



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

PROCESOS DE ESCRITURA Y MEDIACIÓN: LA NARRATIVA DOCUMENTAL DE *CARTUCHO*
DE NELLIE CAMPOBELLO, *HASTA NO VERTE JESÚS MÍO* DE ELENA PONIATOWSKA Y
NADIE ME VERÁ LLORAR DE CRISTINA RIVERA GARZA

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTORA EN LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA:

NAYELI GARCÍA SÁNCHEZ

ASESOR: DR. ANTHONY STANTON

CIUDAD DE MÉXICO, 2018

A Verónica, Bertha, Isabel y
a toda la genealogía de mujeres que me precede.

“[Esta guerra] merece ser contada desde la dignidad de los sobrevivientes, desde las costuras invisibles del amor que se asoman entre las ruinas, desde las personas sanadoras de almas, desde quienes se hicieron escuchar cuando salieron a las calles a gritar su verdad en público, desde las que se organizan con la inquietud de *hacer algo*”.

Marcela Turati y Daniela Rea

AGRADECIMIENTOS

¿A partir de cuándo debería empezar a agradecer los actos que hicieron posible —imaginable, incluso— esta tesis? ¿Debería mencionar aquí, por ejemplo, a la maestra Josefina, que me llamaba “Madre del Viento” cuando yo tenía cinco años y me contaba historias de pájaros enredados en mi cabello? ¿O debería agradecer los discos de Cri-Cri que mi mamá ponía para entretenerme los domingos? ¿Y dónde acabo? ¿En los últimos ojos lectores del manuscrito o en las manos que empastaron las hojas, las que les pusieron sellos de “recibido” o las que acomodaron los ejemplares en la biblioteca?

Por más que no lo quiera, estos agradecimientos serán arbitrarios y parciales. Más producto del azar y la memoria repentina que hijos de una deuda impagable.

Gracias a mi asesor, el Dr. Stanton, por darme toda la libertad y la orientación que yo necesitaba para escribir. Le pedí a él que me acompañara después de pasar un semestre leyendo poesía en su clase y escucharlo fascinarse por los ambientes de Owen y las imágenes de Villaurrutia.

A mis sinodales, la Dra. Corral, la Dra. Amar Sánchez y el Dr. Santangelo. La primera fue mi maestra en el doctorado y me enseñó a leer con mirada apasionada y aguda; la segunda aceptó revisar mi borrador de tesis con la confianza ciega que nos une de Ciudad de México a Buenos Aires; el tercero camina conmigo desde hace más tiempo y desde más lejos (la Mesa para Compartir Objetos y las marchas por Ayotzi, por ejemplo).

A las amistades fraguadas en la búsqueda de las respuestas (y de las preguntas, sobre todo de las preguntas) que necesitamos para entender qué ha pasado en este país de 2006 para acá.

A mis compañeros del Colmex, en especial a aquellos con los que compartí el asombro y la esperanza: Chema, Gerardo, Lorena, Abraham, Wendy, Saúl, Pilar, Max, Nacho, Paloma, Érika,

Julián, Jesús, Ana Inés, Cecilia, Hugo, Victoria, Georgina, Francisca, Miriam, Renato, Matías, Ximena, Ácido, Tenoch y Hamid. A mis compañeras del doctorado en literatura: Martha, Andrea, Griselda, Azalea y Sulemi. A las secretarias, a las cocineras, a las afanadoras y a las bibliotecarias del Colegio, porque su trabajo es indispensable para la formación de generaciones de estudiantes.

A todos los que hicieron posible (por apoyo y por omisión) la Sociedad de Estudiantes que fundamos ante el horror de 2014 y a todos los profesores que colaboraron en nuestro libro por el primer aniversario de Ayotzinapa. A Laura y a Jenny por la continuidad de los proyectos.

A mis amigos en Houstoncito: Cristina, Saúl y Majo. Nuestra amistad la sella la afamada serie de acontecimientos de 2017; pero aún más, el cariño de los que forman una familia a pesar de las distancias.

A Joserra y Cindy por recibirme en su casa y enseñarme el mejor ramen del mundo.

A mis amigas Marina, Jazmina, Diana, Mónica, Gaby, Daniela, Kuru, Paula y Lucía. Mujeres fuertes y valientes a las que amo y respeto. A Mariana y a Clemente, por compartir la casa; a Manuel, Toño, Ximena y Luis Mi, por siempre abrirme espacios para escribir. A Rafa, por compartir el camino desde 2007. A Jorge, Pablo y Leo, por nuestra Jaula de las Locas. A Manu, Kat y Camille por recibirme en su locura y en su música.

A la UNAM (mi *alma mater*); al Conacyt, por darme una indispensable beca durante cuatro años; a la Universidad de Houston por recibirme en su campus; a la Biblioteca de la Ciudadela, por sus maravillosas colecciones personales; al Archivo Histórico de la Secretaría de Salud, por su nunca suficientemente valorada labor de clasificación y ordenamiento.

Al Ajusco, por ser un faro cada mañana y cada noche.

Por último, gracias a Toño, Poncho, Javier y Cata. A ustedes les debo haber sobrevivido.

RESUMEN

En esta tesis exploro los procesos de escritura de tres narraciones documentales: *Cartucho. Relatos de la lucha armada en el norte de México* (1931, 1940) de Nellie Campobello, *Hasta no verte Jesús mío* (1969) de Elena Poniatowska y *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza. El objetivo principal del trabajo es mostrar una lectura conjunta para analizar distintos procesos de la escritura del material documental en la ficción y para identificar las formas de mediación autoral en cada una. Las obras tienen en común recuperar experiencias mediadas —por la memoria, la entrevista o el archivo— de mujeres que vivieron durante la Revolución mexicana. Sin embargo, cada una resuelve el problema de forma distinta: en el primer caso se recurre a una perspectiva infantil dominante; en el segundo, a la alusión a un personaje ausente (localizado en el deíctico “usted”) y, en el tercero, a la resignificación de los expedientes médicos por el contexto ficcional.

En esta investigación hay también tres tipos de documentación: la de primera mano, la que se obtuvo en entrevista y la que se tomó de un archivo institucional. Por esta razón, la testigo de los hechos narrados y la autora de la escritura coinciden en el primer caso; en el segundo son personas distintas, pero unidas por un diálogo directo y extenso; y, en el tercero, están separadas por una distancia temporal y espacial significativa, pues su relación está cifrada en la reescritura de expedientes consignados en un archivo.

En el primer capítulo, hay una revisión razonada de las posturas críticas sobre este tipo de literatura, que sirve para decidir los términos en que se discutirán las obras del corpus. Debido a la distancia que media entre las narraciones que analizo y a sus notables diferencias formales era necesario tener un marco suficientemente abarcador. Uno de los problemas relacionados con esta cuestión era, por ejemplo, la inclusión de *Cartucho* en la “novela de la Revolución”. Ese hecho, aunado a que su edición definitiva data de 1940, impedía integrar las obras en la categoría histórica de “literatura testimonial”, a la que explícitamente sólo podría pertenecer *Hasta no verte Jesús mío*,

porque es la única que se ajusta a los valores normalmente relacionados con el mote. La inclusión dentro de esa categoría de *Nadie me verá llorar* también representaba un conflicto, debido a que la obra retoma documentos de un archivo institucional, para resignificarlos en la ficción. Para comprender estas narrativas documentales cabalmente, era muy importante reconstruir (hasta donde fuera posible) los procesos de su escritura, con el fin de entender cómo funcionan la mediación, la apropiación de la experiencia ajena y el pacto de lectura con un compromiso de verdad.

En el capítulo 2, se parte de la revisión de los cambios entre la primera y la segunda publicación de *Cartucho*, para justificarlos dentro del rumbo que siguió la poética de la autora en sus libros contemporáneos a la segunda edición. Asimismo, se analiza la mediación de la autora como testigo, visual o auditivo, de algunas experiencias que narra desde la perspectiva de una niña, recurso que le permite hablar de las consecuencias de la guerra en los cambios de la relación entre personas y objetos en la vida cotidiana.

En el capítulo 3, hay una reconstrucción del trabajo colaborativo de Poniatowska con la mujer que le contó su vida durante casi dos años de entrevistas, así como de los textos satelitales donde la escritora habló de su proceso creativo. A partir de esa información, se analizan las marcas de colaboración que hay en el texto literario: las referencias a “usted”; la superposición del tiempo de la conversación y el tiempo del relato; y la inclusión de “espacios seguros” para la ficción.

En el capítulo 4, se analiza la transformación de los expedientes clínicos del Manicomio General dentro de *Nadie me verá llorar*. Como es el único caso en el que puede comprobarse la fidelidad de la obra a sus fuentes, la mayor parte del capítulo se concentra en rastrear la presencia de los expedientes en la ficción. Finalmente, se ofrece una interpretación de la resignificación de los documentos a la luz de la poética de Rivera Garza.

ADVERTENCIA PRELIMINAR

Una pregunta que se repitió en cada seminario de tesis fue por qué en mi corpus de investigación sólo había autoras y ningún autor. En un curso de Teoría Literaria que impartió la doctora Luz Elena Gutiérrez de Velasco en el segundo semestre del doctorado, mientras leíamos a Hélène Cixous, tomé conciencia de que todos mis trabajos sobre literatura habían sido sobre escritores. Ni una sola autora había merecido mi atención crítica durante ocho años previos de carrera profesional. La tesis doctoral suele ser un lugar para confesiones soterradas, pero yo quiero hacer la mía de forma abierta: decidí que mi disertación incluiría al menos a una mujer. No se trató de una “solidaridad de género” o de “cubrir una cuota”; simplemente quise solventar una carencia en mi práctica profesional.

Tuve la fortuna de que la máxima exponente del tema central que elegí para mi investigación es una mujer: Elena Poniatowska es la autora por excelencia en la tradición de narrativa documental en México y *Hasta no verte Jesús mío*, su primera novela del tipo. Sin embargo, el alcance del estudio requería incluir varias manifestaciones del mismo problema para darle mayor amplitud y densidad al análisis. Después de varias discusiones con mi director de tesis y de avanzar cierto tramo en la comprensión teórica de mi objeto de investigación, decidí incluir a Nellie Campobello por ser la mayor representante femenina (si no es que la única visible) de la narrativa de la Revolución. De entre sus obras, elegí *Cartucho* debido a que estimo que en los cambios entre sus ediciones hay claves para entender no sólo su poética documental.

Esta determinación presentó el primer problema serio de la investigación: ¿cómo leer dentro de la tradición documental una obra que ha sido sistemáticamente leída como *rara avis* en el panorama literario? ¿Qué herramientas serían suficientes para justificar su pertinencia al corpus? La respuesta estaba en las publicaciones contemporáneas de la segunda edición de *Cartucho*. Ante la imposibilidad de corroborar cada anécdota narrada con documentos históricos, recurrí a la

interrelación entre las tres obras de Campobello publicadas en 1940 para encontrar una lógica común.

Finalmente, el Dr. Stanton me sugirió incluir *Nadie me verá llorar*, de Cristina Rivera Garza, para cerrar el triángulo. En este caso, mi investigación encontró el terreno más fértil para las aportaciones originales: con sorpresa descubrí ser la primera en recurrir directamente al Archivo Histórico de la Secretaría de Salud para corroborar la inclusión de expedientes clínicos en la ficción. Esta parte del trabajo fue la que supuso los retos más importantes para mí: no sólo porque tuve que adoctrinarme en las artes de la consulta en un archivo médico, sino porque además la transcripción de los documentos (escritos a mano por pacientes del Manicomio General y en condiciones de precariedad material) requirió habilidades técnicas que yo estimaba exclusivas de los estudiosos de las literaturas anteriores al siglo XIX. No obstante, también fue la sección que mayores satisfacciones trajo a mi formación: en el segundo semestre del 2017, hice una estancia de investigación en la Universidad de Houston bajo la supervisión de la Dra. Rivera Garza, que actualmente dirige el primer programa de doctorado de Escritura Creativa en Español en Estados Unidos.

El corpus resultó simétrico: las obras se publicaron con una media de treinta años de distancia entre cada una (1931 [y 1940], 1968 y 1999) y la Revolución mexicana (incluso si no resulta obvio) es telón de fondo para las historias. Mi hipótesis de partida fue que las tres son ejercicios de narrativa documental y pertenecen a una misma tradición literaria. El análisis tendría que reconstruir los procesos de escritura de cada obra y señalar las huellas de la mediación de las autoras entre la experiencia y el relato.

Una inclusión provocó muchas más. Esta tesis terminó hablando de una “literatura menor”, despreciada por las grandes historias de la literatura y cuyo carácter estético amerita una defensa bien razonada. Conforme avanzó la investigación, descubrí a muchas críticas que no conocía.

Resulta que gran parte de la bibliografía especializada sobre mis autoras ha sido escrita por otras mujeres. Sin embargo, no encontré ningún estudio que relacionara los tres textos que propongo leer en conjunto bajo la perspectiva de la narrativa documental. Por esta razón, espero que mi disertación pueda satisfacer una laguna crítica dentro del campo o, por lo menos, servir de primer paso para cumplir este cometido. Al finalizar los cuatro capítulos de contenido, entendí que estas narraciones hablan de aferrarse a la vida por medio de narraciones, incluso cuando se viven tiempos violentos y desoladores. Era un mensaje que yo necesitaba escuchar con urgencia.

CAPÍTULO 1. HACIA LA DELIMITACIÓN DE UN CAMPO DE ESTUDIO: LITERATURA TESTIMONIAL, NARRATIVA DOCUMENTAL, ESCRITURA DE NO-FICCIÓN Y GÉNEROS REFERENCIALES

En un futuro, tal vez, inclusive se inviertan los términos: que lo que realmente se aprecie en cuanto a arte sea la elaboración del testimonio o del documento, que, como todo el mundo sabe, admite cualquier grado de perfección. Evidentemente en el montaje, la compaginación, la selección, en el trabajo de investigación, se abren inmensas posibilidades artísticas.¹

I. LA LITERATURA TESTIMONIAL HISPANOAMERICANA Y EL PREMIO CASA DE LAS AMÉRICAS

Se ha dicho que la literatura testimonial se estableció como género literario en Hispanoamérica a partir de la creación del Premio Testimonio, convocado por la institución Casa de las Américas en 1970. Los jurados de la primera edición del certamen fueron Ricardo Pozas,² Rodolfo Walsh³ y

¹ Rodolfo Walsh, “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política. Reportaje de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh. Marzo de 1970”, *Rodolfo Walsh, vivo*, Buenos Aires, Ediciones La Flor, 1994, pp. 62-74, p. 68.

² Por su importancia para la literatura documental en México, más adelante se dedicará un apartado de este capítulo a su obra fundacional, *Juan Pérez Jolote*. El lector notará que en las primeras páginas de este capítulo uso el término “literatura testimonial” para hablar de un fenómeno que más adelante llamaré “narrativa documental”. Mis razones son simples: debido a que parto de la comprensión que John Beverley y Victoria García tienen del problema para descartarla, necesitaba hablar, en un principio, en sus términos.

³ “La producción de Rodolfo Walsh se inserta en un proyecto mucho más amplio que el estrictamente literario de construir una clase de novela como respuesta alternativa a un realismo ya desgastado; compromete planos tan abarcadores como es el de la función del intelectual en los países latinoamericanos, la relación que une la práctica literaria con la política, el compromiso a través de una producción específica que no quede reducida a un ejercicio brillante de la inteligencia ni a un panfleto político” (Ana María Amar Sánchez, “La propuesta de una escritura [en homenaje a Rodolfo Walsh]”, *Revista Iberoamericana*, vol. 52, núms. 135-136 [1986], pp. 431-445, p. 431).

Raúl Roa⁴. Desde luego, como podría suponerse, para ese año varios textos paradigmáticos del género ya habían sido escritos: sirvan de ejemplo *Juan Pérez Jolote* (1948) de Pozas, *Operación masacre* (1957) de Walsh y *Biografía de un cimarrón* (1966) de Miguel Barnet. Sin embargo, en 1970 el gobierno revolucionario de Cuba impulsó una reflexión sobre las figuras del escritor y el intelectual en el desarrollo histórico de las naciones hispanoamericanas. Ante el carácter múltiple de textos que no podían clasificarse dentro de las categorías de novela, ensayo o poema, se propuso una nueva categoría para otorgarle legitimidad a este tipo de escritos:

La convocatoria al premio Casa de 1970 pautaba que: “*Los testimonios documentarán, de forma directa, un aspecto de la realidad latinoamericana y caribeña*”. Esa prescripción no aludía solo a un tipo textual sino, más profundamente, delimitaba un modo de hacer literatura y hasta una manera de vivir: se requería a los escritores —al menos a los de testimonio— que *participaran directamente del proceso histórico* latinoamericano y que dieran cuenta de dicha participación en su obra.⁵

Por un lado, se subrayaba la importancia del acto de documentar y, por otro, de hacerse presente en el devenir de los acontecimientos. Es decir, debajo de la fundación institucional del premio yace la teoría de que registrar era una manera de intervenir en el momento actual por medio de la escritura: la enunciación como una forma de actuar frente a una situación determinada.

Desde luego, la decisión de Casa de las Américas atendía también a ciertos impulsos ideológicos, propios de la Revolución cubana, en los que no se ahondará por ahora.⁶ Lo relevante

⁴ “El cubano Raúl Roa había colaborado como periodista en distintas publicaciones de Cuba y otros países de Latinoamérica, y contaba con una larga trayectoria política, iniciada en el movimiento de Mella y consolidada desde el triunfo de la Revolución con su puesto de ministro de Relaciones Exteriores de Cuba, que mantenía en 1970. Roa aparecía, además, como legítimo escritor por su producción libresca, consistente en recopilaciones de crónicas y ensayos sobre su experiencia política” (Victoria García, “Testimonio literario latinoamericano. Una reconsideración histórica del género”, *Exlibris*, núm.1 [2012], pp. 371-389, p. 383).

⁵ Jorge Fornet, Luisa Campuzano y V. García, “El premio Testimonio de Casa de las Américas”, en Jaume Peris Blanes y Gema Palazón Sáez (coords.), *Avatares del testimonio en América Latina: tensiones, contradicciones, lecturas...*, número especial de *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* (Universidad de Valencia), núm. 6 (2015), pp. 191-249, p. 197, mis cursivas.

⁶ V. García llega al extremo de identificar como antecedentes directos de la creación del premio algunos textos publicados por Fidel Castro y Ernesto Che Guevara: “Subrayemos, pues, que una de las condiciones básicas de la institucionalización inicial del testimonio fue el reconocimiento que, hacia el final de la década de 1960, los actores del campo literario operaron sobre las cuestiones políticas de la Latinoamérica del período. Más aún, es posible afirmar que, al menos en parte, el género testimonial se crea como reescritura literaria de la discursividad política

para esta argumentación es señalar la consolidación institucional del género por la importancia que tuvo para la crítica literaria y para ciertos proyectos políticos. Algo que la crítica ha observado varias veces es que la escritura testimonial suele predominar en tiempos de crisis y, en tanto que busca nombrar experiencias complejas (y a menudo contradictorias), traspasa las fronteras de lo que se entiende como propiamente literario.⁷

Jorge Fonet, director de la revista *Casa de las Américas* y director del Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas, señala que la búsqueda de una literatura propia de la revolución en Cuba se inspiró en un cuestionamiento de naturaleza análoga que tuvo lugar en México después de la Revolución de 1910 y en Rusia tras la Revolución de Octubre: “Casi todas las revoluciones modernas se enfrentan a semejantes desafíos y a la preocupación de que la creación artística y literaria no esté a la altura de las circunstancias y las transformaciones históricas y políticas.”⁸ A mi juicio, la fuente de inspiración no fue sólo un cuestionamiento teórico, sino también (y sobre todo) los textos que surgieron durante y después de la Revolución mexicana.

De acuerdo con Luisa Campuzano, el término de “Testimonio” como nueva categoría del premio Casa de las Américas fue propuesto por Manuel Galich, miembro directivo de la institución, que a su vez se inspiró en el teatro-documento de Peter Weiss.⁹ Sin embargo, Ángel Rama se adjudica la propuesta del término con dos fines:

En enero de 1969, al concluir las deliberaciones de los jurados del premio Casa de las Américas, propuse en su reunión conjunta la institución de una nueva categoría, a la que designaba con la palabra “Testimonio” [...] La proposición buscaba preservar la

revolucionaria que inaugura el proceso cubano, en que las figuras de Ernesto Guevara y Fidel Castro ocuparon un papel preponderante” (“Testimonio literario latinoamericano: prefiguraciones históricas del género en el discurso revolucionario de los años sesenta”, *Acta Poética*, vol. 35, núm. 1 [2014], pp. 63-92, p. 69). Esta afirmación me parece exagerada porque ignora una tradición importante de textos literarios que, por lo menos desde principios del siglo XX en México, narraron episodios de movimientos armados revolucionarios.

⁷ A. Amar sostiene que el relato de no-ficción “surge en un momento de crisis, cuando los acontecimientos exceden la capacidad de comprensión y, por otra parte, como una respuesta al desgaste de las formas realistas” (*El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992, p. 23).

⁸ J. Fonet *et al.*, art. cit., p. 199.

⁹ *Ibidem*, p. 202.

especificidad artística de la narrativa que en períodos de máximo interés político puede ser preterida [‘omitida’], pero sobre todo apuntaba a un conjunto de libros que crecen día a día y que, situados aparentemente en los lindes de la literatura, son remitidos a la sociología [...] y sobre todo al periodismo [...]. En ese rechazo no sólo se detecta un legítimo afán de “deslinde” a lo Alfonso Reyes sino también un irreprimido desdén por los estratos desconocidos de que emergen libros que no pueden filiarse en ninguno de los géneros reconocidos como artísticos.¹⁰

La cita revela el interés de incluir dentro del terreno de lo que se consideraba literatura un caudal de textos que había despertado interés en la crítica letrada pero no se ajustaba dócilmente a alguna de las clasificaciones dominantes, tanto en el estudio como en el mercado de las letras. Rama explica que es importante tomar en consideración el carácter literario de los textos testimoniales, en vez de sólo apreciarlos como estudios sociológicos o trabajos periodísticos, para abrir espacio a su revaloración, debido a la relevancia de su contenido durante “periodos de máximo interés político”. La apertura del premio dejaba claro que estos textos no necesariamente pierden validez estética por su alto nivel de referencialidad a los hechos.

Victoria García sostiene la tesis de que, en las décadas de 1960 y 1970, se consolidó una América Latina literaria. Este proceso comenzó por justificar una forma de leer que valorara positivamente factores (temáticos y formales) compartidos entre diversas manifestaciones testimoniales dentro del campo literario. Desde ese punto de vista, la creación del premio Testimonio “representó una de las estrategias que a lo largo del periodo el campo literario activó para su articulación con la esfera política, salvando, en lo posible, las tensiones que tal objetivo implicaba”.¹¹ García identifica particularmente esta labor en manos de críticos como Ángel Rama, Roberto Fernández Retamar y Antonio Cándido.

¹⁰ Ángel Rama, “Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto de las culturas”, en Grupo de investigación de literatura argentina de la UBA (comp.), *Ficciones argentinas*, Buenos Aires, Norma, 2004, pp. 261-302, p. 291.

¹¹ V. García, “Diez problemas para el testimonialista latinoamericano: los años ’60-’70 y los géneros de una literatura propia del continente”, *Castilla. Estudios de Literatura*, núm. 4 (2013), pp. 368-405, p. 370.

El género testimonial, pensaban, podría cubrir la necesidad de tener una literatura propia, que no sólo tuviera un probado valor estético, sino también un compromiso revolucionario: “El testimonio literario manifiesta además la particularidad del proceso histórico latinoamericano en un característico sentido político, ligado al avance de las izquierdas en la región a lo largo de los años ’60 y a la expansión del modelo revolucionario cubano.”¹²

El problema de esta justificación para la legitimación del género es que elige sólo una de las formas en que se manifestó “una literatura propia de América Latina” y la privilegia sobre las demás. Esto es polémico, en suma, porque la literatura testimonial no es (en sentido alguno) exclusiva del continente ni de la época de los años 1960-1970.

Para García, no sería posible explicarse el desarrollo de la literatura testimonial sin atender “el cuestionamiento que opera sobre las formas tradicionales de representación en literatura”;¹³ sin embargo, habría que tomar ciertas precauciones al generalizar de este modo: ese cuestionamiento no es característica común y constante de todos los textos testimoniales. Algunos de ellos más bien aprovechan a su favor herramientas de representación tradicionales, tales como la escritura biográfica, el *bildungsroman* o la novela negra.

Ciertamente, los textos testimoniales —al confesar su raíz referencial en paratextos o en textos satelitales— toman distancia de obras de ficción que no emplean documentos como materia prima en su proceso de elaboración. En ese sentido puede entenderse el comentario de García; aun así, parece apresurado establecer que hay “modos de representación” propios de la literatura testimonial ajenos a las “formas tradicionales”, debido a la pluralidad de formas del género.

Quizás la apreciación de esta crítica provenga de un diálogo implícito con John Beverley, estudioso pionero del testimonio hispanoamericano en la academia estadounidense, que basa toda

¹² V. García, “Testimonio literario latinoamericano. Una reconsideración...”, art. cit., p. 375.

¹³ *Ibidem*, p. 371.

su crítica en el supuesto de que el testimonio es una forma narrativa que corresponde a un cambio en los modos de producción económicos y que es una forma autónoma y diferenciable de otras, como la novela o la autobiografía. Su definición del género es la siguiente:

Por testimonio me refiero a *una narración con la extensión de una novela o una novela corta*, en forma de libro o panfleto (esto es, impresa y no acústica), contada en primera persona por un narrador que es también el verdadero protagonista o testigo de los sucesos relatados, y cuya *unidad narrativa* es por lo general una “vida” o una experiencia significativa de vida.¹⁴

Lo primero a notar de esta propuesta es que Beverley considera el testimonio como una forma narrativa independiente de las demás: tiene “la extensión de una novela o una novela corta”, pero no *es* una novela. Si nos apegamos a esta definición, ¿qué sucedería, por ejemplo, con la poesía o el teatro testimoniales? Es verdad que la mayoría de obras que conforman el corpus testimonial cuentan una historia y el relato suele ser su unidad de sentido; sin embargo, eso no las convierte de manera exclusiva en formas narrativas. Lo testimonial, como veremos más adelante con la revisión crítica que culmina en Leónidas Morales, es una propiedad temática (porque narra hechos verdaderos) y estructural (porque incorpora documentos a la escritura literaria) que puede participar de cualquier forma literaria (novela, poesía, teatro, carta, diario, biografía, etcétera). De hecho, este punto es fundamental para una comprensión cabal en el caso de la narrativa documental: los relatos o las historias que comparten esta dimensión no deben excluirse de su consideración dentro de géneros literarios de larga tradición, como la novela o la biografía. Su carácter documental se expresa tanto en su forma como en su contenido, pero no por ello limita su funcionamiento estético —con qué otras obras dialoga el texto en cuestión, a qué corrientes literarias se asimila— dentro de los circuitos mercantiles —qué premios puede recibir, bajo qué colección editorial se vende, qué rubro de la librería ocupa—.

¹⁴ J. Beverley, *Testimonio: sobre la política de la verdad*, Irene Fenoglio y Rodrigo Mier (trads.), Ciudad de México, Bonilla Artigas, 2010, p. 22, *mis cursivas*.

A pesar de que las tesis de Beverley son válidas bajo cierto enfoque crítico, no son pertinentes para el que se propone esta investigación. A él le interesa el testimonio en relación con el desarrollo de movimientos de liberación en el continente americano a lo largo de la segunda mitad del siglo XX,¹⁵ mientras que en esta disertación el núcleo del enfoque no se adscribe a una urgencia por dejar registro de un proceso armado en curso, ni a apoyar la liberación de las protagonistas de las historias que se estudiarán, ni a analizar una pedagogía de la acción política. Por lo tanto, es inútil para el caso persistir en una definición de la materia en relación con la liberación política de un grupo, representado o no en las narraciones que nos ocupan.

Por último, para no dejar abierto el comentario sobre la propuesta de García, consideramos valioso el traslado que hace de la función conciliadora del testimonio: en vez de situarlo en la correlación de prácticas literarias y movimientos sociales de la segunda mitad del siglo XX, ella se remonta al desarrollo de la crítica literaria latinoamericana, del cual Ángel Rama es miembro representativo.

¹⁵ John Beverley estudió crítica literaria con Frederic Jameson en la Universidad de California de San Diego y se graduó en 1972. Su interés por el tema del testimonio surgió hasta algunos años después, a partir de un encuentro con otro crítico, llamado David Stoll. En 1990, durante un coloquio llamado “Corrección política y estudios culturales” en la Universidad de California en Berkeley, Julio Ramos le comentó a Beverley sobre el trabajo de un joven antropólogo (Stoll) que “había cuestionado la veracidad factual de algunos de los detalles del testimonio de Menchú, entre ellos su descripción de la tortura y muerte de su hermano Petrocinio a manos del ejército guatemalteco” (véase *ibidem*, p. 14).

Movido por interés, Beverley le pidió una copia de su escrito a Stoll, a partir de la cual escribió una respuesta que leyó en la conferencia de LASA de 1991. Según Beverley, “a Stoll le interesaba la manera en que los testimonios como el de Menchú eran manipulados a favor de los compromisos políticos latinoamericanos o de la ‘corrección política’ al estilo estadounidense”; mientras que a él le importaba “cómo las personas que son marginadas, reprimidas y explotadas, como Menchú, utilizan el testimonio para sus propios fines: es decir, como arma, como una forma de defenderse” (*ibidem*, p. 16).

Como puede observarse en el desarrollo de su línea de trabajo, el carácter literario de los textos nunca ha estado al centro de sus preocupaciones. En cambio, a Beverley le interesa explorar qué tipo de relaciones de poder y qué clase de ejercicios políticos tienen lugar en los textos testimoniales, así como la meta-reflexión sobre el acercamiento académico a estas cuestiones: “En cierto sentido, los testimonios están hechos para gente como nosotros, en tanto que nos permiten participar —como académicos y yuppies, y sin tener que abandonar nuestros estudios ni nuestros salones de clase— en la concreción y la relatividad de las luchas sociales reales (aquí ‘nosotros’, ‘nos’ y ‘nuestros’ se refieren a los lectores o a los lectores potenciales de este ensayo)” (*ibidem*, p. 42).

En la lectura de García, Rama buscaba definir al “escritor latinoamericano” en consideración de dos aspectos del contexto material de la época: “los efectos de la precariedad en el trabajo del escritor”,¹⁶ por un lado, y “las dificultades en la constitución de un lectorado regional”, por otro. A partir de la lectura de los “Diez problemas para el novelista latinoamericano” (1964) de Rama, García adapta cada uno de los asuntos enunciados a la labor del testimonialista. A pesar de su novedad, este gesto imita la distinción entre testimonio y novela como géneros diferentes, tal y como lo propone Beverley.¹⁷

Siguiendo esta línea de pensamiento, el testimonio fue la forma literaria que suplantó a la novela “como género más propicio para articular literatura y política en el revolucionado continente”.¹⁸ Asimismo, García señala que no fue sino hasta que estuvo formado un nuevo tipo de lector (uno sensible a la dimensión estética de la expresión testimonial) que el género se hizo visible:

Era no solo una manera de escritura, sino también un tipo de interpretación —la suya y de su esfera coetánea— lo que hacía de un texto una obra literaria, y este aspecto resulta crucial para entender el funcionamiento del testimonio como género: como afirmamos al comienzo, su corpus se constituyó primero por la lectura literaria que el campo operó sobre producciones discursivas previamente entendidas como “extraliterarias”.¹⁹

Esta explicación histórica de la creación de la categoría del certamen y la consiguiente consolidación del género es útil como horizonte para entender los orígenes de la terminología que aparece en este estudio, pero resulta insuficiente porque llega a una limitación estrecha de lo que

¹⁶ V. García, “Diez problemas...”, art. cit., p. 373.

¹⁷ Mónica Quijano hace un buen resumen de los principales problemas que tiene la definición de testimonio según Beverley para los estudios literarios: “Baste indicar dos cuestiones. La primera es que esta postura promueve la crítica y sospecha hacia toda producción artística que no se amolde al paradigma realista y verista que se propone a través del testimonio. Con ello queda fuera el arte experimental y vanguardista, así como toda producción realizada por sujetos que no estén en una posición subalterna. La segunda problemática que la recuperación del testimonio plantea es una mirada simplista respecto de la relación referencial” (“Crimen, archivo y ficción: la herencia del conflicto armado en Guatemala”, en Mónica Quijano y Héctor Fernando Vizcarra [eds.], *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*, Ciudad de México, Bonilla Artigas, 2015, pp. 263-288, p. 267, n. 5).

¹⁸ V. García, “Diez problemas...”, art. cit., p. 375.

¹⁹ *Ibidem*, p. 380.

se entiende por testimonio o por literatura testimonial. Por otra parte, no es mi objetivo perseguir el desarrollo cronológico del género, sino estudiar tres casos que no necesariamente se ajustan a él, según lo entienden Beverley y García.²⁰

Conforme ha pasado tiempo de la proliferación de textos que siguió a la invención del premio literario Testimonio, la apreciación crítica ha tenido oportunidad de dejar de lado su obsesión por verificar el acuerdo de veracidad (cifrado en el apego a documentos no literarios) que establece la literatura testimonial y se ha podido dedicar al estudio de la labor del escritor responsable del texto. Sirva de muestra la reflexión que hace Beth Jörgensen sobre Elena Poniatowska, como máxima representante del género testimonial en México. Jörgensen dice que el sobrenombre de “voz de los que no tienen voz”, con el que es popularmente llamada la escritora,

simplifies the complex process of interviewing, research, selection, intertextual references, and editing that she undertakes in writing her chronicles, and it obscures the very real presence of her own voice in her work. This voice is highly critical of the political and social status quo in Mexico —with its hierarchical structures, its corruption, and its ethnic, racial, and gender inequalities— and she promotes democratization and the development of civil society.²¹

De forma implícita, Jörgensen abandona la preocupación sobre la representatividad de grupos marginados en la escritura de Poniatowska y centra su atención en el trabajo y en la voz de la propia autora. Este llamado por atender la voz de la escritora y no sólo de sus informantes resalta un aspecto de la cuestión: entre mayor sea la eficacia retórica de los textos testimoniales y más

²⁰ Para García hay, por ejemplo, una clara diferenciación entre el testimonio y la narrativa no ficcional, pero en esta tesis, siguiendo a Amar Sánchez, los dos se conciben bajo la misma categoría: narrativa documental. Cf. “El testimonio literario latinoamericano surge con un característico sentido político prorevolucionario, y plantea un cuestionamiento a la noción de literatura sostenida paradigmáticamente por la narrativa de ficción, paradigma que, en cambio, se preserva como tipo literario ejemplar en el metadiscurso que sostiene la *non-fiction*” (“Testimonio literario...”, art. cit., p. 376).

²¹ Beth E. Jörgensen, “Nonfictions: Essay, Criticism, and Chronicle”, en Ignacio Sánchez Prado, Anna M. Nogar, José Ramón Ruisánchez (eds.), *A History of Mexican Literature*, Nueva York, Cambridge University Press, 2016, pp. 309-322, pp. 317-318.

huellas queden en ellos de un cuidado artesanal por la palabra y la disposición de la historia, podrán ser de mayor interés para el crítico literario.

En la elaboración de su taxonomía, que revisaremos más adelante, Rodríguez-Luis aprovecha la oportunidad de hablar de la mediación como categoría autoral para criticar la expresión de “dar voz” que frecuentemente se usa al referirse a novelas testimoniales: “La afirmación de que la ‘novela-testimonio’ le da voz a quienes no tienen ‘historia’ esconde, bajo su aparente progresismo, una actitud paternalista; el que la historia tradicional haya tendido, en efecto, a ignorar a las masas, no quiere decir que carezcan de historia, lo que equivaldría a decir que no han existido.”²²

Por tal motivo, esta tesis no tiene por fin detenerse en el “otorgamiento” de las voces a los oprimidos y tampoco en la relevancia que ellas pudieran alcanzar en el espacio público cedido por los letrados. El corpus elegido no parte de la búsqueda de esfuerzos por difundir la experiencia de sujetos subalternos ni de comprobar cómo esas obras cambiaron la vida de las personas de quienes hablan. El objetivo de la presente disertación es analizar y relacionar narrativas documentales, consideradas fundamentalmente como trabajos de escritura. No dedicaré espacio, por tanto, a hablar de la verdad histórica o de la concordancia entre las versiones de los hechos que presentan los textos que estudio, respecto del discurso oficial o hegemónico. Mis esfuerzos se concentrarán en el empleo crítico de herramientas filológicas para enunciar de forma clara cómo y por qué podemos hablar de literatura cuando hablamos de narrativas documentales.

A continuación se hará una revisión de las propuestas teóricas que se alejan de la línea marcada por Beverley (y continuada por García) para encontrar la que mejor se adecúe al corpus y a los objetivos de mi investigación.

²² Julio Rodríguez-Luis, *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana. Estudio taxonómico*, Ciudad de México, FCE, 1997, p. 52.

II. TEORÍA CRÍTICA EN TORNO A LA LITERATURA TESTIMONIAL/DOCUMENTAL EN HISPANOAMÉRICA

En el apartado anterior hablamos de la consolidación del testimonio como género literario a partir de la creación del premio de Casa de las Américas de 1970, que no sólo fortaleció la escritura y la difusión de textos testimoniales, sino también su crítica y análisis. A partir de ese momento, los esfuerzos por sistematizar el estudio de esta literatura han consistido en clasificar la diversidad de los textos, revisar sus rasgos en común y determinar el lugar que ocupan en la constelación de géneros literarios.

Entre la bibliografía especializada, me parece relevante remitir a los acercamientos de Elzbieta Sklodowska, Julio Rodríguez-Luis, Ana María Amar, Leónidas Morales y Beth Jörgensen para los fines de la investigación presente.²³ En este panorama se avistan tres grandes corrientes críticas: la que considera al testimonio un género discursivo aparte, que pertenece a lo literario sólo por factores extraliterarios (Beverley y García);²⁴ la que lo considera un género literario híbrido que depende de elementos propios de otros géneros (Skłodowska, Amar, Rodríguez-Luis y Jörgensen) y la que lo considera un discurso literario transhistórico y transgenérico (Morales). La elección de este conjunto de críticos se justifica, por un lado, por la relevancia que tiene para leer el corpus de esta disertación y, por otro, por la complementación de sus enfoques.

Como ya se comentó en el apartado anterior, Beverley fue uno de los primeros en abrir la conversación en la academia estadounidense sobre el testimonio. Sus ensayos al respecto señalan la importancia de estudiar, desde un enfoque antropológico, lo que estaba pasando con los cambios

²³ Los trabajos de John Beverley y Victoria García ya se comentaron en el apartado anterior.

²⁴ “Muchos de los ejemplares de su corpus no poseen rasgos textuales constitutivamente caracterizables como literarios, y su inscripción en la serie literaria latinoamericana solo se explica por el rol desempeñado por la crítica y los mismos escritores del género” (V. García, “Testimonio literario latinoamericano. Una reconsideración...”, art. cit., p. 375).

políticos en América Latina en la segunda mitad del siglo XX, en relación con la producción discursiva (literaria o no) y con la planeación de seminarios y círculos de estudio en los Estados Unidos, sobre todo en la academia.

El intento de Beverley por aislar la categoría del “testimonio” de cualquier lectura estética o literaria, para asegurar su estatuto de verdad, hace evidente la pertinencia de la revisión histórica del género que realizó Elzbieta Sklodowska a principios de los años 90. Su estudio está dividido en tres secciones (un apartado teórico y dos analíticos) y sigue dos enfoques de lectura: uno formal y otro temático. De tal manera, Sklodowska permite identificar lo que los textos testimoniales comparten y lo que los distingue, no sólo en términos de su función social o de su recepción en el medio literario, sino también en su estructura y su contenido, que los vinculan con tradiciones de larga historia en la literatura, como la biografía o las memorias.

En un sentido análogo, el trabajo de Ana María Amar revisa cuidadosamente otros posibles lazos históricos del género, en Hispanoamérica y en Estados Unidos. Asimismo, su lectura incorpora una reflexión sobre los cambios tecnológicos en los medios impresos que acompañaron (y hasta cierto punto, impulsaron) nuevas formas de escribir la historia y, por lo tanto, nuevas formas de narrar hechos. Su reflexión sobre los medios de producción que reformaron el periodismo alcanza también los linderos de lo literario desde el género de la novela policiaca y la novela negra.

Julio Rodríguez-Luis y Leónidas Morales concentran parte de su ejercicio teórico (aunque no son los únicos) en cuestionar la denominación misma de “literatura testimonial”. El primero propone el término “narrativa documental” para, a partir de allí, establecer una taxonomía, y el segundo el de “géneros referenciales” para abrigar distintas manifestaciones del fenómeno literario. Las propuestas de nomenclatura son útiles dado que, al modificar la manera de conceptualizar la

cuestión, posibilitan otros cuestionamientos que ya no recaen sólo en las obras o los autores, sino también en las formas que tenemos de aproximarnos a los textos.

Finalmente, los estudios de Jörgensen, que parten específicamente del análisis de la obra de Elena Poniatowska, servirán para ubicar el problema en la tradición mexicana de narrativa documental que ella ha trabajado ampliamente desde la narrativa de la Revolución hasta las crónicas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

A lo largo de los siguientes apartados se ahondará en cada una de las propuestas elegidas para delimitar el estado de la cuestión y proponer un marco teórico para la presente investigación.

III. UNA SISTEMATIZACIÓN PIONERA: AFILIACIONES CON LA ANTROPOLOGÍA Y EL PERIODISMO

Elzbieta Sklodowska, una de las primeras mujeres en sistematizar el estudio de la literatura testimonial hispanoamericana (1992),²⁵ apunta que datar la genealogía de la práctica de la literatura testimonial hispanoamericana es tarea ardua, dado que sus orígenes podrían ser tan antiguos como la crónica de Indias. Con esta observación, se pone en duda la aseveración de Beverley sobre la relación exclusiva entre ciertos modos de producción económicos y el testimonio. Por otro lado, la multitud de textos, que se hizo visible después de la consolidación institucional del género por parte de Casa de las Américas, dificulta una categorización rigurosa, lo que hace que “la validez del término ‘testimonio’ en el análisis literario dependa de una delimitación previa”.²⁶

Mientras que, bajo cierta perspectiva, el género se inaugura a nivel continental con la inclusión de *Juan Pérez Jolote* de Pozas en una colección editorial de obras literarias en 1952 y

²⁵ Esta relevante aportación al estudio teórico de la literatura testimonial se publicó a principios de la década de 1990, por lo que los caminos que transitó el género en los últimos treinta años quedaron allí sólo esbozados; sin embargo, como la obra más reciente de mi corpus se publicó en 1999, las reflexiones de Sklodowska siguen siendo pertinentes para su estudio.

²⁶ Elzbieta Sklodowska, *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*, Nueva York, Peter Lang, 1992, p. 3.

con la publicación de *Operación masacre* en 1957, desde otro lugar puede afirmarse que su primera formulación teórica fue elaborada por Miguel Barnet en su ensayo “La novela-testimonio: socio-literatura”,²⁷ publicado en 1969 en la revista *Unión*. Aunque él mismo reconoce como antecedentes a Pozas y a Oscar Lewis en la tradición hispanoamericana, y a Truman Capote y a Norman Mailer en la tradición estadounidense, figuras que también pueden considerarse precursores de cierta vertiente de la narrativa testimonial, más ligada con el periodismo.

Ése es el punto de partida del que arranca el minucioso análisis de Elzbieta Sklodowska. Para Barnet —dice la investigadora—, las características suficientes de un testimonio serían: “protagonista ‘idóneo’, oralidad, documentación fidedigna, calidad literaria, objetivo reivindicador”.²⁸ Sin embargo, en su análisis ella propone una metodología distinta, que consiste en dos cuestiones: atender los paratextos (prólogos, notas a pie, bibliografías, anexos y demás) que proponen un contrato de lectura testimonial y considerar la poética testimonial que cada texto elabora en la realización específica de un estilo propio.

Para los fines de esta investigación, es conveniente añadir a la categoría de paratextos una más amplia, que podríamos llamar textos satelitales (tales como entrevistas, prólogos a reediciones o ensayos posteriores a la obra en cuestión). Esto será útil, por ejemplo, para estudiar el desarrollo editorial de *Cartucho* o la elaboración de *Hasta no verte Jesús mío*, debido a que sus autoras no dedicaron un espacio delimitado por los paratextos para comentar aspectos de la producción de su obra.

Por ejemplo, Nellie Campobello trató el tema de la relación de su escritura con hechos históricos en el prólogo a la recopilación de algunas de sus obras, bajo el título de *Mis libros* (1960)

²⁷ M. Barnet, “La novela testimonio. Socioliteratura”, en René Jara y Hernán Vidal (comps.), *Testimonio y literatura*, Minneapolis, Ideologies & Literature, 1986, pp. 280-302.

²⁸ E. Sklodowska, *op. cit.*, p. 57.

y en una entrevista con Emmanuel Carballo. Elena Poniatowska, por su parte, dio a conocer varios artículos sobre su colaboración con su informante, algunos años después de la publicación del relato, una vez que ya había fallecido la mujer que en vida exigió proteger su identidad con el anonimato. En cuanto a *Nadie me verá llorar*, de Cristina Rivera Garza, el panorama es distinto debido a que ella sí dedicó unas notas finales a explicar que algunos textos base para su escritura fueron los expedientes médicos del Manicomio General de La Castañeda; además, en el cuerpo del texto hay cambios tipográficos que señalan la presencia de los documentos. Sin embargo, también son relevantes, en este caso, el antecedente textual de su tesis doctoral en Historia y la reescritura (y traducción) de ese texto en una compilación de ensayos sobre el Manicomio General, que se publicó en el marco del centenario de la Revolución mexicana en 2010.

En las observaciones de Sklodowska, hay dos cuestiones fundamentales de la categoría de literatura testimonial: su relación intertextual con un documento (que puede ser oral o escrito), generado previamente a la escritura de la obra, y el compromiso de reivindicación de una experiencia singular que se muestra como representativa de una clase social, frente a la versión oficial de la historia: “El recuento de una vida (*life story*) se convierte en una historia de vida (*life history*) a través de una serie de intervenciones editoriales.”²⁹ De manera particular, al hacer el análisis comparativo de las cuatro obras elegidas para formar su corpus principal (*Biografía de un cimarrón*, de Miguel Barnet; *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, de Elizabeth Burgos; *La noche de Tlatelolco*, de Elena Poniatowska; y *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh), Sklodowska subraya los elementos encaminados a la persuasión del lector y al efecto de veracidad de los textos, como elementos distintivos del género.

²⁹ *Ibidem*, p. 35.

El rasgo que diferencia la literatura testimonial de la novela histórica es, en la visión de Sklodowska, la insistencia en lo verdadero, transparente y armónico que es el vínculo entre la persona que da su testimonio y quien lo escribe.³⁰ Es decir, el testimonio “se propone como una suerte de *ars combinatoria* de discursos exclusivamente no-ficticios”,³¹ mientras que el tono realista de la novela histórica no niega su propia ficcionalización de los acontecimientos y, por medio de recursos retóricos, genera cierto efecto de realidad.³²

Visto el problema en sus manifestaciones, se hace evidente la confluencia de dos estilos de textos testimoniales, que siguen tradiciones diversas. En el caso de Barnet y Burgos, hay un interés por disimular o reducir a comentarios las alteraciones hechas por los editores letrados del discurso oral. Por el contrario, en Poniatowska y Walsh, la misma estructura de los textos (el montaje de diversas fuentes, por un lado; la convención de novela policiaca, por el otro) apunta y señala las modificaciones que los autores/mediadores hicieron de la experiencia ajena recogida en testimonios.

³⁰ *Ibidem*, p. 47.

³¹ *Ibidem*, p. 49.

³² Véase Roland Barthes, “El efecto de realidad”, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, C. Fernández Medrano (tr.), Barcelona, Paidós, 1994, pp. 179-188. En ese pequeño ensayo, Barthes explica algunos cambios en las funciones que ha desempeñado la descripción como elemento del relato.

A partir de la desconfianza que generan en un análisis estructural exhaustivo los detalles “insignificantes” en las descripciones, Barthes se cuestiona por el sentido profundo del que deben ser portadoras, en tanto que forman parte del relato. Una de las funciones “carentes de significado” de las descripciones es aportar belleza al relato.

Mientras que en la Edad Media algunos discursos meramente descriptivos (como los epidípticos, por ejemplo) buscaban causar la admiración del escucha y no un efecto de referencialidad verosímil, para la época de Flaubert, sus descripciones del Rouen en *Madame Bovary* tienen un sentido “que no depende de la conformidad al modelo sino de las reglas culturales de la representación” (p. 183). Es decir, los límites de la descripción atienden, por un lado, al despliegue de metáforas e imágenes que el autor consideró pertinentes para nutrir su narrativa y, por otro, a las demandas de la referencialidad: “al renunciar de manera declarada a las exigencias del código retórico, el realismo debe encontrar una nueva razón para describir” (p. 184).

Lo que impone nuevos límites a las descripciones es la representación de “lo que estaba allí”, es decir, un afán de referencialidad que justifica la aparición de detalles descriptivos sin otra funcionalidad más que dar cuenta de una realidad concreta. “La historia (el discurso histórico: *historia rerum gestarum*) es, de hecho, el modelo de esos relatos que admiten el relleno de los intersticios entre sus funciones por medio de anotaciones estructuralmente superfluas” (p. 185). De ahí que no sea extraño que el auge del realismo coincidiera temporalmente con el de la escritura de la historia “objetiva”.

A final de cuentas, Sklodowska concluye que la literatura testimonial es una actualización histórica del género novelístico, entendido como categoría teórica: “Es posible concluir que el testimonio mediato guarda tan estrecho parentesco con la novela que puede considerarse como una de las actualizaciones (‘género histórico’) de la novela concebida como ‘género teórico’.”³³ Ante la diversidad de recursos empleados en el extenso corpus de novelas testimoniales hispanoamericanas contemplado en extenso por su investigación, resulta evidente que la categoría no designa un fenómeno literario nunca antes visto, sino que busca legitimar una práctica común en el ámbito intelectual latinoamericano y abrir espacio para su consideración en el campo literario, en el contexto de los movimientos de liberación que caracterizaron las décadas setenta y ochenta del siglo pasado en nuestras latitudes.

La aportación más valiosa de esta crítica al estado de la cuestión es la observación, nacida de análisis textuales, de la complejidad del testimonio hispanoamericano por “la interacción de las fuerzas centrífugas de ‘organización sistemática’ y de las centrípetas de engaño, paradoja y contradicción”.³⁴ Sklodowska lee con la conciencia de que el registro de las experiencias altera los acontecimientos narrados. Como cualquier texto narrativo, el relato testimonial emplea recursos propios de la ficción, como la creación de narradores y personajes o la puesta en un orden temporal que permite entrever relaciones causales entre hechos que, en su registro original, no guardaban necesariamente este tipo de vinculación.

IV. LA NARRATIVA DOCUMENTAL COMO MARCO DE INCLUSIÓN: LA AMPLIACIÓN DEL TESTIMONIO AL DOCUMENTO

³³ E. Sklodowska, *op. cit.*, p. 97. Como se verá más adelante, ésta es (con algunas modificaciones) la tesis de Leónidas Morales.

³⁴ *Ibidem*, p. 182.

Julio Rodríguez-Luis propone una revisión del uso desmedido del mote “novela testimonial” para referirse casi a cualquier tipo de narración no-ficticia. Desde su punto de vista, era urgente atender la contradicción de términos que había entre lo que se entiende por novela —esto es, “una narración de hechos ficticios”— y lo que se asume con el adjetivo “testimonial”, como “una declaración legal que hace un testigo de los hechos”. Lo que Sklodowska identificaba como la “conflictividad del género” será para Rodríguez-Luis razón suficiente para buscar un nuevo término que describa de manera más precisa las formas literarias agrupadas bajo la marca genérica.

A mi juicio, el paso del tiempo desempeñó un papel importante para el perfeccionamiento de las herramientas teóricas empleadas en atender el estudio de la literatura testimonial. No sólo ayudó a ello la lejanía temporal de los primeros postulados de Beverley,³⁵ sino también la disminución de las fuerzas de Casa de las Américas para apuntar el desarrollo de estas literaturas y la proliferación de diversos textos en los periodos de post-dictaduras en Centroamérica y Sudamérica.

La cuestión es fundamental para la comprensión de nuestro tema porque pone en diálogo dos polos aparentemente irreconciliables. A partir de que los hechos experimentados de primera mano se ficcionalizan, hay un desplazamiento de la verdad hacia la verosimilitud. El acuerdo de lectura para aproximarse a estos textos es propio de la literatura y no, por ejemplo, de la historia. Así lo señala la presencia de recursos literarios, como los diálogos, el narrador, los personajes y la descripción detallada de sus pensamientos o de sus sentimientos.

Una característica determinante de la literatura testimonial es que un carácter narrativo afilia la mayoría de sus realizaciones, cuestión que Rodríguez-Luis no quiere dejar de lado. Por eso

³⁵ “Parte de la razón de ser del testimonio es que escapa a nuestras categorizaciones usuales, y en particular a la distinción entre lo literario y lo no literario” (J. Beverley, “Anatomía del testimonio”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 13, núm. 25 [1987], pp. 7-16).

mismo, rechaza la propuesta de Beverley encaminada a considerar el testimonio como una categoría discursiva independiente. La novela testimonial no realiza procedimientos estéticos nunca antes vistos ni propone una forma original para la escritura. Rodríguez-Luis afirma que, aunque sea cierto que la popularización del testimonio en la segunda mitad del siglo XX cuestionó las formas en que se leía la novela hasta el momento, existía desde las crónicas del Nuevo Mundo una tradición hispanoamericana de registro de la experiencia ajena bajo formas narrativas, en momentos de crisis.

El gran problema de zanjar la discusión con la defensa del carácter ficcional de los textos es el compromiso con la verdad que ellos mismos proponen en el pacto de lectura: “Todos los textos que trataré en las páginas que siguen —dice Rodríguez-Luis— son testimoniales en cuanto que parten de uno o varios testimonios, pero no lo son de manera uniforme, sino variada y que depende de la función que cumplen en su producción los diversos factores relacionados con la narración novelística.”³⁶ Por ello Rodríguez-Luis sugiere otro tipo de solución: hay una categoría que engloba una diversidad de testimonios y pruebas presenciales de los hechos y es *el documento*. Si se usa el adjetivo “documental” en vez del acostumbrado “testimonial” —propone el crítico— la atención se dirige al *proceso de transformación* de la experiencia humana al texto literario y no a la *voz original* del testimoniante. Este cambio de enfoque permite ahondar en las estrategias que emplean los escritores para adaptar el material a su disposición (ya sean entrevistas orales, textos escritos o cualquier otro tipo de registro) a una nueva organización por medio de cierto tratamiento autoral. La función de quien firma como responsable del texto es más cercana a la de un editor o un curador que interviene en la disposición del discurso ajeno que a la de un autor.

³⁶ J. Rodríguez-Luis, *op. cit.*, p. 11.

Por esta razón, la taxonomía del género testimonial que hace Rodríguez-Luis se basa en el nivel de participación del mediador que organiza el texto del testimonio. En el primer tipo que él identifica, se localizan *Juan Pérez Jolote* de Ricardo Pozas, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* de Elizabeth Burgos y *Si me permiten hablar, testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* de Moema Viezzer, textos que se caracterizan porque “el autor se subordina al testimoniante; no nos parece que su voz haya sido alterada, en lo esencial, y esta impresión la respaldan las explicaciones de los autores sobre su papel”.³⁷ Rodríguez-Luis resalta, sobre todo, la relevancia antropológica y política de los textos, pero no atiende sus rasgos literarios, aunque los identifica de forma más definitiva en el libro de Pozas.

En la segunda categoría entran textos que tienen una clara intervención del mediador, como es el caso de *Relato de un naufrago* de Gabriel García Márquez o la *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet: “Esa *intervención* —que no mera mediación— se propone mucho más que hacer el relato más legible: lo reorganiza, lo pule, le aplica obvios procedimientos novelísticos.”³⁸

Aquí radica la primera discrepancia entre Sklodowska y Rodríguez-Luis, puesto que ella clasifica en un mismo grupo la *Biografía* de Barnet y *Me llamo Rigoberta* de Burgos porque considera que (con todo y sus diferencias) comparten una estética cercana: “Barnet y Burgos tratan de ausentarse del texto y restringir la información sobre la configuración del mismo o presentar el proceso de escritura como una tarea exenta de conflictividad.”³⁹ Es decir, ambos “borran” su presencia del resultado final y omiten las marcas de conversación que mediaron la recopilación de los hechos que narran. Asimismo, soslayan el proceso de “traducción” entre el discurso oral y la escritura. El caso de *Relato de un naufrago*, para Sklodowska, entraría en el grupo de testimonio

³⁷ *Ibidem*, p. 3.

³⁸ *Ibidem*, p. 38.

³⁹ E. Sklodowska, *op. cit.*, p. 199.

noticiero, debido al tratamiento de la historia y al hecho de que, antes de publicarse como libro, apareció en entregas periódicas en un diario colombiano.

La clasificación de Rodríguez-Luis está dictada por la visibilidad de la mediación del editor/autor del testimonio y se propone un alcance más general. Sin embargo, la agrupación de Sklodowska es de mayor utilidad porque, una vez establecido el marco genérico que reside en los paratextos y textos satelitales de obras literarias testimoniales, propone dos vertientes críticas para analizar las dos grandes facetas del género: una cercana a la antropología; la otra, al periodismo.

Rodríguez-Luis propone dos grupos más en su taxonomía que vale la pena analizar para el desarrollo de esta investigación, sobre todo por la inclusión de *Hasta no verte Jesús mío*, que pertenece a nuestro corpus. En el tercero, están los textos en los que el mediador “no sólo no se oculta, sino que hace explícito su papel central”.⁴⁰ Las llama “testimonios novelados [...] puesto que predomina en ellos la intención de transmitir el relato del informante sobre la de novelarlo”.⁴¹ Ejemplos de esta categoría son *La montaña es más que una inmensa estepa verde* de Omar Cabezas; *Hasta no verte Jesús mío*, *La noche de Tlatelolco*, *Fuerte es el silencio* y *Nada, nadie. Las voces del temblor* de Poniatowska; y *La fiesta de los tiburones* de Reynaldo González.

En el primero de los casos, Omar Cabezas narra su propia experiencia en la guerrilla (coinciden en un solo referente el personaje principal, el narrador y el autor), por lo que parece forzado hablar de un mediador. En cuanto a *Hasta no verte Jesús mío*, el mediador ciertamente se oculta, no así en textos satelitales de publicación posterior a la obra. En la novela, como veremos en el capítulo dedicado a su análisis, la entrevistadora aparece como un personaje silencioso que se adivina en contadas ocasiones por medio de alusiones a un “usted” huidizo y que nunca responde. En ese sentido, el relato es un diálogo en el que uno de sus participantes (el que escribe)

⁴⁰ J. Rodríguez-Luis, *op. cit.*, p. 46.

⁴¹ *Ibidem*, p. 74.

está silenciado. ¿Bajo qué perspectiva podría incluirse, entonces, en la tercera sección de esta taxonomía, cuya característica dominante es el papel explícito del mediador? Quizás se trata de un afán por clasificar en un solo sitio la producción de Elena Poniatowska para poder señalar en conjunto sus características. En efecto, en las demás obras incluidas (*La noche de Tlatelolco*, *Fuerte es el silencio* y *Nada, nadie*) sí hay indicadores paratextuales y textuales sobre el papel mediador de la escritora.

La hipótesis de Rodríguez-Luis a este respecto es que *Hasta no verte* tiene un mayor grado de ficcionalización⁴² que, digamos por ejemplo, *Juan Pérez Jolote* de Pozas o de *Los hijos de Sánchez* de Lewis. Estas dos últimas obras son sus antecedentes directos, cuyos principios de elaboración, a juicio de Rodríguez-Luis, Poniatowska llevó a un nuevo estadio. Sin embargo, para asegurar esta interpretación habría que acceder al archivo de grabaciones y transcripciones de las pláticas entre la autora y su informante.⁴³ Como veremos en el capítulo que le corresponde, sólo la investigadora Cynthia Steele tuvo acceso a él y asegura que la distancia entre las notas preliminares y el discurso narrativo es mínima, por lo que habría que precisar qué se entiende por “mayor grado de ficcionalización”.⁴⁴

Finalmente, en la cuarta categoría están las obras que se califican como novelas documentales, porque cumplen “la intención de crear una estructura novelística independiente de su origen documental”.⁴⁵ Su propósito es, ante todo, crear un efecto artístico. El ejemplo paradigmático de este subtipo de narrativa documental es revelador por su posición en la

⁴² *Ibidem*, p. 62.

⁴³ Por el momento este archivo se encuentra en proceso de clasificación y, por lo tanto, es imposible consultarlo, según me informó Elena Poniatowska en una conversación personal.

⁴⁴ Rodríguez-Luis tuvo conocimiento de este artículo porque incluso lo cita para contraponerlo con las declaraciones de Poniatowska sobre su mediación del discurso de su protagonista. Considero válida la insistencia del crítico en sostener que esta obra tiene un “alto grado de ficcionalización”, porque establece (aún sin quererlo) vasos comunicantes con obras clasificadas en otro de los rubros por él identificados y muestra lo difícil que resulta taxonomizar este tipo de escritura literaria.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 75.

constelación de obras revisadas por el crítico: se trata de *A sangre fría*, de Capote, es decir, de la obra paradigmática de la novela de no-ficción. En la tradición hispanoamericana retoma para el caso la *Operación masacre* de Walsh y, específicamente para México, se señala *Los periodistas* de Vicente Leñero.⁴⁶

Estos dos últimos grupos de la taxonomía son los más relevantes para la crítica literaria, explica Rodríguez-Luis, debido a que ofrecen más elementos de trabajo. En tanto que sus autores se entregaron al perfeccionamiento de la técnica narrativa (y no sólo a referir los hechos en los que se basan), este tipo de obras puede leerse con especial reparo en las técnicas retóricas y estilísticas empleadas. Esto no quiere decir que el lector pierda interés en los referentes aludidos o, más aún, en las fuentes documentales o en las correspondencias con otros discursos (como actas jurídicas, reportes oficiales, expedientes o libros de historia).

Beth Jörgensen, que tiene un estudio dedicado a las literaturas de no ficción en el siglo XX en México, asegura que, en el caso mexicano, aún queda mucho trabajo por hacer para entender a cabalidad este tipo de escritura: “Moving from selling of books to the academic study of literature, a review of several standard histories of Mexican literature confirms the impression that nonfiction is not generally regarded as a distinct literary practice requiring a mode of reading attentive to its specific demands.”⁴⁷

⁴⁶ Esta obra fundamental para entender el desarrollo de la prensa libre en México durante los últimos cuarenta años, narra el proceso mediante el cual, por órdenes del entonces presidente de México (Luis Echeverría), se desgranó buena parte del personal del periódico *Excélsior*. Tras la injustificada expulsión de su director, Julio Scherer, su equipo cercano salió tras él y se fundó la revista *Proceso*, sin la cual no podría entenderse hoy el ejercicio periodístico en nuestro país. En el prólogo a su novela, Leñero aclara: “Consideré forzoso sujetarme con rigor textual a los acontecimientos y apoyar con documentos las peripecias del asunto porque toda la argumentación testimonial y novelística depende en grado sumo de los hechos verdaderos, de los comportamientos individuales y grupales y de los documentos mismos” (V. Leñero, “Prólogo”, *Los periodistas*, Ciudad de México, Seix Barral, 2015, edición digital en formato epub, ISBN 978-607-07-2706-1).

⁴⁷ Beth E. Jörgensen, *Documents in Crisis. Nonfiction Literatures in Twentieth-Century Mexico*, Nueva York, State University of New York Press, 2011, p. 6.

Para atender las particularidades del caso mexicano, la investigadora propone un modelo de estudio que consiste en lo siguiente: “To attend to the distinction of nonfiction by examining the interplay of conventions and expectations that inform the production and the reception of nonfictional narrative and that structure our perception of its particular relationship to material reality and human actions, past and present.”⁴⁸ Es decir que, para el caso, conviene analizar tanto los procesos de escritura de los textos, como el tipo de lectura que sugieren. De tal manera, podrá entenderse su dimensión material, tanto en la etapa de elaboración como en la de recepción.

De acuerdo con Jörgensen, la narrativa no ficcional (que reconoce también como narrativa documental) suele aparecer en contextos de crisis como una forma de recuperar el sentido de un conjunto de acciones que, por las circunstancias en que ocurren y la manera en que se desarrollan, carecen de él; ése es el caso para “Holocaust literature, the North American New Journalism, Latin American testimonial literature, and the Mexican chronicle”.⁴⁹ A su juicio, la narrativa genera un tipo de saber del mundo, una especie particular de conocimiento, que permite dotar de orden una experiencia y preservar su memoria.⁵⁰ La autora recupera una propuesta interesante, hecha por Eric Heyne, sobre un criterio de distinción entre literatura ficcional y no ficcional, más allá de la obligatoriedad de referencialidad para la segunda. La clave está en la duda sobre la exactitud de lo que se narra en la narrativa no ficcional. Mientras que para un lector de ficción preguntarse si lo que está leyendo pasó o no en la realidad es insignificante, para uno de no ficción resulta crucial.

Un criterio para cuestionar de forma válida el apego del registro a la experiencia es el uso de documentos, propio de este tipo de escritura:

They are the textualized remains of the past, and as such they are constructed in language and in relationship to other documents. There is neither immediacy nor transparency here, but a highly mediated reconstruction of irrecoverable events. Nonfiction literature, which

⁴⁸ *Ibidem*, p. 12.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 14.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 13.

is fact- and evidence-heavy, makes a commitment to verifiable documents, but this commitment may be more or less explicit in the text, and more or less consistently honored.⁵¹

La incapacidad de recuperar los eventos de la que habla la cita tiene que ver con la distancia que siempre opera entre el lenguaje y lo que busca decirse. Una narración no puede ser el evento mismo al que se refiere; en todo caso, el relato sustituye y equivale a los hechos. En este sentido, los documentos son una huella, un indicio, de gran utilidad para reconstruir algo que pasó. De ahí que la literatura de no ficción haga un compromiso de fidelidad con documentos verificables; aunque, como se apunta en el texto citado, ese acuerdo puede ser más o menos explícito en el texto y, en mayor o menor medida, consistente.

Algunas veces, como se verá en los dos primeros casos de nuestro estudio, los documentos a los que se apega la narración no son verificables, debido a que no tuvieron ningún registro externo a la ficción o a que tal registro se perdió. Sin embargo, esto no implica que estas obras no puedan leerse como narraciones documentales o que se anule su compromiso con la verdad.

V. EL RELATO DOCUMENTAL Y LAS NUEVAS FORMAS DE NARRAR

Ana María Amar Sánchez publicó en 1992 un estudio sobre el “relato documental o testimonial” que hizo tres grandes contribuciones al desarrollo teórico de la materia: incorporó la reflexión sobre la influencia de los cambios tecnológicos en la escritura narrativa; estableció vasos comunicantes entre lo que la tradición hispanoamericana llama literatura testimonial y lo que la tradición estadounidense denomina el Nuevo Periodismo y la escritura de no-ficción; y, finalmente, propuso un modelo de análisis que no tiene como punto de partida la consideración del testimonio como género literario autónomo, pero tampoco niega su carácter genérico. Su propuesta es conciliadora

⁵¹ *Ibidem*, p. 23.

en tanto que reconoce la necesidad de ordenar la diversidad de textos testimoniales bajo una categoría abarcadora, sin dejar de reconocer el diálogo cruzado de esa diversidad con otros géneros literarios y discursivos.

Amar Sánchez propone hablar de un “discurso narrativo no-ficcional” para englobar aquellos relatos de no-ficción con la característica mínima de que se produzcan en ellos “cierto tipo de transformaciones narrativas”,⁵² que tienen que ver (sobre todo) con el uso de recursos propios de la ficción para hacer evidente que hay una perspectiva desde la que se está contando el relato. Aunque esta autora reconoce manifestaciones previas de lo que podría entenderse como relato documental, sitúa su proliferación a partir de la década de 1960, en relación con la publicación de *Operación masacre* (1957), de Rodolfo Walsh, y *A sangre fría* (1965), de Truman Capote.

La médula del relato documental está, según Amar Sánchez, en dos elementos: la base de registros, que no puede ser modificada, y la creación de una nueva realidad para los acontecimientos, regida por una lógica interna y leyes propias. Por esta razón, el contrapunto entre la narrativa y sus ejes referenciales es propio del género.

El problema profundo del estudio de este tipo de textos radica en que lo real y lo ficcional no se pueden deslindar con nitidez: el género origina un “espacio intersticial donde se fusionan y destruyen al mismo tiempo los límites entre distintos géneros”.⁵³ Por esta razón, aunque a lo largo de su estudio Amar Sánchez emplea el término “género” para referirse a diversas manifestaciones de este fenómeno literario, también reconoce que los relatos de no-ficción pueden incluirse en el estatuto genérico de la novela.

Además del peculiar trabajo de esta modalidad con el material de registro a su disposición, otro de sus rasgos característicos “es la *interdependencia formal* entre los textos de no-ficción y el

⁵² A. Amar, *op. cit.*, p. 21.

⁵³ *Ibidem*, p. 19.

resto de la producción de un mismo autor”.⁵⁴ Por lo general, en la obra de los autores de relatos documentales hay varios textos que comparten un proceso de elaboración que debe su material a discursos ajenos a lo literario.⁵⁵ Esto permite hablar de un código compartido entre distintos textos que permea la producción de un mismo escritor, de forma que los mecanismos puestos en práctica en la escritura de uno de los textos se repiten o se reelaboran en la de los demás. De esta manera, se forma una constelación de relatos documentales que aporta elementos para su interpretación y devela las prácticas detrás de su elaboración.

En sus inicios, aclara la investigadora, la novela tampoco era un discurso ajeno a toda referencialidad histórica. A su juicio, la confusión entre verdad, realidad y verosimilitud se debe —en todo caso— al éxito del realismo literario en el siglo XIX, que es puesto en duda por los relatos de no-ficción. En efecto, para evitar una lectura ingenua del problema, conviene tener en mente que entre la narrativa literaria y la historia siempre está presente una negociación sobre qué convenciones y recursos se usarán para hablar de los hechos.

Skłodowska analizó una arista de este problema por medio de un constante diálogo con *El orden del discurso* de Michel Foucault, su lección inaugural impartida en el *Collège de France* el 2 de diciembre de 1970, una obra seminal para entender el curso de sus investigaciones posteriores. Foucault parte de la idea de que en cualquier sociedad existen procedimientos destinados a controlar, seleccionar y redistribuir la producción del discurso, con el fin de dominar el azar de los

⁵⁴ *Ibidem*, p. 67.

⁵⁵ Las tres escritoras que conforman el corpus de esta disertación cumplen con esta característica. En el caso de Nellie Campobello, además de *Cartucho*, comparten una dimensión documental sus obras *Las manos de mamá*, *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* y *Ritmos indígenas de México*; en el de Elena Poniatowska, sería inútil enlistar las obras que lo hacen, debido a que se trata prácticamente de toda su extensa producción; finalmente, Cristina Rivera Garza es autora del libro de ensayos *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General, 1910-1930*, de las recopilaciones de textos varios *Dolerse. Textos desde un país herido* y *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* y de la obra híbrida *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, todos ellos de carácter documental. Esta dimensión abarca también alguna parte de su obra transmedia (que se compone no sólo en el papel, sino también en plataformas virtuales, como *blogger* o *twitter*), tema estudiado por Roberto Cruz Arzabal en su artículo “Archivos potenciales: domiciliación y colindancias en *Viriditas* de Cristina Rivera Garza”, *Letras Femeninas*, vol. 42, núm 2 (2016), pp. 35-43.

acontecimientos y “esquivar su pesada y temible materialidad”.⁵⁶ A partir de este marco, establece cuáles son esos procedimientos, cómo funcionan y cuáles son sus repercusiones discursivas. Sin embargo, la tarea se complica con la conciencia de que el discurso es, a la vez, instrumento y objeto de control; asimismo, “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse”.⁵⁷ Las coacciones del discurso pueden agruparse en tres grandes bloques: procedimientos externos de control, que limitan los poderes del discurso; procedimientos internos de control, que dominan sus apariciones aleatorias; y, finalmente, los que eligen a los sujetos que pueden hablar.⁵⁸ Sklodowska cifra uno de los núcleos del discurso testimonial en la voluntad de verdad y en los recursos del escritor que transcribe y edita el testimonio del informante para darle una forma narrativa determinada.

Esto tiene relación con el interés de Amar Sánchez por dejar claro que los géneros son categorías históricas y, por lo tanto, mutantes y difíciles de delimitar: “La literatura entonces se define en términos de lo que algún grupo social, alguna institución llaman y usan como literatura [...] son los factores históricos e ideológicos los que determinan la aceptación y los límites de lo literario.”⁵⁹ En todo caso, se trata de mecanismos de control discursivo y de producción de verdad; por eso Sklodowska recurre a Foucault. La noción de que el lenguaje puede capturar sin discordancias la realidad, al punto de fijar una versión que la sustituye, es falsa. Tal y como lo señala el relato documental, el registro modifica, al crear y otorgar una lógica interna, los hechos que fija.

⁵⁶ M. Foucault, *El orden del discurso*, Alberto González Troyano (tr.), Ciudad de México, Tusquets, 2009, p. 14.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 15.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 39.

⁵⁹ A. Amar, *op. cit.*, p. 29.

Amar Sánchez conecta el surgimiento del Nuevo Periodismo en Estados Unidos y de la literatura testimonial en Hispanoamérica (agrupados por ella bajo el mote de relatos de no-ficción) con el desarrollo de una literatura fáctica, que surgió alrededor de 1930 entre autores alemanes exiliados en los albores de la Segunda Guerra mundial, en polémica directa con la noción de novela realista de Lukács. Discusión que, a su vez, guarda relación con la búsqueda de una “literatura a la altura de los hechos”, iniciada por los rusos en los años posteriores a la Revolución de Octubre. Tal vinculación de diatribas me parece especialmente estimulante en consideración del corpus de mi tesis. En primer lugar, porque la Revolución mexicana (que fue previa a la de Octubre) generó intentos de teorización sobre el tipo de literatura que se escribiría tras el conflicto.⁶⁰ En segundo, porque las tres obras elegidas hacen referencia a los tiempos de la Revolución mexicana, pero no necesariamente se escribieron en medio de la agitación social. Aún así, puede afirmarse que los temas y, más todavía, los materiales documentales (orales y escritos) que sirvieron de base a estas historias permitieron y requirieron una reflexión sobre la forma en que serían contados. Y cuestionar la forma tiene que ver, a su vez, con dudar de la pertinencia de algún género textual.

Esto se debe a que la presencia de material documental trae a la luz una serie de preguntas en torno a la manera de narrar los hechos al incorporar los documentos. El escritor de este tipo de relatos tiende a reconocer la naturaleza problemática de su quehacer. Ese reconocimiento normalmente aparece en la periferia de los textos, pero sobre todo está implícito en la estructura del relato y solicita (exige quizás sea un verbo más preciso) una participación más activa de un lector que está siendo informado e interpelado por los textos para invitarlo a tomar un partido definido frente a cierta situación.

⁶⁰ En el capítulo dedicado a *Cartucho* hay una reflexión sobre la polémica de 1925, en donde se sintetiza este proceso.

En contraste, vale la pena recordar la reflexión de Rodríguez-Luis sobre el Nuevo Periodismo como un discurso documental, pero “no esencialmente testimonial”,⁶¹ esto es, no concentrado en la vida de un solo individuo. De esta forma, el autor subrayó la distancia entre el conjunto de obras representado por *Biografía de un cimarrón*, ejemplo paradigmático de literatura testimonial, y los artículos firmados por Wolfe y sus compañeros de generación. La principal diferencia entre ambos estriba en el hecho de que los nuevos periodistas nunca niegan que hubo una relación directa y personal entre el entrevistador y los testigos, e incluso dejan marcas explícitas de ello en el texto, mientras que autores como Pozas o Burgos borran las preguntas que dan pie al relato de los informantes y, con esa borradura, esconden su influencia en el curso de la narración. Sin embargo, estas líneas generales no se cumplen en todas las realizaciones de relatos documentales, por lo que hacer una separación tajante entre Nuevo Periodismo y literatura testimonial resulta inútil para análisis más comprensivos.

Al igual que Amar Sánchez, Rodríguez-Luis relaciona los resultados del Nuevo Periodismo con los de la “novela no ficticia” (sobre todo *A sangre fría* de Capote) como el encuentro de intenciones complementarias: mientras el primero buscaba apropiarse de técnicas propias de la novela para narrar crónicas y reportajes, la segunda empleaba materiales periodísticos o documentales para fundamentar su relato. Dentro de la tradición hispanoamericana, el autor incluye en la categoría de novela no ficticia *Los periodistas* de Leñero y *Operación masacre* de Walsh. Como puede verse, tanto Rodríguez-Luis como Amar Sánchez incluyen bajo un mismo mote (“narrativa documental”) obras que antes fueron clasificadas como novelas testimoniales, ejemplos de Nuevo Periodismo, o novelas no-ficticias.

⁶¹ Rodríguez-Luis, *op. cit.*, p. 18.

Si, como quedó señalado arriba, Sklodowska sostiene un diálogo soterrado con Foucault, Amar Sánchez lo hace con Walter Benjamin, lo cual le permite crear una analogía entre las reflexiones del filósofo alemán sobre el arte en la era de la reproductibilidad técnica y la tradición que se funda con la literatura fáctica:

Tanto Brecht como Benjamin rechazan la posición de Lukács y sostienen la historicidad de las formas: los nuevos temas exigen formas nuevas que se valgan de la evolución de los medios técnicos. Consideran a la literatura documental como una posibilidad abierta para superar la tradición narrativa del siglo XIX: frente a los relatos de argumento y héroes ficticios contruidos según las leyes de la verosimilitud psicológica del realismo, levantan la literatura fáctica.⁶²

Como veremos en un apartado posterior, la polémica de la “novela de la revolución” que se desarrolló en periódicos mexicanos a principios del siglo XX tocaba temas análogos: ¿cómo escribir una narrativa que haga honor a la agitación de los tiempos contemporáneos?

Amar Sánchez entrelaza esta discusión con las ideas de Walsh sobre la escritura que debía adaptarse a los nuevos medios de producción, en una postura que “privilegia la renovación formal como único medio de lograr la desautomatización del lector”.⁶³ El autor hablaba de la incorporación de documentos periodísticos o judiciales en formas ficcionales para crear sorpresa y dinamizar la lectura. Sospecho que Walsh no sólo pensaba en despabilar al lector de narrativa, sino al lector como dimensión de una ciudadanía activa. Amar Sánchez concluye, al relacionar a Benjamin con Walsh, que “puede pensarse entonces a la no-ficción como un uso de las formas de reproducción mecánica y sus técnicas (periodismo, fotografía, reportaje, grabaciones, etc.) *no masivo*, entendiendo este término en el sentido de repetición convencional de clisés, consumo alienado y recuperación despolitizada de toda diferencia”.⁶⁴

⁶² A. Amar, *op. cit.*, p. 25.

⁶³ *Ibidem*, p. 27.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 43.

De acuerdo con la investigadora, hay un procedimiento análogo entre las técnicas de la escritura y la novela en la estética realista del siglo XIX y la introducción de testimonios y noticias en la narrativa documental.⁶⁵ Se trata de un desplazamiento de las técnicas y los formatos, no sólo del contenido que constituye un tema: un cambio en la manera de manipular el material que forma la obra literaria. En otras palabras, estamos ante distintos modos de hacer un archivo en la definición de Derrida: dotar de cierto orden una serie de documentos que obedezcan un principio rector.

En *El mal de archivo*, Derrida explica que en la etimología de la palabra *archivo* hay un sentido relacionado con el orden, en tanto organización determinada y en tanto mandato. Archivar implica la consignación de varios elementos en una relación que permite darle un sentido al ordenamiento en que se disponen. Derrida dice que el archivo resulta de un acto de domiciliación y no sólo de localización, debido a que siempre hay “un guardián” encargado de permitir ciertas interpretaciones y usos del archivo; sin embargo, no debe entenderse que esa función necesariamente es cumplida por una persona, también es posible que esté a cargo de una institución o de una tradición.

A partir de la metáfora freudiana del “bloc mágico” para explicar el funcionamiento de la memoria humana, Derrida habla de la tecnología como límite de “lo archivable” y del archivo como creador de acontecimientos. El ritmo de la correspondencia postal, dice para ejemplificar el punto, determinó en gran medida el desarrollo del psicoanálisis, ya que había que esperar los tiempos de escritura y traslado que permitían el papel y los servicios de correo para mantener una comunicación a la distancia. Derrida vivió sorprendido por la popularización del correo electrónico, las computadoras y las impresoras personales, y se preguntó cómo determinaría eso el avance de

⁶⁵ Véase arriba la nota 32 sobre R. Barthes.

distintas ciencias y disciplinas: “Más trivialmente: no se vive de la misma manera lo que ya no se archiva de la misma manera. El sentido archivable se deja asimismo, y por adelantado, co-determinar por la estructura archivante. Comienza en la impresora.”⁶⁶

En cierto sentido, la propuesta de reflexión sobre el archivo permite pensar la reunión de documentos extraliterarios bajo el signo de la ficción como una nueva consignación, que ilumina aspectos que pasarían inadvertidos en su contexto original y, a la vez, reclama un esfuerzo interpretativo del lector que debe resolver si lo que lee modifica su estar en el mundo como texto ficcional o como registro histórico.

Una característica propia del relato documental es, precisamente, su conciencia sobre el proceso de consignación y de manipulación de los materiales: “Si es ineludible la manipulación cuando se trabaja con lo documental, la mejor manera de escapar de ella es hacerla visible; exhibir su armado, la ‘artificialidad’ del relato o de la imagen.”⁶⁷

La lectura de los textos de no-ficción ocurre en un espacio de cruce entre lo que podría ser una novela ficcional y una obra periodística y no requiere de una elección excluyente. El reto consiste precisamente en no renunciar al carácter ficcional del relato (en tanto que manipula el material y lo dota de cierto sentido dado por la estructura) ni a su raíz extraliteraria. Por esta razón, la función política que los relatos documentales pueden tener en procesos de restauración de la memoria histórica no limita su análisis literario.

VI. LA INCLUSIÓN DE LOS GÉNEROS REFERENCIALES COMO DIMENSIÓN TRANSHISTÓRICA Y TRANSGENÉRICA

⁶⁶ J. Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Paco Vidarte (tr.), Valladolid, Editorial Trotta, 1997, p. 26.

⁶⁷ A. Amar, *op. cit.*, p. 86.

El teórico chileno Leónidas Morales propone una forma de acercarse a la literatura testimonial que parte de su negación como género literario autónomo, cuestión que de algún modo los críticos que hemos comentado dan por sentado. De acuerdo con su sistema de análisis, lo testimonial no constituye un género literario en sí mismo. Por eso no puede considerarse a la par del diario, la carta, la novela o el cuento (por mencionar algunos), sino que es un atributo de cualquiera de los géneros literarios, una modalidad discursiva que no sólo opera a un nivel de contenido sino también estructural. Por eso es posible hablar de novela, poema o teatro documental y, a su vez, leer desde la crítica literaria documentos personales, como cartas o diarios de sobrevivientes. Morales propone agrupar lo que hay de común entre cualquiera de estas manifestaciones como “géneros referenciales”. Es decir, todos aquellos que dependen de una relación de fidelidad con documentos no literarios.

En la revisión del devenir crítico del tema, Morales se detiene a comentar el enfoque interesado en analizar las relaciones de poder que rodean al texto literario, tales como: ¿de quién es la voz que se representa en el discurso testimonial y qué implica una representación delegada?

Sin despreciar la importancia de estas preguntas, apunta el investigador, queda pendiente un acercamiento retórico y estilístico: “Las lecturas del testimonio como textualización de unas relaciones de poder, como escenario ocupado por la voz de un subordinado que, además, parece investido de una ‘ejemplariedad’ en el sentido antes señalado, nada dicen, nada hablan, en definitiva, del testimonio como una clase de discurso.”⁶⁸ Esto tiene que ver, explica Morales, con que, cuando esta modalidad de escritura tomó carácter institucional gracias a Casa de las Américas, no hubo un trabajo profundo de definición teórica sobre lo que sería considerado testimonio. Las líneas generales del concurso sirvieron para dar una idea de las características de los textos, mas

⁶⁸ Leónidas Morales, *La escritura de al lado. Géneros referenciales*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 20.

no sustituyeron una labor crítica que se hiciera cargo de los conflictos intrínsecos de la categoría textual. Había una práctica de escritura que pedía ser atendida, pero faltaba plantear sus bases conceptuales de forma precisa más adelante.

Morales encuentra la piedra de toque de ese ejercicio en el primer trabajo teórico de Margaret Randall, en donde se define la literatura testimonial en relación a la concepción jurídica de lo que constituye un testimonio. A juicio de ella, las obras de esta naturaleza “excluyen toda posible confusión con el ensayo, la narrativa histórica o [la] autobiografía” y, en cambio, guardan una relación cercana “con el periodismo —impreso, radiado o televisado—, con el reportaje y la crónica”.⁶⁹ La propuesta de Randall surgió como un manual preparado para un taller de historia oral del Ministerio de Cultura Sandinista en 1979, lo cual subraya su carácter práctico sobre el teórico. No obstante, una de sus principales aportaciones a la discusión fue la distinción entre lo que ella llamó el *testimonio en sí* y el *testimonio para sí*.

El primero incluye cualquier tipo de arte que deja testimonio (registro, huella) de un tiempo determinado. En este sentido, es un atributo que puede estar ligado a cualquier manifestación artística. El segundo constituye en sí mismo un género diferente y debe cumplir con una serie de preceptos, identificados por Randall como los siguientes: (1) usar fuentes directas; (2) elaborar una historia “a través de las particularidades de la voz o las voces de un pueblo” que protagonizó algún hecho; (3) garantizar la inmediatez de los que cuentan el relato con lo relatado; (4) usar material secundario, “una introducción, otras entrevistas de apoyo, documentos, material gráfico, cronologías y materiales adicionales que ayudan a conformar un cuadro vivo”,⁷⁰ y (5) lograr una alta calidad estética.

⁶⁹ Margaret Randall, “¿Qué es y cómo se hace un testimonio?”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 18, núm. 36 (1992), pp. 23-47, p. 23.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 25.

Sin embargo, algunos de estos requisitos mínimos son deficientes por su vaguedad para caracterizar de forma definitiva un género. Los puntos 1 y 4 son los más evidentes para la mayor parte de la crítica y los hemos comentado de algún modo en los apartados anteriores; sin embargo, el 2 y el 5 tienen un carácter muy general y, por tanto, corren el riesgo de ser inexactos. Por último, el punto 3 presenta severos problemas, debido a que el discurso documental (o testimonial, siguiendo a la autora) siempre está mediado, ya sea por el paso del tiempo en la memoria o por el registro material.

Por un lado, “las particularidades de la voz o las voces de un pueblo” no son hechos independientes de un contexto y de un observador, es decir, son resultado de la interacción específica entre el escritor y los informantes. Por otro, la “alta calidad estética” dependerá asimismo de una comunidad de receptores y de criterios extratextuales que cambian según el momento histórico y el gusto dominante en una cultura dada.

Randall identifica la literatura testimonial como una nueva forma de escribir la historia de los pueblos. De acuerdo con ella, esta forma se corresponde con un modelo económico y político anticapitalista. De modo que la cuestión está relacionada, a su ver, con comunicar un mensaje de propaganda revolucionaria. Su manual se propone guiar a quien desee emprender la tarea de escribir un testimonio y expone instrucciones para recopilar la materia prima (entrevistas, investigación sobre el contexto, material documental [mapas, fotografías, planos]) y para el proceso de montaje final. Esta división del trabajo es la más relevante para la comprensión teórica del testimonio como género literario o discursivo, dado que asume la imposibilidad de trasladar una realidad a la escritura sin mediación alguna. Randall parece decir que, entre mayor sea la conciencia de su intervención, mejor será el resultado del trabajo del escritor testimonial. De esta manera, ella no define el testimonio por su contenido sino por su proceso de elaboración.

Leónidas Morales parte de los planteamientos de Randall para alejarse de la corriente teórica que allí comienza y proponer una comprensión alternativa de los textos testimoniales:

Es ya sintomático del forzamiento o la inadecuación que significa la sumisión del testimonio al concepto de género discursivo, el que sea casi imposible toparse con un texto donde se asuma el punto de vista teórico de Randall, que no comience, o que no termine, haciendo perceptible en el autor un ademán de desazón, de incomodidad, cuando no de impotencia, asociado al reconocimiento de lo “difícil” que es definir lo que hay que entender por testimonio [...] a mi ver, el problema fundamental [...] está en la decisión misma, para mí errada, de concebir el testimonio como un género.⁷¹

Su razón principal para discrepar de la postura inaugurada por Randall es que el testimonio es una clase de discurso transhistórico y transgenérico.⁷² Esto quiere decir que no se encuentra ligado al régimen de una institución (como suelen hacerlo los géneros literarios) y sólo se actualiza en su dependencia de los discursos genéricos preexistentes, a los que Morales identifica como “géneros referenciales”. El testimonio no tiene autonomía y por eso no puede considerársele un género literario como tal.

La propuesta de Morales, sin embargo, debe mucho a las bases implícitas del trabajo de Randall. En realidad, la diferencia es una cuestión de perspectiva. Lo que Randall señalaba como parte del proceso de elaboración del “género”, Morales lo nombra como actualización del “tipo de discurso”. Me refiero a la naturaleza derivativa del resultado final que se presenta como literatura testimonial ante el lector. La transformación de una *entrevista* (que puede tomar formas diversas e incluir procesos de introspección personal o consulta de archivos escritos) en una *narración* es parte fundamental bajo cualquiera de las dos perspectivas teóricas.

Por lo general, como ya se dijo, el proceso de esa transformación queda registrado (o al menos aludido) en textos satelitales, como paratextos o ensayos posteriores: “En efecto, los autores de *Juan Pérez Jolote, Biografía de un cimarrón, Hasta no verte Jesús mío, Si me permiten hablar,*

⁷¹ L. Morales, *op. cit.*, p. 22.

⁷² *Ibidem*, p. 24.

Me llamo Rigoberta Menchú, han declarado, en prólogos o escritos independientes, que los materiales de la narración registrada en estos libros surgieron originalmente suscitados por y desde el diálogo de una *entrevista*⁷³ y conservan lo esencial del documento base: rasgos léxicos, sintácticos y estilísticos, así como unidades narrativas.⁷⁴

Así lo indicaba también Miguel Barnet en su ensayo de 1969 sobre la novela-testimonio: basado en el trabajo de Ricardo Pozas en *Juan Pérez Jolote*, “comencé a lucubrar sobre el *relato etnográfico, la novela realidad o la novela testimonio*, como he venido calificando este género [...] La misma labor práctica de las entrevistas, de desglose de las fichas, de transcripción de las grabaciones, iba conformando en mí una idea de lo que yo realizaría. No por azar había escogido a un ex esclavo, cimarrón y mambí”.⁷⁵ Para Barnet la diferencia entre un estudio sociológico, como el de Oscar Lewis, y un trabajo literario radicaba en saber “decantar el habla” de los informantes, es decir, en el proceso de transformación de la materia prima (las entrevistas y los documentos) y el resultado final (la obra testimonial): “El autor de la novela-testimonio no debe limitarse. Debe darle rienda suelta a su imaginación cuando ésta no lesione el carácter de su personaje, cuando no traicione su lenguaje.”⁷⁶ Es por esta intervención necesaria que, más adelante, Barnet propone llamarle “gestor”, en vez de autor, a quien escribe obras testimoniales. Esa palabra enfatiza el proceso que atraviesan los materiales para convertirse en obras literarias y, a la vez, subraya las decisiones creativas que el escritor debe tomar, sin recurrir a las ideas románticas de genio y originalidad, relacionadas con la noción de autor.

⁷³ *Ibidem*, p. 28.

⁷⁴ “Este proceso incluye recomposiciones, reescrituras y escrituras nuevas. Pero ninguno de los dos altera ni desfigura en lo esencial (en su léxico, su sintaxis, su oralidad) la especificidad del modelo estilístico original, el de las unidades narrativas contenidas en las respuestas del diálogo de la entrevista” (*ibidem*, p. 32).

⁷⁵ M. Barnet, art. cit., p. 287.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 292.

Es notable que la teorización de Barnet sirvió, a su vez, como base para la propuesta de Randall que revisamos arriba, pues ambos proponen una metodología muy parecida. Si acaso, el cubano subraya más la importancia de la dimensión estética de estas prácticas literarias, pues escribir novelas testimonio le permite ahondar en el conocimiento del *otro*: “Se produce también una despersonalización; uno es el otro ya y sólo así podrá pensar como él, hablar como él, sentir entrañablemente los golpes de vida que le son transmitidos por el informante, sentirlos como suyos. Ahí está la poesía, el misterio de este tipo de trabajo. Y, lógicamente, esa puerta abierta, enorme, que le permite a uno penetrar la conciencia colectiva, el nosotros.”⁷⁷ La otra gran diferencia es que, para Barnet, la novela-testimonio es una realización posible de la literatura de fundación, de la que hablaba Octavio Paz. Esto quiere decir que entronca con un proceso más amplio, relacionado con la formación de una identidad cultural propia del subcontinente. Morales regresa a las ideas de Barnet y Randall para recuperar de ellas lo que le parece más valioso: la idea de que la escritura basada en testimonios o documentos es huella de un encuentro con el otro.

La revisión de Morales sobre el camino que ha seguido la crítica de la literatura testimonial es útil para explicar la inclusión de una gran variedad de textos en este campo de estudio. Todos ellos comparten una constante narrativa y un proceso de edición entre un material documental y un texto literario.

Aunque la mayoría de los textos que conforman esta categoría dependen de un trabajo colaborativo entre la persona que atestiguó ciertos hechos y el escritor, hay algunas excepciones y, a veces, el testigo y el escritor son la misma persona. Quizás uno de los ejemplos más estudiados de este tipo sea *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* de Omar Cabezas, debido a que se trata de una obra basada en entrevistas que Cabezas se hizo a sí mismo sobre su experiencia

⁷⁷ *Ibidem*, p. 297.

en una guerrilla nicaragüense. Es decir, se trata de un trabajo de memoria guiado por un desdoblamiento del sujeto que le permite tomar distancia de sus experiencias y organizar los textos a su disposición en una forma narrativa y estética. Algo similar ocurrió con *The Little School: Tales of Disappearance and Survival*, de Alicia Partnoy,⁷⁸ sobre su experiencia en un campo de exterminio en Argentina, durante el Proceso de Reorganización Nacional.

Creo que, a diferencia de los demás libros, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* permite un acceso bastante cómodo a la identidad genérica de su narración. Se advierten en ella propiedades que dibujan una figura reconocible con facilidad por el lector. [...] El lector percibe sin dificultad en la narración todas las marcas que definen al género de la autobiografía [...] narración retrospectiva, en prosa, centrada en la historia de una personalidad, donde el autor es el narrador (el sujeto de la enunciación) y el narrador, a su vez, es el personaje (el sujeto del enunciado).⁷⁹

Como veremos más adelante, una de las obras del corpus de esta investigación (me refiero a *Cartucho*, de Campobello) también cumple con la característica de reunir en una misma persona al sujeto de las experiencias narradas y al gestor del texto final. Sin embargo, esto no implica que estos textos excluyan la representación de otras experiencias o que dejen de representar una vivencia compartida por muchos. Leónidas Morales subraya que la principal diferencia entre textos en los que el testimoniante es el escritor y el resto es que en el primer grupo es más fácil identificar el género en el que se actualiza el discurso testimonial, es decir, el relato autobiográfico.

VII. JUAN PÉREZ JOLOTE O LA NOVELA DOCUMENTAL MEXICANA

⁷⁸ “The voices of my friends at the Little School grew stronger in my memory. By publishing these stories I feel those voices will not pass unheard. I asked my mother, who is an artist, to illustrate this book. Her suffering during the years of repression has given her the tools to show this terrible reality in her powerful drawings. [...] Beware: in little schools the boundaries between story and history are so subtle that even I can hardly find them” (A. Partnoy, *The Little School: Tales of Disappearance and Survival*, San Francisco, Midnight Editions, 1998, edición digital en formato epub ISBN 978-1-573-44488-0, p. 22).

⁷⁹ L. Morales, *op. cit.* p. 27.

En 1959 se publicó en la Colección Popular⁸⁰ del Fondo de Cultura Económica la edición definitiva (y también la más reproducida: hasta el momento hay registro de 33 reimpresiones) de *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*, del antropólogo Ricardo Pozas. El cuidado de la edición estuvo bajo la dirección de Juan Almela (nombre civil de Gerardo Deniz) y las ilustraciones (dieciséis que se intercalan en el texto y una en la portada), a cargo de Alberto Beltrán, integrante del Taller de Gráfica Popular de la Ciudad de México.⁸¹ Por lo tanto, el proceso de producción material del texto implicó la conjunción de, al menos, tres labores: escritura, edición e ilustración.

También en 1959, esta edición del texto se había publicado en la colección Letras Mexicanas sin otra modificación que la de la portada.⁸² La edición anterior estuvo al cuidado de Julián Calvo y Alí Chumacero y se publicó en 1952 dentro de la misma colección del Fondo de Cultura Económica, pero con un cambio significativo: no se incluyeron los grabados de Beltrán, a excepción del que se usó para la portada del forro.⁸³ La decisión de suprimir el material visual permanece sin explicación a pesar de mis esfuerzos por encontrar justificación documental. La

⁸⁰ “La Colección Popular significa un esfuerzo editorial –y social– para difundir entre núcleos más amplios de lectores, de acuerdo con normas de calidad cultural y en libros de precio accesible y presentación sencilla pero digna, las modernas creaciones literarias de nuestro idioma, los aspectos más importantes del pensamiento contemporáneo y las obras de interés fundamental para nuestra América”, según el texto que aparece en la contraportada de R. Pozas, *Juan Pérez Jolote*, 3.^a ed., Ciudad de México, FCE, Colección Popular, 1959.

⁸¹ El trabajo de Beltrán relacionado con la narrativa documental está presente también en su colaboración con Elena Poniatowska para el libro *Todo empezó el domingo*. Resulta muy extraño que ninguno de los críticos que incluyen a Pozas en su análisis del tema hace alusión alguna a la obra pictórica de Beltrán, cuando ésta es imprescindible para la dimensión documental de la obra y constituye, en sentido estricto, una colaboración narrativa.

⁸² “Letras Mexicanas. Esta nueva colección publicará la producción literaria nacional en sus diversos géneros: poesía, novela, relato, cuento, ensayo y crítica. No sólo comprenderá libros originales e inéditos, sino también recopilaciones y antologías —de autores, de tendencias, de temas—, a fin de presentar amplios panoramas de los aspectos esenciales de nuestra literatura”, según el texto de la contraportada de R. Pozas, *Juan Pérez Jolote*, Ciudad de México, FCE, Colección Letras Mexicanas, 6, 1952.

⁸³ En un texto que compartió generosamente conmigo, Anthony Stanton explica que: “En 1950 Octavio Paz había citado un par de pasajes del libro [*Juan Pérez Jolote*] en la primera edición de *El laberinto de la soledad* para ejemplificar su tesis sobre el sincretismo religioso de México y todo parece indicar que posteriormente logró convencer a Arnaldo Orfila Reynal, director de la casa editorial del Estado mexicano, de la conveniencia de dar a conocer la obra en la nueva serie de obras destacadas de la creación literaria del país. Así, un texto elaborado a partir de la técnica antropológica de la transcripción del testimonio de un informante, puede ser leído, de repente, como obra literaria” (“Dos hitos en la tradición de la literatura testimonial en México”, en Ana María González Luna C. y Ana Sagi-Vela González (eds.), *Donde no habite el olvido. Herencia y testimonio en México y Centroamérica*, Milán, Ledizioni / Università degli Studi di Milano, 2017, pp. 47-55, p. 50).

orden de impresión, consignada en el Archivo Histórico del Fondo de Cultura Económica, señala lo siguiente:

Observaciones: Volumen de la Colección “Letras Mexicanas”, con las mismas características de formación que los tomos de Arrela [*sic*] y Rojas González [se refieren al *Confabulario* y a *El diosero*, respectivamente]. El guardapolvo debe ir en color morado. Se entrega como original un ejemplar de la primera edición (acta antropológica).⁸⁴

Antes de integrarse al acervo del Fondo de Cultura Económica, *Juan Pérez Jolote* fue un estudio etnográfico que se publicó en 1948 en la revista *Acta Antropológica*, mientras Pozas trabajaba en el Instituto Nacional de Antropología e Historia como etnólogo, ya con todas las ilustraciones de Beltrán incluidas.⁸⁵ En la nota editorial de esta edición hay una pequeña narración de la forma en que se escribió el texto:

La que ahora presentamos nació del trabajo de campo efectuado en el Estado de Chiapas, de fines de 1945 a principios de 1946, por una expedición en la que tomó parte el autor, Ricardo Pozas [...] Fue entonces cuando conoció a Juan Pérez Jolote y concibió la idea de aprovechar el relato que de su vida hiciera el chamula para dar a conocer, en forma de biografía, algo del ambiente cultural que caracteriza al grupo tzotzil.⁸⁶

Más adelante allí mismo se explica que los dibujos fueron fruto de un segundo viaje, al que Pozas asistió, en compañía de Beltrán, para completar sus apuntes previos y leerle a Jolote el resultado de su primera colaboración. La intervención del antropólogo que se admite y señala en esa breve nota se reduce a “incorporar en el texto algunas descripciones, no proporcionadas por el biografiado, con el fin de redondear el relato y dar una visión más clara de la vida y costumbres de estos indios”.⁸⁷ En esta primera publicación del texto, cada imagen ocupaba casi una página entera y a su reverso había pasajes tomados del texto adyacente presentados a manera de pie explicativo. Aunque la nota editorial aclara que Beltrán “tomó apuntes del natural que más tarde le sirvieron de

⁸⁴ Archivo Histórico del Fondo de Cultura Económica, expediente de producción de *Juan Pérez Jolote*, “Orden de producción 10 de octubre de 1952”.

⁸⁵ Algunos críticos parecen no tener noticia de las subsecuentes publicaciones del texto de Pozas dentro de una colección literaria, casi veinte años antes de la institucionalización del testimonio.

⁸⁶ Anónimo, “Nota editorial”, *Acta Antropológica*, vol. III, núm. 3 (1948), pp. 259-373, p. 263.

⁸⁷ *Loc. cit.*

base a los excelentes grabados incluidos en este número”,⁸⁸ éstos suelen guardar una fuerte relación con lo que el texto narra; por lo que es evidente que aunque el imaginario visual proviene de la expedición, el imaginario referente a las acciones representadas se debe a la lectura atenta del texto. Señalo con esta precisión el carácter ficticio que primó en ese trabajo sobre la intención de hacer un retrato fiel de la realidad observada.

La inclusión de *Jolote* en una colección dedicada a la promoción de textos literarios invitaba a hacer otro tipo de lectura distinto al del contexto antropológico, aunque conservaba su relación documental con discursos apegados a la búsqueda de la objetividad y el registro fiel desde una perspectiva científica, preservando así un pacto de veracidad con los hechos narrados. En la solapa de la primera edición en el Fondo de Cultura Económica (que se reproduce íntegra en la segunda y en la tercera) hay un breve texto que denota conocimiento de la “nota editorial” a la que se hizo referencia arriba:

El presente libro es el resultado de acuciosas investigaciones realizadas por Ricardo Pozas A. en la región de Chamula, provincia de Chiapas. Su intento, al redactarlo, no fue escribir una obra específicamente literaria, sino rescatar un testimonio de la convivencia humana en aquella zona indígena de México. Sin embargo, la crítica ha hecho especial elogio de las cualidades literarias con que en estas páginas se evocan la vida del personaje central, Juan Pérez Jolote, y el medio cultural en que habita.

En una reseña de 1949 que se publicó en el *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*, César Lizardi señalaba la mediación del escritor en la narración de la historia: “me asalta la duda de si por lo menos de cuando en cuando, ese técnico no habrá metido mano para corregir una que otra cosa, pues observo, por ejemplo, que usa a veces la forma correcta –y casi erudita– del pretérito definido del verbo venir”.⁸⁹ En un sentido similar iba el comentario de Stresser-Péan, que hablaba de “una cierta inquietud en el espíritu del lector que se pregunta de vez

⁸⁸ *Loc. cit.*

⁸⁹ César Lizardi Ramos, “Juan Pérez Jolote”. Biografía de un Tzotzil. *Acta Antropológica*, III: 3 by Ricardo POZAS A., *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*, vol. 12, núm. 2 (1949), pp. 162-164, p. 163.

en vez si, en esta colaboración [entre Jolote y Pozas], la responsabilidad de tal o cual pasaje no sería más del etnógrafo que del informador”.⁹⁰

La narración, escrita en primera persona, cuenta la vida de un habitante (llamado Juan Pérez Jolote) del municipio de Chamula, Chiapas. Como la historia está narrada desde la primera persona del singular, el texto aparenta ser una autobiografía y, como tal, se inserta en una larga tradición literaria en Hispanoamérica.⁹¹ No obstante, el nombre del autor no coincide con el del personaje principal, lo cual implica que se trata de un “relato de vida”.⁹² En el prólogo autoral, sin embargo, Pozas aclara que escribió la vida de Jolote tras una serie de encuentros con él y su larga investigación documental sobre el pueblo tzotzil y, por tanto, el texto está atravesado por la pretensión de representar algunos aspectos generales del resultado del trabajo antropológico. De esta forma, el escritor busca reforzar el vínculo de su escritura con un discurso más científico que literario: “El marco de las relaciones en que se mueve el hombre de nuestra biografía, descrito aquí en sus rasgos más importantes, debe ser considerado como una pequeña monografía de la cultura chamula.”⁹³

Este mecanismo está en sintonía con la escritura de la microhistoria, según explicaba Carlo Ginzburg en su obra fundamental, donde narra el proceso inquisitorial de Menocchio (un molinero italiano del siglo XVI), condenado a la hoguera por sostener ideas heterodoxas de la creación del

⁹⁰ G. Stresser-Péan, “Juan Pérez Jolote. Biografía de un Tzotzil. Acta anthropologica, t. III, no. 3 by Ricardo Pozas”, *L'Année Sociologique*, núm. 3 (1948-1949), pp. 249-250, p. 249, mi traducción.

⁹¹ Véase Sylvia Molloy, *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, José Esteban Calderón (tr.), Ciudad de México, FCE / El Colegio de México, 1996.

⁹² Sigo la categorización de este subgénero biográfico, que propone Philippe Lejeune: “Lo más sencillo es utilizar la expresión ‘relato de vida’, que nunca ha servido para designar otro género, y que ya goza de la aprobación de una parte de los que practican este método de información. Tiene la ventaja de dejar en la indecisión dos puntos cruciales: el problema del ‘autor’ (¿único o múltiple?, ¿el que ha vivido u otro?) y el del medio de comunicación (¿palabra y/o escritura?). Esta indecisión puede ser tomada como signo de la ambigüedad de estos textos hablados/escritos por dos personas” (“La autobiografía de los que no escriben”, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Ana Torrent (tr.), Madrid, Megazul-Endymion, 1994, pp. 313-414, p. 315).

⁹³ Ricardo Pozas, *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*, Juan Almela (ed.), Alberto Beltrán (ilustr.), 3.^a ed., Ciudad de México, FCE, 1959, p. 7. En adelante, cito de esta edición.

hombre, bajo la certeza de que “en un individuo mediocre, carente en sí de relieve y por ello representativo, pueden escrutarse, como en un microcosmos, las características de todo un estrato social en un determinado periodo histórico”.⁹⁴ Desde este lugar complejo de enunciación, que tiene el interés de comunicar una experiencia para constituir un documento antropológico y, al mismo tiempo, transmitir lo relevante de la vida que se registra, Pozas subvierte relaciones tradicionales, tanto con la Literatura como con la Historia.

Juan Pérez Jolote es importante porque supone que en la escritura de la historia hay precisamente eso, escritura, y que en su reverso se encuentran experiencias que traspasan el horizonte singular de una persona. Dejando de lado la cuestión de la fidelidad del texto de Pozas a la experiencia real de Jolote, el libro da a entender que para narrar una vida (que es individual, pero cuyas características se extienden a una comunidad) se emplean mecanismos de la ficción. Por ello, el texto hace hincapié, con su cambio editorial, en que la experiencia de Jolote no llega de manera directa al lector ni siquiera cuando éste lo lee en clave de discurso etnográfico, debido a que no puede escapar de la mediación del antropólogo que la registra.

Por su carácter híbrido, *Juan Pérez Jolote* es considerada obra clave en el desarrollo de la literatura testimonial, tanto en Hispanoamérica como en México, y su influencia ha sido reconocida por escritores que han seguido una línea de trabajo afín. Miguel Barnet identifica la lectura de la obra de Pozas como semilla de su propia labor literaria:

Mi incursión en este terreno [el de la novela-testimonio] fue puramente casual. Siempre amé las novelas de aventuras, las biografías, las autobiografías, los relatos verídicos [...] Sentí siempre una necesidad imperiosa de entender este país [Cuba], sobre todo en sus relaciones sociales. Un día cayó en mis manos *Juan Pérez Jolote*, el estudio de una comunidad indígena mediante las conversaciones con un indio chamula, del antropólogo mexicano Ricardo Pozas. Me sobrecogió la fuerza del relato, la verosimilitud del discurso de Juan Pérez Jolote. Me impresionó profundamente este libro por su eficacia sociológica y por sus méritos artísticos. Yo venía trabajando con Esteban Montejo en un proyecto de

⁹⁴ Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI*, Francisco Martín (tr. del italiano), Francisco Cuartera (tr. del latín), Barcelona, Muchnik, 1981, p. 22.

monografía social sobre los cultos funerarios en los ritos yorubas, y la vida social dentro de los barracones de la esclavitud.⁹⁵

En un ensayo referente a *Hasta no verte Jesús mío*, Elena Poniatowska expresaba, no sin cierto humor, su relación con Pozas: “Me preguntaba: ‘¿Cómo le haría Ricardo Pozas con su *Juan Pérez Jolote*?’ y envidiaba su formación de antropólogo, su paciencia. Ese libro fue para mí definitivo, y si de mí dependiera hubiera casado a Jesusa con Juan Pérez Jolote.”⁹⁶

La escritura de *Jolote* debió requerir no sólo los encuentros entre el antropólogo y el tzotzil, sino también la colaboración entre Pozas y Beltrán para decidir la presentación del texto y el lugar que ocuparían los grabados; más que simples ilustraciones, cuentan partes de la historia que no están expresadas verbalmente. Los dibujos a dos tintas otorgan un tono a la narración y ayudan a construir un ambiente emotivo para lo que se cuenta. Por ejemplo, la primera imagen que aparece en el cuerpo del texto presenta a un Jolote muy joven de perfil que mira hacia un cielo de nubes pasajeras mientras empuja un palo contra la tierra, a sus costados hay una mujer y un hombre cuyas caras no se ven. La ropa blanca del niño contrasta con el atuendo ennegrecido de las otras personas. “Desde muy pequeño me llevaba mi padre a quebrar la tierra para la siembra; me colocaban en medio de ellos, cuando padre y madre trabajaban juntos en la milpa. Era yo tan tierno que apenas podía con el azadón [...] esto embravecía a mi padre, y me golpeaba [...]”⁹⁷

A pesar de que la tensión dramática de la escena recae en las golpizas que el niño recibía de su padre y que finalmente provocarían la huida de casa, el grabado de Beltrán se concentra en momentos previos y sugiere un distanciamiento entre Jolote y sus padres con la expresión que imprime en el niño, que aparece de pie, inclinado hacia adelante y con la mirada dirigida al cielo

⁹⁵ M. Barnet, art. cit., p. 286.

⁹⁶ Elena Poniatowska, “Vida y muerte de Jesusa”, *Luz y luna: las lunitas*, con fotografías de Graciela Iturbide, Ciudad de México, Era, 1994, pp. 37-75, p. 50.

⁹⁷ R. Pozas, tercera edición, 1959, p. 15.

(muy atento al paso de las nubes), mientras que sus padres se inclinan hacia la tierra que aran. El aire de esperanza insinuado en el color blanco de la ropa del niño y en su postura corporal, entre los cuerpos trabajadores de sus padres, es una aportación de la ilustración a la historia narrada. Cuando Jolote decide dejar la casa paterna, lo hace con el deseo de vivir en mejores condiciones.

El grabado que se detiene en el reencuentro de Jolote con su familia también aporta información ausente en las palabras, pero en esta ocasión antecede el pasaje con el que se conecta, de manera que genera expectativas sobre lo que sucederá a continuación en la historia. En la imagen aparecen de nuevo tres personas: Jolote, su madre y su padre. En primer plano está el joven de rodillas, con las manos cruzadas a la altura del pecho y la mirada clavada en el suelo. En segundo plano está un hombre con la mano izquierda levantada y el semblante tenso; un poco atrás de él, una mujer con preocupación en el semblante levanta ambas manos como en señal de agradecimiento. Al fondo se asoman una choza sencilla y algunos árboles.

Después de la imagen, la narración continúa: “—Salí de la finca y me fui para México de soldado. Esto se lo decía yo hincado de rodillas. [...] Vino mi madre y le dijo a mi papá: —¿Lo conoces a este? Yo le dije, hincándome de nuevo: —¡Yo soy Juan, mamacita! Mi madre se puso a llorar [...] No pude platicar con ellos, ya no podía hablar bien el idioma.”⁹⁸ Además del paisaje, el grabado añade detalles a la narración: mientras Jolote lleva botines, su padre usa huaraches y su madre está descalza. Este detalle subraya la separación entre los miembros de la familia, que en el texto se cifra como el olvido de la lengua materna y el tiempo que tarda la mamá en reconocer a Juan.

Estos pasajes están atravesados por dos temas fundamentales para Pozas: el trabajo y la comunidad. En el prólogo al libro, el autor explica que Jolote “como todos los hombres de su

⁹⁸ *Ibidem*, p. 52.

pueblo, convive dentro de dos tipos de economía: indio con restos de organización prehispánica, la una, y nacional de tipo capitalista, occidental, la otra”.⁹⁹ Como el carácter de la narración impide ahondar de forma sistemática en el funcionamiento económico de la comunidad, éste se explica en el prólogo y continúa: “El trabajo productivo se organiza por familias, participando en él hombres y mujeres, en cooperación determinada por las relaciones de parentesco, y sin fines lucrativos, pues la mayoría de los productos se destina al consumo de la familia.”¹⁰⁰ ¿No es esta organización de trabajo la que se narra justo antes de la huida de Juan? ¿No es ese desmembramiento de la familia el que rompe los lazos más fuertes de la comunidad y trae la miseria a sus vidas? Pozas y Beltrán dotaron de un sentido humano y profundo esta descripción académica del pueblo tzotzil por medio de prácticas estéticas como escribir y grabar. De ese modo, mostraron algo que se escapaba del aire objetivo que pretendía tener el prólogo: el ejercicio artístico no se quedó en “darle voz” al indio chamula, sino que trajo al presente del encuentro con el lector una interpretación de la vida de su comunidad.

Tras terminar de escribir su manuscrito, Pozas regresó a Chiapas para leerle el resultado a su informante, que se encontraba muy enfermo por su alcoholismo. En una semblanza dedicada al escritor, Ricardo Méndez cuenta que en ese viaje de regreso “Pozas leyó el texto y Pérez Jolote empezó a reconstruirse lentamente en la semblanza que escuchaba. Al final, emocionado, y con una angustia que se exorcizaba de lo remoto de su alma, expresó: ‘Yo quiero vivir’”.¹⁰¹ De ese encuentro salieron las últimas palabras del texto: “Así murió mi papá. Pero yo no quiero morirme.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 7.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 8.

¹⁰¹ Ricardo Méndez Silva, “Semblanza de Ricardo Pozas Arciniegas”, *Serie L. Cuadernos del Instituto de Investigaciones Jurídicas* (UNAM), núm. 2 (1994), pp. 13-19, p. 18.

Yo quiero vivir.”¹⁰² La anécdota, falsa o no, evidencia la colaboración en el resultado final del libro.

En *Juan Pérez Jolote* la suma de los trabajos del escritor, el dibujante y el informante cuestiona las nociones de propiedad y originalidad, tradicionalmente relacionadas al ejercicio literario, porque se manifiesta abiertamente el carácter colaborativo de la creación. Las decisiones estéticas (qué contar primero y qué después, cómo generar tensión narrativa, cómo caracterizar a los personajes) y las decisiones éticas (para qué se narra, para quién y cómo se edita el texto) fueron una responsabilidad compartida. En primer lugar, me refiero a las conversaciones que debieron tener lugar entre Jolote y Pozas, de las cuales seguramente surgieron materiales fundamentales para la narración: no sólo como anécdotas desprovistas de artificio, sino también como relatos revestidos de recursos propios de cualquier narración, como las descripciones y el tono. En segundo, hago referencia a la elaboración de grabados dirigidos a ampliar y ahondar en lo que se relata; y, por último, a las decisiones de edición (como en qué colección incluir la obra) que determinaron la recepción literaria del texto antropológico.

VIII. LA VERDAD HISTÓRICA EN EL RELATO FICCIONAL: LA NARRATIVA DOCUMENTAL DE CAMPOBELLO, PONIATOWSKA Y RIVERA GARZA

En los apartados anteriores, se ha hecho una revisión de algunas propuestas teóricas para el campo de estudio que abarca esta tesis, propuestas que pueden agruparse a partir de tres nomenclaturas dominantes: literatura testimonial, narrativa documental y géneros referenciales. En el primer grupo estarían las sugerencias de Beverley y García sobre la dimensión literaria del testimonio, que se activa sólo en relación a factores extraliterarios; en el segundo, las ideas de Sklodowska, Amar

¹⁰² R. Pozas, tercera edición, 1959, p. 113.

Sánchez, Rodríguez-Luis y Jörgensen sobre este fenómeno literario como un género literario híbrido que integra elementos y recursos propios de otros géneros; y, en el tercero, la tesis de Morales sobre el testimonio como un discurso literario transhistórico y transgenérico.

Para la presente investigación, conservaré la propuesta que considera al testimonio como un género literario híbrido y me apegaré a los términos “narrativa documental” (Rodríguez-Luis) y “relato documental” (Amar) para hablar de las obras elegidas para este estudio. La naturaleza de mi corpus exige un enfoque suficientemente amplio para encontrar la relación entre textos que no comparten forma narrativa (*Cartucho* es una serie de estampas o relatos; *Hasta no verte Jesús mío* es un relato de vida;¹⁰³ y *Nadie me verá llorar* es una novela que incluye algunos documentos históricos casi sin alteraciones), no fueron escritos en la misma época y no guardan relaciones de intertextualidad entre sí. Sin embargo, como se comprobará a lo largo de este estudio, son parte de una misma tradición literaria. Como se aclaró arriba, la consideración de estas tres obras como narrativas documentales no implica una sustitución en su estatuto genérico. Es decir, no propongo dejar de nombrarlas como estampas, relatos de vida o novelas. Mi intención es más bien ampliar su rango de acción (que excede el de documentos testimoniales y el de textos meramente ficcionales) y proponer una lectura conjunta que ilumine una tradición de escritura que no se puede reducir a ninguna de las dos perspectivas en forma aislada.

Considero que, desde esta perspectiva, los estudios de Sklodowska y Jörgensen servirán de forma complementaria: en cada capítulo, seguiré en parte la metodología que propone Sklodowska, al dedicar un apartado al estudio de los paratextos y de los textos satelitales que refuerzan la dimensión documental de las narraciones analizadas. Esta disertación se centra en el análisis de

¹⁰³ Véase arriba la nota 92 sobre Philippe Lejeune.

obras literarias mexicanas del siglo XX, debido a las peculiaridades que adquiere el género en estas coordenadas, a partir de las reflexiones de Jörgensen sobre el caso particular.

Como ya se ha desarrollado en los apartados anteriores, la narrativa documental supone la composición de un texto literario que incorpora documentos con valor testimonial y que, por tanto, sugiere un pacto de lectura con compromiso de verdad. Una vez expuesta la tradición de crítica textual que ha analizado este tipo de escritura en Hispanoamérica, queda pendiente atender el problema del estatuto de verdad de estos textos, en relación con la escritura de la Historia. Para ello, recurriré a los estudios de Paul Ricoeur y Hayden White en relación con los puntos comunes entre Historia y Literatura.

En su ensayo “Para una teoría del discurso narrativo”, Paul Ricoeur desarrolló un sistema teórico para establecer de manera puntual la relación que existe entre el relato histórico y el relato ficcional, más allá de sus diferencias obvias. De acuerdo con él, la Historia emplea estrategias narrativas para explicar un conjunto de acontecimientos; las cuales, a su vez, crean la noción misma de acontecimiento, como suceso relevante dentro del devenir histórico. La constitución narrativa del relato histórico delimita el tipo de conocimiento que puede generar. Es un prejuicio “creer que un acontecimiento posee un significado fijo que puede establecerse a partir de un testimonio perfecto, capaz de ofrecer una descripción integral de dicho acontecimiento en el momento en el que tuvo lugar”.¹⁰⁴ El significado de una serie de acontecimientos aparece como resultado de la separación temporal entre los hechos y su narración, debido a que sólo desde un punto distante al de lo ocurrido, puede realizarse una operación narrativa que le aporte sentido.

Con el objetivo de proponer una definición de lo que hay en común entre la escritura de la Historia y la de la ficción, Ricoeur partió de dos conceptos: frase narrativa y discurso narrativo. En

¹⁰⁴ P. Ricoeur, “Para una teoría del discurso narrativo”, *Historia y narratividad*, Gabriel Aranzueque (tr.), Barcelona, Paidós, 1999, pp. 83-155, p. 90.

cuanto a la primera, el autor señala que la Historia es narrativa porque está desplazada en el tiempo, respecto al objeto de su narración. Sería imposible —explica— narrar de forma simultánea los acontecimientos debido a que su sentido sólo puede surgir en cuanto transcurre el tiempo; en cualquier caso, “una frase narrativa [...] es una de las descripciones posibles de una acción en función de aquellos acontecimientos posteriores que desconocían los agentes y que, en la actualidad, conoce el historiador”.¹⁰⁵ Respecto a la segunda, señala que el discurso narrativo (que podemos llamar relato) es “una composición que reúne una serie completa de acontecimientos conforme a un orden específico”.¹⁰⁶ Tal orden da un sentido consecutivo a los elementos que componen el relato completo; de tal manera que, “más que ser previsible, un final ha de ser aceptable. Al mirar hacia atrás, a los episodios que desembocan en esa conclusión, hemos de poder decir que ese final precisaba que sucedieran esos acontecimientos y que las acciones se encadenaran de ese modo”.¹⁰⁷ Es decir, el discurso narrativo de la Historia permite entender la conclusión de una serie de acontecimientos a la luz misma de conocer el recuento total de los hechos, siempre y cuando el relato pueda seguirse de manera coherente.

Ricoeur toca un elemento fundamental para esta investigación cuando afirma que “lo que los historiadores consideran ‘hechos’ no es algo dado, sino algo que se construye. Ni siquiera los documentos, las fuentes o los archivos consisten en meros datos. Son buscados, establecidos e institucionalizados”.¹⁰⁸ La relevancia de este tipo de evidencias para el relato histórico tiene que ver con las preguntas que se plantea el historiador cuando busca dar sentido a su narración: “La actividad de contar no consiste simplemente en añadir unos episodios a otros, sino en elaborar

¹⁰⁵ *Loc. cit.*

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 92.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 93.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 97. Respecto a la institucionalización de los documentos, es pertinente volver a las reflexiones de Derrida sobre el archivo, que comenté arriba.

totalidades significativas a partir de los acontecimientos dispersos.”¹⁰⁹ Hay, en el acto de contar, un cruce entre la “secuencia” y la “figura”, que surge precisamente a partir del punto de vista que elige quien narra la Historia. La vinculación entre el relato y su narrador permite una configuración de los hechos que insinúa una totalidad legible en una serie de acontecimientos. En el caso de la narrativa documental, lo que se considera “documento” tiene que ver con varios factores que pueden condensarse en dos: la legitimidad de la fuente y su pertinencia para lo que se busca contar. La institucionalización de los documentos usados en estas narrativas está relacionada con procesos de escritura, tales como el ejercicio de memoria personal (que incluye la evocación de una escucha y una observación sensibles), la entrevista o la consulta de un archivo ya consignado.

Ricoeur establece un paralelismo entre la tendencia de ciertas corrientes de la historiografía de prescindir de la dimensión configurativa de la escritura de la Historia y —por otro lado— la tendencia de escuelas de análisis literario, surgidas del Estructuralismo francés, de inhibir la dimensión cronológica y secuencial de los relatos. De tal forma, mientras que su interés en el primer campo es demostrar cómo se crea el sentido de una serie de acontecimientos; en el segundo, consiste en proponer el carácter irreductible de la secuencialidad de los relatos.

Finalmente, Ricoeur aborda el problema de la verdad desde la discusión de la referencialidad de ambos tipos de discurso (el histórico y el ficcional). Los dos cumplen con distintos tipos de referencialidad, sólo que mientras la narración histórica se basa en un modelo descriptivo, la narración ficcional lo hace en uno re-descriptivo, en tanto que parte del uso del lenguaje convencional para llegar a un segundo orden del discurso: “Una obra literaria, a mi juicio, no carece de referencia. Lo que sucede es que ésta se encuentra *desdoblada*. Es decir, se trata de una obra cuya referencia final tiene como condición de posibilidad la suspensión de la referencia

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 104.

del lenguaje convencional.”¹¹⁰ El resultado de esta distinción es que los dos tipos de narraciones cumplen con ciertos parámetros de verdad: la histórica lo hace en el mismo sentido que la ciencia y la ficcional lo hace “a partir de las estructuras simbólicas”,¹¹¹ que toman distancia del sentido convencional de las descripciones referenciales de las narraciones históricas.

El problema del estatuto de verdad en las narraciones (sean del tipo que sean) está relacionado con la experiencia humana del tiempo. Ricoeur trae a colación las reflexiones de San Agustín sobre el tema para proponer el carácter innegablemente temporal de la experiencia. En tanto que el tiempo, como algo que se vive, es expresable sólo en términos paradójicos (el pasado no existe, el futuro no ha llegado y el presente es continuamente), “la historicidad de la experiencia humana sólo puede llevarse al lenguaje mediante la narratividad, que, a su vez, requiere el juego y la interrelación de las dos formas principales de narración”.¹¹²

El historiador requiere del lenguaje para comunicar el paso del tiempo entre los hombres. A su vez, este interés de comunicación necesita que el sujeto pueda diferenciarse de la historia que está contando, aunque (en términos generales) siempre sea parte de ella. Según Ricoeur, “el reconocimiento de la *diferencia* de los valores del pasado conlleva a la apertura de lo real a lo posible”,¹¹³ de tal forma que la Historia necesita no sólo las secuencias narrativas para comunicar su mensaje, sino también para idear una versión posible del pasado que, en estricto sentido, no existe. Por su parte, la ficción requiere partir de una referencialidad descriptiva para establecer un segundo orden de enunciación que, sin embargo, no podría tomar forma sin el antecedente de lo

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 143.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 144.

¹¹² *Ibidem*, p. 146.

¹¹³ *Ibidem*, p. 154.

que convencionalmente se entiende como real: “Debido a su intención mimética, el mundo de la ficción nos remite, en última instancia, al núcleo del mundo efectivo de la acción.”¹¹⁴

Para complementar las ideas de Ricoeur, considero pertinente referirme al ensayo “El texto histórico como artefacto literario” de Hayden White. Su afán no es diferenciar los compromisos con la verdad, que hacen la Historia y la Literatura, respectivamente; sino analizar cómo adquiere sentido una secuencia de sucesos históricos en una narración. La idea central de White es que las narrativas históricas emplean mecanismos propios de la ficción para acceder al entendimiento de los acontecimientos: “Yo argumentaría que las historias ganan parte de su efecto explicativo a través de su éxito en construir relatos a partir de *meras* crónicas.”¹¹⁵

La Historia explica las relaciones que guardan entre sí diversos sucesos por medio de artificios verbales, que son propios de tradiciones textuales decodificables, tales como la tragedia, la sátira o la novela. La capacidad de comprensión de un conjunto de acontecimientos dependerá de la estructura de la trama que elija el historiador para narrarlo. En ese sentido, el especialista requiere una “imaginación constructiva” que le permita “elaborar un relato plausible a partir de un cúmulo de ‘hechos’ que, en su forma no procesada, carecen por completo de sentido”.¹¹⁶ Sin embargo, esa imaginación debe encontrar sus límites en las formas narrativas que resulten familiares para el lector. Al narrar el discurso histórico no hay un proceso —explica White— de copia a escala, como sucede en la elaboración de mapas. El mecanismo mimético es de una naturaleza más verbal:

Las narrativas históricas no son sólo modelos de acontecimientos y procesos pasados, sino también enunciados metafóricos que sugieren una relación de similitud entre dichos

¹¹⁴ *Loc. cit.*

¹¹⁵ H. White, “El texto histórico como artefacto literario”, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino (trads.), Barcelona, Paidós, 2003, pp. 107-139, p. 111.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 112.

acontecimientos y procesos y los tipos de relatos que convencionalmente usamos para dotar a los acontecimientos de nuestras vidas de significados culturalmente reconocidos.¹¹⁷

Las narrativas históricas comparten una dimensión ficcional con las formas literarias, por lo que su compromiso de verdad no depende de algo inherente al tipo de discurso, sino a la relación que tal discurso establezca con sus fuentes documentales, aunque “los documentos históricos no son menos oscuros que los textos estudiados por los críticos literarios”.¹¹⁸ Es precisamente para iluminar el sentido de los documentos, que la Historia recurre a los mismos ardidés retóricos de los que bebe la escritura ficcional.

En los siguientes capítulos de análisis de las obras del corpus, habrá una disección detallada de la relación entre los procesos materiales de escritura y los recursos estilísticos destinados a la incorporación de documentos de carácter histórico. De tal manera, se accederá al estudio literario de un conjunto de textos que proponen distintas elaboraciones de discursos ficcionales con un alto grado de referencialidad documental.

Como el lector habrá visto, las reflexiones de Ricoeur y White impiden adjudicar la creación de un discurso referencial, de forma exclusiva, al ámbito de la escritura historiográfica; así como tampoco permiten concebir una ausencia total de referencialidad en los textos ficcionales. La presencia de la referencialidad y los recursos narrativos en ambos tipos discursivos dificultan generalizaciones tajantes en cuanto a la producción de verdad de los textos. Ambos tienen acceso a ella y, en el caso específico de la narrativa documental, es precisamente ese acceso el que se negocia en términos estéticos.

Las narraciones literarias basadas en documentos o testimonios recurren a artificios propios de la ficción (que hemos señalado antes) para aprovechar sus vínculos referenciales y resaltar

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 120.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 122.

perspectivas ausentes en los discursos históricos oficiales. Los siguientes capítulos estarán dedicados al análisis y comentario de *Cartucho* de Nellie Campobello, *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska y *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza. Cada uno atenderá los paratextos y textos satelitales para determinar la dimensión documental de las obras y, a partir de allí, hablar de sus procesos de escritura y mediación. A lo largo de la investigación, se mantendrán presentes las reflexiones concentradas en este primer capítulo, a manera de guía teórica.

CAPÍTULO 2. *CARTUCHO* DE NELLIE CAMPOBELLO: NARRAR PARA SOBREVIVIR A LA REVOLUCIÓN MEXICANA

Una extraña ceguera nos ha hecho confiar sólo en los documentos y en los hechos históricos como fuentes de conocimiento, y hemos dejado de lado este acervo de literatura donde, sin embargo, podríamos encontrar las claves profundas de aquellos documentos, de aquellos hechos, y de la Revolución misma.¹¹⁹

Es una pena que a la fecha no exista una edición crítica de *Cartucho*, porque los cambios entre su primera y segunda publicación merecerían una presentación conjunta.¹²⁰ En cierto sentido, se trata de dos obras distintas. Así lo demuestra el profundo estudio comparativo que Blanca Rodríguez realizó en 1998: la investigadora analizó cuidadosamente las dos primeras ediciones del texto y concluyó que “de la lectura detenida de las variantes introducidas en el texto original, se aprecia que no siempre fueron necesarias ni pertinentes y que el criterio varió de relato en relato”.¹²¹

Rodríguez tuvo varios aciertos en su investigación. El primero fue la sistematización de los cambios entre las ediciones de *Cartucho* y su puesta en relación con las modificaciones entre la primera edición de *Las manos de mamá* (1937) y la segunda (1949), unidas por la presencia de Martín Luis Guzmán como editor definitivo de las obras. Aunque en opinión de Rodríguez, esto

¹¹⁹ Jorge Aguilar Mora, *El silencio de la Revolución y otros ensayos*, Ciudad de México, Era, 2011, p. 10.

¹²⁰ Para este trabajo de investigación, empleo las siguientes ediciones: Nellie Campobello, *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*, Xalapa, Ediciones Integrales, 1931; y Nellie Campobello, *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*, prólogo de Jorge Aguilar Mora, Ciudad de México, Era, 2000 [1940]. En adelante, el origen de las citas provenientes de estos textos se indica entre paréntesis con el año de la edición y la página.

¹²¹ Blanca Rodríguez, *Nellie Campobello: eros y violencia*, Ciudad de México, UNAM, 1998, p. 227.

no siempre significó una mejora de los textos: “La concepción literaria clásica de Guzmán sustituyó o eliminó partes expresivas del texto de Campobello, de manera que la pequeña obra *prescindiría de su fresca original sin haber mejorado notablemente su estilo.*”¹²² El segundo, la búsqueda por indagar sobre la génesis del estilo literario de Campobello en su entorno, que concluye con el hallazgo de que las características de su escritura obedecen, principalmente, a una escucha atenta de las historias que la rodearon desde la infancia. El último y no por eso el menos importante, la recuperación de la recepción crítica de la literatura de Campobello desde sus primeras publicaciones hasta el final del siglo XX.

El mismo año en que apareció la investigación de Rodríguez, se publicó también una disertación doctoral en Filosofía que propuso la existencia de vasos comunicantes entre la danza y la escritura de Campobello. Las tesis principales de su autora, Sophie de la Calle, resuenan con las de Rodríguez e incluso van un poco más lejos en el terreno de la sociología literaria. Según de la Calle, las transformaciones en la narrativa de Campobello obedecieron no sólo a la influencia de Guzmán (en su papel de gestor cultural y amigo íntimo) sino también a un ambiente cultural posrevolucionario que fundó y defendió cierta idea de nación, en la que no tenía cabida una versión radical de la Revolución mexicana, tal como era presentada en la edición de 1931 de *Cartucho*. En esta reconfiguración de la cultura nacional, el hecho de que Nellie Campobello fuera mujer sería un factor determinante para los cambios en las ediciones de sus textos y la mutación de sus coreografías:

En nuestra opinión, las causas de esta evolución se hallan en un *oscuro proceso editorial* y sobre todo, en las corrientes culturales, políticas y literarias que para 1937 *volvían a definir de manera rígida la identidad femenina y condenaba la narración de su vida al silencio*

¹²² *Ibidem*, p. 337, mis cursivas. Subrayé la afirmación sobre el estilo porque me parece discutible que no haya mejorado.

público; una vida asociada a la rebelión, al cuerpo social y, como veremos, a una sexualidad ilegítima y por lo tanto improductiva.¹²³

A pesar de lo sugerente de la propuesta sobre la influencia de Martín Luis Guzmán y de un ambiente cultural machista en las modificaciones del texto, existen algunos problemas para sostenerla tajantemente. En primer lugar, resulta problemática la desconfianza en el criterio autoral de Nellie Campobello para determinar cuál sería la versión definitiva de sus obras. Tanto Rodríguez como de la Calle dudan de la capacidad de Campobello para conservar algunas partes de su texto, lo cual resulta de suyo extraño porque la escritora misma confirmó con firmeza las modificaciones al reunir su obra en un volumen compilatorio en 1960. En el prólogo a esta edición final, Campobello reconoce la guía de Martín Luis Guzmán, pero siempre de forma positiva y elogiosa: “Nadie puede negar al maestro de las letras el hecho de haber sido él quien señaló la ruta a los que íbamos a seguir su ejemplo, aunque muy distantes de él.”¹²⁴

Ahora bien, la presencia material del editor en los cambios textuales de *Cartucho* sólo puede inferirse, debido a que no existen pruebas de las marcas de corrección o de indicaciones precisas en el proceso de edición. Quizás esta situación se deba a la desaparición del archivo personal de la escritora (donde probablemente estarían esos documentos) por las condiciones precarias y denigrantes en que su vida terminó.¹²⁵ Al comentar uno de los pasajes modificados más

¹²³ Sophie de la Calle, “‘De libélula en mariposa’: nación, identidad y cultura en la posrevolución (1920-1940). Un estudio de la danza y narrativa de Nellie Campobello”, tesis doctoral en Filosofía, Maryland, University of Maryland, 1998, p. 254, mis cursivas. Cinco años después de su tesis, esta investigadora publicó *Nellie Campobello: una escritura salida del cuerpo*, Ciudad de México, INBA / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, 2003. El estudio más reciente retoma algunos de los hallazgos de la disertación doctoral y propone una lectura fenomenológica de la obra de Nellie Campobello, a partir de la cual estipula la experiencia sensorial del cuerpo como origen y fundamento de su escritura.

¹²⁴ N. Campobello, “Prólogo a *Mis libros*”, *Obra reunida*, ed. cit., p. 356.

¹²⁵ Nellie Campobello murió secuestrada en una casa de campo de Progreso de Obregón, localidad situada en Hidalgo, a manos de una exalumna y su esposo (Cristina Belmont y Claudio Niño Cienfuentes). A pesar de que la muerte de la escritora ocurrió el 9 de julio de 1986, esto se supo hasta 1998, tras concluir una larga investigación de la Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal, que comenzó por las denuncias recurrentes de la comunidad artística sobre la evidente desaparición de Campobello. Debido a estas circunstancias funestas del final de su vida, su archivo personal y muchas obras de arte de alto valor histórico y material en su poder (como escenografías y cuadros originales de José Clemente Orozco) se perdieron para siempre. Para una versión detallada de esta historia, véase Clara

representativos, Margo Glantz subraya la falta de certezas en el terreno de la edición de *Cartucho*: “El *posible* censor y extraordinario escritor Martín Luis Guzmán ha eliminado *tal vez* la frase subrayada.”¹²⁶ Un análisis comparativo entre el estilo del editor y el de la escritora aporta algunos elementos para afirmar la influencia de él sobre ella; sin embargo, no es suficiente para hablar de censura o de represión o para justificar la baja calidad que Rodríguez y de la Calle observan en la segunda edición de *Cartucho*.¹²⁷

En segundo lugar, la reescritura no es actividad extraña en Campobello: las diferencias que hay entre las distintas ediciones de otros de sus libros así lo demuestran. En 2004 Jesús Vargas Valdés y Flor García Rufino editaron una versión facsimilar de *Francisca Yo!* (1929), que en ediciones subsecuentes llevaría por título *Yo, por Francisca*.¹²⁸ Los investigadores se dieron a la tarea de recuperar la versión primera porque “la obra original presenta una variedad y riqueza que sobrepasan a la de la segunda versión, pero ésta desafortunadamente se encontraba olvidada y a

Guadalupe García, *Nellie. El caso Campobello*, Ciudad de México, Cal y Arena, 2000.

La vida de Nellie Campobello siempre estuvo marcada por hechos ambiguos que crearon un ambiente de misterio sobre su persona. Además de su trágica muerte, la crítica ha hecho repetidas referencias a sus cambios de nombre y de fecha de nacimiento. Bautizada como María Francisca Moya Luna, la autora cambió su nombre a su llegada a la Ciudad de México (alrededor de 1923), donde se asume que hizo propio el nombre de una perrita que tuvo su familia alguna vez (‘Nellie’) y el apellido de su media hermana (“Campbell”, castellanizado como “Campobello”), la cual por esos mismos años cambió su nombre de Soledad a Gloria. En cuanto a su fecha de nacimiento, hay diversas fuentes: en vida, ella aseguró que había nacido en 1909; sin embargo, sus biógrafos Jesús Vargas e Irene Matthews no dudan al consignar la fecha (1900) que hallaron en su acta de bautismo. Para un resumen razonado de todos estos hallazgos críticos, consúltese J. Aguilar Mora, “Cronología de Nellie Campobello”, en N. Campobello, *Cartucho*, ed. cit., 2000 [1940], pp. 163-170.

¹²⁶ Margo Glantz, “Nellie Campobello: ¿Virilidad? ¿Afeminamiento?”, en Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja (eds.), *Actas XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, volumen IV, Ciudad de México, FCE / AIH / Tecnológico de Monterrey / El Colegio de México, 2007, pp. 227-242, p. 242, mis cursivas.

¹²⁷ Una posible vía para argumentar en este sentido sería realizar un análisis de otras obras re-editadas por Martín Luis Guzmán y observar si se encuentran cambios que obedezcan a criterios morales o extraliterarios; sin embargo, una tarea de tal naturaleza excede por mucho los fines de esta investigación.

¹²⁸ Estos investigadores son responsables también de una biografía de la autora, titulada *Nellie Campobello, mujer de manos rojas* (Chihuahua, Gobierno de Chihuahua, 2013). Sin menosprecio de la valiosa y extensa investigación realizada por Vargas y García, se trata de un trabajo sin una consideración crítica de la validez de las fuentes. Muchos testimonios aislados de gente que convivió con Nellie Campobello se toman por buenos y algunas veces se usan como base para interpretar su obra. Sin embargo, se trata de la biografía más completa de la escritora y de un esfuerzo logrado por recuperar su figura y su importante labor para las letras y la danza mexicana.

punto de desaparecer”.¹²⁹ A pesar de que la segunda versión aparece en *Mis libros* (también bajo el sello de una editorial de Martín Luis Guzmán), los cambios en los textos no han sido adjudicados por la crítica a la figura del editor, acaso por tratarse de poesía y no de narrativa.

Por último, la reescritura de *Cartucho* sigue una lógica presente en un par de obras publicadas también en 1940, escritas ambas por Nellie Campobello. Me refiero a *Ritmos indígenas* y *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, que aunque difieren entre sí en tema y registro, comparten un espíritu afín a la documentación y la recuperación de historias por medio de testimonios. Aunque no es posible descartar la influencia de Guzmán como editor de *Cartucho*, resulta conveniente no dar por sentado un excesivo ejercicio de control sobre la obra de Campobello y dudar del supuesto deterioro de la calidad del texto en su segunda edición. Por el contrario, una lectura en conjunto de las tres obras publicadas en 1940 ilumina el carácter documental de *Cartucho*, que hasta ahora ha sido dado por sentado y puesto de lado por la crítica, ocupada en denunciar la mano de Guzmán como editor final de los textos de Campobello.

I. *CARTUCHO*: NOVELA DE LA REVOLUCIÓN O NARRATIVA REVOLUCIONARIA

Cartucho se editó por primera vez en 1931 en Xalapa en la editorial Integrales, gracias a la gestión de Germán List Arzubide. En 1940 hubo una segunda edición, bastante corregida y aumentada, en la Ciudad de México en la editorial EDIAPSA, bajo el cuidado de Martín Luis Guzmán, como ya se dijo. El texto volvió a ver la luz en 1960, en la antología de *La novela de la Revolución mexicana* de Antonio Castro Leal¹³⁰ y, ese mismo año, dentro del último libro publicado por Nellie

¹²⁹ Jesús Vargas Valdés y Flor García Rufino, *Francisca Yo! El libro desconocido de Nellie Campobello*, Ciudad de México, Nueva Vizcaya / Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2004, p. 45.

¹³⁰ Antonio Castro Leal (ed.), “Nellie Campobello”, *La novela de la Revolución mexicana*, tomo I, Ciudad de México, Aguilar, 1965 [1960], pp. 923-925.

Campobello, titulado *Mis libros*,¹³¹ recopilación de (casi) todas sus obras publicadas hasta la fecha.¹³² De acuerdo con Rodríguez, “las ediciones que apadrinaron Antonio Castro Leal en 1958 [sic] y Martín Luis Guzmán en 1960, se apegaron a la de 1940 con algunas excepciones”.¹³³ De manera que las últimas modificaciones autorales pertenecen a la segunda edición.

Algo que se ha dicho una y otra vez sobre Nellie Campobello es que su escritura es sorprendente para la época: en primer lugar, porque se trata de uno de los pocos casos (o al menos uno de los más visibles) en que una mujer escribió sobre sus experiencias durante la Revolución;¹³⁴ en segundo, porque se trata de un texto fundacional para nuestras literaturas hispanoamericanas¹³⁵ y, en último, porque registra una versión de la historia a partir del entendimiento de una niña.¹³⁶

¹³¹ Nellie Campobello, *Mis libros. Obras completas*, Ciudad de México, Compañía General de Ediciones, 1960. “A finales del año 1960, en los talleres de la Compañía General de Ediciones, propiedad de Rafael Giménez Siles y de Martín Luis Guzmán, se incluyeron los trabajos literarios que Nellie Campobello había publicado desde 1929: *Yo, por Francisca*, *Cartucho*, *Las manos de mamá*, *Abra en la roca* y el ensayo histórico *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*” (Jesús Vargas Valdés, “Introducción” en Nellie Campobello, *Mis libros*, 2.ª ed., Chihuahua, Secretaría de Educación y Cultura / Gobierno del Estado de Chihuahua, 2004, p. 9).

¹³² Hasta antes de la reedición de *Mis libros* en 2004, con motivo del 104 aniversario del nacimiento de Nellie Campobello, *Abra en la roca* y *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* no habían vuelto a reeditarse. Esta situación mejoró con la publicación de la *Obra reunida* de Campobello que editó el Fondo de Cultura Económica por primera vez en 2007. En *Mis libros* no se incluyó el libro de Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos indígenas de México*, publicado por primera vez en 1940 con dibujos de Mauro Rafael Moya, Ciudad de México, Secretaría de Educación Pública / Oficina Editora Popular.

¹³³ B. Rodríguez, *op. cit.*, p. 159.

¹³⁴ “Nellie Campobello inaugura una forma de narrar y un contenido no abordados por la mujer hasta ese momento” (*ibidem*, p. 64).

¹³⁵ Sobre *Cartucho* como texto fundacional de una genealogía literaria que va de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, a *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, véase: Jorge Aguilar Mora, “El silencio de Nellie Campobello”, *Kipus. Revista Andina de Letras*, vol. 12 (2000-2001), pp. 55-77; Rafael Olea Franco, “La novela de la Revolución mexicana: una propuesta de relectura”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 60, núm. 2 (2012), pp. 479-514; Blanca Rodríguez, *op. cit.* y Kristine Vanden Berghe, “*Cartucho*, de Nellie Campobello, antecedente primitivista de *Pedro Páramo*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 60, núm. 2 (2012), pp. 515-539 y, de más reciente publicación, “Parecidos estilísticos entre Nellie Campobello y Juan Rulfo”, en Pedro Ángel Palou y Francisco Ramírez Santacruz (eds.), *El Llano en llamas, Pedro Páramo y otras obras (En el centenario de su autor)*, Madrid / Fráncfort / Puebla, Iberoamericana-Vervuert / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2017, pp. 301-325. Agradezco la atención del Dr. Rafael Olea por haberme dado noticia de este último artículo.

¹³⁶ La existencia de una conciencia infantil determina el tono de las narraciones y las exenta de precisiones históricas, como fechas, lugares o nombres. Muchas veces, el desprecio por este tipo de información es manifiesto en el empleo de frases como “Llegó a cualquier hora” (2000 [1940], p. 74). Esta última característica hace que un cotejo exhaustivo con documentos históricos sea una tarea vana. No serviría de nada comprobar si los personajes de los relatos aparecen en otros textos o si las menciones de batallas y fusilamientos quedaron registradas por los historiadores del periodo. Lo importante aquí es adentrarse en la experiencia de la violencia desde una perspectiva que libra algunos de los problemas metodológicos que exigiría otra postura narrativa. El caso es muy distinto, por ejemplo, para los *Apuntes sobre la vida militar...*, donde la voz que organiza el discurso tiene un interés historiográfico confesado.

Tanto *Cartucho* como *Las manos de mamá* son difíciles de clasificar como cuentos o novelas, cuestión a la que la crítica ha tenido que volver de manera casi obligada, debido a la inclusión de ambos textos en *La novela de la Revolución mexicana*, comenzada por Bertha Gamboa de Camino y concluida por Antonio Castro Leal.

Rafael Olea Franco cuestiona la generalización presente en el título, en atención a la diversidad en estilos, formas y extensiones que tienen las obras catalogadas como “novela de la Revolución” en la antología, que popularizó el término en la década de los sesenta. Al revisar los parámetros establecidos por el compilador, Olea señala la poca utilidad tanto del criterio temporal (no es conveniente integrar sólo textos que hablen de las gestas militares; lo pertinente sería integrar también aquellos que tratan los conflictos previos y las consecuencias que tuvo la Revolución), como del temático (la división en cuatro rubros de los posibles temas de las “novelas” antologadas es deficiente, debido a que un mismo texto podría entrar en varias categorías) y el formal (por un lado, el término “novela” incluye textos de muy diversa índole y, por otro, deja fuera otros géneros narrativos como el cuento).¹³⁷

Desde la perspectiva de Olea, en términos editoriales el mote “novela de la Revolución” ha funcionado más como un ardid de mercado que como una herramienta de análisis literario. Por otro lado, ha cumplido una función política de legitimación de los regímenes postrevolucionarios en México. Incluso en su origen (que se remonta a una polémica de mediados de los años veinte sobre la “virilidad o el afeminamiento” de la literatura, surgida a raíz del artículo “El afeminamiento en la literatura mexicana” de Julio Jiménez Rueda para el periódico *El Universal*), el término analizado oculta más de lo que muestra.

¹³⁷ R. Olea, art. cit. *passim*.

Tras un profundo estudio en los archivos de los periódicos involucrados en la polémica mencionada, Víctor Díaz Arciniega determinó que “no es de índole rigurosamente estética literaria. El calificativo de ‘afeminamiento’ devela intereses individuales y prejuicios homofóbicos [...] la demanda de hacer una literatura ‘viril’ y ‘mexicana’ entraña la necesidad de crear una obra acorde con las circunstancias sociales, políticas e históricas”.¹³⁸ A la par de la publicación de los artículos periodísticos en los que se discutían las características que debía tener la literatura mexicana en aquel momento, había también otras diatribas entre distintos bandos: “Los laboristas se enfrentan contra los agraristas, los tribunales de la Suprema Corte contra los diputados del Congreso, los ‘reaccionarios’ contra los ‘revolucionarios’, los católicos contra los cismáticos, los ‘viejos’ contra los ‘jóvenes’. Como síntesis global y origen de todo, se enfrentan obregonistas y callistas.”¹³⁹ Todas ellas tenían como trasfondo la renovación de las instituciones del país, paso necesario para formarse una idea no sólo del México nuevo, sino también del conflicto armado como un suceso unitario y fundacional de un tiempo nuevo. Díaz Arciniega pone sobre la mesa el hecho de que por esos años (1925 y los siguientes) y en esas polémicas (aparentemente literarias) la Revolución mexicana se hizo realidad como la narración que daría sentido al devenir del país.¹⁴⁰

La escritura de Campobello no buscaba explicar las causas de la Revolución o retratar al país entero en guerra. Lo que está en sus páginas es más cercano a una búsqueda por encontrar sentido en una experiencia violenta por medio del testimonio de los sobrevivientes, incluidas ella y su madre. Rodríguez observó que en su obra la escritora “atemperó el lenguaje de la conversación

¹³⁸ Víctor Díaz Arciniegas, *Querrela por una cultura “revolucionaria” (1925)*, segunda edición, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 27.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 28.

¹⁴⁰ Esta idea la desarrolla Álvaro Matute en su prólogo a la *Querrela*: “En 1925 la invención de la Revolución fue algo definitivo. Ser revolucionario o no ser. Y creo que debo aclarar que si hablo de la invención lo hago en un sentido rigurosamente heideggeriano, como O’Gorman lo hizo con la de América. Es decir, me refiero a la dotación de sentido a un ser histórico: ‘sólo lo que se idea es lo que se ve; mas lo que se idea es lo que se inventa’, según expresa el epígrafe de la primera parte del libro de O’Gorman en la edición de 1958, tomado del autor de *Ser y tiempo*”, “Prólogo”, en V. Díaz, *op. cit.*, p. 19.

familiar y, estrictamente, el de la mujer”.¹⁴¹ Emmanuel Carballo, por su parte, señaló que “sus textos [...] se convierten en el testimonio conmovido de una niña que no sólo ve hacia adentro de sí misma, sino hacia donde se encuentran los demás: los hombres y mujeres que la rodean en la casa y en la calle”.¹⁴²

A pesar de que los intereses de la escritora no estaban adscritos a un programa de literatura vanguardista, su técnica fragmentaria, cargada de poderosas imágenes líricas, así como la perspectiva infantil y femenina de sus narraciones, permiten en su obra una exploración estética profunda. En este sentido, cabría clasificar *Cartucho* como narrativa revolucionaria y no como novela de la Revolución:

Es tiempo de reconocer que la etiqueta “novela de la Revolución mexicana” encierra varios problemas: muchos de los textos englobados no son novelas; la época de mayor producción es muy posterior a la fase armada de la Revolución; los autores de las primeras obras suelen concebirse, como los propios revolucionarios, en los términos y alternativas del liberalismo decimonónico. La novela de la Revolución mexicana casi nunca es una novela revolucionaria en el sentido estético de la palabra.¹⁴³

A partir de la narración de historias íntimas y singulares, Campobello pudo hablar de un proceso histórico de gran escala. Quizá por este carácter colectivo que nace de la experiencia personal, en los textos puede contemplarse al acto de narrar como una necesidad vital.¹⁴⁴ En este sentido, *Cartucho* es una narrativa revolucionaria pues, sin sumarse a filas vanguardistas, la autora experimentó con formas *sui generis* para hablar de sus vivencias (individuales y familiares) durante

¹⁴¹ B. Rodríguez, *op. cit.*, p. 61.

¹⁴² E. Carballo (ed.), *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, Ciudad de México, Empresas Editoriales, 1965, p. 327.

¹⁴³ Anthony Stanton y Renato González Mello, “El relato y el arte experimental”, *Vanguardia en México 1915-1940*, Ciudad de México, Museo Nacional de Arte, 2013, pp. 15-34, p. 23. Agradezco a mi director de tesis el conocimiento de su texto.

¹⁴⁴ “Si le livre peut donc être lu en partie comme un exercice de mémoire individuelle, il allie à la réparation de l’identité première de l’auteur la réhabilitation et la défense de la cause villiste. Les récits fondés sur des souvenirs personnels y côtoient des témoignages rapportés, souvent par la mère de la narratrice ou par des proches, comme si la mémoire individuelle ne pouvait s’inscrire qu’au sein d’une mémoire familiale ou collective” (Florence Olivier, “Entre les histoires vraies et la légende: *Cartucho* ou la mémoire des villistes”, en Karim Benmiloud *et al.* (eds.), *Le Mexique de l’indépendance à la révolution 1810-1910*, París, L’Harmattan, 2011, pp. 239-249, p. 240).

algunos años del conflicto armado. Tanto en la versión original como en la corregida, Campobello registró recuerdos propios y ajenos desde una perspectiva infantil dominante.

II. PRINCIPALES DIFERENCIAS ENTRE LA PRIMERA Y LA SEGUNDA EDICIÓN

“Mejor que te cuente la primera impresión fina, limpia, agudita que me dieron los balazos” (1931, p. IV), le dice Nellie Campobello a Fernández de Castro en el diálogo ficcional que aparece en el prólogo escrito por ella para la primera edición de *Cartucho*. Cuando la escritora revisita su obra, hace pasar esa primera impresión por un nuevo tamiz. Su desarrollo profesional la había dotado de una nueva sensibilidad política y social, adquirida en su participación como coreógrafa y bailarina en los ballets de masas que se presentaron en varios estados de la república, así como en sus esfuerzos por sistematizar la enseñanza de la danza mexicana. Por otro lado, con el tiempo Campobello tomó distancia de algunos referentes que serían difíciles de desentrañar para un lector de 1940.

Al reeditar *Cartucho*, la autora no sólo recuperó un texto que “tuvo una prensa relativamente negativa y pasó algo desapercibido”,¹⁴⁵ sino que también aprovechó para modificarlo en atención a sus nuevos intereses. En general, la edición definitiva de la obra propone una visión más compleja de la Revolución al multiplicar las fuentes de los testimonios y restar fuerza a los elementos autobiográficos, como empezamos a mostrar en el apartado anterior.

El primer cambio importante entre las ediciones de 1931 y 1940 radica en los paratextos iniciales. Mientras en la de principios de la década de los treinta había una introducción editorial de Germán List Arzubide y un prólogo escrito por la autora, para 1940 ambos se sustituyen con

¹⁴⁵ K. Vanden, “*Cartucho* de Nellie Campobello. El libro de las pequeñas barbaries”, en Norah Dei-Cas Giraldi, Fatiha Idmhand y Cathy Fourez (eds.), *Lieux et figures de la barbarie*, Berna, Peter Lang, 2012, pp. 421-432, p. 422.

una dedicatoria a la madre de Campobello. Debido al cambio de casa editorial, es entendible la desaparición del primer paratexto; sin embargo, la del segundo plantea preguntas más interesantes. ¿Hay alguna sugerencia de lectura en la dedicatoria que estuviera ausente o fuera débil en el paratexto sustituido? ¿Cómo se relaciona este cambio con los que aparecen en el cuerpo de la obra?

Para Rodríguez, el intercambio de los textos iniciales por la dedicatoria obedece a una de las líneas generales de los cambios entre las ediciones, que ella llama “modificaciones en la subjetividad del narrador”.¹⁴⁶ La dedicatoria intentaba, siguiendo esta interpretación, colocar al personaje de la madre como fuente principal de las historias para deslindar responsabilidades sobre su veracidad o su postura política.

En 1940 existe la tendencia a distanciar algunos rasgos autobiográficos de Campobello por una parte, y por otra, el origen de algunos relatos se le adjudicará a la madre, tal como lo señala la dedicatoria del libro, para descargar al narrador usual de responsabilidad en su contenido, en especial cuando se trata de relatos con anécdotas históricas.¹⁴⁷

No obstante la validez de este argumento, considero que tanto los cambios en la subjetividad del narrador como la sustitución del prólogo por la dedicatoria resaltan la importancia que posee el acto de contar en sí mismo. Aunque sea válido pensar que, con las modificaciones, Campobello intentaba salvar problemas ideológicos con sus contemporáneos, es de igual forma pertinente interpretarlos como el refuerzo de una poética del testimonio, insinuada ya desde los paratextos de 1931, como se verá más adelante. Una lectura orientada hacia la importancia de narrar resalta la función documental del texto, que no por ser un registro histórico del pasado pierde intenciones poéticas. Por el contrario, su emotividad pervive en las imágenes y el ritmo de la prosa, y el valor testimonial se fortalece al recrear la experiencia en forma lírica.

¹⁴⁶ B. Rodríguez, *op. cit.*, p. 182 y ss.

¹⁴⁷ *Loc. cit.*

El cambio más visible entre la primera edición y la segunda es, desde luego, el número de textos agregados: mientras que en la primera versión había 33 en total; en la segunda hubo 56; es decir, se agregaron 23 textos: “Las cintareadas de Antonio Silva”, “La muleta de Pablo López”, “La camisa gris”, “La sonrisa de José”, “Tomás Urbina”, “El jefe de las Armas los mandó fusilar”, “Las águilas verdes”, “El cigarro de Samuel”, “Las balas de José”, “El milagro de Julio”, “Las sandías”, “Las rayadas”, “La voz del general”, “Las lágrimas del general Villa”, “El sombrero”, “Los vigías”, “Los dos Pablos”, “Los oficiales de la Segunda del Rayo”, “Abelardo Prieto”, “Las hojas verdes de Martín López”, “Tragedia de Martín”, “Las mujeres del Norte” y “Ismael Máynes y Martín López”.

Otra diferencia notable es la supresión, para 1940, de un relato titulado “Villa”, con el que cerraba la primera sección del libro de 1931.¹⁴⁸ En un tercer grupo de modificaciones, están las variantes realizadas en los relatos conservados: en especial, en “Nacha Ceniceros”, “Mugre”, “Los hombres de Urbina” (único de la colección reescrito casi por completo y que se analizará detalladamente en el apartado siguiente) y la serie dedicada a la historia de El Siete. En la edición de 1940, hay una tendencia a reforzar la función de Mamá como filtro de algunas historias, como quedó explicado en el apartado anterior. Los cambios más relevantes son aquellos que alteran el tono de los relatos, imprimen más fuerza en unos personajes que en otros o modifican la focalización de la narración. La composición narrativa de la segunda edición de *Cartucho* muestra la densidad de los testimonios recuperados por Campobello. Para ese registro hay, al menos, tres sujetos de la experiencia: dos de ellos son individuales y otro es colectivo —por un lado están

¹⁴⁸ Aunque el relato que lleva su nombre fuera removido, “Villa no desaparece [...], pero Nellie ya no lo coloca como figura central y visible; su posición es más bien ubicua en la narración que se realiza de otros hechos. Es una presencia constante que impregna todo el relato”, Luz Elena Gutiérrez de Velasco, “Nellie Campobello: revolución, alteridad y narración”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XX*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2010, pp. 75-92, p. 80.

Mamá y la narradora y, por otro, la gleba, los soldados y un grupo anónimo que sólo se insinúa en verbos de habla conjugados en plural, tales como “dicen” o “cuentan”)—; y una mayor diversidad de focalizaciones narrativas.

Campobello también hizo alteraciones en la caracterización de algunos miembros de la familia que protagoniza varias de las historias; en específico, modificó las descripciones sobre Mamá y sobre su hijo, El Siete. Por ejemplo, en la primera versión de “Los tres meses de Gloriecita” había un pasaje donde Mamá mostraba cierto afecto por Villa: “Al llegar frente a la casa también se detuvieron. Mamá misma salió a ver a Pancho Villa y a saludarlo, porque aquel día era su santo” (1931, p. 134).¹⁴⁹ En 1931, dentro del relato titulado “El general Rueda” podía leerse lo siguiente: “Mamá sabía disparar todas las armas, muchas veces hizo huír [*sic*] hombres, hoy no podía hacer nada” (1931, p. 90), que caracterizaba a Mamá como un personaje guerrero y capaz de intimidar a los soldados. Ambos pasajes fueron excluidos de la nueva versión.

En el relato “Sus cartucheras”, que en 1931 llevaba por título “Las cartucheras de El Siete”, hay cambios significativos en la descripción de este personaje, que en la primera edición tenía “el aspecto de los que comienzan a volverse asesinos o bandidos” (1931, p. 123) y, en la segunda, “el aspecto de los que comienzan a volverse traviesos y malos” (2000 [1940], p. 125). Como se ve, en ambos casos, se ofrece una versión más suave de los personajes, menos tremenda y peligrosa, con un matiz ingenuo que minimiza su participación activa en la guerra. La edición de 1931 cerraba precisamente con un relato dedicado a El Siete, cuya línea final rezaba: “Si él hubiera seguido al cuidado de Villa, habría sido también bandido. Pero un bandido mexicano” (1931, p. 143). De tal

¹⁴⁹ No es ésta la única ocasión en que se adivina una relación más cercana entre Villa y Mamá. En el relato “Bustillos”, Villa le pregunta a Mamá quién mataría a su palomo llamado Pancho Villa y la narradora aclara “esta pregunta se la hizo en Hidalgo del Parral, en el mes de diciembre de 1921” (1931, p. 21). En la segunda versión, la historia se remite filtrada (“Mamá contó que cierta vez en Parral, en casa de los Franco, estando ya pacífico, el General le preguntó” [2000 {1940}], p. 51). La falta de precisión temporal y el uso del mote militar en vez del nombre propio de Villa, disminuyen la apariencia de cercanía entre los personajes.

manera, la conclusión del primer *Cartucho* presentaba una imagen positiva del general Villa, como padre simbólico de los hombres del Norte, imagen que se aligeró para la segunda edición.

Entre las variantes más simples están varios títulos modificados y epígrafes que desaparecieron o se incluyeron en el cuerpo del relato, la corrección de erratas, algunos cambios de léxico (por ejemplo, menor frecuencia de diminutivos, sustitución de mexicanismos y de expresiones coloquiales por voces o frases pertenecientes a un registro de lengua más amplio, escritura separada de conjunciones como “en medio”, escritura sin guion de unión de palabras compuestas como “camposanto”) y modernizaciones ortográficas: cambios en la forma de introducir diálogos en el texto; sustitución de la coma o el punto y coma por punto y seguido, usados para separar oraciones u organizar descripciones, lo cual da como resultado frases más cortas y contundentes; sustitución de conjunciones copulativas por puntos para organizar oraciones;¹⁵⁰ supresión de todas las comas que separaban el sujeto y el verbo dentro de una misma oración; escritura de *Mamá*, referido al personaje, siempre con mayúscula inicial;¹⁵¹ uso de mayúsculas en artículos que forman parte del nombre de un lugar; las formas monosilábicas de los verbos *ser* (‘fui’ y ‘fue’), *dar* (‘di’, ‘dio’ y ‘da’) y *ver* (‘vi’) aparecen sin tildes, de acuerdo con las reglas ortográficas vigentes.

Para ahondar en la naturaleza de los cambios profundos entre ambas ediciones, comentaré algunos que alteraron considerablemente el sentido del texto original. En cuanto a “Nacha Ceniceros”¹⁵², lo más relevante fue el cambio de longitud en el relato con unos párrafos que reabren

¹⁵⁰ “Y se fué cantando y ese día él había hecho un blanco” (1931, p. 22); “Se fue cantando. Ese día él había hecho un blanco” (2000 [1940], p. 49).

¹⁵¹ En general, todos los títulos de los textos se escriben con minúsculas en la edición de 1931, pero eso tiene que ver con una decisión de estilo que permeaba todos los trabajos de esa editorial.

¹⁵² El prólogo de Aguilar Mora cambia el apellido del personaje a “Cisneros” (p. 38), pero un par de cotejos comprueba que se trata de una errata.

el desenlace que tenía en 1931. Tras un espacio en blanco que marca el lugar donde concluía el relato, el texto continúa:

Ésta fue la versión que durante mucho tiempo prevaleció en aquellas regiones del Norte. La verdad se vino a saber años después. Nacha Ceniceros vivía. Había vuelto a su casa de Catarinas, seguramente desengañada de la actitud de los pocos que pretendieron repartirse los triunfos de la mayoría.

Nacha Ceniceros domaba potros y montaba a caballo mejor que muchos hombres; era lo que se dice una muchacha del campo, pero al estilo de la sierra; podía realizar con destreza increíble todo lo que un hombre puede hacer con su fuerza varonil. Se fue a la revolución porque los esbirros de don Porfirio Díaz le habían asesinado a su padre. Pudo haberse casado con uno de los más prominentes jefes villistas, pudo haber sido de las mujeres más famosas de la revolución, pero Nacha Ceniceros se volvió tranquilamente a su hogar deshecho y se puso a rehacer los muros y tapar las claraboyas de donde habían salido miles de balas contra los carrancistas asesinos.

La red de mentiras que contra el general Villa difundieron los simuladores, los grupos de la calumnia organizada, los creadores de la leyenda negra, irá cayendo como tendrán que caer las estatuas de bronce que se han levantado con los dineros avanzados.

Ahora digo, y lo digo con la voz del que ha podido destejer una mentira:

¡Viva Nacha Ceniceros, coronela de la revolución! (2000 [1940], pp. 66-67).

Lo primero que llama mi atención es la conciencia que el texto supone de sí al comentar lo que acaba de narrarse y, a partir de una distancia temporal, reescribirlo sin borrar la información previa (“Ésta fue la versión que durante mucho tiempo prevaleció [...] la verdad se vino a saber años después”). Este recurso es sobresaliente porque implica que la narración incorpora el tiempo que pasó entre ambas ediciones como tiempo diegético. De tal forma, el tiempo cronológico y el tiempo ficcional coinciden. Eso permite “desmentir” la versión de la muerte de Nacha Ceniceros y revalorar al personaje. Por medio de este artificio, la narración cumple uno de los propósitos anunciados en la dedicatoria: sustituir las leyendas por cuentos verdaderos. Los párrafos agregados hacen algo más: enaltecen la figura de la mujer revolucionaria, no como compañera del soldado o como encargada de labores de cuidado y alimentación; sino como jinete y mujer de acción, que

puede vengar la muerte de su padre y reconstruir su casa deshecha en vez de buscar la fama póstuma.¹⁵³

En el texto titulado “Mugre”, hay muchas alteraciones pequeñas para la segunda edición; sin embargo, una de las más relevantes tiene que ver con el cambio de focalización de la narración:

<p>“<i>Íbamos</i> buscando a ‘El Siete’, a todos les volteábamos las caras. Junto del puente de Guanajuato, a la orilla del río vimos uno abrazado de su caballo. ‘Aquel es, —dije corriendo— ‘El Siete’ quiere mucho a su caballo’, <i>dijeron mis trenzas</i> pegándome en los cachetes; <i>al voltearlo</i>, era un muchachito que <i>yo conocía</i>, chiflaba rebien, sabía un montón de canciones, yo creo que no tenía mamá, pero yo le tenía envidia. Tenía un ojo abierto y las manos ‘engarrunadas’ sobre el caballo” (1931, pp. 77-78, mis cursivas).</p>	<p>“<i>Mamá se fue a buscar</i> a su hijo de trece años. Me pegué a su falda. Junto del puente de Guanajuato estaba un chamaco abrazando a su caballo. ‘Aquel es —<i>dije</i> corriendo—. <i>El Siete</i> quiere mucho a su caballo’. <i>Cuando ella lo volteó</i>, vimos que era un muchachito <i>cualquiera</i>, tenía un ojo abierto y las manos ‘engarrunadas’ sobre el caballo, yo creo que no tenía mamá” (2000 [1940], p. 79, mis cursivas).</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En la versión de 1931, la narradora se incluye en la acción de buscar a El Siete (“íbamos buscando”), deja ambiguo el sujeto de “al voltearlo” y confiesa su relación con el cadáver (“yo conocía”, “yo le tenía envidia”); mientras que en la de 1940 es Mamá quien realiza la acción principal (“Mamá se fue a buscar”), la narradora es sólo una acompañante (“me pegué a su falda”), Mamá es quien voltea el cadáver que encuentran y no hay relación previa entre la narradora y el muerto. El hecho de que, para la segunda versión, se borre también la prosopopeya de las trenzas de la narradora, refuerza la solemnidad del pasaje y la atención centrada en la acción de Mamá que busca a su hijo entre los cuerpos. Eso subraya el protagonismo de la madre en la historia, así como la función de testigo de la hija. Finalmente, hacia el final hay otra modificación relevante, que omite la relación corporal entre la narradora y el entorno desolador.

¹⁵³ Ignacio Sánchez Prado acierta al señalar que este relato es el único en que un espacio en blanco divide claramente en dos el contenido: “The gap [...] is a manifestation of the traumatic kernel of the Revolution, of the irreducible gap between the lived experience of revolutionaries and the narrative formalization necessary to create the ideological fantasy of Mexico as totality” (“Mexican Revolution and Literary Form: Reflections on Nellie Campobello’s *Cartucho*”, en Ignacio Sánchez Prado [ed.], *Mexican Literature in Theory*, Nueva York, Bloomsbury, 2018, pp. 75-92, p. 85).

““En este callejón tan feo’, dije yo abriéndome de piernas para poder voltearlo y verle la cara, pura curiosidad para que no me siguiera en la noche. Me quedé quebrantada de susto” (1931, p. 79).	““En este callejón tan feo’, dije yo al verle la cara. Me quedé asustada” (2000 [1940], p. 79).
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------

Como puede verse en la primera cita, hay una dimensión muy íntima del contacto entre la niña y los cadáveres: ella literalmente forma un arco con su cuerpo sobre el muerto para voltearlo y verle la cara, el resultado es demoledor y traumático (“me quedé quebrantada”). En la segunda versión, tanto la interacción como la reacción de ella son menos fuertes, lo cual resta atención a su experiencia de los hechos y facilita la preponderancia de la pena de Mamá.

Finalmente, en la serie dedicada a El Siete hay una reconsideración de la vinculación entre este personaje y el de Villa, que toma la siguiente forma en “El sueño de *El Siete*”:

“Esto no lo olvida ‘El Siete’; yo sé que fué el único momento feliz de su vida” (1931, p. 121).	“Esto no lo olvida él. Fue el único momento feliz de su vida, porque oyó la voz del general Villa. ‘Me recompensó Dios —decía cerrando los ojos—, oí a Tata Pancho” (2000 [1940], p. 116).
-------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La manera cariñosa de referirse al general de la Revolución (“Tata”) subraya la admiración y el cariño que los soldados podían llegar a sentir por su líder, lo cual caracteriza a Villa como una figura patriarcal y protectora más que como un bandido despiadado y cruel. Esta revaloración del personaje histórico pone en escena lo que Jorge Aguilar Mora ha identificado como la gran ambigüedad en torno al héroe de la División del Norte: “Había que enfrentarse a la insidiosa y eterna caracterización de Villa como un monstruo de dos extremos que la razón no puede reconciliar sin negarse a sí misma: el asesino salvaje y el héroe amantísimo de los niños desamparados.”¹⁵⁴ Por este motivo, es muy relevante que en 1940 Campobello recupere las

¹⁵⁴ Jorge Aguilar Mora, *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la Revolución Mexicana*, Ciudad de México, Era, 1990, p. 61. En este largo ensayo, Aguilar Mora realiza un recorrido muy interesante sobre personajes y pasajes de la Revolución mexicana, entrecruzado con una exploración de su vida personal. Algunas veces el autor recurre como apoyo a la literatura y otras, a la historia y al archivo. El resultado es una visión profunda e íntima sobre lo que el conflicto armado y la reorganización política de 1910 produjeron en la cultura letrada de principios del siglo XX.

palabras de su hermano y las cite en su estampa. Con ello, logra dar una imagen compleja del héroe revolucionario.

En “Sus cartucheras” (que llevaba por título “las cartucheras de ‘el siete’” en 1931), hay una corrección que me parece ilustrativa de un buen trabajo de reescritura porque aclara un pasaje que resultaba ilegible en la primera edición:

“‘El Siete’ dijo que porque al llegar la gente había gritado todavía en la calle de San Francisco que viviera Villa, y no se contestó: Gándara” (1931, p. 123).	“ <i>El Siete</i> le contestó que por qué al llegar la gente había gritado todavía en la calle de San Francisco que viviera Villa. ‘No sé’, contestó el capitán Gándara” (2000 [1940], p. 125).
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

A este relato pertenece también el cambio de descripción más significativo sobre el personaje El Siete, que mencioné arriba. Finalmente, en “Mi hermano y su baraja” (titulado “mi hermano ‘el siete’” en 1931) se narra la búsqueda de Mamá por su hijo El Siete, para evitar que lo fusilen. Mientras que en la primera edición, la narradora era personaje agente en el relato (“yo iba con ella” [1931, p. 127]; “echamos a correr” [1931, p. 138]), en la segunda edición, su participación se reduce a ser vigilante y escucha de lo que hace Mamá (“Mamá echó a correr”, [2000 {1940}, p. 122]). El cambio más notorio llega al final del texto, donde desaparece la referencia a Villa y se explica el origen del apodo del muchacho:

“Una vez en 1924, vimos a mi hermano ‘El Siete.’ Vino a México con la misma cara que se llevó, exactamente la misma expresión. No dijo nada acerca de mamá, no la recordó ni preguntó nada. Había estudiado mucho y sólo nos vino a enseñar la cantidad y calidad de malas costumbres que aprendió allá. Si él hubiera seguido al cuidado de Villa, habría sido también bandido. Pero un bandido mexicano” (1931, p. 143).	“Una vez él volvió. Vino a México con la misma cara que se llevó, exactamente la misma expresión. No dijo nada acerca de Mamá. Se puso a mover una baraja que traía en la mano. El siete de espadas, el siete de oros, su obsesión. Ahora, ¿dónde está” (2000 [1940], p. 124).
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En ambas versiones persiste un tono de decepción y reclamo sobre la indiferencia de El Siete sobre el destino de Mamá; sin embargo, en la primera, parece estar relacionada con su salida

del país (que se anunciaba desde el inicio de la narración “Agarraron a ‘El Siete’ cuando iba a tomar el tren para El Paso” [2000 {1940}, p. 137]) y, en la segunda, con su afición al juego. En ambos casos hay un destino revolucionario perdido, ya por la formación en el extranjero, ya por la afición a las cartas. Es muy evidente que en 1940 se evitó la referencia a Villa, pues aparecía con connotaciones delictivas que reforzaban la “leyenda” del caudillo como un bandido, contra la que Campobello quería escribir.

En el apartado a continuación, se analizarán los cambios entre ambas ediciones en torno al texto “Los hombres de Urbina”, debido a que en ellos está cifrado el nuevo principio de composición que la autora actualizó en 1940 y una nueva clave de lectura que da preponderancia al carácter documental de las narraciones.

III. UNA NUEVA POÉTICA: “LOS HOMBRES DE URBINA” COMO CLAVE DE INTERPRETACIÓN

Si en la edición de 1940 hubo un texto reescrito casi en su totalidad, se trató de “Los hombres de Urbina”. El grueso de los cambios están encaminados a subrayar la importancia que tenía para Mamá relatar los “cuentos verdaderos” de la Revolución, cuestión que aparece desde el epígrafe/dedicatoria de la segunda edición. El texto habla del juicio villista, relacionado con la traición del general Urbina, de un soldado llamado Santos Ruiz. Después del asesinato de Urbina en la hacienda Las Nieves, a manos de Rodolfo Fierro, los villistas buscaron refrendar lealtades entre sus tropas con una colecta de firmas. Santos se negó a firmar y lo metieron a la cárcel. Su fusilamiento quedó grabado en la memoria y en las historias de Mamá. El relato finaliza con la visita de Mamá y la narradora al lugar donde murió otro paisano suyo, llamado José Beltrán.

En 1931 el texto entraba directo a la acción y la presencia de los testigos se insertaba después con expresiones como “lo contó Kirilí”, “cuentan” o “los norteños sabían”. En la de 1940,

desde el inicio hay un testigo anónimo (consignado en el plural del verbo “contaron”), que se complementa con lo que Mamá oyó y vio.

<p>“Un día en la hacienda de Las Nieves, Estado de Durango, donde Urbina vivía, entraron a balazos muchos villistas; sorprendieron a la poca gente que acompañaba al general y mataron algunos. Lo contó Kirilí, el hijo de doña Magdalena, un muchacho que vivía con Urbina” (1931, p. 101).</p>	<p>“Le contaron a Mamá todo lo que había pasado. Ella no lo olvidaba. Aquellos hombres habían sido sus paisanos.</p> <p>—Fue en Nieves —dijo Mamá—, allá en la hacienda de Urbina entraron a balazos los villistas; Isidro estaba allí (<i>El Kirilí</i>). Los sorprendieron. Ellos eran muy pocos y mataron a los más” (2000 [1940], p. 89).</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Al recuperar las fuentes de lo que se está contando (aun cuando se trate simplemente de una colectividad implícita) y subrayar el filtro de la madre (es ella quien reproduce las narraciones que recibió), es posible distinguir entre distintas apreciaciones de un mismo hecho:

<p>“(A Villa le sorprendió mucho la noticia, su compadrito había muerto en una balacera, parece que el general Fierro le contó que el general Urbina se estaba volteando al lado de Carranza, y realmente él había tenido que intervenir a balazos. Los norteños sabían que la muerte de Urbina se debió a una corazonada del Jefe de la División del Norte)” (1931, pp. 101-102).</p>	<p>“Contaron que al general Villa le había sorprendido mucho la noticia de la muerte de su compadre Urbina, pero todos supieron que Fierro le dijo que Urbina se andaba volteando y que realmente él había tenido que intervenir a balazos. Mamá decía que todo se debió a una corazonada del Jefe de la División del Norte” (2000 [1940], p. 89).</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En 1931 la causa de la muerte de Urbina se presentaba como información no confirmada (“parece que”) y se oponía a la certeza de la gente (“los norteños sabían”); en 1940, el caso adquiere cierta complejidad: la certeza que antes era de un colectivo, ahora se atribuye sólo a Mamá, y lo que aparecía como carente de confirmación, ahora es de conocimiento general (“todos supieron”). La distancia temporal y la reelaboración narrativa permitieron reforzar la función de Mamá como principal intérprete de los hechos de la Revolución y como recolectora por excelencia de las

historias. Estos cambios resuenan en varias decisiones estilísticas del resto del texto: entre guiones largos se multiplican los pasajes donde la narradora adjudica su relato a Mamá: “—decía Mamá que todo fue tan espantoso, andaban tan enojados, las caras las tenían desencajadas de coraje— [...]—decía Mamá con su voz triste y sus ojos llenos de pena— [...]—decía Mamá con el recuerdo entre sus labios—” (2000 [1940], pp. 89-90). El pasaje donde las experiencias de Mamá y de la narradora aparecen más claramente diferenciadas es el siguiente:

“Tres descargas sofocadas se escucharon en la cárcel, *yo estaba pendiente, las oí rebien, entristecida por no haber podido ver los fusilamientos.* —Los muertos y la sangre era alimento necesario *para mí, mi espíritu de niña* se agrandaba y mis ojos se abrían inmensos, no quería perder detalle de nada,— *oí los balazos* desde la carpintería de Reyes, a una cuadra de distancia, eran descargas muy seguiditas, sofocadas, parecían dentro de un jarro” (1931, p. 104, mis cursivas).

“Tres descargas sofocadas se escucharon en la cárcel, era como la una de la tarde. ‘Dios guarde la hora’ —*decía Mamá llena de dolor.* Ningún fusilamiento estaba tan presente en su memoria como éste; por nadie sentía tanta pena. *Oí las descargas* desde la puerta de la carpintería de Reyes, *me puse* la mano en el pecho, *me dolía* la frente, *yo también corría, no supe* qué hacer, luego, *cuando oí* los tiros de gracia, ya no di un paso más, me *volví* llorando. Habían matado a un *paisano mío*, nada se pudo hacer por él. “—Mamá se secaba las lágrimas, sufría mucho—. (Yo tenía los ojos abiertos, mi espíritu volaba para encontrar imágenes de muertos, de fusilados; *me gustaba oír aquellas narraciones de tragedia, me parecía verlo y oírlo todo.* Necesitaba tener en mi alma de niña aquellos cuadros llenos de terror, lo único que sentía era que hacían que los ojos de Mamá, *al contarlo*, lloraran. Ella sufrió mucho presenciando estos horrores. Sus gentes queridas fueron cayendo, ella las vio y las lloró)” (2000 [1940], pp. 90-91, mis cursivas).

En las primeras líneas de las citas que comparamos, parece que no hay cambios significativos. Sin embargo, a partir de las oraciones “las oí rebien” y “oí las descargas” comienza una transformación relevante para el texto. En ambos casos, el sujeto gramatical de la oración es “yo” y ambas se refieren a alguien que escucha los disparos que terminaron con la vida de Santos Ortiz, pero en 1931 la que dice eso es la narradora y en 1940, la madre. En el primer caso, la niña se lamenta no haber podido asistir al espectáculo de los fusilamientos y explica qué tan importante

era para ella estar presente, ser testigo ocular de ese tipo de sucesos que, esta vez, sólo alcanzó a escuchar desde la carpintería. En el segundo, Mamá escucha los disparos y se conmueve por la muerte de “un paisano mío”; la narradora interviene entre guiones para acotar el gesto que acompaña la narración de Mamá (“se secaba las lágrimas, sufría mucho”). Finalmente, la experiencia en primera persona, que corresponde a la narradora, se centra en cuánto le “gustaba oír aquellas narraciones”, cómo las historias *escuchadas* podían sugerirle “cuadros llenos de terror” que Mamá vio y le contaba.

En varios relatos añadidos para 1940 (como se verá más adelante) es fundamental la insistencia en dejar huella del camino que recorrieron las historias o las estampas para llegar a las narraciones de *Cartucho*; de manera que, mientras en 1931 había una narradora a ratos omnisciente que no siempre aclaraba sus fuentes de información, en la segunda edición es común encontrar referencias a los personajes que le contaron las historias a Mamá que, a su vez, se las hizo saber a la narradora. Este hecho subraya, en mi lectura, la dimensión documental del libro, debido a que alude a un proceso de recopilación y selección de historias ajenas y propias.

IV. PRIMER PARATEXTO: LA PALABRA DEL EDITOR

Como se dijo arriba, los dos paratextos iniciales que precedían el texto de la edición de 1931 de *Cartucho* desaparecieron para la de 1940. El primero era una nota editorial, titulada como la casa editora “Integrales” y escrita por List Arzubide, que pretendía presentar a un tiempo el proyecto editorial y la obra de Campobello. El segundo estaba firmado por la autora y contenía información sobre el proceso de escritura del libro. Ambos, desde luego, proponían vías de lectura en consonancia con la primera versión de los relatos. Para la siguiente edición, Campobello prescindió de ambos textos (como lo han hecho todos los editores posteriores) y añadió una dedicatoria dirigida a su madre, en la que ésta figura como fuente de las historias narradas.

El prólogo de List Arzubide arrancaba con una descripción escenográfica del panorama que había resultado de la Revolución: “Han rodado los trenes militares hacia las noches amedrentadas por el fuego. Los hombres han muerto. Las mujeres se asoman todavía al cariño de los amaneceres de la sierra. Pancho Villa pasa azotando las ciudades con el soplo del estrago que levantó el desierto.”¹⁵⁵ Se trata del final de la Revolución como conflicto armado, momento propicio para formular una memoria de lo que pasó. La narración lo deja claro: las sobrevivientes son mujeres con la esperanza puesta en el futuro. Los hombres murieron, los trenes militares se han ido y Pancho Villa es ya una figura irreal que recorre sitios como un viento violento.

De forma sutil, el texto sugiere la resistencia de las mujeres y define su participación en el tiempo por venir. Con la contraposición entre las “noches amedrentadas por el fuego” y el “cariño de los amaneceres de la sierra”, el mundo adquiere un orden en el que ellas conservan la vida y afrontan lo que viene después de la guerra. Más adelante, se habla de “un gran silencio sobre las ruinas de las auroras prometidas”, que sólo en parte ha sido interrumpido por voces oportunistas:

Precariamente se han escuchado en el alboroto de los exhaustos grupos intelectuales dos o tres discursos almibarados que hablan de revolución: son de los arribistas que intentan adornar su nombre con balas.

Para saber cómo rebotó de la montaña al llano y dominó el desierto el paso de los HOMBRES DEL NORTE [*sic*], habrá que venir aquí para siempre, donde una niña, que ha visto a esos hombres quebrarse entre sus manos indolentes de inocencia, juega con la risa crepitante de las ametralladoras. nellie campobello [*sic*] saca de su recuerdo el primer muñeco desquebrajado por las balas y lo extiende sobre la calentura de CUBA [*sic*], y mientras danza, tiene entre sus manos la cabeza del último Bautista, profeta de discursos de incendio: Pancho Villa.¹⁵⁶

Para 1931 el acervo de textos sobre la gesta revolucionaria no era desconocido para el editor de *Cartucho*, como lo muestra la mención de los “dos o tres discursos almibarados”, cuyos fines —sentencia el texto— eran ensalzar personalidades individuales y no hablar de las andanzas de los

¹⁵⁵ Germán List Arzubide, en Nellie Campobello, *Cartucho*, ed. cit., 1931, s.p.

¹⁵⁶ *Ibidem*, s.p.

revolucionarios anónimos. Distanciado de la veneración a hombres específicos, List Arzubide reclamaba (por oposición) una escritura que comprendiera algo más que elogios personales. Para tener una idea clara de lo sucedido en la Revolución, era necesario acudir a un lugar de la memoria honesta y ese lugar sólo podía existir en las páginas de un libro: *Cartucho*.

List Arzubide convoca a quienes deseen conocer el paso de “los HOMBRES DEL NORTE”, es decir, de los que pelearon en la Revolución mexicana al norte del país, a venir “aquí”. De tal manera, *Cartucho* se prefigura como un territorio de recuerdos y un espacio de encuentro con una niña que vio a los hombres pelear y jugó con los sonidos emanados de sus armas. La clave de lectura cifrada en estos párrafos sugiere un compromiso ético en el acto de narrar: mientras que por un lado se desprecian los escritos de intelectuales por estar cargados de adulación y autocomplacencia, por otro se presta atención a las palabras indolentes y honestas de una niña, para tener un acercamiento más fiel a los hechos.

El nombre de la autora aparece en minúsculas en la edición de 1931 y, tras su mención, su obra deja de ser un testimonio sólo verbal y se elabora como un objeto entrañable que mira la luz en una tierra extranjera: es el muñeco herido de una niña, dado a conocer en Cuba.¹⁵⁷ Dotar de una dimensión material (un juguete) la experiencia de la niña prepara los ánimos del lector para enfrentarse al testimonio de una experiencia violenta. Estamos frente a la recuperación de algo que fue lastimado y permaneció oculto durante años, que se alude en la figura del muñeco fisurado, guardado en el recuerdo.

¹⁵⁷ La mención de este país obedece a que, según declaró Nellie Campobello en varias ocasiones, fue allá donde escribió estas historias. Irene Matthews cuenta que en 1929 las hermanas Gloria y Nellie (cuyo apellido en ese entonces era Campbell) se dirigían a la Feria de Sevilla bajo el cuidado de unos tutores porque supuestamente eran menores de edad (aunque, de acuerdo con los hallazgos de la biógrafa, Nellie nació en 1900); sin embargo, en vista de la “insalubridad de la vida teatral”, las hermanas decidieron quedarse en La Habana, a donde llegaron el 15 de enero de 1930) y ofrecer allí algunos números de danza. En esa ciudad fue en donde conocieron a José Fernández de Castro, Federico García Lorca y Langston Hughes (I. Matthews, *op. cit.*, pp. 62-64).

Cartucho fue el primer título de la editorial Integrales, fundada en la ciudad de Xalapa, Veracruz, por un grupo de escritores en defensa de la “literatura proletaria” reunidos bajo el nombre de Grupo Simiente, que más tarde cambió a Grupo Noviembre.¹⁵⁸ Bajo ese mote, sus integrantes permanecerían unidos entre 1932 y 1934 de forma independiente y, más adelante, bajo la protección de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, hasta su disolución en 1939.¹⁵⁹ Edith Negrín señala que este grupo tuvo como origen la discusión pública de 1924-1925 que referí arriba como semilla del término “novela de la Revolución”. Como resultado de estas conversaciones polémicas,

se completa un panorama en el que los nacionalistas articulan en un polo positivo lo mexicano con lo revolucionario, el arte comprometido y la virilidad, en tanto que en el polo negativo se agrupan lo europeizante, universalista o cosmopolita, el artepurismo y la falta de virilidad, ya sea afeminamiento u homosexualidad.¹⁶⁰

La literatura proletaria, según Turrent Rozas (su principal teórico), sería una expresión estética alterna, cuya fuente se ubicaría en la URSS, a la literatura universalista y a la nacionalista. Tras una revolución, las artes tendrían que encontrar nuevos lenguajes y estilos: “cuando el obrero, el campesino, el soldado y el intelectual revolucionario, regresan para iniciar la edificación del socialismo, se plantea esta cuestión: a una vida social, resultante de un régimen económico nuevo,

¹⁵⁸ Edith Negrín explica que “las publicaciones de esta editorial a veces incluyen grabados de pintores asimismo revolucionarios; en ocasiones prueban su vocación de equidad suprimiendo las mayúsculas en los títulos de los textos y los nombres de los autores y, por lo general, al final del libro, dicen el nombre del obrero que lo formó” (“Una corriente de literatura proletaria en Xalapa”, en Patricia Anne Odber de Baubeta [coord.], *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995*, vol. 7, Birmingham, Universidad de Birmingham / Departamento de Estudios Hispánicos, 1998, pp. 151-160, p. 151).

En la portada de *Cartucho*, publicado por esta editorial, aparecía un grabado de Leopoldo Méndez: “Es un dibujo admirable; al contemplarlo se ve exactamente la espalda de aquel joven al que le decían *El Cartucho*. Yo vivo agradecida con Leopoldo Méndez por el generoso acto de trazar esa imagen y el de permitir que se usara en *Cartucho*” (N. Campobello, “Prólogo a *Mis libros*”, *Obra reunida*, ed. cit., p. 355).

¹⁵⁹ “Entre sus miembros más destacados figuran José Mancisidor, fundador y animador del grupo, Lorenzo Turrent Rozas, Miguel Bustos Cerecedo y Álvaro Córdoba. Ellos son los principales del ideario literario, cultural, político y social del grupo y, por ende, de la dirección asumida tanto por su revista como por su editorial. Entre las publicaciones de la ‘Editorial Integrales’ cabe mencionar *La asonada* y *La ciudad roja* de José Mancisidor, el citado libro de Turrent Rozas [*Hacia una literatura proletaria*], y *Cartucho* de Nellie Campobello, entre otros” (Bertín Ortega, *Utopías inquietantes. Narrativa proletaria en México en los años treinta*, Veracruz, Instituto Veracruzano de la Cultura, 2008, pp. 24-25).

¹⁶⁰ E. Negrín, art. cit., p. 152.

debe corresponder una cultura igualmente nueva.”¹⁶¹ Tras ejemplificar este tipo de transformación de la cultura nacida tras la Revolución de Octubre en la sociedad rusa, Turrent se pregunta si en México estaba pasando algo similar. Su respuesta es que no y, para hablar del caso, se refiere al surgimiento de una “literatura femenina, rebuscada, que se alimenta de los desperdicios de la literatura burguesa occidental y que se aleja absolutamente de nosotros”.¹⁶² Los únicos que se salvan de esta clasificación son los estridentistas, quienes a juicio de Turrent hicieron un buen intento de literatura proletaria pero se quedaron cortos al no lograr una escritura comprensible para las masas.¹⁶³

Es notorio que precisamente un antiguo integrante de los estridentistas —Germán List Arzubide— fuera quien presentara el primer número de Ediciones Integrales, debido a que implica la aceptación de la obra Campobello dentro del panorama estético que acabamos de trazar, aunque *Cartucho* no tenga nada que ver —en contenido o forma— con los supuestos de una “literatura proletaria”.

Margo Glantz asegura que Campobello sobresale entre los narradores de la Revolución precisamente por su puesta en cuestión del significado de la literatura “viril” o “afeminada” y por su tratamiento de los cuerpos sexuados que combatieron en la Revolución: “En una literatura que habla de situaciones extremas en las que los participantes están expuestos a la muerte y en donde ésta es el tema principal —casi único, podríamos decir—, la hombría es un elemento nodal. [...] En este contexto sobresale la narrativa de Nellie Campobello.”¹⁶⁴ En *Cartucho* las mujeres no son

¹⁶¹ L. Turrent, *Hacia una literatura proletaria*, Xalapa, Ediciones Integrales, 1932, p. IX.

¹⁶² *Ibidem*, p. XV.

¹⁶³ Es interesante que, al tratar esta cuestión, Luis Mario Schneider afirma que “es necesario agregar que el estridentismo no significó —como exageradamente se cree— una realización de estética social o de literatura proletaria. [...] El estridentismo incursionó en la protesta, utilizó, y no asiduamente, un lenguaje de solidaridad con la causa obrera o campesina de México, pero, en definitiva, es fácil advertir que se trata más bien de un grupo con una definida mentalidad de clase media liberal” (L. M. Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, Ciudad de México, CONACULTA, 1997, p. 212).

¹⁶⁴ M. Glantz, art. cit., p. 229.

sujetos pasivos durante el periodo bélico; por el contrario, Mamá colabora con el ejército villista: sana enfermos, ofrece su casa, pasa recados y la narradora observa atentamente y se involucra, en su papel de recopiladora de testimonios (el suyo propio incluido), como participante activa en la Revolución.

Esto nos lleva a cuestionar el término de “literatura femenina” del que habla Turrent, que no buscaba hacer referencia a la escritura de mujeres, sino a un estilo literario carente de una postura política afín a la del Grupo Noviembre. La publicación de un texto de difícil clasificación, que narra diversas escenas con un estilo lírico y lo hace desde una perspectiva infantil y femenina, tuvo que ser un desafío para las opiniones más tajantes del Grupo Noviembre.

En la introducción editorial hay una referencia velada a la cuestión: “INTEGRALES saluda a las empresas editoriales del mundo con el guantelete de hierro de este libro, que por ser de mano de mujer, está limpio de desmesuradas ambiciones, pero seguro de su signo creador.”¹⁶⁵ El mensaje implícito (las mujeres no tienen ambiciones) funciona como un seguro de veracidad y compromiso que se opone a los “discursos almibarados” del principio. El proyecto editorial asegura que su “empresa central” es “la palabra pura”, lo cual refuerza este sentido de escritura que dice la verdad. Muestra de ello, la publicación de la obra de Campobello que con:

Maravillosa simplicidad, única en la historia de nuestras letras [...] nos hace trepidar de angustia frente al panorama de la muerte de que se nutren sus ojos infantiles y esto explica a nosotros, los hombres de este día, por qué, resacos de esperanza, nos afirmamos en la lucha: hemos aprendido a leer con los ojos de los muertos.¹⁶⁶

El libro inaugural es valioso entonces porque cumple con la visión de la editorial y abre un espacio para la palabra de una mujer, lo que para el editor significa —según sus propias palabras— garantía de sencillez y humildad. La introducción hace énfasis en que, además de los recuerdos de una niña,

¹⁶⁵ G. List, introd. cit., s. p.

¹⁶⁶ *Loc. cit.*

Cartucho ofrece una justificación para los hombres que se afirman en la lucha ya entrados los años treinta y, de esa forma, incide en el presente de su publicación.

Como se ha visto, no puede dejar de subrayarse la conjunción de al menos tres corrientes estéticas mexicanas en la primera edición de *Cartucho*: por un lado, uno de los representantes más conocidos del Estridentismo firma el prólogo; por otro, la obra inaugura una campaña editorial del Grupo Noviembre, defensor de una literatura proletaria; y, finalmente, intenta dialogar con otras narrativas de la Revolución mexicana, dimensión que se reforzará con su inclusión posterior en la antología de Castro Leal. Tan extraña constelación explica las dificultades que algunos críticos sufrieron para ubicar a la escritora en el panorama de la historia de la literatura nacional. Quizás sea ésta la razón por la que es lugar común hablar de Campobello como un ente aislado de cualquier afinidad poética contemporánea; sin embargo, más que un libro insular, *Cartucho* se plantea desde sus paratextos como un lugar de encuentro.

Entre las pocas críticas que han ahondado en el problema de la localización de la escritora en el mapa, destaca Sophie de la Calle. En su lectura de la situación, la cercanía de Nellie Campobello a figuras como el pintor y escritor Gerardo Murillo o el periodista y crítico cubano José Fernández de Castro le permitió insertarse en un ámbito cultural simpatizante con la Revolución mexicana. La cercanía con este último la puso en contacto, por ejemplo, con Langston Hughes (que tradujo algunos de sus poemas para la *Anthology of Contemporary Latin-American Poetry*, compilada por Dudley Fitts)¹⁶⁷ y con Federico García Lorca,¹⁶⁸ que había ido a La Habana a dictar algunas de sus célebres conferencias.

¹⁶⁷ Dudley Fitts (ed.), *Anthology of Contemporary Latin-American Poetry*, Norfolk, New Directions, 1942. En esta antología bilingüe se incluyen los poemas “Yo”, “Detrás de ti”, “Sobre arena” y “Ruta”, bajo la firma de Francisca debido a que en aquellos años la escritora todavía usaba su nombre de nacimiento. Las traducciones al inglés están firmadas por L.H., iniciales del poeta estadounidense.

¹⁶⁸ “Pude ver a Federico sin apartar mi mirada de la de él. Sus cejas eran, o me lo parecieron, enormes, su cara ancha, sus ojos de moro, bellísima frente; su boca traslucía signos amargos de tragedia constante. No volveríamos a

La conjunción de intereses diversos en la obra temprana de Campobello permitió cierto diálogo entre representantes de diversos programas estéticos que se encontraron en la primera edición de *Cartucho*. La suya es una escritura que rompe con la tradición naturalista finisecular y genera una secuencia de relatos breves de gran lirismo.

La frase que cierra el prólogo del editor es misteriosa por el contexto en que se emite. ¿Qué significa, perdida la esperanza, haber aprendido “a leer con los ojos de los muertos”? Aquí leer significa más que pasar la vista por lo escrito y se relaciona con extender la existencia de los muertos al registrar y conservar su experiencia. La mirada de los que murieron en la Revolución, y por extensión su perspectiva, es algo de lo que uno puede apropiarse sólo si aprende a hacerlo y *Cartucho* nos dice cómo. El libro de Campobello tiene así una función no sólo de escribir la memoria alterna de la contienda armada al norte del país, sino también de explicar el presente de los hombres que continuaban en la lucha. Esta memoria es alterna porque no es la visión de un protagonista bélico de los hechos, sino la de una infante que desarrolla su sensibilidad en un periodo en que la vida es precaria y los límites entre lo normal y lo excepcional, difusos.

V. SEGUNDO PARATEXTO: LA PALABRA DE LA ESCRITORA

El otro texto introductorio que sólo pervivió en la edición de 1931 llevaba por título “Inicial”. A pesar de que carece de firma, es difícil no suponer (por el estilo y la perspectiva con los cuales está escrito) que la autora es la misma Campobello. Este prólogo cabalga entre el ensayo y el cuento,

verle: poco después las balas franquistas lo convirtieron en estatua; el tiempo y el espacio lo sostienen en un pedestal de amor” (N. Campobello, “Prólogo a *Mis libros*”, ed. cit., p. 346).

De acuerdo con Luz Elena Zamudio, “se hace evidente, en algunas de las imágenes nocturnas y en el ritmo de los cuartetos, la presencia de la poesía de Federico García Lorca, que seguramente leyó con pasión Nellie Campobello después del idealizado encuentro de ambos en La Habana” (“El ritmo de la naturaleza, generador del mundo poético de Nellie Campobello”, en Laura Cázares H. (ed.), *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*, Ciudad de México, Tecnológico de Monterrey / Universidad Iberoamericana / Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, pp. 27-38, p. 35).

porque narra en unas cuantas páginas el proceso de composición del libro. En él se explica que las historias de *Cartucho* se hicieron para entretener la convalecencia de un amigo de las hermanas Campobello que las recibió en Cuba. Independientemente de la veracidad de este dato,¹⁶⁹ su presentación textual es relevante para la interpretación de la obra: se escribió para los oídos de alguien que se recuperaba de una enfermedad. Además, la situación de lectura que se ficcionaliza es una donde la voz es importante: se trata de historias para contarse en voz alta y, por tanto, para compartirse en comunidad. El amigo enfermo que escucha los relatos bien podría ser una metáfora sobre el país (o el pueblo) que se recupera de la lucha armada y necesita historias para sanar.

El texto narra la llegada de Nellie y su hermana Gloria a La Habana, así como el trato amistoso que recibieron de Fernández de Castro, con un estilo lírico que anticipa el de los textos literarios.¹⁷⁰ “José Antonio era una máquina donde nosotras nos apoyábamos para poder sonreír. Y tenía corazón, grande, grandote, metido en sus ojos de cuadrado, dados negros en manos negras obreras. Teclábamos nuestra dicha en su ritmo, y él era toda afirmación, afirmación, afirmación”.¹⁷¹

En la descripción de su huésped, Campobello hace una analogía entre él y una máquina de escribir, hecho que lo relaciona con el acto de redactar que vendrá más adelante. La dicha de las

¹⁶⁹ Al respecto, Irene Matthews sólo dice que el texto “empezó a formularse en la libreta verde de una hijita de la guerra y tomó nuevo aliento en el aire cálido de Cuba” (*Nellie Campobello: la centaura del Norte*, Ciudad de México, Cal y Arena, 1997, p. 81).

¹⁷⁰ Vale la pena reproducir aquí algunas palabras de Fernández de Castro sobre su encuentro con la obra (el primer libro de poemas) y la figura de Nellie Campobello, que por los años veinte todavía se hacía llamar Francisca: “Nació en México. En el Estado de Durango. Desde muy temprano sus oídos y sus ojos se acostumbraron a la revolución que se desarrollaba en el país hermano, entre frecuentes intervalos de aparente tranquilidad. Los combates entre los distintos bandos, los presencié desde la azotea de su casa, como espectáculo corriente. Vivió entre balas y los fusilamientos de que fue testigo inmediato pasan de 30” (J. Fernández, “Sobre una amapola que canta”, *Barraca de feria*, La Habana, Jesús Montero, 1933, pp. 93-94, p. 93).

Resulta interesante que en el prólogo de este libro, el escritor emplee la palabra “cartucho” para referirse a sus textos. ¿La coincidencia será producto de las pláticas compartidas o de una especie de homenaje a la autora?: “Mis mejores arras serán estas páginas de ayer que pueden utilizarse, creo, como cartuchos en escaramuzas previas, mientras construyo las de mañana, que deberán servir —espero— en la lucha final, a modo de fusiles o trincheras” (*ibidem*, p.12).

¹⁷¹ N. Campobello, “Inicial”, en *Cartucho*, ed. cit., 1931, pp. I-IV, p. II.

hermanas sigue el paso marcado por una escritura a máquina, que parece influir también en el ritmo que alcanza al texto introductorio con la repetición de palabras y de grupos consonánticos. De esta forma comienza a vislumbrarse la influencia de Castro para la escritura de *Cartucho*. Un tiempo después de la llegada de las hermanas, el hombre enferma y entra a un sanatorio de Cuba para su recuperación. En ese contexto, durante una de las conversaciones para entretener la convalecencia, Nellie y José Antonio comienzan a hablar de la Revolución mexicana y él sugiere que ella debería escribir sus historias:

¿Por qué no escribes eso? (me dijo haciendo una voz que quería ser de autoridad y de consejo)

Así fue como cada tarde le llevaba al Hospital del Cerro mis fusilados escritos en una libreta verde. Los leía yo, sintiendo mi cara hecha perfiles salvajes. Vivía, vivía, vivía... Acostaba a mis fusilados en su libreta verde. Parecían cuentos. No son cuentos. Allá en el Norte donde nosotras nacimos está la realidad florecida en la Segunda del Rayo. En el cerro de la Mesa, de la Cruz, de las Borregas, de la Iguana y el gigante Cerro del Espía, allí donde han quedado frescas las pisadas testereando entre las peñas las palabras de aquellos HOMBRES DEL NORTE.¹⁷²

El prólogo autoral, además de servir como marco narrativo de las historias de *Cartucho*, ofrece algunas claves de lectura para el libro.¹⁷³ Desde este momento, las narraciones tienen cierta relación con la cura de un malestar, con el apego a la vida y con un compromiso de verdad. Aunque *parecen* cuentos, no lo son; su origen es la realidad de una tierra en donde aún resuenan las voces de quienes pelearon en las contiendas. Cuando se sitúa su origen como el lugar de la “realidad florecida”, Campobello se posiciona como testigo de los hechos narrados. Ese pacto de veracidad no impide la composición poética de lo que se cuenta: al decir —por ejemplo— que leyendo sus

¹⁷² *Ibidem*, p. IV.

¹⁷³ Característica que no es propia sólo de este prólogo. Gérard Genette asegura: “El prefacio asertivo original, que resumiremos como *prefacio original*, tiene por función cardinal la de *asegurar al texto una buena lectura* [...] he aquí *cómo* y *por qué* usted debe leer este libro” (*Umbrales*, Susana Lage (trad.), Ciudad de México, Siglo XXI, 2001, p. 168).

historias de muertos su cara tomaba otra forma y su vida se reafirmaba, se adivina un rasgo de la poética del libro que se cruza, a la vez, con un posicionamiento ético.

Cada historia es “un fusilado” y pertenece a la narradora: “Mis fusilados, dormidos en la libreta verde. Mis hombres muertos. Mis juguetes de la infancia.”¹⁷⁴ Desde una perspectiva íntima, por provenir del recuerdo personal y por situar los hechos en el terruño, se narran experiencias violentas propias y ajenas. En las narraciones están cifradas, al mismo tiempo, la lógica de la guerra, el terror y la violencia, y sus consecuencias en el hogar y la familia desde la perspectiva dominante de una niña. Al decir que los hombres muertos son juguetes de infancia hay una cosificación particular: los fusilados no son cualquier cosa, son juguetes y eso es de los bienes más preciados para una niña. De tal forma que en la relación de la narradora con la muerte se anula el anonimato de los muertos por medio de una familiaridad con las cosas, cifrada en el juego y la cercanía.

Este texto introductorio no se reprodujo en la edición de 1940 y, en su lugar, apareció una dedicatoria, que no por su breve dimensión ganó claridad: “A Mamá que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas y donde la gente vive adormecida de dolor oyéndolas.”¹⁷⁵ El primero de los factores a considerar es la superposición de pactos de lectura que se establece aquí con la primera mención de *Mamá* que, ya desde el primer relato, será un personaje de la ficción.¹⁷⁶ La capacidad de este personaje para transitar del mundo de los paratextos al de la diégesis refuerza el carácter testimonial de la obra: la mamá empírica a la que se dedica el libro es la mamá personaje que aparece en los relatos. Esta sugerencia se sostiene con más fuerza, desde

¹⁷⁴ N. Campobello, “Inicial”, en *Cartucho*, ed. cit., 1931, pp. I-IV, p. IV.

¹⁷⁵ Llama la atención el uso de una expresión similar en “Las tarjetas de Martín López”: “Se metía en las cantinas, se iba por media calle, se detenía en las puertas, siempre con los retratos en la mano, *adormecido de dolor* recitaba una historia dorada de balas” (2000 [1940], p. 110, mis cursivas). A partir de esta referencia yo interpreto que “adormecido” se refiere a la sensación de entumecimiento que provoca un dolor intenso.

¹⁷⁶ “En un relato de ficción en primera persona, ¿qué prohíbe al héroe narrador escribir una dedicatoria?” (G. Genette, *op. cit.*, p. 112).

luego, en el mensaje mismo de la dedicatoria. Los “cuentos verdaderos” son una de las principales fuentes de los relatos a continuación, que en algo difieren de las “leyendas” que adormecen de dolor a quienes las oyen. Por contraste, podría pensarse que los cuentos verdaderos, lejos de causar entumecimiento, alivian el dolor de las leyendas fabricadas.

La crítica ha propuesto al menos dos interpretaciones para este paratexto, representadas en las opiniones de Matthews y Aguilar Mora. Para la primera, “la dedicatoria de *Cartucho* [...] subraya, desde el principio, la ética político-poética que llevó a Nellie Campobello a ‘desmitificar’ las historias negativas alrededor de sus héroes y que corrían por México en los años postrevolucionarios”.¹⁷⁷ Esta interpretación apunta a una contraposición entre los “cuentos verdaderos” y las “leyendas fabricadas”, como si se tratara de opuestos. En el prólogo a su edición de *Cartucho*, Aguilar Mora plantea una lectura muy diferente:

Con los cuentos verdaderos se fabrican las leyendas y es tanto el dolor que éstas producen que sus escuchas terminan casi perdiendo los sentidos [...] En esta singular visión de Nellie, las leyendas son precisamente esa calidad futura de la historia, no para repetirla, no para negarla, sino para asumirla como un más allá de lo verdadero. El dolor transforma el cuerpo de los oyentes y la condición de los protagonistas de los cuentos: sin dejar de ser lo que son, se vuelven presencias permanentes, sin principio, ni fin.¹⁷⁸

Aguilar Mora interpreta que los cuentos verdaderos son materia prima para fabricar las leyendas y por eso mismo éstas logran trascender los parámetros de lo verdadero. De tal forma, el hecho de que las leyendas sean fabricadas no va en detrimento de su estatuto de verdad, sino que invita a superarlo al transformar (adormecer) los cuerpos de los oyentes.

A pesar de sus diferencias, ambas posturas parten de la idea de que algo distingue los cuentos verdaderos de las leyendas fabricadas; pero mientras una los ve como opuestos, el otro propone una relación de genealogía. A mi ver, la dedicatoria refuerza el compromiso testimonial

¹⁷⁷ I. Matthews, *op. cit.*, p. 84.

¹⁷⁸ J. Aguilar Mora, *art. cit.*, p. 73.

de la escritura, anunciado ya desde los prólogos de 1931. Nellie Campobello defendería su interés por “decir la verdad” incluso una veintena de años después de la segunda edición del texto.

En una entrevista de 1965 con Emmanuel Carballo, la escritora explicó así el origen de su obra: “[*Cartucho*] lo escribí para vengar una injuria. Las novelas que por entonces se escribían, y que narran hechos guerreros, están repletas de mentiras contra los hombres de la Revolución, principalmente contra Francisco Villa. Escribí en este libro lo que me consta del villismo, no lo que me han contado.”¹⁷⁹ En otras palabras, Campobello tenía la intención de escribir su vivencia directa de la Revolución y de resarcir el daño que historias falsas hubieran podido causar a la memoria pública de héroes revolucionarios como Villa. Es interesante que, al contraponer lo que le consta del villismo con lo que le han contado, la autora se refiere a la oposición entre la experiencia inmediata y las narrativas que se formaron con el tiempo, no literalmente a los hechos que alguna vez su madre le relató. Esas historias, las que llegaron a ella vía el recuerdo y vía el testimonio, tendrían —a su juicio— la función de tomar venganza de una injuria. En ese sentido, *Cartucho* se configura como un libro que intenta escribir una historia nacional verdadera por medio de la ficción.

VI. APUNTES Y RITMOS: LA DIMENSIÓN DOCUMENTAL EN OTRAS OBRAS DE NELLIE CAMPOBELLO

El mismo año que salió a la luz la segunda edición de *Cartucho*, Nellie Campobello publicó dos libros más: *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*¹⁸⁰ y *Ritmos indígenas de México*, que han merecido una menor atención crítica.¹⁸¹ Aunque el hecho de que estos libros compartan año de

¹⁷⁹ “Nellie Campobello”, en E. Carballo (ed.), *op. cit.*, p. 336.

¹⁸⁰ N. Campobello, *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, Ciudad de México, EDIAPSA, 1940.

¹⁸¹ Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos indígenas de México*, ed. cit., 1940.

publicación no implica una elaboración simultánea, no es baladí notar la cercanía de su aparición. Por el contrario, las tres obras establecen un diálogo metodológico.

Los *Apuntes* son diez episodios narrativos que cuentan algunas hazañas militares del general Francisco Villa, a partir de una investigación realizada por la autora.¹⁸² Fue sabido por todos los que la conocieron que Nellie Campobello guardaba un afecto especial por el general de la División del Norte¹⁸³ y que la escritora cultivó una relación cercana con una de las viudas del jefe revolucionario, debido a lo cual tuvo acceso privilegiado a archivos familiares de Villa.

El objetivo de los *Apuntes*, según la misma Campobello, es similar al de *Cartucho*: hacerle justicia al personaje histórico de Francisco Villa. Luz Elena Gutiérrez ha señalado que esa intención historiográfica se cruza con un proceso de ficcionalización de los hallazgos históricos de Campobello. Algunas marcas de esto en el texto son: “la intromisión de una primera persona, de un(a) narrador(a) que juzga y hace inclinarse el fiel de la balanza en momentos de duda [...] la utilización de subtítulos ingeniosos, novelescos, que despiertan la curiosidad y marcan los puntos relevantes del relato” y la construcción de una intriga a lo largo del libro,¹⁸⁴ entre otros más.

La nota preliminar del texto (firmada por la autora) se encarga de diferenciarlo de otras historias sobre el general: “Hago constar que este Francisco Villa nada tiene que ver con el protagonista de tantas *historias falsas y leyendas ridículas*. La persona a la que se refieren estos apuntes tuvo una vida ejemplar como soldado.”¹⁸⁵

¹⁸² Sobre la ambigüedad genérica de este texto, Jeromine François asegura que “el constante oscilar entre el polo histórico y el polo literario [...] permite llevar a cabo, más allá del sencillo rescate, una verdadera mitificación del personaje histórico de Pancho Villa [...] Está constatado que el propósito histórico que reivindica la escritora deriva en los *Apuntes* hacia una argumentación fuertemente orientada que constituye un verdadero panegírico del guerrero” (“Cuando la Historia se hace historia: [re]creación de Pancho Villa por Nellie Campobello en *Los apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* (1940)”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 43 [2014], pp. 377-393, p. 379).

¹⁸³ Sin afán de insistir en lo obvio, cito las palabras de Elena Poniatowska al respecto: “Para Nellie, el Centauro del Norte era Dios, y Martín Luis Guzmán su monaguillo” (E. Poniatowska, *Las siete cabritas*, segunda edición corregida, Ciudad de México, Era, 2001, p. 165).

¹⁸⁴ Luz Elena Gutiérrez, art. cit., p. 87.

¹⁸⁵ N. Campobello, *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, en *Obra reunida*, ed. cit., pp. 207-208, mis cursivas.

Llama la atención el empleo de las frases “historias falsas” y “leyendas ridículas” para caracterizar, con un claro afán peyorativo, aquello de lo que este texto buscar huir. En estas expresiones resuena la dedicatoria de la segunda edición de *Cartucho* (1940), en la que se hace referencia a las leyendas fabricadas que adormecen de dolor a sus escuchas, en oposición a los cuentos verdaderos de la madre.

Un uso similar de la palabra “leyenda” aparece también en el prólogo de *Ritmos indígenas*, donde las hermanas Campobello concentran sus intereses en registrar elementos esenciales de algunas danzas indígenas de México:

*¿Dónde acaba la verdad y empieza la leyenda? No deseamos comentar y alargar esta explicación. Tan sólo queremos concretarnos a exponer los resultados de un trabajo que se propone un fin práctico, no especulativo. Este fin es bien distinto de lo que muchas personas enamoradas de la leyenda folklórica podrían esperar. Nos concretamos a recoger los movimientos corporales plásticos, en su valor técnico y en su perfil local: lo auténticamente mexicano según la plasticidad esencial del indio y los ritmos de su cuerpo.*¹⁸⁶

Una vez más, hay una diferenciación tajante entre verdad y leyenda. Si en los dos primeros casos la distinción resultaba más bien simple, en este caso gana complejidad. Por un lado, la verdad se relaciona con el registro de una experiencia directa y obtenerla tiene un fin práctico; por otro, ayudará a determinar lo que es “auténticamente mexicano” en el baile. Este trabajo, comisionado por Gonzalo Vázquez Vela (Secretario de Educación Pública), tenía como objetivo “poner en claro las cosas en México” y “poner en su sitio los grandes valores del arte”, según queda asentado en una nota preliminar.¹⁸⁷ Ambos objetivos se refieren a la creación de un orden nuevo para algunas prácticas artísticas en México, basado en un naciente trabajo de enseñanza de la danza regional.¹⁸⁸

¹⁸⁶ N. y G. Campobello, *op. cit.*, p. 15, mis cursivas.

¹⁸⁷ Raymundo Mancisidor, en N. y G. Campobello, *op. cit.*, p. 5.

¹⁸⁸ La elaboración de *Ritmos indígenas* tuvo relación con el proyecto de creación de una escuela nacional de danza: “El proceso de academización de las danzas y bailes mexicanos, desde el modelo propuesto por Gloria y Nellie Campobello —según los exámenes de fin de curso y el libro de posterior edición *Ritmos indígenas de México* (1940)— trajo consigo la estandarización del movimiento corporal por regiones geográficas o por grupos étnicos estudiados” (Pablo Parga, *Cuerpo vestido de nación. Danza folklórica y nacionalismo mexicano [1921-1939]*, Ciudad de México, Conaculta, 2004, p. 149).

Al revisar *Ritmos indígenas* sobresale la intención de hacer un análisis minucioso y esquemático de la variedad dancística indígena en México. Con una visión taxonómica, las escritoras organizaron sus observaciones, recogidas en diversos viajes, por zona geográfica y cultural. Su método de análisis partió del hallazgo de rasgos mínimos para encontrar el núcleo de los bailes y, a partir de ello, identificar las diferencias. Para tal propósito, las Campobello recurrieron a un modo de analizar propio de la lingüística, lo cual implica la consideración de la danza como un lenguaje, con unidades mínimas de sentido y la posibilidad de construir significados complejos por medio de secuencias. Cabe señalar que tal registro se acompañó de dibujos de Mauro Rafael Moya, hermano de las autoras, y no con cámaras fotográficas o de video. Esto permitió que hubiera una relación más flexible entre el texto y las imágenes, que solicitan una lectura en conjunto.

La tesis principal del libro es que así como los habitantes de cada región del país tienen un acento particular al hablar, poseen también “su peculiar ritmo o porte” al caminar.¹⁸⁹ Aún más, las hermanas aseguran que si un filólogo es capaz de determinar de dónde viene una persona según sea su modo de hablar, lo mismo podría hacer un especialista en danza a partir de la observación de su caminar o de su manera de tomar asiento. Se trata, en todo caso, de establecer las bases de una forma de distinguir culturas indígenas (nacionales) por medio del lenguaje del cuerpo: “Refiriéndonos concretamente a México, podría decirse que los indios hablan más claramente con el cuerpo que con la lengua.”¹⁹⁰

Con ello, las Campobello están proponiendo la enseñanza de la danza como aprendizaje básico para comprender no sólo el presente de la diversidad cultural en México, sino también su pasado, dado que una de las funciones principales de todo lenguaje es servir de vehículo para la

¹⁸⁹ N. y G. Campobello, *op. cit.*, p. 12.

¹⁹⁰ *Loc. cit.*

memoria. Sólo tras una observación orientada, el movimiento básico de los cuerpos desvelará aspectos hasta ese momento desconocidos. Para el ojo educado en este tipo de observación, ya no existe el simple caminar, sino que se vuelve posible diferenciar entre “*verlo ir* [al indio] por los caminos y los montes, *bajar* por los cerros, *cruzar* los llanos, *perdersse* por entre la miseria de sus calles, *hundirse* en la oscuridad de sus pobres casas”.¹⁹¹ Los movimientos adquieren sentidos específicos, hablan para quien sabe escucharlos. Es sólo cuando se observa al indio desde esta perspectiva metodológica que se revela lo que las autoras llaman su verdad, su “lenguaje sagrado”. El movimiento corporal expresa entonces “lo que ellos no se hubieran atrevido a decir de otro modo”.¹⁹²

Las descripciones de las formas de movimientos y las ilustraciones para ejemplificar cada tipo de secuencia rítmica dan muestra de un interés (confesado desde la introducción) por mantenerse lo más fieles posible a las observaciones registradas. Se trata, finalmente, de hacer un documento de consulta que dé cuenta de una realidad escondida. Considerado este punto, no es extraño entonces que algunos cambios para la segunda edición de *Cartucho* (1940) resalten su carácter documental, que tiene que ver con la recopilación de distintos testimonios sobre los mismos hechos y con la ponderación del acto mismo de narrar. La metodología de registro, ejecutada en *Ritmos indígenas*, se refuerza en *Cartucho* con la multiplicación de fuentes y el subrayado sobre el acto de narrar y es cuestión fundamental para comprender el sentido de la reescritura de la obra.

A pesar de la abismal diferencia que cierta crítica ha querido ver entre las dos primeras ediciones de *Cartucho* y la posible responsabilidad de Martín Luis Guzmán en los cambios, una vez que las variantes se contemplan en el marco de las otras obras de Campobello, es evidente la

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 13, mis cursivas.

¹⁹² *Loc. cit.*

constancia de algunas preocupaciones. Me refiero a la cuestión del cuerpo como espacio de la memoria y a una metodología común de recopilación. Así como en los movimientos de los indios podían leerse rasgos de su historia y de su experiencia del mundo (“ellos nos han comunicado con su solo ritmo grandes posibilidades estéticas y expresiones de un dolor que se acentúa al no quererse formular”),¹⁹³ en los cuerpos de las personas que vivieron la Revolución también persistía la huella de la violencia. Esto mismo está presente desde la elección misma del título de *Cartucho*, que se refiere, a un tiempo, a un personaje entrañable, cuya historia abre la narración del libro, y al conjunto de historias recopiladas.

De tal forma, esta caracterización del cuerpo como texto que puede ser leído y de la palabra como forma de registro del cuerpo son ejes que perviven para la segunda edición de *Cartucho* y subsecuentes. La doble propuesta de lectura (cuerpos que pueden leerse y textos que registran la experiencia de los cuerpos) termina por formular una poética para la narrativa documental de Campobello, que sólo es posible comprender tras la consideración de su trabajo como historiadora y maestra de baile folclórico mexicano.

En su comentario a *Cartucho*, Max Parra logra sintetizar la relevancia de la narrativa documental de Campobello en el panorama de la literatura mexicana: a diferencia de lo que sucede con la narración ficticia de los hechos revolucionarios o la crónica de las disputas intelectuales de la época —explica el crítico—, estos relatos registran “un fenómeno más subjetivo pero no menos trascendente: el modo como la gente trata de explicarse y hace inteligible [...] su experiencia de la realidad de la guerra”.¹⁹⁴ Ese afán de comunicar la experiencia propia y ajena está relacionado con la dimensión documental de las tres obras que comenté en este apartado, pero en especial con

¹⁹³ *Loc. cit.*

¹⁹⁴ Max Parra, “Memoria y guerra en *Cartucho* de Nellie Campobello”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 24, núm. 47 (1998), pp. 167-186, p. 167.

Cartucho, en tanto que la autora retoma las conversaciones que escuchó y los hechos que presenció para consignarlos bajo el signo de la ficción. Por medio de ese proceso no sólo logra escribir un recuento del pasado, sino también dar sentido a un periodo de crisis que se narra desde la perspectiva dominante de lo doméstico y lo infantil.

VII. ¿LA MIRADA DE UNA NIÑA?: EL CUERPO Y LOS OBJETOS

Cartucho está dividido en tres secciones: Hombres del Norte, Fusilados y En el fuego, creadas por el editor de 1931 para la comprensión del texto y conservadas en las ediciones posteriores.¹⁹⁵ En cada sección hay narraciones breves que pueden generarse a partir de diversos elementos catalizadores: un personaje memorable, una muerte violenta, una reacción familiar o la experiencia propia de la narradora.¹⁹⁶

Entre la crítica no hay consenso sobre el género literario de las narraciones que conforman cada sección. Antonio Castro Leal se refiere a las piezas de forma ambigua: “En *cuadros* de sencilla crueldad, con perspectivas de natural ternura, presenta una visión infantil y dramática de la Revolución Mexicana.”¹⁹⁷ Irene Matthews dice que *Cartucho* es “una serie de *estampas* basadas en la biografía y en la historia oral, incluyendo poemas y canciones al estilo popular del corrido”.¹⁹⁸ Blanca Rodríguez propone que Campobello “fue pionera del *cuento* y el *relato* breve en algunas de sus piezas [...] no se trata de una cuentista en ciernes de la perfección, pero poseía las cualidades

¹⁹⁵ De acuerdo con Margo Glantz, “la primera edición tuvo un tiraje de 1000 ejemplares y fue ilustrada por el conocido grabador Leopoldo Méndez. Estaba dividida en tres partes, ordenadas por List Arzubide” (“Vigencia de Nellie Campobello”, *Flinders University Languages Group Online Review*, vol. 3, núm. 1 (2006), pp. 37-50, p. 46). Blanca Rodríguez explica que en una entrevista personal con List Arzubide, él aseguró lo siguiente: “No le agregué ni le recorté nada, salió tal cual, lo único que hice fue agrupárselos por tema” (B. Rodríguez, *op. cit.*, p. 157).

¹⁹⁶ Debido a la magnitud de los cambios y a que la autora alcanzó a revisar la versión final del texto, mi lectura se basa principalmente en la edición de 1940; sólo volveré a la de 1931 para reforzar algunos argumentos.

¹⁹⁷ A. Castro Leal, ed. cit., p. 923, mis cursivas.

¹⁹⁸ I. Matthews, *op. cit.*, p. 79, mis cursivas.

para haberla adquirido”.¹⁹⁹ Aguilar Mora asegura incluso que “es difícil atribuirle un género a las obras, a todas las obras, de Campobello. Ella misma hace inútil toda discusión de esa calidad; sin pretender borrar las fronteras entre lo ficticio y lo histórico”.²⁰⁰ En adelante, me referiré a las piezas que componen *Cartucho* como estampas, relatos o narraciones dado que no es de mi interés determinar una sola forma genérica para referirme a la pluralidad de textos: me interesa resaltar precisamente su naturaleza narrativa indefinible.

Kristine Vanden hizo una lectura de *Cartucho* a la luz de las teorías antropológicas sobre la cercanía entre el juego y la guerra, desarrolladas por Johan Huizinga en su libro *Homo ludens* (1938). La investigadora identificó que la forma de hablar de cosas atroces (cuerpos mutilados, balaceras en las calles, hombres heridos, persecuciones) que tiene Campobello en las estampas de su libro permite despojar de patetismo las imágenes descritas y, a la vez, crear otra narrativa de la Revolución, que se aleja de las obras más emblemáticas del periodo: “La perspectiva adulta, masculina, teleológica, monumental y pesimista de esta narrativa se ve destronada de su monopolio literario por un contrapunto de vista, infantil, femenino, no teleológico, anecdótico y lúdico.”²⁰¹

Una de esas formas despojadas de patetismo para hablar de la violencia, desde mi punto de vista, puede rastrearse en las huellas que la violencia deja en los objetos y que provoca algunos cambios de relación con los cuerpos de los personajes. Esos cambios y la percepción del estado de ánimo de su madre son los dos principales medios de entendimiento del entorno para la narradora.

¹⁹⁹ B. Rodríguez, *op. cit.*, p. 66, mis cursivas.

²⁰⁰ J. Aguilar, art. cit., p. 13. Es de notar, por ejemplo, la inclusión de tres relatos de *Cartucho* (“Nacha Ceniceros”, “Los 30-30”, “La sentencia de Babis”) y un fragmento de *Las manos de mamá* (“Un villista como hubo muchos”) en la antología de cuento de Aurora M. Ocampo, que en su introducción a la autora dice lo siguiente: “[*Cartucho*] reúne bosquejos y retratos individuales de revolucionarios a la manera de biograffas cortas, crueles y tristes [...] La autora tiene una visión penetrante, casi mística de los acontecimientos y lo manifiesta con un estilo de frases claras, directas, breves, sin ornamento y a veces hasta brutales. Esta técnica hace posible que una tragedia sea condensada, sin perder su intensidad, en unas cuantas líneas” (A. Ocampo [ed.], *Cuentistas mexicanas. Siglo XX*, Ciudad de México, UNAM, 1976, p. 43).

²⁰¹ Kristine Vanden, “*Cartucho* de Nellie Campobello. El libro de las pequeñas barbaries”, art. cit., p. 431.

A pesar de ello, como todo testigo ella cuenta también con sus sentidos como filtros para enterarse de lo que sucede: sus ojos, sus oídos y sus manos. Esta relación corporal con el entorno es la base de su documentación de los hechos, filtrada a través del recurso de una mirada infantil.²⁰² En ocasiones, la niña misma presencia las escenas que narra o escucha atenta conversaciones entre los adultos. Otras, es la destinataria obligada de los discursos de su madre, para quien contar fue una forma de sobrevivir.²⁰³ De cualquier manera, el punto de vista añorado (cándido, directo, lúdico) es la forma que toma la mediación entre el presente de la escritura (o de la reescritura, si hablamos de la segunda edición) y el pasado que se relata.²⁰⁴

Luz Elena Gutiérrez afirma que Campobello “decidió narrar desde la perspectiva de una niña los recuerdos sobre esos años oscuros de nuestra historia, recuperar desde una visión múltiple [...] sus recuerdos como mujer adulta, los relatos de su madre y otros testigos sobre los intersticios de las batallas, sobre el entorno de los fusilamientos”.²⁰⁵ Al atender este problema, Max Parra propone comprender la complejidad de la voz narradora dominante en *Cartucho* como una superposición de memorias:

Además de rescatar sus propias vivencias las historias que le cuentan los adultos, especialmente la madre, también conforman buena parte de sus propias memorias. Por esta razón, puede afirmarse que la narradora funciona asimismo como compiladora de las

²⁰² “Plus que la vérité des faits, que revendique l’auteur, c’est celle des affects de l’enfant, éprise du tragique et du spectacle de la mort, qui fait de *Cartucho* le témoignage exceptionnel et personnel d’une enfance en temps de guerre civile” (F. Olivier, art. cit., p. 245).

²⁰³ “Con el fin de acentuar este carácter testimonial, se pone de relieve lo ocular; los hechos han sido vistos, ya sea por la narradora, ya sea por otros personajes. En distintas partes de la novela, la narradora brinda su voz para transmitir los relatos de los demás participantes. En estos pasajes da la impresión de cierta lejanía en relación con los sucesos, pero se conserva su presencia a causa de esa intermediación” (Laura Cázares, “Eros y tanatos: infancia y revolución en Nellie Campobello”, en Nora Pasternac *et al.* (eds), *Escribir la infancia Narradoras mexicanas contemporáneas*, Ciudad de México, El Colegio de México, 1996, pp. 37-58, p. 41).

²⁰⁴ Aunque, por ser la perspectiva dominante, me he referido a la narradora como “la niña”, no es posible hablar de una narradora estable y unificada en *Cartucho*, que organice todos los relatos, debido a los cambios de tono que presentan muchos de ellos, sobre todo hacia el final del libro; sin embargo, hay un tono recurrente que cuenta las experiencias, propias y ajenas, con una sensibilidad cifrada en los objetos y los cuerpos como portadores de historia. L. Cázares aclara que Campobello “recurre al desdoblamiento, de manera que se presenta, con una visión desde fuera, a sí misma como personaje. Así tenemos a Nellie en dos momentos de su vida: como niña-personaje del relato, como adulta que recuerda a la niña” (*loc. cit.*).

²⁰⁵ Luz Elena Gutiérrez de Velasco, art. cit., p. 79.

memorias íntimas de otros lugareños [...]. A la memoria infantil, entonces, que es la base de los relatos, se le sobreimpone una memoria regional, de donde va a derivar una visión social más abarcadora, épica, popular, de la guerra revolucionaria.²⁰⁶

El relato de apertura, titulado “Él”, introduce al personaje de Cartucho. Una de las primeras cosas que sabemos de él es que “no sabía coser ni pegar botones” (2000 [1940], p. 47). Por eso llega al hogar de la niña que narra. La conexión entre el cuidado recibido dentro del espacio íntimo de la casa y la violencia del espacio público de la guerra se teje por medio de una necesidad material tan simple como remendar una camisa. Cartucho necesita que alguien lo ayude a reparar algo roto por las andanzas en batalla. Después se hace amigo de Gloriecita, hermana de la narradora. El relato cierra con una conversación crítica entre Mamá y un tal José Ruiz, que no dice explícitamente qué le paso a Cartucho, pero lo da a entender: “—Cartucho ya encontró lo que quería.” Por el contexto bélico (“Cerraron las casas. Nadie supo de Cartucho. Se había quedado disparando su rifle en la esquina”) se intuye la muerte del personaje, con su desaparición y con la sentencia de José Ruiz.

Kristine Vanden analiza la estampa “Las tripas del general Sobarzo” para ejemplificar la presencia de “interpretaciones a contrapunto del mismo hecho”.²⁰⁷ Aunque la investigadora concentra su atención en la perspectiva lúdica que ve belleza en actos de guerra, considero pertinente incluir sus reflexiones este apartado porque las interpretaciones a contrapunto muestran perspectivas independientes (e incluso contrarias) de la relación entre objetos y cuerpos. En el texto un escuadrón lleva una bandeja con vísceras. Cuando la narradora y otra niña (probablemente una de sus hermanas) los ven pasar, les preguntan qué llevan. Los soldados les muestran el contenido

²⁰⁶ M. Parra, “Memoria y guerra en *Cartucho* de Nellie Campobello” (art. cit., p. 168). Por su parte, F. Olivier emplea una metáfora espacial de círculos concéntricos para explicar la superposición de memorias en *Cartucho*: “De fait, on pourrait représenter la construction de la mémoire villiste dans *Cartucho* sous la forme de trois cercles concentriques dont le plus central serait les souvenirs assumés comme personnels; le cercle intermédiaire, les histoires dites ‘vraies’ et racontées par la mère; le plus large, la légende villiste qui relève davantage d’une mémoire collective” (art. cit., p. 242).

²⁰⁷ K. Vanden, “*Cartucho* de Nellie Campobello. El libro de las pequeñas barbaries”, art. cit., p. 427.

de la palangana y uno de ellos les explica qué es, “clavando sus ojos sobre nosotras a ver si nos asustábamos” (2000 [1940], p. 85); pero las tripas no asustan a las niñas, que sólo muestran su admiración por lo “bonitas” y su curiosidad por saber de quién eran: ““¡Tripitas, qué bonitas!, ¿y de quién son?”, dijimos con la curiosidad en el filo de los ojos.” Vanden señala que, con esta ruptura de expectativas al interior del texto, “la apreciación estética desplaza el juicio ético y la reacción sentimental de horror”.²⁰⁸ Añado que ese desplazamiento está cifrado en la relación con los objetos que se presenta, como quedó claro, por medio de la multiplicación de perspectivas.

En otro relato, titulado “Zafiro y Zequiél”, la relación entre los objetos y la experiencia de la muerte es más clara. La narradora habla de su amistad con dos hombres y, para describirlos, enumera algunos rasgos físicos y menciona algo de su atuendo: unos “grandes zapatones que daban la impresión de pesarles diez kilos” (2000 [1940], p. 64), que cuando corrían para escapar de un chorro de agua que ella les echaba con una jeringa grande “me parecían dos casas arrastradas torpemente”. La analogía entre zapatos y casas crea una imagen potente porque da una idea de la dimensión de los hombres desde la mirada infantil. La relación de tamaño entre los zapatos y sus portadores puede sugerir también que se trata de un regalo producto de la caridad o del hurto.²⁰⁹ Los zapatos son más grandes de lo que deberían ser o sus portadores no están acostumbrados a usarlos. Además, la torpeza de los pasos, como casas que se arrastran, caracteriza a los personajes con ingenuidad o con cierta incapacidad de ofender.

Una mañana, la narradora se entera de que sus amigos están muertos. Sin razón clara (“no me saltó el corazón, ni me asusté, ni me dio curiosidad”), ella corre al camposanto para alcanzar a ver los cadáveres. Pero ya estando allí no se conforma con la contemplación: cuenta los balazos,

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 428.

²⁰⁹ En otras estampas de *Cartucho* hay registros de lo común que era el robo de objetos a los cadáveres: “[Kirilí] usaba un anillo ancho en el dedo chiquito; se lo había quitado a un muerto allá en Durango” (2000 [1940], p. 50).

mueve la cabeza de Zequiél y limpia de tierra su cara. Es decir, manipula con sus manos los cuerpos de sus amigos muertos y, de tal forma, crea una nueva relación con ellos. La frialdad del ambiente y la normalidad de la violencia quedan implicadas en el texto: “La sangre se había helado, la junté y se la metí en la bolsa de su saco azul de borlón. Eran como cristalitos rojos que ya no se volverían hilos calientes de sangre.”²¹⁰ Si la sangre está hecha hielo y la niña puede acercarse lo suficiente a los muertos para tocarlos sin supervisión, es porque los cadáveres no han sido recogidos y ha pasado el tiempo necesario para que incluso su sangre se congele. Son cadáveres abandonados.

Finalmente, aparecen de nuevo los zapatos: “les vi los zapatos, estaban polvosos; ya no me parecían casas; hoy eran unos cueros negros que no me podían decir nada de mis amigos”. Los objetos personales de Zafiro y Zequiél pierden su capacidad de portar sentido porque sus dueños han muerto. Cuando los usaban, los zapatos eran como casas que se arrastran torpemente; solos, son objetos inertes. La muerte se ha llevado consigo no sólo las vidas de los amigos, sino también el sentido de relación entre la niña y su entorno. La experiencia personal de la violencia se narra de una forma que permite mostrar la profundidad de la destrucción de la guerra. Lo que se pierde cuando la violencia es cotidiana es el sentido previo del mundo: quienes sobreviven no pueden continuar su vida como solían hacerlo. Así, a partir de algo personal el testimonio da cuenta de una experiencia colectiva.

En “Cuatro soldados sin 30-30” hay un proceso de significación invertido al del caso anterior. Si los zapatos de Zafiro y Zequiél eran como casas cuando los usaban sus amigos, los pantalones del soldado Rafael, “trompeta del cerro de la Laguna” (2000 [1940], p. 61), anuncian

²¹⁰ En la edición de 1931, la imagen de la sangre congelada terminaba con la mención del saco azul de borlón. La oración que Campobello añade para 1940 crea una metáfora a partir de la sangre hecha hielo por medio de la comparación entre sangre congelada, como “cristalitos rojos”, y sangre corriente como “hilos”. Cristales e hilos se convierten así en formas cotidianas que permiten asir con palabras los resultados de la guerra. La superposición de uso sobre las marcas de la violencia (me refiero no sólo al asesinato, sino al abandono de los cuerpos en el espacio público) ofrece una nueva forma de leer la situación.

su destino funesto desde que la narradora fija su atención en ellos: “parecía por detrás un espantapájaros; me dio risa y pensé que llevaba los pantalones de un muerto”. Esta expresión, que en primera instancia podría ser realista, se revela como metafórica una vez que su sentido literal se actualiza. En principio, el lector puede imaginarse a un soldado que porta la ropa que recuperó de un cadáver; sin embargo, la expresión “llevaba los pantalones de un muerto” muestra su dimensión metafórica cuando, al final del texto, el cortejo fúnebre de Rafael pasa frente a la casa de la narradora y ella lo reconoce por la prenda de ropa: “tenía unos balazos, vi su pantalón, hoy sí era el de un muerto”. Con la afirmación enfática (“hoy sí”) se prueba que la referencia anterior era figurada y, a la vez, que tenía un carácter profético. La narradora es capaz de leer signos que portan los objetos en el contexto bélico.

En “La sentencia de Babis” hay un mecanismo de narración similar al que observamos en “Zafiro y Zequiél”. La narración comienza con la ocupación del amigo y con la descripción de un gesto de felicidad que caracteriza al personaje por su generosidad con la narradora: “Babis vendía dulces en la vidriera de una tienda japonesa. Babis reía y se le cerraban los ojos. Él era mi amigo. Me regalaba montones de dulces” (2000 [1940], p. 74). La sonrisa de Babis transforma todo su rostro: por sus ojos que se cierran, sabemos de la amplitud del gesto y de su gusto por ver a la joven narradora. Además, el hecho de que Babis se dedique a vender dulces, que luego le regala a ella, es un signo de amistad. Entre ellos, los dulces son muestra de afecto: más adelante la narradora aclara incluso que Babis “se robaba los dulces para mí”. La complicidad, que en principio es un intercambio no comercial de dulces, crece en la narración cuando Babis le cuenta a la muchacha que quiere ir a la guerra: “todos los días me decía que ya se iba con una tropa y que le gustaban mucho los pantalones verdes”.

Desde que lo escucha por primera vez, ella teme que su amigo morirá; sin embargo, este sentimiento toma la forma de una premonición. Esta vez el signo no está cifrado en los objetos,

sino en el cuerpo de su amigo: “Yo sé que te van a matar. Tu cara lo dice.” Por respuesta, ella recibe más dulces y sonrisas. Sin embargo, el presentimiento se cumple: “Un día encontré solos los dulces. Babis estaría vestido con pantalones verdes y botones.” La soledad de los dulces y la imagen del amigo en pantalones verdes son señales de que Babis se ha unido a las tropas.

En realidad, quien se ha quedado sola es la narradora, no los dulces, pero es sólo a través de los objetos que se anuncia el final de la amistad. Un tiempo después los temores se confirman: un soldado llega a la casa para contarle a la madre que “quemaron con petróleo a los prisioneros, estaba de moda. Así fue como en el primer combate Babis murió”. El relato cierra con el soldado alejándose de la casa, perturbado por el recuerdo de los gritos de los que fueron quemados vivos. Esta memoria auditiva de los últimos momentos de Babis pervive en la narración del hombre que le cuenta a Mamá lo que sucedió en la guerra. La niña escucha la conversación ajena y la registra añadiéndole un sentido íntimo, cifrado en su relación con el amigo muerto y sus dulces. Aunque ella no presenció los hechos, hizo suya la narración, confirmada por la ausencia de Babis y la soledad de los objetos.

Una de las estampas más poderosas que ya formaba parte del conjunto en la primera edición se titula “Las tarjetas de Martín López” y narra un hecho que marcó el imaginario revolucionario en la región del Norte del país, como lo apunta Jorge Aguilar Mora en su fundamental libro sobre literatura villista, *Una muerte sencilla, justa, eterna* (1990).²¹¹ Max Parra ofrece una lectura, deslumbrante por su claridad e ingenio, de ese relato y otro (que se añadió a *Cartucho* en 1940), titulado “La muleta de Pablo López”. El autor centra su atención en la representación de la

²¹¹ Sin duda, es uno de los ensayos más importantes que se han escrito sobre la Revolución mexicana desde una perspectiva que logra incorporar reflexión personal, trabajo de archivo y lectura filológica con el objetivo de comprender no sólo el fenómeno histórico sino también sus significaciones culturales. Además de proponer una metodología totalizante de análisis (la cantidad del material consultado y procesado es abrumadora), Aguilar Mora evoca en su ensayo la sensibilidad de una época marcada por la urgencia material y la emergencia organizativa. Más que una obra de consulta para episodios concretos, *Una muerte sencilla...* ayuda al lector a adentrarse en lo que la Revolución significó en términos de larga duración en la historia de México.

fotografía (como proceso y como producto) y en los nexos de este texto con la cultura visual de 1930 en torno a la narración de la muerte. El relato de 1940 hace hincapié en el carácter público del asesinato de Pablo y del registro que de él se hizo: “Él se sonreía. (Así aparece en los retratos.) [...] Lo fusilaron frente al pueblo. (Existen muchos retratos de este acto)” (2000 [1940], pp. 98-99); en “Las tarjetas...”, “las imágenes mismas cobran vida”.²¹²

En el relato, Martín López anda por las calles mostrándole a quien se pueda las imágenes del asesinato de su hermano. Se trata de una serie de tarjetas con fotografías previas al fusilamiento: “aquí lo tiene frente al paredón, tiene un puro en la boca, véalo, señora, sus muletas parecen quebrarse de un momento a otro [...] Aquí lo tiene usted con el cigarro en la mano, está hablando a la tropa [...] en éste ya va a recibir la descarga [...] aquí ya está muerto” (2000 [1940], p. 110). Parra señala que, mientras la perspectiva de la narradora frente a los objetos es impersonal, la de Martín está mediada por un sentimiento de amor fraterno (las besa y les llora como si fueran extensiones de su hermano fusilado). Por medio de esta doble perspectiva —continúa Parra—, las fotografías despliegan su propia función narrativa: ellas contienen la secuencia del fusilamiento de Pablo y replican, incluso, una tensión temporal: el poder de las fotografías “resucita el cuerpo de Pablo López, le da una segunda vida y una segunda muerte en la mirada de Martín, mirada que él insiste en compartir porque, para él, cada imagen de la serie equivale a una estación en el vía crucis de su hermano”.²¹³ Gracias a una investigación documental, Parra halló que muchas veces se atribuía falsamente la identidad de los fusilados que aparecen en las fotografías de la época, debido a que un acontecimiento trascendente como el de Pablo López no debía ser desaprovechado por

²¹² M. Parra, “Usos literarios de la fotografía en *Cartucho* de Nellie Campobello”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Mariano Azuela y la literatura de la Revolución Mexicana*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2017, pp. 341-377, p. 352.

²¹³ *Ibidem*, p. 354.

los vendedores de postales ni por las facciones en disputa que veían en la fotografía un modo de hacer propaganda.

Los usos de la imagen en *Cartucho* sugieren que el potencial creativo de la cultura fotográfica ha sido plenamente asimilado al campo de la literatura, cumpliendo una función generativa que, más allá de la simple documentación testimonial, se utiliza para captar la abrupta rapidez de los acontecimientos y la extraordinaria fuerza de los estados emotivos —visibles o latentes— asociados con la violencia de la guerra, cambios para los cuales las tradiciones narrativas heredadas resultaban quizás insuficientes.²¹⁴

Esa función generativa de la que habla Parra está —considero yo— íntimamente ligada a la “simple documentación testimonial”, debido a que es el afán de lograr un registro de los acontecimientos lo que mueve la narración.

Los seis relatos que se han analizado en este apartado formaban parte de la colección ya desde la edición de 1931; por este motivo, es pertinente hacer al menos un par de comentarios sobre los que se agregaron para la edición de 1940 y conservan este modo de operar. Una forma rápida de comprobarlo es revisar los títulos de los textos agregados, que hacen alusiones a los siguientes tipos de relación entre cuerpos y objetos:

1) Las pertenencias de algún personaje. “La *muleta* de Pablo López”, narración que le hizo Martín a Mamá sobre el fusilamiento de Pablo, después de su ataque a la población de Columbus: “las balas lo bajaron de su muleta y lo tendieron en el suelo. Sus heridas de Columbus ya no lo molestaban” (2000 [1940], p. 99). “La *camisa* gris” habla de Tomás Ornela, un villista que traicionó al General. Villa lo persiguió y lo mató en un tren. La camisa fue símbolo de la traición: “Qué bien vestido anda, mire qué buen sombrero y buena camisa tray [*sic*], con el dinero que se robó” (2000 [1940], p. 100), dijo al encontrarlo. La historia le fue referida a Mamá por “una voz que se acercó”. En “El *cigarro* de Samuel” Samuel es uno de los soldados más queridos por Villa y muere a su lado, a bordo de un coche. Lo único que queda vivo de Samuel es un cigarro encendido

²¹⁴ *Ibidem*, p. 358.

en su boca. En “Las *balas* de José” José, gran tirador villista, tenía como técnica apuntar los disparos siempre a la cabeza. Murió de un balazo en el cráneo. “Las *hojas verdes* de Martín López” narra la muerte de aquel muchacho que en otro relato penaba por la muerte de su hermano Pablo, según le fue referida la historia a la narradora por un “poeta del pueblo” (2000 [1940], p. 153). Las hojas a las que hace referencia el título eran parte de una curación sobre la herida de bala que mató a Martín. Los carrancistas que encontraron el cadáver se las desprendieron del cuerpo.

2) Objetos sin dueño, pero que en el relato tienen relaciones significativas con los personajes. “Las sandías” narra el asalto, comandado por Villa, de un tren que transportaba sandías, para aliviar la sed de sus hombres: “Todo el pasaje se quedó sorprendido al saber que aquellos hombres no querían otra cosa” (2000 [1940], p. 131). En “Las rayadas”, historia que le fue relatada de primera mano a la narradora por Severo, unos panaderos improvisados atienden un pedido de pan dulce para Villa. “El sombrero”, narrado por Pepita a Mamá, cuenta la vez que Villa llegó de sorpresa a una reunión de gente adinerada y reconoció al dependiente de una tienda de sombreros donde compró uno que perdió en batalla. La narración hace hincapié en la importancia que la clase alta le da a los objetos, más que a las personas.

3) Relaciones de pertenencia que no son precisamente entre objetos y personas, pero que de alguna manera caracterizan a las vidas (o las muertes de los personajes). “La *sonrisa* de José” habla de la muerte de José Rodríguez, que le es relatada a Mamá por Salvador. Era un soldado villista que se disparó en el cuello al enterarse de una traición en su contra. Cuando lo llevaban a Ciudad Juárez para curarlo, unos carrancistas lo remataron. La narradora imagina que el cadáver se podría reír de ellos por llamarle “bandido” (2000 [1940], p. 102). “La *voz* del general” es otro relato narrado por Severo a la narradora, sobre la capacidad de Villa para reunir a sus tropas con el solo uso de su voz “metálica y desparramada” (2000 [1940], p. 134). “Las *lágrimas* del general Villa” es un relato que la narradora escuchó que su tío le contaba a Mamá, sobre una vez que Villa

les expresó su respeto a los hombres de Pilar de Conchos por ser trabajadores y, conmovido por lo que decía, soltó unas cuantas lágrimas que sellaron su discurso en la memoria de los oyentes. “Las *cintareadas* de Antonio Silva” trata de la muerte de un general (conocido de Mamá) que tenía la costumbre de reprender con golpes de espada (‘cintaro’) a sus soldados. En “El *milagro* de Julio” Julio le pidió a la Virgen del Rayo que lo “hiciera chiquito” durante un enfrentamiento y, como murió achicharrado, la narradora dice que “cuando lo buscaron, el milagro se había hecho. Julio ya estaba quemado. Su cuerpo se volvió chiquito. Ahora era otra vez un niño” (2000 [1940], p. 129). Por último, “*Tragedia* de Martín” es el título de una canción popular sobre la muerte de Martín López. Aunque en el texto no se indica, es posible que sea la pieza aludida en el relato “Las hojas verdes de Martín López”.²¹⁵

4) Pertenencia espacial de los personajes, ya sea con una región o con un lugar muy concreto. “Las mujeres del Norte” es una estampa de “aquellas mujeres testigos de las tragedias” (2000 [1940], p. 157) de la Revolución y narra pasajes en los que convivieron con los soldados, “Los oficiales de la Segunda del Rayo”, habla de las relaciones románticas entre los soldados y las vecinas de la región, interrumpidas por la guerra. Este relato llama especialmente la atención porque incluye dos canciones sobre las desventuras de los villistas, lo cual amplía el espectro del registro documental en las estampas de *Cartucho*.

Como puede notarse en esta breve descripción de algunas estampas agregadas en la edición de 1940, son constantes tanto la representación de las consecuencias de la guerra en la relación

²¹⁵ Todas las cursivas de los títulos son mías. Con este apartado final me comprometo a desarrollar nuevas hipótesis de lectura de la obra, que surgieron en la relectura de la tesis y en la conversación con los sinodales. Quedan en el tintero varios asuntos pendientes sobre los cambios que Nellie Campobello llevó a cabo en la segunda edición de su obra. Desafortunadamente por los límites de espacio y tiempo con que conté para la tesis no fue posible atenderlos a cabalidad.

entre cuerpos y objetos, como la insistencia en dejar dicho cómo llegó la historia narrada a ser del conocimiento de la narradora.

VIII. CONCLUSIONES PRELIMINARES

Este capítulo partió de la puesta en duda del grado de influencia que ejerció Martín Luis Guzmán en los cambios entre la primera y la segunda edición de *Cartucho* (1931, 1940), siguiendo la premisa de que la reescritura del libro en cuestión estuvo relacionada con una línea poética presente en las obras contemporáneas de Campobello (*Ritmos indígenas de México* y *Apuntes sobre la vida militar de Pancho Villa*, publicadas en 1940). A partir del rastreo de la dupla “verdad” y “leyenda” que aparecen en los paratextos de las tres obras mencionadas y en la entrevista que Carballo hizo a la autora en 1965, encontré una clave de lectura que me permitió relacionar los cambios en el texto con su carácter documental.

Agrupé las modificaciones entre las dos versiones de *Cartucho* en tres rubros: cambios en los paratextos (sustitución del prólogo autoral por la dedicatoria a Mamá), número de estampas incluidas (23 textos nuevos que, agregados a los 33 de la primera edición, dan un total de 56 en la segunda) y cambios en los textos que se quedaron de la colección original. Esta clasificación permitió organizar el análisis textual. En primer lugar, señalé elementos externos al texto (como los dos libros publicados el mismo año). En segundo, comparé los diversos paratextos de las dos ediciones. Finalmente, realicé una lectura comentada de un par de relatos que tuvieron muchas modificaciones (“Nacha Ceniceros” y “Los hombres de Urbina”), que apuntan la dirección de la última versión del texto y que subrayan su carácter documental. En adición, identifiqué las formas de registro de la violencia en *Cartucho* relacionadas, por un lado, con la transformación de las interacciones entre cuerpos y objetos y, por otro, con el cambio de sentido que opera la guerra en las vidas de los sobrevivientes.

En el siguiente capítulo haré una reconstrucción del trabajo colaborativo entre Elena Poniatowska y Josefina Bórquez para la escritura de *Hasta no verte Jesús mío*, así como una lectura de sus textos satelitales y un análisis textual de la obra.

CAPÍTULO 3. LOS ELEMENTOS DOCUMENTALES EXTRALITERARIOS Y ESTILÍSTICOS EN *HASTA NO VERTE JESÚS MÍO* DE ELENA PONIATOWSKA

Mujer, pues, de palabra. No, de palabra no.
Pero sí de palabras,
muchas, contradictorias, ay, insignificantes,
sonido puro, vacuo cernido de arabescos,
juego de salón, chisme, espuma, olvido.²¹⁶

Hasta no verte Jesús mío (Era, 1969) es el relato de vida de Josefina Bórquez, rebautizada en la ficción como Jesusa Palancares. Elena Poniatowska Amor tenía menos de cuarenta años cuando la publicó y había trabajado durante más de un año entrevistando a la que sería protagonista de su primera novela documental. Existen tres antecedentes relevantes en la formación profesional de Poniatowska relacionados con la elaboración de este libro: su sensibilidad y las habilidades técnicas para realizar entrevistas desarrolladas como periodista,²¹⁷ su lectura de *Juan Pérez Jolote* y su colaboración con el antropólogo Oscar Lewis.²¹⁸ Esta tríada daría forma a un texto que sería a la vez obra de ficción y documento testimonial. Para el momento de la publicación, Poniatowska ya había publicado varios libros: la novela breve *Lilus Kikus* (Los Presentes, 1954); la obra de teatro *Melés y Teleo* (revista *Panorama*, 1956);²¹⁹ la recopilación *Los cuentos de Lilus Kikus* (Universidad

²¹⁶ Rosario Castellanos, "Pasaporte", *Viaje redondo*, en *Poesía no eres tú. Obra poética (1948-1971)*, 4.^a ed., Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 339.

²¹⁷ Poniatowska hizo del periodismo lo que quiso: con su peculiar estilo de hacer entrevistas y escribir crónicas, abrió las puertas para que el trabajo de las mujeres en esa área pudiera alcanzar ámbitos impensables a mediados del siglo XX: "En 1953, cuando me inicié en el periodismo en el diario *Excélsior*, las mujeres íbamos a dar automáticamente a la sección de 'Sociales', y allí nos refundían hasta la hora de nuestra muerte, amén. Hacíamos crónicas de comidas, cenas, *gardenparties*, bodas, exposiciones, *showers* que convertíamos en 'lluvia de regalos', exhibiciones de moda, tardeadas en el Jockey Club, así como bailes del penacho y del abanico, de la Cruz Roja, del 'mexicanito' y cocteles en las embajadas" ("Tú, quietecita", en Yoloxóchitl Casas Chousal [coord.], *Miradas a la discriminación*, Ciudad de México, Conapred, 2012, pp. 203-214, p. 206).

²¹⁸ Volveré sobre estos puntos más adelante.

²¹⁹ "Se trata del crítico literario Garabito, cuyos rasgos corresponden a quien 'más se preocupa por darle esplendor al lenguaje', 'verdadero artesano de la lengua española', y se trata también de Terrón de Tepetate, que se identifica con otro cuentista de la época. A Garabito, le decían 'el Rusito', porque era flaco, y nadie como él sabía

Veracruzana, 1967);²²⁰ el libro de entrevistas *Palabras cruzadas* (Era, 1961);²²¹ y un libro de crónicas, ilustrado por Alberto Beltrán, *Todo empezó el domingo* (Fondo de Cultura Económica, 1963). Trabajaba como periodista desde 1953 y había perfeccionado el arte de la entrevista hasta ser capaz de entablar una interacción amable pero ingeniosa con sus entrevistados, que podían pertenecer a cualquier ámbito de la cultura:²²²

1953: Elena Poniatowska empieza a trabajar en el periódico *Excélsior*, publicando entrevistas, notas y crónicas sociales. Entre sus entrevistados, la cantante Amalia Rodríguez; la mujer de Alfonso Reyes, Manuelita Reyes; la pintora María Izquierdo; el escritor Juan Rulfo; la actriz Dolores del Río o Gertrudis Duby. Publica, durante un año, una entrevista cada día. Empieza a interesarse por temas sociales; escudriña la manera de ser de la mujer mexicana. Casi dos años después de empezar a trabajar para *Excélsior*, acepta la oferta de Alejandro Quijano para empezar a publicar en *Novedades*.²²³

probarles con ventaja los zapatos a las muchachas y venderles chalecos de lana a los tenderos friolentos. En esos tiempos Garabito quería ser hombre de teatro” (E. Poniatowska, *Melés y Teleo [Apuntes para una comedia]* en *Panorama*, núm. 2 (1956), pp. 135-299, p. 149, *apud* S. Poot-Herrera, “Elena [moramiento] de México: Poniatowska”, en Nora Erro-Peralta y Magdalena Maiz-Peña [eds.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ciudad de México, Era / UNAM, 2013, pp. 54-71, p. 66).

²²⁰ J. Rulfo escribió la contraportada de esta edición. Se trata de un texto escrito con admiración y gusto: “Todo en este libro es mágico y está lleno de olas de mar o de amor como el tornasol que se encuentra tan solo en los ojos de los niños” (“Los tiernos sueños de Lilus Kikus”, en Nora Erro-Peralta y Magdalena Maiz-Peña [eds.], *op. cit.*, p. 32).

²²¹ C. Monsiváis dice que ese libro “sitúa a la entrevistadora Elena Poniatowska. Ella pregunta para inducir al autorretrato sincero y candoroso, así el entrevistado conteste para afianzar el busto ecuestre” (“Elena Poniatowska: múltiple y única”, en Nora Erro-Peralta y Magdalena Maiz-Peña [eds.], *op. cit.*, pp. 33-40, p. 34). Esa inducción al “autorretrato sincero y candoroso” será muy importante a la hora de entrevistar a Josefina Bórquez y al trabajar con la biografía de Jesusa Palancares.

²²² Para muestra de la habilidad de la entrevistadora, cito un fragmento de la entrevista que le hizo a Jorge Ibarguengoitia en junio de 1957:

-[...] Fíjate que hace poco descubrí a Jaime García Terrés.

-¡Ay, Jorge! Es un poeta muy conocido y es director de Difusión Cultural de la UNAM.

-No te lo digo de mala fe. Hace poco lo descubrí al leer la *Revista de la Universidad*, una ‘Feria de los libros’ en que hablaba de Poesía en Voz Alta.

-¿Qué no vas a alabar a nadie?

-A quién quieres que alabe, ¿a ti? Tu *Melés y Teleo* es otro churro, un churrísimo.

-Podrías hablar bien de don Alfonso Reyes.

-Sale sobrando alabar a don Alfonso. [...] (E. Poniatowska, “La risa inteligente de México. Jorge Ibarguengoitia”, *Palabras cruzadas*, Ciudad de México, Era, 2013, pp. 396-407, p. 399 [texto publicado originalmente en *Novedades*, el 9 y el 16 de junio de 1957]).

En un intercambio breve, se entrevistó la habilidad para dirigir la conversación hacia los temas que ella quiere y obtener la opinión del escritor sobre el medio letrado del país.

²²³ M. Herrero Gil e Isabel Díaz Ménguez, “Bio-bibliografía de y sobre Elena Poniatowska Amor”, *América sin Nombre*, núms. 11-12 (2008), pp. 166-183, p. 166.

De 1957 a 1963 Poniatowska publicó periódicamente una “serie de artículos sobre las actividades del pueblo mexicano el día domingo”,²²⁴ ilustrados por Alberto Beltrán, a quien había conocido cuando visitaba el Palacio Negro de Lecumberri para entrevistar a presos políticos (como Álvaro Mutis o los exlíderes ferrocarrileros). Su trabajo con Beltrán fue verdaderamente colaborativo, en tanto que el resultado integró las habilidades expresivas de ambos en un todo armonioso.²²⁵ Para Poniatowska, este libro inició una carrera periodística y artística enfocada en “los márgenes de la vida, aquellos que quedaban al margen de la salud, al margen de la educación, al margen de las oportunidades. Poniatowska guardó lo que los norteamericanos llaman *a low profile* y su vida entera está marcada por el servicio a los demás”.²²⁶

En el desarrollo escritural de la autora, *Hasta no verte Jesús mío* fue un parteaguas para su carrera y determinó la manera en que sería considerada por la crítica posterior. Gracias a ella obtuvo el Premio Mazatlán de Literatura 1970²²⁷ y, a partir de su publicación, la dimensión documental se volvió característica de su trabajo literario y periodístico. Tras esta obra llegaría la más famosa de Poniatowska: *La noche de Tlatelolco* (Era, 1971), crónica polifónica y quizás el libro más representativo del movimiento estudiantil de 1968.²²⁸ El paso estaba dado: Poniatowska se

²²⁴ Michael K. Schuessler, *Eléntsima. Ingenio y figura de Elena Poniatowska*, Ciudad de México, Diana, 2003, p. 152.

²²⁵ “Ya quedó apuntado; nos resulta imposible separar en *Todo empezó el domingo* las ilustraciones de Beltrán, del texto de Elena Poniatowska, con el que forman indisolublemente cuerpo. ¿Qué fue primero, este texto o esos dibujos? Nosotros al menos no sabríamos decirlo” (Margarita Nelken *apud* M. Schuessler, *op. cit.*, p. 158).

²²⁶ *Ibidem*, p. 154.

²²⁷ “El premio fue propuesto en 1964 por Francisco Álvarez Farber, Raúl Rico Mendiola y el escritor y periodista sinaloense Antonio Haas para distinguir a la mejor obra literaria del país. El primero en recibir esta condecoración fue José Gorostiza en 1965. Durante ocho años la organización del Premio Mazatlán de Literatura contó con el apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, por lo que era el estímulo más importante que los escritores mexicanos podrían recibir fuera de la capital del país” (*Enciclopedia de la literatura en México*, consultado en <http://www.elem.mx/institucion/datos/2928> el 13 de febrero de 2018, *sub voce*).

²²⁸ Decir algo relevante sobre esta obra sería inútil para el espacio del que dispongo aquí y del objetivo de esta investigación. Sin embargo, reproduzco aquí la opinión de Monsiváis al respecto: “*La noche de Tlatelolco* es un testimonio coral insuperable. [...] *La noche de Tlatelolco* rompe el cerco de silencios y difamación que el régimen de Díaz Ordaz impuso sobre el movimiento estudiantil, y hace transparente lo obvio (esa es la virtud de la crítica en medios dominados por el autoritarismo: hacer transparente la obvedad)” (C. Monsiváis, *art. cit.*, p. 35).

convirtió en la mejor escritora documental de México, en opinión de sus colegas contemporáneos. Pocos días después del terremoto de 1985 en la Ciudad de México, recibió una llamada telefónica de Julio Scherer, que le preguntó qué estaba haciendo esos días:

Pues, estoy haciendo lo que todos hacen, ¿no? Me dijo: “Acabo de hablar con (Carlos) Monsiváis y dice que ¿qué está haciendo la mejor cronista de México sentada en su casa?” “Ay, pues no estoy sentada en mi casa, pero no puedo escribir. De qué sirve escribir; hay que ayudar con las manos”. Entonces me dijo: “Tienes que hacer lo que tú sabes hacer, Elena, y no andar cargando cubetas que otros pueden cargar”. Luego ya me habló [por teléfono] Monsiváis y me dijo: “Ponte a escribir”.²²⁹

Su vocación de periodista y su cuidado por la palabra precisa se unirán para narrar desde una perspectiva heterodoxa (periodística y lírica) eventos relevantes de la vida nacional y las vidas de muchos de los que (siendo extranjeros o nacionales, célebres o no) han forjado la historia del país. Casi diez años después de *Hasta no verte*, publicó otro libro testimonial, titulado *Fuerte es el silencio* (Era, 1980), serie de cinco crónicas sobre la gente que migra del campo a la ciudad, el movimiento estudiantil de 1968, una huelga de hambre en el Zócalo de la capital que hicieron las madres de unos presos, la historia de los desaparecidos políticos en la Guerra Sucia y la formación de la colonia Rubén Jaramillo en Cuernavaca. Finalmente, unos años más tarde se imprimió *Nada, nadie. Las voces del temblor* (Era, 1988), el documento periodístico más relevante sobre los días posteriores al funesto terremoto de 1985 en México.

El grueso de la obra narrativa de Poniatowska se ha volcado a contar historias de mujeres que dedicaron parte de su vida al arte: *La “Flor de Lis”* (Era, 1988), basada en su propia biografía; *Tinísima* (Era, 1992), sobre la fotógrafa Tina Modotti; *Paseo de la Reforma* (Plaza & Janés, 1996), basada en un periodo de la escritora Elena Garro; *Mariana Yampolsky y la bugambilia* (Plaza y Janés, 2001), sobre la primera fotógrafa que fue miembro del Taller de Gráfica Popular y con la

²²⁹ C. Steele, “Entrevista a Elena Poniatowska”, *Hispanamérica*, año 18, núms. 53-54 (1989), pp. 89-105, p. 102.

que Poniatowska colaboró en varios libros más; *Las siete cabritas* (Era, 2000), textos entre el ensayo y la crónica sobre las pintoras Frida Kahlo, María Izquierdo, la escritora y pintora Nahui Ollin, las escritoras Pita Amor, Rosario Castellanos, Elena Garro y la escritora y bailarina Nellie Campobello; y *Leonora* (Plaza y Janés, 2011), sobre la pintora Leonora Carrington.

Además de las ya enumeradas, la autora ha trabajado en otras obras biográficas: sobre mujeres en la Revolución mexicana en *Las soldaderas* (Era, 1999), álbum fotográfico con imágenes de la época, comentadas por la escritora; sobre una niña de 13 años embarazada que no pudo abortar por impedimento de la ley, en *La herida de Paulina. Crónica del embarazo de una niña violada* (Planeta, 2007); y sobre Lupe Marín, mujer que se movió en el círculo intelectual y artístico de principios del siglo XX en México, en *Dos veces única* (Seix Barral, 2015).

Entre las biografías de hombres que ha escrito, destacan *Octavio Paz. Las palabras del árbol* (Plaza & Janés, 1998), relato sobre el poeta a partir de la relación amistosa que tuvieron a lo largo de los años; *Juan Soriano, niño de mil años* (Plaza & Janés, 2000), sobre el pintor mexicano; *La piel del cielo* (Alfaguara, 2001), sobre la vida de un astrónomo mexicano llamado Lorenzo de Tena en la ficción; *El tren pasa primero* (Alfaguara, 2005), sobre el movimiento ferrocarrilero liderado por Demetrio Vallejo en 1959; y *El universo o nada. Biografía del estrellero Guillermo Haro* (Planeta, 2013), sobre el astrónomo mexicano que fue su esposo.

Desde luego, su carrera literaria no ha concluido. A la fecha, Elena Poniatowska (próxima a cumplir 87 años) sigue activa: publica con frecuencia en varios diarios, participa en eventos culturales y continúa realizando proyectos propios. Uno de sus últimos libros, *Las indómitas* (Seix Barral, 2016) recoge varios ensayos sobre mujeres que aparecieron con anterioridad en otras publicaciones e incluye un texto inédito, “Marta Lamas. Ícono del feminismo latinoamericano”, escrito exclusivamente para esta publicación.

Poniatowska es, sin lugar a dudas, la escritora viva más importante de nuestro país, como lo comprueba su extensa obra publicada y las muestras de reconocimiento nacional e internacional que ha recibido a lo largo de los años: “Sus retratos de mujeres famosas e infames, anónimas y estelares, fueron creando una gran galería biográfica del ser femenino en México. [...] Elena ha contribuido como pocos escritores a darle a la mujer papel central, pero no sacramental, en nuestra sociedad.”²³⁰

Hasta no verte Jesús mío fue, para su autora, un rito iniciático con el que terminó de adquirir su identidad como mexicana. En ese sentido, su protagonista es el resultado de la relación entre ella misma y Josefina Bórquez, no una representación fiel de la segunda.²³¹ Las anécdotas que se narran tuvieron origen en su experiencia, pero la manera de disponerlas en el texto, de seleccionarlas y de editarlas para su difusión, fue resultado del ingenio y la técnica de Poniatowska.

La escritora seleccionó los temas, los organizó, elaboró las preguntas que guiaron la conversación y puso énfasis en pasajes de la experiencia de Josefina, conscientemente elegidos para resaltar lo que a ella le parecía más relevante. Todo el proceso de edición, realizado por Poniatowska (cuestiones como la progresión cronológica de la narración, el tratamiento de la oralidad popular y la borradura de las preguntas de la entrevista), dio forma a un texto que dista seguramente de ser una transcripción inalterada de las conversaciones.

Para lograr una comprensión cabal de lo que tuvo que ocurrir a nivel textual para que la obra final fuera testimonio y creación a la vez, es necesario indagar sobre el peculiar proceso de escritura y ejercer una lectura cuidadosa del texto y sus paratextos. Por lo tanto, este capítulo se

²³⁰ C. Fuentes, “La poni”, en Michael Schuessler, *op. cit.*, pp. 12-13, p. 13.

²³¹ P. Lejeune explica que si el redactor de un relato de vida “concede valor a su escritura, vivirá esa difícil situación [escribir una vida ajena como si fuera la propia] como un modo de frustración y de humillación, de la *desposesión*; o bien bajo el modo lírico del entusiasmo, de la *posesión*. Lo cual depende a la vez de los tipos de relaciones institucionales y personales que existen entre el modelo y el redactor” (P. Lejeune, *op. cit.*, p. 323), y más adelante: “Está claro que la operación de posesión es recíproca: el redactor se deja investir por el modelo, pero invistiéndolo él mismo a través de formas narrativas y retóricas tradicionales” (*ibidem*, p. 324).

dedicará a localizar y analizar las alusiones al proceso de elaboración del texto en artículos, ensayos o entrevistas de la autora y a determinar cuáles son los indicadores textuales, a nivel estilístico, del testimonio en la ficción.

Para atender el primer objetivo, revisaré los ensayos “Hasta no verte Jesús mío” (1978)²³² y “Vida y muerte de Jesusa” (1987), ambos firmados por Poniatowska; a diversas entrevistas que le hicieron Cynthia Steele, Margarita García Flores y Walescka Pino; y a un artículo fundamental de Steele, por ser la única investigadora que ha tenido acceso al archivo personal de la autora. Considero que a partir de este conjunto de textos se podrá tener una buena idea del proceso de escritura. Para cumplir el segundo objetivo, haré un análisis textual guiado por la aparición de cuatro mecanismos textuales que estimo relevantes para el caso: 1) la construcción de un personaje ausente, aludido con el pronombre de segunda persona del singular “usted” (“en el uso más generalizado, *usted* implica cierto distanciamiento, cortesía y formalidad”)²³³, que puede referirse a la entrevistadora o, en última instancia, al lector; 2) el desdoblamiento temporal entre el antes y el ahora, regido por la doble función de Jesusa como narradora y personaje de la ficción; 3) algunos pasajes documentales sobre la Revolución mexicana y sobre el registro de teorías y explicaciones populares en relación a terremotos o milagros; y, finalmente, 4) las menciones de la Obra Espiritual, como espacios para la ficción.

I. UN PROCESO DE ESCRITURA EN CAPAS: ENTREVISTAS Y NARRACIÓN. EVIDENCIAS SATELITALES DE LA COMPOSICIÓN DE LA OBRA

²³² “En el *memento mori* originalmente elaborado por la periodista en 1978, año cuando falleció Josefina, Elena relata cómo, poquito a poco, se adentró en su mundo, y proporciona datos imprescindibles para comprender mejor la extraordinaria amistad que, cinco años después de haber conocido a Jesu-Jose, daría como fruto una novela prodigiosa: *Hasta no verte Jesús mío*, publicada originalmente en 1969” (M. Schuessler, *op. cit.*, p. 168).

²³³ *Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid, RAE, 2005, *sub voce*.

Cuando se analiza una obra de narrativa documental, es fundamental conocer las fuentes en las que se basó el trabajo de escritura y hacer una consulta directa del material; sin embargo, esto no siempre resulta posible. En su revisión histórica del género, Elzbieta Sklodowska sostiene que es necesario hacer caso de las definiciones que cada obra documental ofrece de sí misma, no tanto para considerarlas dogmas incuestionables, cuanto para iluminar la lectura: “La poética del testimonio no depende exclusivamente de sus propias autodefiniciones, pero tampoco es posible describir esta poética debidamente sin tomarlas en cuenta.”²³⁴

Aunque es sabido que la escritura de *Hasta no verte* se originó en una serie de entrevistas entre Elena Poniatowska y Josefina Bórquez, salvo por la investigación que Cynthia Steele publicó en 1992, no he podido encontrar rastros del archivo personal que Poniatowska elaboró para escribir. En la página electrónica de la fundación que lleva su nombre, se dice que una de las misiones que busca cumplir es “organizar, difundir y preservar el archivo histórico de la escritora y su familia”;²³⁵ sin embargo, es una labor titánica sin terminar. No obstante, supongo que, de conservarse el archivo correspondiente, consignaría las escasas cintas que Poniatowska logró obtener (a Josefina no le gustaba que la grabaran); sus respectivas transcripciones; las recreaciones de los diálogos que la periodista podía hacer tras cada encuentro; diarios de trabajo; fotografías; notas de escritura y cuestionarios de preparación para las entrevistas, entre otros materiales más que imagino a partir de lo que ha dicho Poniatowska y de algunas marcas textuales en el relato.

En su artículo sobre la cuestión, Steele afirma que pudo consultar un número limitado de transcripciones de las entrevistas “(la primera de las cuales está fechada el 4 de marzo de 1964)” y algunos borradores entre septiembre de 1988 y mayo de 1989 por autorización de la autora.

²³⁴ E. Sklodowska, *op. cit.*, p. 8.

²³⁵ Fundación Elena Poniatowska Amor, consultado el 14 de febrero de 2018 en <http://www.fundacionelenaponiatowska.org/fundacion.html>.

El primer borrador aparentemente es de 1963 o 1964, si nos atenemos a la declaración de la informante de que nació en 1900 y ahora tiene 63 años; el último está marcado “penúltima versión” y lleva la fecha de diciembre de 1967. En algunas entrevistas se incluyen las preguntas y otras intervenciones de Poniatowska; en otras, y en todos los borradores del libro, éstas han sido suprimidas.²³⁶

Si se compara con el grueso de las recopilaciones de entrevistas realizadas por Poniatowska a lo largo de más de cincuenta años de trabajo, la ausencia de las preguntas es el principal signo de que la naturaleza del texto en cuestión se acerca más a lo literario que a lo periodístico: “Las entrevistas de *Palabras cruzadas* ofrecen un punto de partida para entender la obra posterior de Elena Poniatowska. La relación y la situación de los interlocutores en el discurso de los artículos que reproducen las entrevistas ilumina el problema del ejercicio de la autoridad en el diálogo.”²³⁷

Esta decisión de suprimir su participación en el diálogo tiene como resultado la concentración de la interacción de ambas mujeres en una sola voz. En un sentido técnico, se trata de un recurso análogo al que la escritora puso en práctica para su siguiente libro, *Querido Diego, te abraza Quiela*, que es una serie de doce epístolas ficticias de Angelina Beloff al pintor Diego Rivera. En este caso, el lector sólo tiene acceso a las palabras de la mujer, recreadas por la escritora. Sin embargo, a partir de ellas, el lector puede darse una idea de lo que vivió la pareja durante los diez años que estuvieron juntos y del significado de la casi total ausencia de respuestas de Diego: “Recibo de vez en cuando las remesas de dinero, pero tus recados son cada vez más cortos, más impersonales y en la última no venía una sola línea tuya.”²³⁸

Rueda Acevedo hace una distinción entre la entrevista como un dispositivo que puede servir de vehículo a voces que no tienen el privilegio de ocupar el espacio público, como en el caso de

²³⁶ C. Steele, “Testimonio y autor/idad en *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 18, núm. 36 (1992), pp. 157-183, p. 159.

²³⁷ B. Jørgensen, “Texto e ideología en la obra de Elena Poniatowska”, tesis doctoral en Español, Madison, Universidad de Wisconsin, 1986, p. 11.

²³⁸ E. Poniatowska, *Querido Diego, te abraza Quiela*, en *Obras reunidas I. Narrativa breve*, Ciudad de México, FCE, 2005, p. 73.

Hasta no verte Jesús mío, y una dinámica de intercambio entre un periodista y una persona célebre. De acuerdo con ella, para que se cumpla el primer caso debe haber una relación desigual de poder, en la que la persona entrevistada no tiene otro acceso al mundo letrado y necesita servirse de una voz ajena para ser escuchado. En el segundo, hay un intercambio de bienes simbólicos porque el entrevistador hace uso de la fama del entrevistado para conseguir audiencia. La cuestión con Poniatowska es mucho más compleja. Desde el principio de su carrera fue notoria su manera de entrevistar y, sobre todo, de armar el reportaje (transcribir la entrevista, seleccionar los diálogos, editar el resultado final).

El trato que daba a las celebridades no era aquel de la solemnidad y frialdad con los que suele confundirse el respeto y la seriedad.²³⁹ En agosto de 1953 se publicó uno de sus primeros trabajos: una entrevista al actor mexicano y estrella de cine, Mario Moreno “Cantinflas”. El inicio de la entrevista bien podría ser el de un cuento cómico y en él resaltan la candidez y agudeza de la escritora:

La cita es a las once en el edificio de su propiedad, en la avenida Insurgentes. Me recibe un gordo seboso con un traje tan apretado que temo que salte un botón y me saque un ojo.

-Vengo a ver a Cantinflas.

-Dirá usted a don Mario Moreno.

-No, a Cantinflas.

-A Mario Moreno, señorita.

-A Cantinflas, señor.

-Cantinflas es el de las películas; aquí se encuentra al señor Moreno.

-Bueno, el que sea, pero que me reciba.²⁴⁰

²³⁹ “Es cierto que lo que la hizo famosa fue [...] una actitud irreverente cuando entrevista sin el menor formalismo a grandes personajes. Sus preguntas a Alfonso Reyes, a Lázaro Cárdenas, a Diego Rivera, del que quiso saber por qué estaba tan panzón, y sobre todo a los políticos del día, son un alarde de ingenio, que no de ingenuidad como se ha pretendido” (S. Sefčovich, “Elena”, en Nora Erro-Peralta y Magdalena Maiz-Peña [eds.], *op. cit.*, pp. 37-40, p. 39).

²⁴⁰ E. Poniatowska, “Una cosa es pasarse de listo y otra pasarse de idiota. Mario Moreno Cantinflas”, *Palabras cruzadas*, ed. cit., pp. 107-115, p. 107. Cito ese pasaje para señalar el tratamiento literario que Poniatowska le daba a las entrevistas que no pretendían sumarse al género de los textos ficcionales, cuestión presente y visible también en la elección de títulos.

Rueda Acevedo afirma que la entrevista es un género discursivo secundario: “La entrevista contiene [...] géneros discursivos primarios ya que ‘reproduce’ la oralidad del encuentro llevado a cabo entre los interlocutores.”²⁴¹ El momento de encuentro entre los interlocutores constituye un género discursivo primario y su reelaboración escrita, uno secundario.²⁴² Según Rueda Acevedo, hay dos tipos de entrevistas: la informativa, enfocada en recabar datos e información, y la literaria o de creación, también llamada entrevista de personalidad. Aunque Poniatowska nunca se dedicó a la entrevista exclusivamente informativa, pues desde muy temprano tuvo conciencia de que su escritura y su edición alteraban (para bien, por lo general) la conversación con sus colaboradores: “Siempre sentía yo que les mejoraba las respuestas a los entrevistados, que yo tenía dentro de mí algo que todavía no daba, pero que lo iba a dar, y que quizás debería abandonar la entrevista para dedicarme más a la literatura [...].”²⁴³

Normalmente en el segundo tipo de entrevista, el entrevistador coprotagoniza el relato resultante; sin embargo, en el caso de *Hasta no verte*, esa voz fue borrada y sólo es rastreable de manera indirecta. Desde luego, esta borradura de las preguntas que guiaron la conversación entre Poniatowska y Bórquez refuerza un pacto de lectura autobiográfico. Es decir, fortalece el efecto de que el discurso biográfico de Jesusa no está mediado. Los aspectos más relevantes que resaltaron en la consulta de Steele al archivo personal de la escritora son los siguientes:

Aunque estas entrevistas y borradores no contienen información que cambie fundamentalmente nuestra comprensión del texto literario o de la informante que sirvió de modelo para Jesusa Palancares, sí expresan algunas características y creencias de forma más rotunda: concretamente, su aceptación del aspecto hostil y violento de la conducta humana, especialmente la masculina; y su rechazo categórico del matrimonio y del

²⁴¹ R. Rueda-Acedo, “Intercambio de miradas: trazos teóricos para la entrevista literaria”, *Miradas transatlánticas. El periodismo literario de Elena Poniatowska y Rosa Montero*, Indiana, Purdue University Press, 2012, pp. 71-87, p. 76.

²⁴² La autora sigue en este punto la teoría de Bajtín, según la cual la novela es un género discursivo secundario en tanto que se compone de enunciados extraídos de su contexto real de uso.

²⁴³ W. Pino-Ojeda, “Sobre castas y puentes: una conversación con Elena Poniatowska”, *Confluencia*, vol. 16, núm. 1 (2000), pp. 100-109, p. 101.

concepto del amor romántico. Además, revelan nueva información sobre la dinámica de las entrevistas y la dialéctica de las ideologías conflictivas que engendraron el texto final.²⁴⁴

Los rasgos de hostilidad y rechazo al concepto de amor romántico siguieron presentes en la personalidad de Jesusa Palancares y, por lo visto, fueron fieles a la forma de pensar de Josefina Bórquez. Sin embargo, lo que más llama la atención de los hallazgos de Steele es la “nueva información sobre la dinámica [...] y la dialéctica” de la interacción entre ambas mujeres. ¿Cuáles habrán sido los recursos que Poniatowska empleó para no domesticar la forma de pensar de Josefina y no adaptarla a su propio sistema de valores al escribir sobre Jesusa? Steele agrega que la colaboración entre ambas se caracterizó por “una dependencia mutua y una fuerte ambivalencia de parte de la informante con respecto a la autoridad de su entrevistadora”.²⁴⁵

En cuanto a las entrevistas realizadas para *Hasta no verte*, Josefina no tenía interés en que el material se diera a conocer (ni siquiera en producir tal material) y pidió explícitamente ocultar su identidad. Así que tanto la cuestión de “dar voz” al otro que la necesita, como la distinción entre el ejercicio de poder y el intercambio son problemáticas. Josefina no requería que nadie le cediera un espacio a sus palabras, por un lado; y, por otro, después de la publicación del texto, la que tuvo un aumento de fama y dinero por el trabajo fue Poniatowska.²⁴⁶

A pesar del (sólo en apariencia) sencillo objetivo de retratar una vida ajena, Poniatowska logró dar cuenta de una experiencia representativa de un grupo social a partir de las vivencias de una mujer muy peculiar. Los detalles de la negociación entre ellas quizá no hayan tenido un registro

²⁴⁴ C. Steele, “Testimonio y autor/idad...”, art. cit., p. 161.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 162. En este sentido, el análisis de Steele se dirige con un enfoque psicoanalítico que busca identificar cómo “la formación de Josefina había engendrado una internalización del autoritarismo, la violencia, el racismo y el rechazo de lo femenino”. El problema es que, para sostener sus argumentos la investigadora recurre al relato más que a la consulta del archivo. Por lo cual, sus conclusiones son sobre la formación del personaje literario y no de la persona empírica ni sobre la interacción extraliteraria de las dos mujeres.

²⁴⁶ Cada vez que tiene una oportunidad, Poniatowska expresa su deuda y su agradecimiento con Josefina (a quien siempre llama cariñosamente Jesusa): “Ninguna gente me ha dado tanto como Jesusa Palancares, ninguna me ha enriquecido tanto, ninguna me ha parecido más creativa, más provocativa, más fina, más inteligente que la Jesusa Palancares” (W. Pino-Ojeda, art. cit., p. 104).

exhaustivo; de ahí mi interés por rastrearlos en textos satelitales. Sólo en consideración de ese entorno de creación es posible encuadrar la narración dentro del panorama de la narrativa documental; sin esa evidencia, bien podría considerarse un ejemplo más de escritura biográfica sin fuentes documentales.²⁴⁷

En un ensayo publicado casi diez años después de la primera edición del texto, la escritora habla de lo difícil que fue entablar una relación colaborativa con Josefina:

A regañadientes, Jesusa accedió a que la fuera a ver el único día de la semana que tenía libre; el miércoles de cuatro a seis. Empecé a vivir un poco de miércoles a miércoles. Jesusa en cambio no abandonó su actitud hostil. Cuando las vecinas le avisaban desde la puerta que viniera a detener al perro para que yo entrara, decía con un tono malhumorado: “¡Ah, es usted!”²⁴⁸

La magra respuesta ante la visita da a entender que la emoción que pudiera suscitar la llegada de alguien a la casa se veía defraudada cuando Josefina confirmaba que se trataba de Elena. De la misma manera, esa respuesta contrasta fuertemente con el sentir de la periodista que empezó “a vivir de miércoles a miércoles”, es decir, esperando con ansias cada siguiente reunión.

Con un tono de crónica, en este texto se describen también las calles por donde —al momento de su publicación (1978)— vivía Josefina, en un ambiente de miseria. Sin embargo, el impulso ficcional se asoma aquí y allá. Al comentar la estatura disminuida de la mujer, la cronista dice: “Cuentan que los viejos se hacen chiquitos para ocupar el menor espacio posible dentro de la tierra”,²⁴⁹ máxima que es a un tiempo sabiduría popular y metáfora poética. A partir de una

²⁴⁷ Aunque quizás la primera confirmación de este indicio llegó con la publicación de *Fuerte es el silencio*, como señala A. M. Amar Sánchez: “Éste es el caso de *Hasta no verte Jesús mío*, novela que podría pensarse de ‘pura’ ficción excepto porque en ‘Ángeles de la ciudad’ (texto de *Fuerte es el silencio* muy cercano a la crónica y donde predomina la voz de la periodista-narradora) se mencionan como testimoniales frases de la protagonista” (art. cit., p. 484). “En la colonia Tablas de San Agustín, me dijo un día Jesusa Palancares: ‘Aquí todos somos de Oaxaca, por eso no hay robos, todos nos ayudamos porque somos del mismo cerro pelón’” (E. Poniatowska, *Fuerte es el silencio*, cuarta edición, Ciudad de México, Era, 1982, pp. 22-23). Otro indicio está en el texto de *Las soldaderas* (Ciudad de México, Era, 1999), en el que se refiere a Josefina Bórquez “alias Jesusa Palancares” como testigo presencial de hechos de la Revolución, p. 13.

²⁴⁸ E. Poniatowska, “Hasta no verte Jesús mío”, *Vuelta*, vol. 2, núm. 24 (noviembre 1978), pp. 5-11, p. 5.

²⁴⁹ *Loc. cit.*

explicación ingenua y sin bases médicas, se justifica un cambio natural en la edad avanzada de las personas prontas a morir.

Con ese tipo de frases, que tienden a poetizar el espacio y la vida de Josefina, se va caracterizando a la voz que cuenta la crónica y que está ausente en el monólogo de Jesusa, cuya huella es ese “usted” que aparece aquí y allá. Se trata de una voz cariñosa y cercana, en primera persona del singular, que se permite comentar las cosas que va señalando: “Lo que más le molesta son sus dos trenzas chincolas [...] no obstante *a mí* sí me gustan sus dos trenzas entrecanas y ralas, su pelito blanco que se riza en las sienes, sobre la frente arrugada y cubierta de paño.”²⁵⁰ Nótese que la mirada externa embellece incluso lo que Josefina detesta de su propio físico y traduce el discurso popular a un registro culto. Si el lector desconocía el significado de “chincolas”, esto se aclara cuando Poniatowska califica las trenzas como “entrecanas y ralas”.

De acuerdo con Poniatowska, fue tras escuchar a Jesusa platicando para entretenerse mientras lavaba, que nació su interés en su vida: “La había escuchado hablar en un lavadero y me pareció formidable su lenguaje y sobre todo su capacidad de indignación.”²⁵¹ Por lo tanto, el origen de esta escritura documental es, desde el inicio, una mezcla entre una resonancia estética y una política. Esa fascinación es la que dará origen a una escritura de largo aliento, que reorganiza y da un sentido teleológico (establece relaciones causales entre diversos pasajes y otorga un orden cronológico) a las narraciones fragmentarias, obtenidas en las entrevistas.

El ensayo satelital publicado en 1978 es importante porque en él se señala también la distancia que hay entre ambas mujeres por su educación y sus costumbres. No sólo la más evidente, que es la de la participación de Poniatowska en la cultura escrita, sino también la diferencia de clase social. Cuando la periodista intentó auxiliar a su informante en alguna de sus labores, se

²⁵⁰ *Loc. cit.*, mis cursivas.

²⁵¹ *Loc. cit.*

encontró con su propia inutilidad: no halló cómo lavar unos overoles tiesos de mugre y se vio en severas complicaciones al sacar a las gallinas para que tomaran un poco de sol.

Al principio, Josefina no quería que Elena grabara sus palabras: la grabadora antigua gastaba mucha energía eléctrica y no funcionaba tan bien como ella esperaba. Eso determinó el proceso de escritura y lo ató a la memoria y a las notas que la escritora podía hacer al llegar a su casa: “Entonces me puse a escribir en un cuaderno [...] Eso me sirvió porque de regreso a mi casa en la noche, reconstruía lo que me había contado.”²⁵² Todo el cuidado que Poniatowska puso en este ejercicio diario de memoria se sumó a un proceso posterior de edición (“elaboré donde me pareció necesario, podé, cosí, remendé, inventé”)²⁵³ en el que ella hizo un esfuerzo por hacer más literario el texto. Esto quiere decir que alteró, hasta cierto punto, los registros que tenía de la voz de Josefina (“maté a los personajes que me sobran, eliminé cuanta sesión espiritualista pude [...]”)²⁵⁴ para conservar el atractivo de la historia que ella quería contar y darle cohesión a los pasajes inconexos de los encuentros semanales.

A nivel léxico y sintáctico también hubo una importante y consciente alteración de los registros documentales. Poniatowska identificó el habla popular y campesina de Josefina y la alió con otras voces que había oído a lo largo de su vida: “En su voz oía yo la voz de la nana que me enseñó español, la de todas las criadas que pasaron por mi casa.”²⁵⁵

En ese testimonio de su colaboración con Josefina, están enumeradas algunas de las dificultades por las que pasaron en el proceso de escritura: una de las más fuertes, que sobrevivió en el relato, fue el carácter agrio de su protagonista. Así como quedó sentado en el epígrafe que

²⁵² *Ibidem*, p. 6.

²⁵³ *Ibidem*, p. 10. C. Steele señala que Poniatowska “describe el proceso editorial en términos que combinan metáforas de la domesticidad 'femenina' con otras de la violencia 'masculina’” (art. cit., p. 158).

²⁵⁴ *Loc. cit.*

²⁵⁵ *Loc. cit.*

analizaré más adelante y en las últimas líneas de la narración, la entrevistada no siempre tenía la mejor disposición para contar sus relatos. “Mire usted tiene dos años de venir y estar chingue y chingue y no entiende nada. Así es de que mejor allí le paramos”,²⁵⁶ llegó a decirle Josefina a Elena una vez que llegó tarde a la reunión.

Tales vicisitudes hicieron que Poniatowska dotara de un sentido mayor a su trabajo: no se trataba ya sólo de dar a conocer la vida de Josefina en honor a su amor y simpatía por ella, sino la de todas las personas que viven en un contexto económico semejante: “Entré en contacto con la pobreza, la de a de veras, la del agua que se recoge en cubetas y se lleva cuidando de no tirarla [...] Jesusa pertenece a los millones de hombres y de mujeres que no viven, sobreviven.”²⁵⁷

Después de tratarla por un tiempo, Poniatowska identificó las prácticas religiosas de Josefina como un medio para sobrevivir ante el dolor y la precariedad que padeció toda su vida, y para justificar el dolor experimentado a lo largo de los años: “Jesusa inventaba una vida anterior e interior que le hacía tolerable su actual miseria.”²⁵⁸ De esta forma, la autora aprovechó los relatos recurrentes de Josefina sobre la Obra Espiritual para tramar una teoría de la supervivencia en Jesusa.

El espiritualismo que practicaba Josefina fue una doctrina que se desarrolló en el siglo XIX y se extendió en México durante los años de la Revolución. En el relato, el conjunto de prácticas religiosas de Jesusa abre un espacio seguro para la ficción, puesto que las narraciones relacionadas con el tema escapan de la lógica cotidiana del resto de los hechos contados y, normalmente, remiten a hechos sobrenaturales que se ciñen a una categoría de realidad similar a la que pertenecen los sueños. Como muestra de ello, puede tomarse la apertura del texto: “Ésta es la tercera vez que

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 6.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 7.

²⁵⁸ *Loc. cit.*

regreso a la tierra, pero nunca había sufrido tanto como en esta reencarnación ya que en la anterior fui reina. Lo sé porque en una videncia que tuve me vi la cola.”²⁵⁹

El tono de este pasaje hace suponer que se trata de un relato que es producto de la imaginación de su autora y no de un arduo proceso de documentación. El campo semántico que activan palabras como *reencarnación* o *videncia* cobrará importancia conforme avance el relato, no sólo para construir el complejo mundo interior del personaje de Jesusa, sino también para dar cuenta de una serie de prácticas comunes en los quintiles más pobres de la ciudad capital. El tema llamó tanto la atención de la escritora que ella misma hizo algunas visitas a los templos de la Obra Espiritual ubicados en la Ciudad de México y consiguió información antropológica al respecto recogida por Isabel Kelly.²⁶⁰

Entre las anécdotas que Bórquez le contó a Poniatowska, su contacto con el espiritualismo ocupó una gran importancia, pues la dejó en paz con sus familiares perdidos y le dio sentido a un dolor con carga histórica: “A partir de ese momento habló con sus muertos: a sus papás y a sus hermanos los sacó de las tinieblas y gracias a ella ya no anduvieron perdidos en la inmensidad volando sin que nadie se acordara de qué vida llevaron sobre la tierra.”²⁶¹

Para Poniatowska, escribir sobre Josefina también permitió una manera de darle cuerpo a su propia identidad mexicana. En el fondo, las unía un destierro: Jesusa es víctima de desplazamiento forzado interno por la pobreza y la guerra; Elena, por su parte, comenzó a ser

²⁵⁹ E. Poniatowska, *Hasta no verte, Jesús mío*, Ciudad de México, Era, 2014 [1969], p. 9. De aquí en adelante las citas de este texto se indican entre paréntesis en el cuerpo del escrito.

²⁶⁰ Isabel Kelly es una antropóloga pionera en el tema, publicó el primer estudio sistemático sobre la cuestión por los mismos años en que Poniatowska estaba trabajando en su relato. A pesar de que su estudio se focalizó en la zona norte del país, algunos de sus hallazgos pueden extenderse a toda la región: “The author contends that spiritualistic healing cults native to Mexico can be traced as far back as 1866, with Protestant influences from the United States beginning to appear as recently as the 1940’s. Other evidence suggests that the history of spiritualistic healing cults in Mexico can be traced at least as far back as 1860” (Arthur J. Rubel, “*Folk Practices in North Mexico: Birth Customs, Folk Medicine, and Spiritualism in the Laguna Zone*. ISABEL KELLY. [Latin American Monographs, No. 2, Institute of Latin American Studies, The University of Texas.] Austin: The University of Texas Press, 1965. ix, 166 pp., appendices, index, references cited, 1 table”, *American Anthropologist*, núm. 68 [1966], pp. 794-795, p. 795).

²⁶¹ E. Poniatowska, “Hasta no verte Jesús mío”, art. cit., p. 8.

mexicana a los ocho años, cuando llegó con su familia en un barco de refugiados. “Yo ya no era [...] hija de eternos ausentes, de viajeros de transatlántico, hija de barcos, hija de trenes, sino que México estaba dentro, era un animalote dentro (como Jesusa llamaba a la grabadora), un animal fuerte, lozano, que se engrandecía hasta ocupar todo el lugar.”²⁶²

La expresión de la identidad como un animal, que se compara a la vez con la grabadora de las entrevistas, acerca las dos experiencias de desarraigo por medio del aparato tecnológico, usado algunas veces para el registro. El español mexicano de Josefina resonaba en los recuerdos más profundos de Poniatowska: “El español lo aprendí con las sirvientas, de ahí mi enorme apego a las sirvientas. Descubrí un mundo que no existe en Francia. Me interesó muchísimo y eso me hizo ir hacia los problemas sociales de los cuales me he ocupado en mis libros.”²⁶³ Es por esto que *Hasta no verte* es pieza clave para entender el curso que siguió su obra a partir de esta escritura.

Una de las ventajas de consultar los textos satelitales a *Hasta no verte Jesús mío* es el acceso a esa voz de la entrevistadora, silenciada en el relato. Mientras que allí no aparece más que como un presunto escucha de las narraciones de Jesusa, en estos textos esa voz tiene un tono y una historia propios. Aún más, hay un rastro de la transformación entre la persona con la que se reunía y el personaje del que escribía. Poco a poco, Josefina se iba convirtiendo en Jesusa en la mirada y en el oído de Elena. Hay, por ejemplo, algunas escenas que imaginó y que, sin embargo, no incluyó en el relato: “Mirarla pelear en el mercado con una placera era para mí una emoción, viajar en el techo de un tren [...] la Jesusa era la mejor de las películas. Mientras ella hablaba surgían en mi mente las imágenes, y todas me producían una gran alegría. Me sentía fuerte de todo lo que no he vivido.”²⁶⁴

²⁶² *Loc. cit.*

²⁶³ M. García Flores, “Entrevista a Elena Poniatowska”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 7 (julio 1976), pp. 25-30, p. 25.

²⁶⁴ *Loc. cit.*

La colaboración de estas mujeres alcanzó a formar una amistad compleja y profunda que continuó gracias a la palabra compartida por más de diez años. Si Elena viajaba, Josefina iba con los escribanos del Centro Histórico de la ciudad a dictar cartas para enviárselas a Francia. Durante el proceso de elaboración del texto literario, Poniatowska se dio cuenta de que la suya sería una historia de dolor y sobrevivencia: “La Jesusa tendría todas las justificaciones para morir y hace lo imposible para vivir. Y para dormir. Dormir es para ella una aventura. Cada noche espera el sueño que ha de ponerla otra vez en contacto con el más allá.”²⁶⁵

El género documental conlleva “una toma de posición, representa una postura —tanto estética como política— frente a la ‘institución literaria’ [...] la no-ficción nunca oculta que, más allá de la toma de partido explícita, el montaje y la selección de los testimonios, la narrativización a que son sometidos señala ya el abandono de todo intento de neutralidad”.²⁶⁶ Mientras que en su relato, Poniatowska supo distinguir su propia ideología de la de Josefina, como lo muestra el sistema de valores que sostiene Jesusa en la ficción; en los textos adyacentes, la escritora nombra sus diferencias ideológicas. Muestra de ello, por ejemplo, es la opinión de la informante sobre el movimiento del 68 y la masacre de Tlatelolco: “Son unos revoltosos. ¿Por qué no estudian en vez de andar alborotando? Yo los odio”,²⁶⁷ le dijo indignada a Poniatowska cuando salió el tema en la conversación.

Poniatowska confiesa que su principal interés al escribir sobre Jesusa no fue incluirla en el canon de literatura mexicana revolucionaria: “lo sentí fuera de lugar, pedante. Quise hacer hincapié en [...] aquello que la distingue de la imagen tradicional de la mujer mexicana: su rebeldía, su

²⁶⁵ E. Poniatowska, “Hasta no verte Jesús mío”, art. cit., p. 9.

²⁶⁶ A. M. Amar Sánchez, “Las voces de los otros. El género de no-ficción en Elena Poniatowska”, en Nora Erro-Peralta y Magdalena Maiz-Peña (eds.), *op cit.*, pp. 475-486, p. 477.

²⁶⁷ E. Poniatowska, “Hasta no verte Jesús mío”, art. cit., p. 11.

independencia”.²⁶⁸ Aquí la lectura podría resultar confusa: si la intención primera del texto era hablar de una mujer representativa de su clase social, ¿cómo podría a la vez tratarse de una persona excepcional? Precisamente el acercamiento literario, la edición escrita de una larga conversación, permite subrayar lo que hay de sorprendente y novedoso en una vida común, que viven muchas mujeres en México. Es importante reconocer que la intención de Poniatowska no era escribir (como lo hizo en otras ocasiones) sobre una mujer famosa y conocida, hacer una biografía de celebridad: “Si yo la transformara en un Zapata de barrio traicionaría todas esas horas que vivimos juntas.”²⁶⁹

En el segundo texto largo (escrito en 1987) que Poniatowska le ha dedicado a su Jesusa, retoma algunos pasajes del artículo de *Vuelta* y —a la luz de los años— modifica su postura respecto al personaje como representante de la Revolución. De cierta manera en este ensayo/obituario que la escritora publicó a la muerte de Josefina, hay un reconocimiento de la relación entre el recuento de ocupaciones de Jesusa que puede rastrearse en *Hasta no verte* y el papel de las mujeres en la Revolución, como fuerza de trabajo no remunerado.

Sin las soldaderas no se sostiene la Revolución, pues ¿quién mantenía a los soldados? Sin ellas, todos hubieran desertado. Les hacían casa y calor de hogar y hasta los enterraban [...] quién sabe cómo se las arreglaban para que aun en las peores circunstancias el campamento amaneciera oloroso a café.²⁷⁰

En esta revisitación a su relato documental, Poniatowska subraya la representatividad de Jesusa y, si en el primer texto proponía una sustitución entre la persona real y el personaje, al referirse a ambas con el nombre ficcional, ahora hace explícita esa fusión y la mayoría de las veces la llama

²⁶⁸ *Loc. cit.*

²⁶⁹ *Loc. cit.*

²⁷⁰ E. Poniatowska, “Vida y muerte de Jesusa”, *Luz y luna, las lunitas*, Ciudad de México, Era, 1994, p. 47. Sobre este punto volverá en su texto “Las soldaderas”, reimpresso en *Las indómitas*, Ciudad de México, Seix Barral, 2016, pp. 43-59.

“Jesu-Jose”: “A Jesusa la llamaba yo Jose, Josefina Bórquez, pero cuando pensaba en ella pensaba Jesusa.”²⁷¹

En ambos textos autorales, hay una reescritura comentada del relato documental. Al margen de la biografía, está una crónica personal de las reflexiones que la autora hacía mientras escribía sobre Jesusa y convivía con Josefina. Asimismo se presenta una recreación de los ambientes en los que tenían lugar sus encuentros con ella, que algunas de las elaboraciones escenográficas del relato refuerzan. Cuando Poniatowska habla de las proximidades de la vivienda de Josefina, dibuja un terreno desolado donde nada sobrevive, excepto la gente pobre y trabajadora como ella. La descripción de una tierra desabrigada y rasa da la idea de lo áspero que debe ser vivir allí, de las dificultades a sortear, de la inseguridad y de la imposibilidad de formar una comunidad a la cual pertenecer:

Tampoco hay un árbol en esos llanos baldíos, ni un pedacito de verde, ni un pastito, ni una mata salvo aquéllas traídas por los colonos y colgadas de los muros en sus botes de Mobil Oil. Las tolvaneras parecen el hongo mismo de Hiroshima y no son menos mortales porque transportan todos los desperdicios del mundo y sorben hasta el alma de la gente. Pero lo más terrible no es la montaña de basura sino el hedor, un olor dulzón a grasa fría, a excremento, un refrito de todos los malos olores de la tierra amasados juntos, que van acendrándose bajo el sol y a medida que transcurre el día se hace más intolerable.²⁷²

La idea de destrucción por mano humana se refuerza en la imagen escrita por la comparación con el hongo que provocó la bomba nuclear en Hiroshima, Japón, y que se ha convertido en referente obligado de los efectos de la guerra en la vida humana, vegetal y animal. Con esta analogía hiperbólica, Poniatowska rescata varias cosas a la vez: en primer lugar, la consideración de lo insalubre que resulta para sus habitantes vivir en esa zona; en segundo, convoca un ánimo de empatía; por último, formula de manera implícita una pregunta sobre por qué algunas cosas resultan

²⁷¹ *Ibidem*, p. 56.

²⁷² *Ibidem*, p. 66.

más estremecedoras que otras. ¿La miseria y la desigualdad económica son en el fondo menos urgentes que un ataque nuclear?

Este cuestionamiento sobre el dolor y su mensurabilidad (que intuyo precisamente en ese ardid retórico de la comparación) atraviesa la vena misma de la narrativa documental que, en la mera elección del tema y los sujetos a entrevistar, ya establece categorías para comprender las experiencias humanas de sufrimiento y cuestiona qué historias vale la pena contar.²⁷³ La referencia al olor, por último, es una forma de traer al presente de la escena al lector que, si ya se había estremecido ante el nombre Hiroshima, ahora debe sentirse desorientado ante la presencia ineludible de “todos los malos olores de la tierra amasados juntos” que envuelve los cuerpos e inunda el entorno.

La reproducción de fragmentos de las entrevistas, por otro lado, muestra las ganas de guardar silencio sobre ciertas cosas. Así como la habilidad de Poniatowska para agotar todos los intentos posibles de comunicación sobre algún tema específico, como el de las canciones en la cita a continuación. Cuando las respuestas se vuelven monosílabos, la entrevista se tiñe de un tono infantil que no carece de humor si se lee con la distancia adecuada. Ambas actitudes (la de hartazgo y la de insistencia) están presentes en el relato como elementos que se repiten y dotan de carácter al personaje principal, como se verá en el análisis posterior.

—[Hablando de las canciones que a Josefina le gustaba cantar] Pues ni de la Revolución porque la dichosa Adelita no es así, la Adelita es otra, le quitaron la mayor parte y le acomodaron nomás lo que les hizo bueno, pero ésa no es la canción de la Adelita que es bastante larga.

—¿Usted se la sabe toda?

—Sí.

—¿Y nunca me la va a cantar?

—No.

—¿Por qué no?

²⁷³ Véase J. Butler, “Violence, Mourning, Politics”, *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, Londres / Nueva York, Verso, 2004, pp. 19-49.

—Porque no.²⁷⁴

Algunos principios rectores del relato, tanto temáticos como formales, sólo pueden entreverse por medio del estudio de estos textos en los que Poniatowska registró su propia voz también. Por ejemplo, la importancia que desde los primeros encuentros tuvo el trabajo de Josefina será razón para la atención que el relato presta a los mil y un oficios de la protagonista, sobre todo tras su llegada a la capital: “desde ser cartonera, mesera y administradora de un salón de baile, hasta ser obrera de fábricas y talleres, además de lavandera en vecindades humildes”.²⁷⁵ La diversidad de oficios de Jesusa abre la oportunidad de hablar sobre las ocupaciones que podría tener una mujer iletrada y pobre a mediados del siglo XX y también determina (a nivel diegético) los lugares en los que se desarrollan las acciones y los personajes con los que la principal interactúa.²⁷⁶ En su crónica, titulada “Ángeles de la ciudad” (en la que aparecen citadas algunas palabras de Josefina Bórquez, como lo señaló Amar Sánchez),²⁷⁷ Poniatowska habla de la migración campesina a la ciudad y de la precariedad de los trabajos a los que las mujeres pueden acceder: “Una de cada cinco mujeres que trabajan en México es sirvienta y existen sesenta mil trabajadoras domésticas niñas cuyas edades oscilan entre ocho y catorce años.”²⁷⁸ La escritora ha comentado varias veces que, si hubiera querido satisfacer a su informante, el texto hubiera hablado principalmente de la Obra Espiritual y de las malas condiciones en que sobrevivía en el entonces Distrito Federal.

Me recitaba una letanía de quejas larguísima que abarcaba dos horas [...] quejas sobre su hijo adoptivo o sobre los vecinos, o el detalle pormenorizado de sus achaques y esto impedía

²⁷⁴ E. Poniatowska, “Vida y muerte...”, art. cit., p. 67.

²⁷⁵ L. H. Peña, “Memoria, diálogo y escritura. *Hasta no verte Jesús mío*”, en Nora Erro-Peralta y Magdalena Maiz-Peña (eds.), *op. cit.*, pp. 167-182, p. 169.

²⁷⁶ B. Jörgensen apunta: “La pobreza se representa en la novela como una condición negativa y restrictiva. La narradora-protagonista vacila entre la resignación y la protesta, pero lo más importante es su insistencia en mantenerse libre de la dependencia en las otras personas, sean parientes o amigos, mujeres u hombres” (tesis citada, p. 109).

²⁷⁷ Véase arriba la nota 247 sobre el comentario de Amar y las citas del texto.

²⁷⁸ E. Poniatowska, *Fuerte es el silencio*, ed. cit., p. 22.

el relato, *impedía que me contara lo que a mí me interesaba*. Además, Jesusa era muy repetitiva y como toda la gente solitaria, muy obsesiva.²⁷⁹

El hecho de que la escritora haya tenido una dirección definida, hacia la cual llevar las conversaciones, denota una conciencia creativa que nació mucho antes de poner el punto final al borrador del texto. Poniatowska determinó según su juicio qué era fundamental de la vida de Josefina para escribir la historia de Jesusa, lo demás se perdió en el aire o quedó registrado en textos satelitales y en el archivo personal de la escritora. Por supuesto, este filtro de edición no opera únicamente en los textos de ficción, sino también en los textos que pretenden (¡tarea imposible!) registrar una realidad sin intervenir en ella, dado que “lo real no es descriptible ‘tal cual es’ porque el lenguaje es otra realidad e impone sus leyes: de algún modo recorta, organiza y ficcionaliza”.²⁸⁰

En el texto de 1987, Poniatowska reconoce que su obra no cambió la vida de Josefina y extiende la contradicción que observamos arriba entre su forma de vida y la de su amiga al trabajo antropológico o documental: “Lewis y yo ganamos dinero con nuestros libros sobre los mexicanos que viven en vecindades [...] ni mi vida actual ni la pasada tienen que ver con la de Jesusa. Seguí siendo ante todo, una mujer frente a una máquina de escribir.”²⁸¹ En una entrevista con Cynthia Steele, Poniatowska dice que la obra que más disfrutó de Lewis fue *Five Families* y aclara que trabajó con él en su tercera visita a México, “un año antes de que se publicara *Pedro Martínez [A Mexican Peasant and His Family]* (Random House, 1964)”.²⁸² En aquel entonces ella viajó a Tepoztlán como parte del equipo del antropólogo.²⁸³

²⁷⁹ M. García Flores, “Diálogo. Elena Poniatowska: *Hasta no verte Jesús mío*”, *Hojas de Crítica*, núm. 14 (1969), pp. 12-15, p. 13, mis cursivas.

²⁸⁰ A. M. Amar Sánchez, art. cit., p. 476.

²⁸¹ E. Poniatowska, “Vida y muerte...”, art. cit., p. 51.

²⁸² C. Steele, “Entrevista a Elena Poniatowska”, *Hispanamérica*, año 18, núms. 53-54 (1989), pp. 89-105, p. 92.

²⁸³ “Lewis me pidió que revisara el manuscrito de *Pedro Martínez* y lo editara. Al estar cerca de él, vi que él trabajaba con un equipo universitario de norteamericanos y mexicanos que hacían trabajo de campo. Su mujer, Ruth Lewis, también lo ayudaba. Contaban cuántas sillas había en las viviendas, cuántos baños, si es que había baño, cómo

En 1963, Poniatowska entrevistó a Lewis y lo interrogó acerca de su trabajo para escribir *The Children of Sánchez* (Vintage, 1961). Con un ojo crítico y sensible, ella se dio cuenta de que el compromiso afectivo del antropólogo con las familias con las que convivió tanto tiempo no impidió que se ejerciera un tipo de manipulación propio de la escritura colaborativa documental:

—[...] De la gente del pueblo sale una literatura del pueblo. *Los hijos de Sánchez* es la obra de la gente que me contó su vida, no mi obra.

—Bueno, pero usted le dio forma a todas esas palabras. Usted provocó en ellos el deseo de hablar.

—Sí les ayudé haciéndoles preguntas, dirigiendo el relato, discutiendo con ellos algunos de sus problemas, pero el lenguaje es de ellos y cuando se publique *Los hijos de Sánchez* en español, basado en cintas que yo grabé, en las innumerables entrevistas, el público se dará cuenta del gran talento que día a día se pierde. [...]

—Pero al armar todos estos materiales, *usted les dio una forma literaria. Ya no pensó usted como antropólogo, sino como autor que hace una creación literaria.*²⁸⁴

Las observaciones marcadas en cursivas no fueron tomadas muy a bien por Lewis, que estaba convencido del resultado objetivo de su labor científica. Sin embargo, parece que Poniatowska las tenía muy en mente cuando escribía su obra. Ella sabía que todo relato es en sí mismo una aproximación mediada a la experiencia ajena, por más que conserve un carácter documental. No ignoraba que su conversación con Josefina y la relación particular entre ellas, la mera existencia del diálogo, había determinado los temas y las formas del intercambio comunicativo. Aún más, su registro (sonoro o escrito) constituyó un filtro de esa experiencia compartida y dio lugar al nacimiento de un archivo, a partir del cual la información volvió a jerarquizarse y seleccionarse para formar un texto literario, coherente y delimitado por objetivos definidos por Poniatowska.

La diferencia entre el trabajo de Lewis y el suyo radica en la intención que cada uno imprimió a sus esfuerzos, así como en los contextos de circulación de sus obras. Como sucedió con

lo utilizaban, a qué hora se levantaban, a qué hora se acostaban, etcétera. Hacían levantamientos topográficos que le servían a Oscar Lewis, mientras Ruth Lewis interrogaba a las mujeres. En las vecindades creían que Oscar Lewis era médico y le confiaban sus secretos” (E. Poniatowska *apud* M. Schuessler, *op. cit.*, p. 159).

²⁸⁴ E. Poniatowska, “Un libro incendiario. *Los hijos de Sánchez*”, *Palabras cruzadas*, ed. cit., pp. 188-203, p. 193 [texto publicado originalmente en *Siempre!*, 13 de junio de 1963], mis cursivas.

las ediciones de *Juan Pérez Jolote* (la primera publicada en *Acta Antropológica*; la segunda en la colección Letras Mexicanas y en la Colección Popular del Fondo de Cultura Económica), el medio de difusión reforzó cierta interpretación de los materiales. Nunca se ha puesto en duda que *Hasta no verte Jesús mío* sea una novela. Documental, sí; pero novela, al fin y al cabo.²⁸⁵ Esta naturaleza doble hace posible, por ejemplo, “ensayar muchas respuestas a la problemática de la autoría: mediación simbólica; intersección ideológica, mediación antropológica, traducción”²⁸⁶ y —a la vez— realizar estudios estilísticos sobre el texto literario para resaltar su dimensión poética. Ninguno de los dos enfoques es más importante o pertinente que el otro; sin embargo, una comprensión cabal de la obra requiere de ambas perspectivas.

II. EL EPÍGRAFE Y LAS PRIMERAS LÍNEAS: DES/IDENTIFICACIÓN ENTRE QUIEN FIRMA Y LA NARRADORA

El epígrafe del relato está firmado simplemente por “Jesusa”. Se trata de un párrafo de despedida que habla de cómo en el futuro esa mujer que firma y la persona a la que se dirige no se verán más. “Algún día que venga ya no me va a encontrar.” Con la información adicional de que el libro está firmado por Poniatowska (y más aún si conoce la historia de la composición del texto), el lector

²⁸⁵ M. Schuessler resume y reproduce parcialmente algunas de las primeras reseñas que tuvo la obra. Todas coinciden en exaltar sus logros estéticos y en su labor documental. Ermilo Abreu Gómez (“Un libro mil veces admirable”, *Siempre!*, núm. 116 [4 de febrero de 1970]), dijo: “Elena Poniatowska ha creado, jugando, sencillamente, una de las pocas obras maestras de la moderna literatura mexicana. Para mi exigentísimo gusto esta obra formará parte del repertorio de las mejores obras, de las más decantadas obras escritas en castellano en cualquier tiempo antiguo o moderno” (*apud* M. Schuessler, *op. cit.*, p. 183). Gerardo de la Torre (“Hasta no leerte Jesús mío”, *La Revista Mexicana de Cultura*) señaló que “podría pensarse, la autora simplemente tradujo, recogió el lenguaje de aquella mujer —personaje de hecho único y plurivalente— y después de darle una manita de gato lo escribió en máquina, lo encarpeté y lo entregó a la imprenta [...] pero no, en *Hasta no verte Jesús mío* no hallé entrevista ni reportaje ni hijos de nadie, sino el trabajo minucioso y agobiante de la escritora, quehacer poético y re-visión, re-creación, re-elaboración de hechos, documentos, frases, datos psicológicos, paisajes, imágenes” (*apud ibidem*, p. 184). Emmanuel Carballo (“Testimonio o novela: revolucionaria defraudada”, *Excelsior* [22 de diciembre de 1969]) adscribió la obra a “un subgénero literario, el de la novela antropológica, después bautizada novela testimonial” (*ibidem*, p. 186). “Tantos fueron los elogios generados por *Hasta no verte Jesús mío*, que en abril de 1970 la revista *La Vida Literaria*, dirigida por Wilberto Cantón, [le] dedicó todo un número” (*ibidem*, p. 187).

²⁸⁶ C. Perilli, “Contar la vida para no comer olvido”, *Hasta no verte Jesús mío*, *Inti*, núms. 61-62 (2005), pp. 179-190, p. 187.

puede asumir que se trata de una despedida entre la periodista escritora y su informante Josefina. No obstante, no hay que perder de vista que en este umbral textual (si empleamos la metáfora espacial de Gérard Genette) ambas están por dejar de ser las personas de carne y hueso para convertirse en entidades meramente textuales.

De acuerdo con el crítico francés, los epígrafes tienen la función de establecer un diálogo con el título de la obra, comentar el texto que se presenta a continuación para precisar su significación o tender una relación con el autor o el texto citados; sin embargo, “el más poderoso gesto oblicuo del epígrafe tiene que ver con su simple presencia, cualquiera que ella sea: es el efecto-epígrafe. La presencia o ausencia de un epígrafe es signo [...] de la época, del género o de la tendencia de un escrito”.²⁸⁷

Este epígrafe en particular dialoga con el final del libro, porque la última línea es una petición muy clara, dirigida a un “usted” que se ha ido fraguando delicadamente a lo largo de la narración desde el epígrafe “ya no me va [usted] a encontrar”: “Ahora ya no chingue. Váyase. Déjeme dormir” (p. 408). Como veremos más adelante, ese “usted” es un personaje cuya principal característica es su ausencia explícita en la narración. Existe sólo en tanto que Jesusa lo nombra con el pronombre de segunda persona del singular, como sujeto gramatical de verbos en modo imperativo o como testigo implícito de los gestos de la narradora. El personaje ausente es un recordatorio del carácter documental de la narración. En tanto que es un personaje, tiene existencia dentro de la diégesis, pero en tanto que es un pronombre de segunda persona, remite a un elemento extratextual y a la función mediadora.

La desidentificación entre la autora y la narradora del texto rompe el pacto autobiográfico, sugerido por la narradora autodiegética y el tono biográfico del escrito, funciona a varios niveles y

²⁸⁷ G. Genette, *op. cit.*, p. 136.

afecta aspectos extratextuales, como la recepción y la circulación del texto. Su inserción en la narrativa documental exigía leer la obra no como un mero ejercicio de ficción, sino de registro de una experiencia ajena representativa de un grupo social.

De esta manera, el texto se inserta en una tradición de mujeres que hablan por otras mujeres (véase el caso de Domitila y Moema Viezzer en 1977 o el de Rigoberta Menchú y Elizabeth Burgos en 1985). A este sentido, añade algo la reflexión de Jean Franco sobre las relaciones de poder que se juegan en la escritura de un texto documental del tipo de *Hasta no verte Jesús mío*, cuya forma de composición “supone una distancia y un diálogo desde posiciones diferentes —intelectual/activista, extranjera/indígena, escritura/oralidad, clase media/clase trabajadora”.²⁸⁸

Después de describir una serie de géneros discursivos históricos (relacionados con prácticas coloniales y eclesiásticas) en los que la mujer no tenía participación activa, Franco apunta que “la separación entre escritura y oralidad influye en la formación de un género —el testimonio— de la misma manera que en el periodo colonial la separación entre razón y sentimiento producía un género ‘irracional’ —el testimonio de la vida mística”.²⁸⁹

Con su narración sobre Jesusa, Poniatowska se insertó en un espacio abierto en la tradición literaria escrita de México por Ricardo Pozas (con quien tuvo una relación cordial) y Alberto Beltrán (con quien colaboró en *Todo empezó el domingo*) con su *Juan Pérez Jolote*. A diferencia de lo que sucederá con los testimonios de acontecimientos brutales, como los que resultaron de las dictaduras latinoamericanas, la narrativa documental de *Hasta no verte Jesús mío* habla de una violencia más cotidiana y sistemática. A pesar de que la narración sobre la Revolución mexicana abarca más o menos cien páginas, la vida de Jesusa no se centra sólo en las atrocidades que vivió

²⁸⁸ J. Franco, “Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. La Voz del Otro: Testimonio, Subalternidad y Verdad Narrativa*, vol. 18, núm. 36 (1992), pp. 111-118, p. 111.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 116.

en la guerra: “Era muy dura la vida en aquella época. [...] De cualquier manera yo no dejaba de mojarme [...] Cada vez que se descarrilaba el tren, duraban quién sabe qué tantos días en repararlo o en traer máquinas y carros de otra parte. Teníamos que desembarcar a todos los caballos y sepultar a la indiada” (p. 118). La suya es una historia de sobrevivencia, pero las amenazas contra su vida no estuvieron cifradas en un periodo delimitado; por el contrario, regresaron una y otra vez a manera de conflictos para conseguir sustento y tuvieron que ver con su condición de mujer pobre y desplazada.

Hasta no verte Jesús mío me costó un trabajo enorme porque no entendía los problemas que me planteaba Jesusa Palancares [...] No creo que *Hasta no verte Jesús mío* sea una novela sobre la revolución mexicana. Me gusta porque es la vida de una mujer estupenda. La revolución está atrás, como escenografía...²⁹⁰

Los desplazamientos de Jesusa comenzaron en su infancia y no tuvieron fin durante toda su vida, al menos dentro de la ficción: “El primer nomadismo, familiar y laboral, el segundo revolucionario, y el tercero, urbano y laboral. Un cuarto tipo de nomadismo, el espiritual [...]”²⁹¹ Juan Gelpí, que ha estudiado la relación entre la masificación de las ciudades hispanoamericanas a mediados del siglo XX y su representación en textos literarios e historiográficos, sugiere que una virtud del texto de Poniatowska es identificar y singularizar en un personaje femenino un proceso histórico común a mucha gente que emigró de las provincias a la capital en busca de trabajo. La misma Poniatowska probó tener conciencia de ello en la crónica que aludí arriba, titulada “Ángeles de la ciudad”: “La revolución de 1910 hizo que los campesinos huyeran de sus tierras convertidas en campos de batalla y llegaran a la capital a ver si aquí ‘se les dificultaba menos la vidivera’. Durante la revolución, la capital absorbió el 60% del crecimiento total de la población urbana del

²⁹⁰ M. García Flores, “Entrevista a Elena Poniatowska”, art. cit., p. 26.

²⁹¹ C. Perilli, art. cit., p. 184.

país, según el historiador Enrique Semo, y desde entonces los mexicanos no han dejado de venir.”²⁹²

Cada uno de los nomadismos de Jesusa está enmarcado por algún conflicto: acompaña a su padre en la gesta revolucionaria y, tras su muerte, continúa en esas andanzas con su esposo Pedro Aguilar. Después del asesinato de este último en la frontera con Estados Unidos, Jesusa llega a la Ciudad de México. Allí es despojada de todas sus pertenencias en la estación de trenes, lo cual la fuerza a quedarse en la ciudad y a un continuo cambio de oficios y labores.²⁹³

Y desde entonces todo fueron fábricas y fábricas y talleres y changarros y piqueras y pulquerías y cantinas y salones de baile y más fábricas y talleres y lavaderos y señoras fregonas y tortillas duras y dale y dale con la bebedera del pulque, tequila y hojas en la madrugada para las crudas. Y amigas y amigos que no servían para nada, y perros que me dejaban sola por andar siguiendo a sus perras. Y hombres peores que perros del mal y policías ladrones y pelados abusivos (p. 186).

La sucesión de lugares se intercala con la de lugares para la juerga y la alternancia entre unos y otros da una idea de que ambos son cotidianos. La repetición de fábricas y talleres añade un toque de hastío de la rutina en una vida que, por mucho que cambie, siempre está igual. Después sigue la enumeración de personas y animales que, al mezclarse, denota no sólo un registro vulgar de habla, sino también una queja amarga por los tratos recibidos de las personas.

Y yo siempre sola, y el muchacho que recogí de chiquito y que se fue y me dejó más sola y me saludas a nunca vuelvas y no es por ai María, voltéate, y yo como lazarina, encerrada en mi cazuela, y en la calle cada vez menos brava y menos peleonera porque me hice vieja y ya no se me calienta la sangre y se me acabaron las fuerzas y se me cayó el pelo y nomás me quedaron unas clavijas por dientes, rascándome con mis uñas, pero ya ni uñas tengo de tantos uñeros que me salieron en la lavadera (p. 186).

La acumulación de una vida de trabajo con intervalos de fiesta, atravesada por malas compañías, culmina con una queja sobre el abandono del hijo adoptivo de Jesusa. La reiteración de la soledad

²⁹² E. Poniatowska, *Fuerte es el silencio*, ed. cit., p. 23.

²⁹³ J. G. Gelpí, “Narrar la otra ciudad de México. El nomadismo urbano en *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska”, *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, vol. 11, núm. 14 (2002), pp. 245-258.

aparece a varios niveles: primero se describe la acción “se fue”; después, una condición que no parecía graduable (la soledad) aumenta (“me dejó más sola”) y, finalmente, se refuerza con un par de expresiones populares “me saludas a nunca vuelvas” y “no es por ai María, voltéate”, que son fórmulas coloquiales de despedida.

La diferenciación entre Elena Poniatowska, en función de autora, y Jesusa Palancares, como sujeto de la experiencia narrada es imposible a nivel textual, dado que sería tarea de locos intentar diferenciar exactamente cuáles palabras pertenecen a cada una. Por esta razón, la aproximación de Beth Jörgensen subraya que se trata de un libro que genera una confusión productiva y propone que, lejos de emprenderse una búsqueda por desentrañar los elementos conflictivos, se aproveche su energía creadora: “My own version of Jesusa Palancares starts with the premise that she is at least a doubled if not a tripled figure, a textually and ideologically split self; a seeing I, and an acting I, and a speaking I who exist not as coordinates of a stable identity but as forces engaged in a relationship marked by tension, contradiction and separation.”²⁹⁴ Por esto, la investigadora propone analizar al personaje principal, que es protagonista y narradora, como un ente multifacético y no como un monolito ideológico e identitario.

En su introducción al estudio de la escritura autobiográfica en Hispanoamérica, Silvia Molloy afirma que decidió dejar fuera de su corpus textos documentales, por ser “relatos de sujetos que, directamente o por medio de informantes, narran vidas marginadas”.²⁹⁵ Sus razones para hacerlo tienen que ver con la proliferación de este tipo de textos y con la idea de que la “literatura testimonial” constituye, por sí misma, un género aparte. Sin embargo, Molloy menciona *Hasta no*

²⁹⁴ B. Jörgensen, *The Writing of Elena Poniatowska. Engaging Dialogues*, Austin, University of Texas Press, 1994, p. 31.

²⁹⁵ S. Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, Ciudad de México, FCE / El Colegio de México, 1996, p. 21.

verte Jesús mío para ilustrar su colección de escenas de lectura²⁹⁶ y para hablar precisamente de un nuevo tipo de narrativa autobiográfica en donde las características del género alcanzan ciertos límites:

Un caso extremo, en el que se llevan a sus últimas consecuencias tanto el acto de transmitir recuerdos ajenos como la apropiación de esos recuerdos por su destinatario, lo ofrece por cierto el más indirecto y más disimulado de los ejercicios autobiográficos, la transcripción de las vidas de otros. Dos buenos ejemplos de este tipo de relato de vida, inmensamente popular en estos últimos años como género “nuevo”, son *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet, y *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska.²⁹⁷

El problema de este tipo de autobiografías es la falta de concordancia entre el *yo* que enuncia la historia (narrador en primera persona) y el autor que firma el volumen, con lo que el pacto autobiográfico se rompe. En *Hasta no verte Jesús mío*, a pesar del formato impreso de la obra, la narradora admite que no sabe leer ni escribir: “No sé escribir pero la numeración sí me la sé” (p. 219). Esta información supone, necesariamente, la existencia de un transcriptor del discurso oral a un formato escrito, distinto al de la voz que narra.

Cuando Foucault desarrolló sus ideas sobre la función del autor, trazó una genealogía del término y descubrió que, a partir del final del siglo XVIII y los comienzos del XIX, se empezó a ejercer un “régimen de propiedad”, resumido en la categoría de autor, como condición de posibilidad para controlar el poder transgresor de muchos textos. Después de la instauración de esta regla, “a todo texto de poesía o de ficción se le pregunta de dónde viene, quién lo escribió, en qué fecha, en qué circunstancias o a partir de qué proyecto”²⁹⁸ para determinar su valor. El filósofo francés aclara que, por lo general, la figura del narrador dentro de un texto literario rara vez puede identificarse, sin miramientos, con el autor de la obra:

Se sabe que en una novela que se presenta como el relato de un narrador, el pronombre en primera persona, el presente del indicativo, los signos de la ubicación, no remite nunca

²⁹⁶ *Ibidem*, pp. 32-33.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 214.

²⁹⁸ M. Foucault, “¿Qué es un autor?”, Corina Yturbe (tr.), *Dialéctica*, núm. 16 (1984), pp. 51-82, p. 62.

exactamente al escritor, ni al gesto mismo de su escritura, sino a un *alter ego* cuya distancia del escritor puede ser más o menos grande y variar en el curso mismo de la obra.²⁹⁹

En el caso de *Hasta no verte Jesús mío*, a este problema (la distancia entre los *alter ego* y el autor) se suma el fundamento documental de la obra, es decir, su compromiso con un testimonio verídico de la vida de alguien. Poniatowska ha dicho en más de una ocasión que sus textos casi nunca son ficcionales, pues por lo general tienen como base documentación material. Por ello mismo, su obra exige un compromiso con los referentes extraliterarios en los que se cimienta.

De las cuatro funciones autorales que enumera Foucault (el autor como nivel constante de valor, como cierto campo de coherencia conceptual o teórica, como unidad estilística o como momento histórico definido), ninguna termina por caracterizar el papel de Poniatowska como mediadora discursiva. Su presencia ficcional en este relato se localiza en la segunda persona del singular a la que se dirige Jesusa de vez en vez, y no en la primera persona de la narración, que pertenece al personaje protagonista. En su tesis de doctorado, Jörgensen explica que, a su vez, Jesusa está escindida en dos: por un lado es quien narra y, por otro, objeto de su narración:

Dos seres novelescos ligados por la designación del mismo pronombre, la narradora y la protagonista tienen en común asimismo un nombre propio y datos biográficos. Jesusa Palancares tiene “una” vida y una historia que contar. Sin embargo, no existe una identidad de ser ni de función textual entre la Jesusa que narra y la Jesusa narrada. Existen más bien diferencias y distancias que definen el proceso de su autocreación.³⁰⁰

Esa repartición de funciones otorga dinamismo a una relación que podría suponerse opresiva y violenta, de suyo. Poniatowska es la mujer letrada que registra la experiencia de la mujer pobre. Sí, pero en la ficción quien crea de forma activa es Jesusa. Allí dentro, la entrevistadora es una entidad pasiva y silenciosa que pone su cuerpo al servicio de la experiencia ajena. Los sentidos del oído y la vista de la escritora son los filtros del relato de Josefina, de tal forma que Poniatowska

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 65.

³⁰⁰ B. Jörgensen, tesis citada, p. 91.

es casi un dispositivo tecnológico de creación de archivo. Por supuesto, por grande que sea su silencio a nivel diegético y por ausente que sea su presencia, es ella quien organiza y dispone el material textual.

Philippe Lejeune señala que un aspecto importante del “relato de vida” está en la división del trabajo entre dos o más colaboradores, debido a que evidencia el artífice que siempre existe en la escritura (autobiográfica o de cualquier naturaleza): “Lejos de imitar la unidad de la autobiografía auténtica, pone en evidencia su carácter indirecto y calculado [...] Al aislar relativamente las funciones, la autobiografía en colaboración vuelve a poner en duda la creencia según la cual se unen, en el género autobiográfico, la noción de autor y la de persona.”³⁰¹ La puesta en escena (incluso si ocurre en texto satelitales) de la colaboración entre Elena y Josefina para la escritura de *Hasta no verte Jesús mío* impide la ilusión de unidad que acostumbra provocar el contrato de lectura autobiográfico. Además, el estilo oral de la narración refuerza la noción de que el texto se escribió a partir de una conversación. Ese logro estético se debe a la formación como periodista de Poniatowska y a un trabajo arduo por reproducir la sensación de estar frente a un relato oral directo.

En palabras de Lejeune, este tipo de autobiografías “introduce una ruptura en el sistema” literario, ya que, en vez de pretender ser un registro inmediato y sincero de la vida propia, muestra que hay un proceso razonado y premeditado en toda escritura biográfica. Para el género documental, esto resulta muy importante por su pacto de referencialidad con los documentos a su disposición: si de algo no puede prescindirse es de la mediación. En el caso de *Hasta no verte* era imprescindible generar la conciencia en el lector de que estaba frente a una “historia real”, que sólo podía formar un material escrito por la intervención de una persona letrada. Si empleamos la

³⁰¹ P. Lejeune, *op. cit.*, p. 320.

nomenclatura de Lejeune, diríamos que el “modelo” del relato de vida sólo tiene por trabajo hacer un ejercicio de memoria y, en su fuero interno, decidir qué cosas comparte con su interlocutor; mientras que el “redactor” es quien lleva, literalmente, el control del relato. Entre sus funciones están: “Condensar, resumir, eliminar lo que no sirve, elegir ejes de pertinencia, establecer un orden, una progresión. Pero también elegir un modo de enunciación, un tono, un cierto tipo de relación con el lector, elaborar la instancia que dice ‘yo’ o que parece escribirlo.”³⁰²

El autor hace una comparación entre dos tipos de escritura colaborativa, que podrían parecer muy afines aunque no lo son. Por un lado, Lejeune explica las dinámicas entre una persona famosa y un escritor fantasma, es decir, un redactor que normalmente permanece en el anonimato porque lo importante (para el público y para el mercado) es conocer la vida de alguien célebre. Por otro lado, está la escritura de la vida de una persona iletrada, en la que lo importante es subrayar que el texto escrito accede a un relato que no podría haberse fijado sin la intervención del redactor, que firma como responsable de la labor. En el primer caso, el nombre del redactor poco importa, dado que la “autoridad” la ejerce la persona famosa; mientras que en el segundo, el nombre del modelo es del que suele prescindirse, ya que la que se percibe como relevante es la labor del redactor que “rescató” una historia del olvido.³⁰³

Como se ha visto, la historia de Josefina llegó a convertirse en un libro debido a la insistencia de Poniatowska en escribirla. Cuando se publicó, Josefina no recibió ninguna atención mediática, debido a que su nombre verdadero ni siquiera era parte de la esfera pública. No hubo, en este caso particular, un proceso de movilidad social mediado por la publicación de su vida. En su momento, fue Poniatowska quien recibió los privilegios del capital cultural de escribir este relato. Sin embargo, ya para 1969 la autora era una intelectual reconocida en el medio letrado

³⁰² *Ibidem*, p. 321.

³⁰³ *Ibidem*, pp. 336-337.

mexicano, papel que se reforzó en gran medida con *La noche de Tlatelolco* (1971) y se ha reforzado durante su larga trayectoria. Para el momento del encuentro con la escritora, Josefina no era militante de ninguna causa social, ni tenía un interés previo en “dar a conocer” sus experiencias: esa necesidad surgió de la escucha sensible de Poniatowska, que decidió acercarse a la otra mujer, atraída por su peculiar forma de hablar, cuyo registro recreado es uno de sus mayores aciertos.

En este sentido, la reunión entre la redactora y la modelo evidencia relaciones contradictorias que dificultan llegar a una interpretación monolítica de algunos aspectos del proceso de escritura: por las particularidades de la situación no es sencillo determinar quién sacó mayor provecho de la situación o quién debería recibir el crédito por el resultado final. Poniatowska decidió escribir la vida de Bórquez sin proponerse el fin específico de hacerle justicia en términos materiales, sino históricos. Bórquez, a su vez, no pidió ninguna ayuda; por el contrario, en un principio se resistió a hablar. Al final, Poniatowska narró una historia representativa de una clase social, recuperó una historia digna de contarse y lo hizo de forma estéticamente relevante; aunque Bórquez no quedó del todo conforme con la versión final del texto, el anonimato que solicitó fue respetado hasta el final de sus días.³⁰⁴

III. RASGOS DOCUMENTALES EN LA COMPOSICIÓN TEXTUAL

1. LA CONSTRUCCIÓN DE “USTED” COMO HUELLA DE LA ENTREVISTADORA

³⁰⁴ “El libro ella lo rechaza, no le gusta. Se lo llevé en hojas la primera vez, era muy gordo, y se lo encuaderné color azul de cielo para que le gustara y me dijo [...] que no lo iba a leer. Por eso la portada del libro es el niño de Atocha, que es un santo que a ella le gusta muchísimo. [...] Yo lo escogí específicamente y cuando vio el libro le gustó y le pidió a su hijo que se lo leyera, y cuando lo leyó me dijo: ‘Usted inventa todo, son puras mentiras, no entendió nada, las cosas no son así’. Y tenía razón porque realmente ella no me dictó el libro así en la oreja y yo nomás escribí sino que traté de darle capítulos, darle una secuencia, hacer un libro” (Elena Poniatowska, “Testimonios de una escritora: Elena Poniatowska en micrófono”, en Patricia Elena González y Eliana Ortega [eds.], *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1984, pp. 155-162, p. 160).

A pesar de que Poniatowska retiró cuidadosamente sus intervenciones en la conversación que sirvió como fuente a la narración, esa borradura de su parte del diálogo no impide que en varios momentos aparezca ella aludida por su interlocutora. Por ejemplo, cuando Jesusa habla de una cicatriz que dejó en su cuerpo un enfrentamiento violento con su esposo Pedro, hay marcas textuales que indican la presencia de varios gestos hechos al momento de la conversación: “No sé ni cómo vivo. No me acuerdo si fue *esta* mano la que levanté pero la tengo señalada, la izquierda; me entró el machetazo en la espalda. *Mire*, me abrió. *Aquí* se me ve la herida porque este espadazo entró hasta el hueso. Me sangró pero yo no lo sentí; de tanto golpe yo ya no sentía” (p. 123, mis cursivas).

La presencia del pronombre demostrativo que acompaña al sustantivo “mano” es, por lo general, indicadora de que un movimiento físico aclaró a qué hacía referencia. En este caso, se da a entender que Jesusa movió ya sea la mano derecha o la izquierda para mostrar en qué lugar recibió el golpe del machete que la dejó “señalada”. A este indicio textual, se suman el imperativo de “mire” y el adverbio locativo deíctico “aquí”, que sólo actualiza su sentido cuando se sigue de una señalización gestual o se comparte tiempo y espacio.

En otro pasaje puede leerse: “*Acá atrás* tengo la herida. *Ayer*, no sé cuándo, me tenté y todavía la tengo, apenas entra *así* la punta de mi dedo en la cicatriz” (p. 53, mis cursivas). Como en el ejemplo que analicé antes, los adverbios deícticos espaciales, locativos y temporales, pueden leerse como indicios de una gestualidad que da idea de la presencia de un personaje interlocutor que convive con el personaje que hace la narración.

En ocasiones esas gesticulaciones no se relacionan directamente con huellas o marcas del pasado narrado que puedan verse en el presente de la narración. Funcionan simplemente como indicadores espaciales y como indicios de un tiempo compartido entre el personaje que narra y el que atiende: “Él también se bañaba pero se iba por otro lado y me dejaba en un recoveco donde me tapara el agua *hasta acá*” (p. 87, mis cursivas). Por el sentido pudoroso de la acción del personaje

masculino —dejar a solas a la mujer para que se bañe sin ser observada— puede suponerse que “hasta acá” es la expresión que acompaña un movimiento que señala hasta qué parte del cuerpo llegaba el agua.

El cuerpo de Jesusa es un mapa que contiene información probatoria de su narración verbal. El personaje tácito del relato (ese “usted” que sugiere la forma de los verbos) está presente cuando la mujer cuenta su historia. Esto no implica necesariamente que sólo se trate de un llamado al lector, que podría identificarse con cualquier forma de la segunda persona de la conjugación y sentirse directamente interpelado por el relato de Jesusa. Debido al conocimiento que existe sobre el proceso de elaboración del texto, es fácil asumir también que en algún momento ese “usted” fue la mismísima Poniatowska, que siempre entrevistó a Josefina en persona. Sin embargo, desde que el registro de esos encuentros se convirtió en un texto literario, no puede asumirse otra cosa sino que “usted” es personaje del relato y huella de la entrevistadora, que se delimita precisamente en ausencia. Aunque nunca aparezca nombrado directamente ni realice acciones dentro de la diégesis, sus evocaciones repartidas aquí y allá por todo el texto, lo convierten en una criatura textual más.

Es importante destacar que, en el caso de *Hasta no verte Jesús mío*, el carácter documental de una narración que podría leerse como meramente ficticia se refuerza con elementos extraliterarios que, cuando son conocidos por el lector, iluminan huellas textuales del proceso de escritura. Si uno llega a dudar de la colaboración entre Josefina y Elena, en el texto quedaron marcas de su interacción que la comprueban y confirman. Sin embargo, el carácter sigiloso de esas grietas, por donde se asoma la producción del relato, tiene que ver con que “en la autobiografía en colaboración —según explica Lejeune—, el redactor habla del modelo como si fuera él,

construyendo su papel de narrador autodiegético: el lector tiene que olvidar este juego para que el texto tenga sentido”.³⁰⁵

No obstante, este efecto de fusión que evita que sobresalga la escritura en colaboración no es muy común en la “autobiografía grabada en un magnetófono”, debido a que el relato de vida de un iletrado “tiene valor, para el lector, por el hecho de que pertenecen (por el hecho de que *son percibidos* como pertenecientes) a otra cultura distinta de la suya, cultura que se define por la exclusión de la escritura”,³⁰⁶ por lo que el objetivo normalmente es “garantizar que el modelo no ha escrito *nada*”. Según Lejeune, los relatos de esta categoría sólo adquieren valor cuando se insertan en el circuito de circulación letrado. El autor va incluso un poco más adelante, pues asegura que los modelos de estas autobiografías en colaboración perderían todo el interés que despiertan sus vidas en los lectores, si figuraran como artífices de su propia historia, puesto que dejarían de pertenecer a una cultura ajena.³⁰⁷

2. EL TIEMPO DE LA EXPERIENCIA Y EL TIEMPO DE LA NARRACIÓN: ANTES Y AHORA

Hasta no verte Jesús mío tiene una estructura capitular, subdividida en segmentos que se cortan por un doble espacio en blanco. La longitud de los pasajes varía según el material disponible para su elaboración. Para facilitar su estudio, este relato podría dividirse en “episodios que poseen relevancia en su vida como son la muerte de su madre, el desamor de su padre, la relación tortuosa con su marido, su sinuoso aprendizaje laboral en la ciudad de México, sus andanzas militares como soldadera en la Revolución y el refugio de su esperanza en la Obra Espiritual”.³⁰⁸

³⁰⁵ P. Lejeune, *op. cit.*, p. 325, n. 12.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 334.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 335.

³⁰⁸ L. H. Peña, art. cit., p. 171.

El carácter fragmentario sugiere algo más sobre la creación del texto: el orden que se ofrece sigue a partir de capítulo 2, como regla general pero con excepciones, una cronología progresiva. Esa organización supone una conciencia externa a la narradora que creó una secuencia para los fragmentos. La naturaleza de la memoria, como se sabe, no obedece una estricta regla causal. La emoción que suscita un recuerdo puede atraer otro que esté conectado por una sensación y no por leyes de causalidad o consecuencia.

Un rasgo permanente a lo largo de la narración es el entrecruzamiento entre el recuerdo de lo vivido y el presente en que se narra. Estos dos niveles temporales hacen nacer sentidos nuevos tanto para lo que se rememora como para la experiencia contemporánea al acto de narrar. Tomemos por ejemplo la descripción del Oaxaca de la infancia de Jesusa con el presente de su vida en los suburbios del Distrito Federal:

Oaxaca de plano es un rancho. No puedo decir que sea una gran cosa. Es un rancho feo. Eso sí, tiene su zócalo; como la Catedral de aquí, así es la Catedral de allá. A mí no me llama la atención, pues aunque dicen que es una ciudad bonita, la gente que no conoce a Dios a cualquier palo se arrodilla. Pero como yo he ido a otras partes, sé distinguir y para mí es un cerro y las casas están trepadas arriba, como cabras engarruñadas, para no despeñarse (p. 274).

El pasaje que cito es buena muestra de la compleja dialéctica que permea casi todos los discursos de la protagonista. Jesusa conoce bien Oaxaca porque vivió allí la primera parte de su vida. Por eso puede decir, sin temor a equivocarse, que la ciudad no lo es en verdad. Llamarle “rancho” hace referencia a su carácter rural dominante. Sin embargo, la Catedral, que es uno de los edificios más importantes de la Ciudad de México, se compara de forma no ventajosa a la de Oaxaca. De allí que no sería extraño la aseveración que sigue sobre esa opinión general, contenida en el verbo impersonal “dicen”, de que la ciudad es bella. Jesusa, no obstante, toma distancia de ella porque su conocimiento del mundo le ha dado una perspectiva más amplia que la de la mayoría (ella no es como “la gente que no conoce a Dios” y “a cualquier palo se arrodilla”). De ser un

rancho, la ciudad pasa a ser un cerro en el que las casas son como animales de ganado que tienen que aferrarse al paisaje para sobrevivir. Así como la mención de las catedrales, seguida del dicho popular sobre “la gente que no conoce a Dios...”, otorga un ritmo temático a la narración (dentro de un campo semántico religioso: “catedral”, “Dios”), la comparación entre las casas y las cabras subraya el ambiente campesino que impide considerar la ciudad una urbe en sentido estricto. El monólogo continúa:

A lo mejor han tirado los cerros y todo está aplanado, pero donde se fundó la ciudad capital de Oaxaca era un cerro de guajes. Quién sabe cómo esté ahora porque no la veo desde el 1926, pero no debe estar mejor, porque en México las ciudades siempre se ponen peores. Las casas de allá son iguales a los jacales de por aquí. ¿Qué tiene de bonito este arrabal donde vivo? Las paredes todas descascaradas, sucias, viejas, y los árboles trespeleques, inmóviles, sin un viento que los cunee (p. 274).

La mujer se rehúsa a dar crédito a las posibles mejorías en la composición del lugar que puedan haber sobrevenido con el paso de los años. Inclusive si ya no están los cerros de los que habló hace un momento, es relevante que donde ahora es la ciudad, antes había cerros. Tras el entendimiento de que el fantasma de lo que había antes es capaz de eclipsar la realidad de los cambios, Jesusa menciona de pasada que no ha visto el lugar del que habla desde hace casi cuarenta años (si consideramos que las entrevistas base para la narración se hicieron entre 1963 y 1964). Eso no impide que sus suposiciones sean verdaderas: para sustentarlo se ofrece esa máxima que explica el funcionamiento del país, en el que “las ciudades siempre se ponen peores”.

Aunque ya ha quedado claro que ella está hablando a partir del recuerdo viejo de su terruño, el presente sostenido de la máxima que se cumple como regla general, permite la aparición de una comparación y se fija en el presente de la conversación. Que “las casas de allá” sean iguales a “los jacales de aquí” habla de la miseria de la que Jesusa no ha podido escapar. Para la gente del campo que llega a vivir a la ciudad, la situación material no cambia. Más adelante dice que en Oaxaca “vivía en una vecindad igual a ésta; cuarto aquí y cuarto allá y cuarto más allá, todos en hilera” (p.

275). No es ésa la única vez que el sitio donde tiene lugar el encuentro aparece comparado con algún espacio de la narración. Cuando Jesusa describe la primera casa en la que trabajó al llegar a la capital, dice que “la cocina era más grande que este cuarto” (p. 176).

Jørgensen señala que la duración del relato como acto verbal “no se mide ni se percibe en la lectura. Al contrario, se acepta el acto de narrar como esencialmente atemporal, lo que contribuye a la separación entre el yo narrador y el yo narrado”.³⁰⁹ Si bien esto es verdad, el carácter inmensurable del tiempo empleado en relatar más de 400 páginas no excluye la posibilidad de que ese presente extendido en que ocurre la narración sea compartido entre dos personajes. Sin embargo, existen marcas del paso de los días, que se atraviesan en el relato: “A pesar de que soy mala, Dios no me deja de su mano. Ahorita no he comido desde en la mañana y no tengo hambre todavía. Así nací desde chiquilla, y ¿qué quiere que le haga?” (p. 179). Por lo extraño (“así nací”) que resulta su ausencia de hambre sin haber desayunado en la mañana, puede asumirse que “ahorita” ocurre en algún momento de la tarde, suposición que coincide con las declaraciones de Poniatowska sobre el horario de sus visitas a casa de Josefina.

Hacia el final de la narración, hay algunos pasajes de naturaleza reflexiva de Jesusa sobre su familia, en los que recurre al presente de la narración para explicarse el porqué de algunos enigmas de sus antepasados. Un día de su infancia, un tío suyo llegó a la casa paterna en la Mixtequilla para pedir refugio y auxilio:

Todos esos hermanos Palancares estaban criados a lo indio, todos en montón y a cual más de mala entraña. Lo digo porque *alcancé a ver* uno de ellos. Tenía yo como cinco años cuando llegó el tío ése, muy feo por cierto. [...] Duró como unos tres o cuatro meses, y se murió de *una muerte fea. Ahora que estoy grande me hago* la imaginación: ¿qué le harían a mi tío que se golpeaba en las paredes? [...] Yo *ahora que estoy grande y pienso* malos pensamientos digo que algún daño le hicieron al pobre hombre [...] *Todo esto me lo contaba mi papá* [...] me decía: ‘Mira, para que no comas olvido...’” (pp. 284-285, mis cursivas).

³⁰⁹ B. Jørgensen, *op. cit.*, p. 95.

Las frases destacadas con *itálicas* ponen en evidencia el desdoblamiento de la narradora en varias personas que se unifican en un complejo entramado narrativo. Primero, tenemos la apreciación de Jesusa como testigo de los hechos (“lo digo porque alcancé a ver”), que incluye en la narración los juicios que hizo en su momento (“una muerte muy fea”); y luego, tenemos a la Jesusa que inserta dentro de su propia narración lo que le “contaba su papá”; finalmente, está la Jesusa del momento presente (“ahora que estoy grande”) que, al escuchar su propia narración, hace juicios sobre lo que pudo haber pasado. La confluencia de tres momentos distintos en un mismo episodio se logra gracias a una organización discursiva que emplea marcas temporales (verbos en copretérito vs verbos en perfecto y verbos en presente) y adverbios temporales deícticos para mantener al escucha ubicado en la narración. Incluso ese “ahora” que usa para hablar del tiempo que coincide con la narración parece extenderse a lo largo del relato. La primera vez que aparece en la cita introduce una pregunta sobre la posible causa de los males del tío (*¿por qué se golpeaba contra las paredes?*); la segunda, ofrece una respuesta (“algún daño le hicieron”). En cierto sentido, el cierre del pasaje justifica la pertinencia de contarlo y certifica que Jesusa atendió la petición de preservar la memoria de la familia, que le hizo su padre (“para que no comas olvido...”). De tal forma, la interrelación entre lo que se narra y el tiempo en que ocurre la narración está ligada también a una encomienda familiar. Contar las cosas hoy tiene sentido porque el pasado así lo demanda.

En los capítulos dedicados a sus experiencias en la Revolución mexicana, Jesusa emplea los relatos del pasado para hacer juicios del presente político del país: “Así fue la revolución, que ahora soy de éstos, pero mañana seré de los otros, a chaquetazo limpio, el caso es estar con el más fuerte, el que tiene más parque... También ahora es así. Le caravanean al que está allá arriba encaramado. Pero adoran al puesto, no al hombre” (p. 89). Su reflexión parte de la mención de unos revolucionarios que se cambiaron del bando de Emiliano Zapata al de Venustiano Carranza sin pensárselo dos veces y sólo porque les convenía. Su elección de anécdotas sobre el periodo casi

siempre aparece conectada con alguna observación sobre su tiempo presente. En este caso, para ella la Revolución no significó un cambio real de estructuras, sino de gente en el poder. De acuerdo con ella, la ambición, tanto de ejercer control como de bienes materiales, es la que organiza la política en México desde antes de la Revolución y hasta el momento de enunciación.

Uno de los pasajes más memorables de *Hasta no verte Jesús mío* es el que habla del encuentro directo de la narradora con el general Zapata. A su salida de Acapulco, el regimiento con el que andaba Jesusa mandó a las mujeres en avanzada para que fueran preparando la llegada de los hombres. Al verlas andar solas, unos zapatistas las llevaron a su cuartel. Allí Zapata en persona las entrevistó y, tras descubrir que no iban armadas y no tenían malas intenciones, las alimentó y les dio asilo. Cuando le avisaron que su cuerpo de militares ya estaba en Chilpancingo, él mismo y vestido como indio campesino fue a devolverlas a su regimiento. En contraste con el maltrato masculino que Jesusa recibe a lo largo de toda la narración, sobresale la atención de Emiliano Zapata para con ella y sus compañeras. Cuando sus hombres le ofrecen acompañarlo “les dijo que no, que iba solo y que si le tocaba morir, que moriría haciendo un bien, pues quería demostrarles a los carrancistas que él peleaba por la revolución y no apoderándose de las mujeres” (p. 94). Después de entregarle al grupo de muchachas al papá de Jesusa, Zapata se retira sin aspavientos y, en respuesta, Felipe Palancares les pide discreción a los esposos de las que venían con su hija:

Luego les ordenaron a sus mujeres que no fueran a comentarle a ninguno del cuartel que habían acampado con los zapatistas, y a mí me dijo mi papá:

—Ni tú vayas a decir que anduvieron por allá.

Yo hasta ahorita se lo estoy platicando (p. 96, mis cursivas).

El cierre de este episodio es muy efectivo a nivel narrativo porque genera la impresión de atestiguar un secreto, un hecho de la Revolución que había permanecido resguardado hasta el momento de la lectura. Desde luego, es llamativo también que Jesusa nombra explícitamente la conversación en la que se está contando todo esto. Eso muestra las costuras del relato pues, como

explica Lejeune, en gran medida una autobiografía en colaboración funciona a partir de que se olvide que la persona que narra y la que escribe no es la misma. Sin embargo, en la narrativa documental —continúa Lejeune— la regla tiene una excepción: es importante que se sepa que la persona que escribe es distinta a la que narra porque está atravesada por una noción de “rescate” de un discurso oral. Normalmente, este tipo de aclaraciones se hace desde los paratextos; en el caso de *Hasta no verte Jesús mío* esto no fue posible por la petición de anonimato de Josefina Bórquez. Aun así, hay huellas de la situación en que se registró la historia que permanecieron en el texto escrito, en cierta medida ocultas, pero visibles al lector atento.

3. LOS RELATOS ESPIRITUALISTAS COMO ESPACIOS PARA LA FICCIÓN

El arranque francamente fantasioso de la obra abre un espacio fecundo para la ficcionalización por medio de las narraciones sobre las prácticas espirituales y religiosas de su protagonista: “Ésta es la tercera vez que regreso a la tierra, pero nunca había sufrido tanto como en esta reencarnación ya que en la anterior fui reina. Lo sé porque en una videncia que tuve me vi la cola” (p. 9). Rápidamente, a partir de este tema, se menciona un nombre cargado de significado para los estudiosos de las religiones populares: “Al otro día fui al templo y le entregué la revelación a nuestro padre Elías, o sea Roque Rojas, que baja a la tierra los viernes primeros. A través de la envoltura de la mediunidad³¹⁰ pasan diversos seres después de recibir la luz, las facultades le dan al pueblo la explicación de sus revelaciones” (p. 11), debido a que Roque Rojas es considerado

³¹⁰ “En algunos templos se le conoce como cuerpo de ‘media-unidad’ o ‘cuerpo de labriegos’. Se llama así al conjunto de personas (hombres y mujeres) que tienen algún don otorgado por Dios y que ha sido desarrollado o encauzado dentro del templo para cumplir con la misión espiritualista. En la concepción popular, se explica que la media unidad es la persona en trance místico, pues logra así desplazar su espíritu para recibir la comunicación con las entidades espirituales o con las divinidades” (Silvia Ortiz, *Una religiosidad popular: el espiritualismo trinitario mariano*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990, p. 148).

dentro del culto espiritista como “el tercer y último mesías” y es quien fundó la Iglesia Eliasista de México.

La introducción a este tema permite dar cuenta de un rasgo sociológico de la cultura mexicana y, al mismo tiempo, sembrar algunas incógnitas en el relato y proponer un breve esbozo de la vida de Jesusa: al hablar de sus reencarnaciones, tiene oportunidad para mencionar a su esposo y a la tropa de su padre que, el lector sabrá después, luchó en la Revolución mexicana: “Y eso que a mí me quitaron el miedo cuando comencé a andar en la tropa con mi papá porque con mis alaridos los entregaba. Al principio, al oír los balazos me ponía a gritar y los jefes se enojaban porque estábamos en la línea de fuego” (p. 12).

La Iglesia Mexicana Patriarcal de Elías surgió en México en 1866 por obra de un líder religioso llamado Roque Jacinto Rojas Esparza (1812-1879), como respuesta al proceso del “rompimiento del monopolio católico en el siglo XIX”³¹¹ que aceleraron las Leyes de Reforma. En 1869, Rojas (“ex seminarista y juez del registro civil de Iztapalapa”)³¹² recibió “el mensaje divino de que él era el mesías esperado, el mesías del tercer tiempo, y siguió teniendo revelaciones hasta 1872”.³¹³ Sus enseñanzas, basadas en el Apocalipsis según San Juan, son una mezcla de preceptos del judaísmo, el catolicismo y el espiritismo, y quedaron registradas en el libro sagrado de esta comunidad religiosa, titulado *El último testamento*.

Los elementos fundamentales de la doctrina se basan en que la historia de la salvación se divide en tres tiempos, tres testamentos que son el de Moisés, el de Jesús y el de Elías, o último testamento que contiene las revelaciones de Dios a Roque Rojas. Creen en un solo Dios y en una Trinidad constituida por tres mesías: Moisés, Jesucristo y Roque Rojas, el mesías mexicano. Él es el Elías del tercer tiempo o de la Era Mexicana Patriarcal de Elías que inició en 1869 y durará dos mil años. Creen en la santidad y pureza de la Virgen María.

³¹¹ S. Ortiz, “El proceso de elaboración de una Identidad Religiosa; el caso del espiritualismo trinitario mariano”, en Ana Bella Pérez Castro (ed.), *La identidad: imaginación, recuerdos y olvidos*, Ciudad de México, UNAM / Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1995, pp. 19-28, p. 20.

³¹² Silvia Ortiz Echániz e Isabel Lagarriga Attias, “Lenguaje y ritual terapéutico en el Espiritualismo Trinitario Mariano”, *Boletín Oficial del INAH. Antropología*, núm. 68 (2002), pp. 2-10, p. 3.

³¹³ Genaro Zalpa, *Enciclopedia de las religiones en México*, Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2014, p. 875, *sub voce* ‘espiritualismo trinitario mariano’.

La misión de Roque Rojas es congregar a los ciento cuarenta y cuatro mil marcados de las doce tribus de Israel en la nueva tierra prometida —que es la nación mexicana—, en siete iglesias [...] cada una de las cuales pertenece a tribus de Israel determinadas.³¹⁴

Tras la muerte de su líder, esta comunidad de creyentes “tuvo muchas disgregaciones por la lucha interna de los liderazgos y la conformación del grupo de adeptos. En el presente siglo [XX], el desarrollo mayoritario corresponde al sexto sello de la iglesia original, quienes a partir de 1922 adoptan el nombre de espiritualistas trinitarios marianos”.³¹⁵ A mediados del siglo pasado, la comunidad de espiritualistas creció en gran medida, gracias al desplazamiento de personas hacia la capital del país en busca de trabajo. Poco tiempo después —de acuerdo con Isabel Lagarriga—, el estudio formal de esta religión popular se intensificó en la década de 1960, desde la perspectiva de la antropología médica, debido a los usos terapéuticos de las prácticas espiritualistas.³¹⁶

La tradición de espiritualismo trinitario mariano que estuvo a cargo de Damiana Oviedo incluyó en las prácticas de la doctrina algunos “elementos del espiritismo kardecista, por lo que se incorporó el papel de médiums y en algunos casos se adoptó la creencia en la reencarnación”.³¹⁷ De acuerdo con sus fundamentos, los vivos pueden establecer contacto con espíritus (que pueden ser de luz, de media luz o de oscuridad) a través de personas (mayoritariamente mujeres) que fungen como médiums entre ambas entidades. Este tipo de comunicación extrahumana sirve para aliviar de ciertos males a los practicantes, debido a que los espíritus pueden ejercer poderes curativos por medio de los médiums.

Como Jesusa Palancares, la mayoría de feligreses de esta congregación pertenecen a una clase social baja e iletrada.³¹⁸ El espiritualismo resulta especialmente seductor para estos sectores

³¹⁴ *Ibidem*, p. 876.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 27.

³¹⁶ Isabel Lagarriga Attias, “Silvia Ortiz Echániz, *Una religiosidad popular: el espiritualismo trinitario mariano*, México, INAH, 2003”, *Dimensión Antropológica*, vol. 31, año 11 (2004), pp. 171-176, p. 172.

³¹⁷ G. Zalpa, *op. cit.*, p. 880.

³¹⁸ “Es evidente que el espiritualismo ha venido a ser una expresión religiosa de las clases subalternas, y su divulgación y expansión en el territorio nacional tienen como fundamento el flujo constante de las migraciones rural-

de la sociedad porque abre —explican Lagarriga y Ortiz— la posibilidad de aliviar las penurias cotidianas: “El lenguaje de los médiums tiene la función de exponer las reivindicaciones deseadas por los marginados, de ahí que aparezcan la fuerza y la masculinidad como formas de poder.”³¹⁹ Si en la práctica cotidiana el lenguaje juega un papel liberador para los asistentes a las ceremonias espiritualistas, en el relato su potencia es aún mayor. Silvia Ortiz explica que el discurso oral es muy importante en las prácticas espiritualistas porque “la comunicación entre el mundo sagrado y el mundo profano se establece a través del discurso oral”.³²⁰ Los sermones son los principales elementos para la enseñanza de la doctrina en los templos y van dirigidos a una población mayoritariamente iletrada o analfabeta, explica Ortiz. Aún más —señala la antropóloga—, la palabra oral no tiene sólo fines pedagógicos para quien da el sermón, sino también para los que lo reciben:

Como un proceso de reafirmación de la enseñanza recibida, al terminar cada cátedra se solicita a los asistentes dar sus ‘testimonios’; éstos consisten en relatar sus experiencias individuales de comunicación con lo sagrado durante la cátedra misma o fuera del templo. Los testimoniantes pasan al frente del templo o se ponen de pie ante la concurrencia y expresan verbalmente sus sueños, ‘mirajes’ o videncias, en los que se repiten las formas lingüísticas aprendidas.³²¹

Uno de los preceptos más importantes del espiritualismo es que las penas de la vida actual obedecen a ciertas acciones que se hicieron en vidas pasadas. Este elemento, además de ser constitutivo para la comprensión de estas prácticas religiosas, es relevante en términos narrativos, debido a que ofrece una buena oportunidad para justificar la narración de la vida presente y su relación con las vidas pasadas: “Así es de que uno viene a pagar un adarme y va abonando en la

urbanas, principalmente hacia el mayor foco de atracción: la ciudad de México” (S. Ortiz, *Una religiosidad popular...*, ed. cit., p. 253).

³¹⁹ I. Larriaga y S. Ortiz, art. cit., p. 5.

³²⁰ S. Ortiz, *Una religiosidad popular...*, ed. cit., p. 177.

³²¹ *Ibidem*, p. 180.

Tierra todas las deudas que el Ser Supremo tiene escritas allá arriba. Un adarme es una cosa muy poquita. Por eso regresa uno tantas veces a la Tierra” (p. 16).

El hecho de que el espiritualismo abra un espacio para cierto tipo de ficción no contradice la fe de los creyentes en estas prácticas religiosas; por el contrario, contar historias sobre su comunicación con lo sagrado es parte fundamental de su desarrollo espiritual. Poniatowska no tenía el interés de hacer un documento antropológico al respecto y, en consecuencia, ése no fue el resultado; sin embargo, la escritora realizó indagaciones paralelas a la escritura de *Hasta no verte Jesús mío* e incluso asistió a algunas ceremonias. En su texto de 1987 está narrada una de esas ocasiones: “No aprecié que el médium o sacerdote Ricardo Corazón de Águila hiciera buches para después escupirme a la cara la loción Siete Machos que habría de espantar a los malos espíritus.”³²² Sin embargo, a su manera no exenta de humor e ingenio, la escritora identifica el atractivo de estas sesiones para los feligreses que experimentan posesiones espirituales de sus protectores:

Cuando [Roque Rojas] entra en ellos, después de una tremenda sacudida, las mujeres y los hombres hablan en voz alta, en estado de trance, los ojos cerrados y el cuerpo recorrido por espasmos; se desahoga, en catarata brotan los conflictos [...] Ningún psicoanálisis de grupo resultaría más eficaz, ningún escenario más propicio y oportuno.³²³

Así como esas sesiones servían para resolver conflictos y traumas personales de los asistentes,³²⁴ su recurrencia en la ficción permite insertar pasajes que podrían resultar inverosímiles. Me parece que, en algunos pasajes relacionados con la Obra Espiritual, Jesusa es consciente de su papel como narradora, debido a que tampoco era completamente ajena a las historias escritas. Así lo prueba un pasaje, de fuerte contenido afectivo, sobre una escena de lectura.

³²² E. Poniatowska, “Vida y muerte...”, art. cit, p. 70.

³²³ *Ibidem*, pp. 71-72.

³²⁴ “En el seno de la sociedad urbana clasista, el ascenso social es difícil y arduo, pero existe la opción ideológica de reproducir una estructura semejante en la organización de la comunidad religiosa, la cual puede escalar fácilmente con la dedicación y sumisión al trabajo del templo, hecho que canaliza la frustración de inmovilidad en la estructura social global, al mismo tiempo que conserva el autoritarismo y la obediencia jerárquica y jefatural” (S. Ortiz, *Una religiosidad popular...*, ed. cit., p. 254).

En ella se narra cómo Jesusa escuchaba a Pedro leer novelas en voz alta, mientras se calentaba frente al fuego y abrazaba a una coyota que tenía por mascota:

La quise mucho a esa coyotita. Estaba lanudida, lanudita buena pa'l frío. En las noches junto al fogón mi marido se sentaba a leer. Me leía dos capítulos de la novela de *Nostradamus*. Luego la *Catalina de Médicis*, *Las mil y una noches*, *El gran prevoste* y *Luisa de Motmorense*. También me leyó otra de *La hija del cardenal*. Es muy interesante ésa que trata de la hija del cardenal y de una reina. Él era confesor de la reina y en una de tantas veces de estarla yendo a confesar se enamoró de ella, pero no podía maniobrar porque estaba el rey allí. Cuando salió el rey a una guerra, la reina se enfermó de una niña del confesor. Pero a la niña la crió una nodriza en una quinta donde la escondió el cardenal. Esa novela me la aprendí toda de memoria. Mi marido sabía leer muy bonito, explicaba todo muy bien. Uno le tomaba sentido (p. 143).

Reproduzco completo el pasaje porque llama la atención lo extraño que resulta como remanso de una vida llena de violencia. Es necesario comentar, además, cómo en la breve sinopsis del libro que Jesusa introduce en su narración, hay una reflexión sobre el trabajo de interpretación que requieren algunas historias.³²⁵ A Jesusa le interesa ese relato porque hay elementos que requieren de su esfuerzo para interpretarse:³²⁶ un cardenal se enamora de la reina a la que suele confesar y tiene una hija con ella. La niña crece escondida en una quinta, lejos de su verdadera madre. El primer punto a desentrañar es que, en un principio, el cardenal “no podía maniobrar porque estaba el rey allí”; es decir, no por falta de interés o de ganas, sino porque sus intenciones estaban fuera de la ley. La forma disimulada “maniobrar” para referirse al acto sexual establece, a su vez, una complicidad con el escucha implícito de la historia (que sería ese “usted” del que hablamos en otro apartado), que entiende el sentido pleno de la expresión cuando, a la salida del rey, la reina “se enfermó de una niña del confesor”. Finalmente, que la niña crezca escondida es un

³²⁵ Es notable, también, la presencia del exotismo de las historias que Pedro le leía en sus propias visiones espiritualistas: “En mi primera reencarnación fui de los turcos, de los húngaros, de los griegos, porque me vi con ese manto que usaba antes la Dolorosa” (p. 10).

³²⁶ En otra ocasión, cuando habla de una presa que le contaba historias de su propia vida, Jesusa alude también al placer de contar y escuchar relatos: “Porque le gustaba hablar en voz alta y me contaba su vida y yo le fui tomando el gusto” (p. 47).

secreto que sólo se desvela ante el lector que sepa entender las violaciones de las reglas que implicó esa concepción.

Los episodios relacionados con las creencias y las prácticas religiosas requieren las mismas habilidades exegéticas de Jesusa, pues las apariencias tienen que ser interpretadas para mostrar su sentido profundo.³²⁷ Por lo tanto, pueden narrarse también con cierta laxitud. Es decir, al momento de relatar ese tipo de sucesos, no es necesario mantener los mismos códigos de verosimilitud y de claridad que rigen el resto de los episodios. Por ejemplo, Jesusa se explica el robo de ganado de su propiedad por la presencia de un nagual y, para explicar lo que sucede, alterna pasajes narrativos con fragmentos más ensayísticos que ahondan más en explicaciones: “En la noche de luna en que Pedro no estaba porque había ido a conseguir los puercos, vi al nagual. Era una sombra de cristiano que caminaba por mi puerta” (p. 254). Jesusa dice que entrevió la sombra a la luz de la luna por los espacios del enrejado de ramas que Pedro había hecho para marcar los límites de la casa y continúa:

El nagual es un cristiano que se disfraza para robar en figura de animal. Es un cristiano con una piel de perro y camina así con las cuatro patas, con las manos y los pies, pero cuando llega a robar a una casa, a fuerza se tiene que levantar para alcanzar lo que va a echar en su morral. Pero a la hora que lo descubren se echa a correr aullando y todos los de la casa se persignan del horror. Sale en las noches de luna para ver mejor (p. 154).

En esta cita larga hay un buen ejemplo de esa actitud interpretativa, que es útil para comprender lo que no es obvio a primera vista. El nagual, en última instancia, es un maestro del disfraz: donde las personas verían con horror a una bestia amenazante, Jesusa sabe que hay un vil ratero. Al señalar la superposición de realidades (hay un hombre que se disfraza de animal), ella obtiene el papel privilegiado de hermeneuta. Incluso puede explicarse las constantes del comportamiento del nagual

³²⁷ “El trance, el sueño, las videncias o ‘mirajes’, los mensajes escuchados (oír voces, clariaudiencia) son los vehículos reconocidos en el espiritualismo para realizar la comunicación con lo invisible, lo trascendente, lo divino. [...] La estructura del sueño (fenómeno propiamente onírico) y de los fenómenos colaterales como la visión, el trance, la alucinación, se presentan en líneas generales como homogéneas y co-funcionales en el proceso de comunicación con lo sagrado” (S. Ortiz, *Una religiosidad popular...*, ed. cit., p. 157).

(qué noches elige para atacar) por una observación cuidadosa (a la luz de la luna, se puede ver con mayor claridad).

El conocimiento de Jesusa permite la organización de su discurso en términos coherentes: “Le eché la luz. *Y ¿sabe quién era?* Un cristiano, un amigo de Pedro, que siempre llegaba a la casa a comer y yo le ofrendaba chicharrón y carne de puerco [...] Se había echado encima una piel de puerco, le brillaban rete feo los ojos al cochino puerco” (p. 155, mis cursivas). Cuando finalmente se enfrenta con el nagual, Jesusa ejerce mayor poder en términos discursivos y, consciente de que su escucha se habría formado algunas expectativas, interpela directamente a la persona que recibe sus historias (así sea la entrevistadora o cualquier lector) con una pregunta que subraya su desempeño como relatora.

En otro pasaje, cuando Jesusa está trabajando en Oaxaca y va de regreso de la fiesta taurina a su casa, un militar la amenaza con una pistola en la calle. Sin entender qué es lo que está pasando, Jesusa forcejea para librarse del agresor. La pistola se atora en las hebras de su rebozo y, en ese momento, el militar le ofrece disculpas por haberla confundido con su mujer. Como eso no explica por qué la amenazaría con un arma, Jesusa se encoleriza y continúa el forcejeo, entonces la pistola se dispara y comienzan a ocurrir algunas cosas inverosímiles.

En el instante de la detonación, Jesusa se estira: “Cuando oí el balazo, porque se disparó la pistola en ese mismo instante, sentí que crecía, como que me estiraron para arriba” (p. 286). Luego saca de la nada suficientes fuerzas para golpear al militar, que se muestra muy asustado: “Lo agarré de la cintura, del pantalón, y tuve tanta fuerza que lo arrastré media cuadra, hasta la esquina y allí se abrazó de un poste”. A pesar de que el hombre ya no quiere seguir avanzando y ha dejado de agredirla, ella continúa demostrando su indignación con una fuerza sorprendente: “Algo ha de haber visto en mí donde le dio tanto miedo porque no creo que por mucha fuerza que yo hubiera

tenido pudiera cargármelo y cachetearlo como lo hice. Él no ponía resistencia; no tenía fuerza cual ninguna, como que se le acabaron las energías, bajó las manos y yo con más entusiasmo lo golpié.”

El escándalo en la calle es tal, que una bola de gente se forma alrededor de la trifulca y mandan llamar al capitán para el que trabaja Jesusa. Este hombre reprime al militar por sentir unos celos tan ciegos que lo llevaran a iniciar una pelea callejera. El militar se disculpa y Jesusa vuelve a su casa, sin dejar de notar que la bala que le dispararon fue a dar a una pared aledaña. Cuando el lector cree que la narración del suceso ha concluido, ella agrega: “Como a mí no me dolía nada ni sentí nada, pues no me hice caso. Hasta el otro día, a la hora de vestirme, voy viendo que el último camión, el de hasta bajo que va pegado al cuerpo, estaba quemado” (p. 287). Al no descubrir ninguna herida en su cuerpo que correspondiera a la marca en su ropa, Jesusa llega a la conclusión de que su salvación fue obra divina: “Y luego se me ocurrió: ‘Nadie más que mi proyector me salvó’. Por eso entiendo que yo no iba solita, sino que el mundo espiritual estaba conmigo y me amarró la pistola en aquel instante en las barcas del rebozo.” Con esta aclaración, un relato que bordeaba los límites de lo creíble (que ella se hubiera estirado para esquivar la bala y que hubiera tenido fuerzas para golpear a un militar sin que él se defendiera) recupera el contrato de lectura de veracidad con la explicación sobrenatural.

Este episodio antecede la entrada de Jesusa a un templo de la Obra Espiritual, al que ella asiste para agradecer los favores recibidos.³²⁸ Allí la narración de sucesos inverosímiles bajo la lógica general del resto del relato continúa: “Dentro de la envoltura humana del hermano Loreto trabajaba el doctor Charcot. Era un médico extranjero no me acuerdo de qué nación, si de Alemania o de Francia; creo que más bien de Francia. Hablaba en su idioma. He visto al doctor Charcot

³²⁸ “Debe recordarse que las pautas culturales, entre ellas la religiosa, son ‘programas’ que proporcionan un modelo para la organización de los procesos sociales y psicológicos del hombre, como un mecanismo extrapersonal para la percepción, entendimiento, juicio y manipulación del mundo” (*ibidem*, p. 159).

cuando baja a trabajar en carnes indias como las mías y trabaja divinamente” (p. 288).³²⁹ En la cita, pueden identificarse varios de los preceptos del Espiritualismo Trinitario Mariano: la capacidad de curación de los guías espirituales y la posibilidad de “usar” cuerpos ajenos para desempeñar su labor: “Los seres espirituales andan en todas partes; en todo lugar tienen una envoltura humana dispuesta a recibirlos para repartir la caridad. Están curando al mismo tiempo en China, en Londres y aquí en México” (p. 289).

Por lo general, Jesusa cuenta sus historias con el compromiso de que son verdaderas y, cuando esto no ocurre, hay alguna marca textual que así lo indica. Por ejemplo, en el episodio del terremoto que tiró la cárcel donde ella trabajó de niña, refiere la información sobre la duración que tuvo el evento en la capital del país a una colectividad indefinida: “En México *dicen* que el temblor duró un cuarto de hora, la tierra toda alrevesada, la tierra aventaba las casas encabronada. En Tehuantepec *quién sabe*, pero fue muy terrible y se estrelló la cárcel” (p. 47, mis cursivas). A final de cuentas, lo que a ella le consta porque lo vivió carece de la precisión que caracteriza la experiencia de la Ciudad de México. Sin embargo, es de notar que la información que le llegó de oídas es presentada con distancia (“dicen”) y que ella no está dispuesta a corroborarla (“quién sabe”). De esa forma se distancia de un dato que le parece increíble (que el temblor haya durado quince minutos) y no se hace responsable de él. Una actitud similar aparece cuando la narradora ensaya alguna explicación para el desastre natural:

Quién sabe por qué son los temblores. *Cuentan* que cerca del mar las mismas olas mueven las rocas que se van rodando, y que con la fuerza que llevan las rocas estremecen a la tierra. *Dicen* que dentro de la tierra hay un enorme animal inquieto y que cada vez que se sacude rompe todo. *¿Será verdad o no será?* Y cuando quiere salirse se caen también las rocas de los cerros porque es una conmoción muy fuerte. *Eso cuentan, pero no me haga caso, váyase a saber la verdad* (p. 48).

³²⁹ Como el lector sabrá, Charcot era el maestro del joven Freud en París y desarrolló un método hipnótico para tratar la histeria en las mujeres. La inserción de su nombre en este pasaje da cuenta de una extraña mezcla de ciencia y religión en el discurso de Jesusa.

El tono ensayístico se invoca con el lanzamiento de una pregunta. Tras ello, Jesusa intenta dar algunas explicaciones. Sin embargo, no asume ninguna de las dos como propias (“cuentan”, “dicen”), sino como parte de una sabiduría popular de la que ella toma distancia (“¿será verdad o no será?”). Finalmente, incluso se deslinda explícitamente de que su interlocutora pueda creerle y le asigna la tarea de investigar por su propia cuenta.

Los otros momentos en que ocurren cosas que rayan en lo fantasioso están relacionados con su infancia temprana. En el entierro de la madre de Jesusa, mientras su padre recibe a los comensales del ritual funerario que no tiene ni siquiera un ataúd (“No sé si la causa era la pobreza o porque así se usaba, pero el entierro de mi madre fue muy pobre”, p. 19), la niña se altera al ver que la tierra cae sobre el cuerpo de su mamá y se lanza al hoyo para cubrir su cara. La potencia lírica del pasaje arranca justo con la suma de un amor filial protector y la presencia ineludible de la muerte en el cadáver de la progenitora:

Yo me arrimé junto de mi papá pero estaba platicando y tomando sus copas con todos los que lo acompañaron y no se dio cuenta cuando me aventé dentro del pozo y con mi vestido le tapé la cabeza a mi mamá para que no le cayera tierra en la cara. Nadie se fijó que yo estaba allá dentro. De pronto él se acordó y yo le contesté desde abajo, entonces pidió que ya no echaran más tierra. Yo no me quería salir. Quería que me taparan allí con mi mamá (p. 19).

El hecho de que ni el padre ni los invitados noten la acción arrebatada de Jesusa habla de un trato indiferente hacia su persona. Sólo cuando el padre la llama al notar su ausencia, se descubre la imagen. La pequeña intenta permanecer en donde está para seguir pegada al cuerpo de su amada. Es notable que, a pesar del dolor confesado implícitamente en este pequeño relato, las menciones posteriores de la madre en la narración serán escasas. El lazo entre Jesusa y su padre, sin embargo, continuará en un vaivén de amor y desinterés que pervive hasta el final, cuando ella se cuestiona por última vez qué la unió a él.³³⁰

³³⁰ Un episodio análogo es el que narra cómo su papá le fabricó una muñeca con una ardilla muerta: “Mi papá

IV. CONCLUSIONES PRELIMINARES

Este capítulo abrió con una breve exposición sobre la trayectoria literaria de Elena Poniatowska, que desde luego resulta inabarcable para un espacio de estas medidas. A pesar de que la obra en la que me enfoco es una de sus primeras, es valioso dimensionar el impacto que tuvo su escritura para la producción que siguió. *Hasta no verte Jesús mío* integró sus habilidades como entrevistadora y periodista. Fue su primer ejercicio extenso de escribir la biografía de una mujer y estableció un valioso hito en la vertiente documental de la literatura mexicana (que se duplicaría con *La noche de Tlatelolco* unos años más tarde).

Como en el caso de *Hasta no verte* no hay algún paratexto que indique la base documental de la obra (el epígrafe cita una frase de Jesusa, pero no confiesa las costuras del relato) y tampoco es posible acceder al archivo personal de la autora, fue necesario recurrir a textos satelitales para reconstruir —hasta donde era posible— el proceso de escritura. Con base en dos ensayos escritos por Poniatowska a la muerte de Josefina Bórquez, una crónica posterior sobre la migración campesina a la ciudad, varias entrevistas hechas a la autora y un artículo académico de Cynthia Steele, que sí tuvo acceso al archivo personal de Poniatowska, se pudo establecer que *Hasta no verte* es una narración documental. Se trata de un relato de vida (término acogido por Lejeune) que se escribió a partir de una serie larga de entrevistas entre Poniatowska y Bórquez.

A lo largo de los primeros apartados del capítulo hablé de la compleja función de Poniatowska como mediadora de la experiencia de Bórquez. Quedó claro que la escritura del relato se apegó con fuerza a los relatos orales de la entrevistada, aunque su registro atravesó un largo proceso de modificación y edición que dio como resultado final un texto en el que sólo se escucha

dejó la ardilla en el puro cuero, la abrió para estirla al sol, le echó cal y cuando estuvo seca le cosió las patitas, las manitas, con un palo la rellenó y vino y me la dio” (p. 21).

una voz, pero se supone la presencia de un escucha. Algunas huellas textuales (específicamente los verbos conjugados en la segunda persona del singular, la aparición del pronombre “usted” y varios adjetivos y adverbios deícticos) dan cuenta de la borradura textual de la participación de Poniatowska como guía y receptora del diálogo.

Mi análisis textual mostró cómo, incluso si prescindiera de la información extratextual, el lector podría rastrear el origen conversacional de la narración. Otros indicios de la base documental son los episodios (sobre todo los que están relacionados con la Revolución mexicana, algunos recuerdos de infancia y las escenas de lectura o escucha) en los que Jesusa reflexiona sobre la relevancia que tiene el hecho mismo de contar sus historias.

Finalmente, me ocupé de un aspecto más antropológico en mis comentarios sobre la inclusión de las prácticas religiosas de Josefina. El Espiritualismo Trinitario del que participó hacia el final de su vida (y que constituía lo único digno de contarse, según ella misma) dotan al personaje literario de un carácter representativo de una clase social. Jesusa pertenece a una comunidad que encuentra sus rasgos identitarios al compartir actividades cifradas en un conjunto de creencias institucionalizadas.

El siguiente capítulo se centrará en la transformación del sentido que tienen algunos expedientes clínicos del Archivo Histórico de la Secretaría de Salud en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza. Como se verá, este proceso de resignificación cumple la función de restituir la complejidad y la ambigüedad que existen en toda vida humana, a partir de la puesta en contexto ficcional de documentos médicos.

CAPÍTULO 4. *NADIE ME VERÁ LLORAR* DE CRISTINA RIVERA GARZA: LA FICCIÓN COMO RESTITUCIÓN

Chile entero y a pedazos en la enfermedad de este hombre; jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos. Es una honda crisis del lenguaje, una infección en la memoria, una desarticulación de todas las ideologías. Es una pena, pensé.³³¹

Cristina Rivera Garza publicó en 1999 su primera novela, titulada *Nadie me verá llorar*,³³² que narra la vida de Matilda Burgos, con base en la investigación realizada para su tesis doctoral en Historia en la Universidad de Houston.³³³ La narración está basada en varios expedientes clínicos resguardados en el Archivo Histórico de la Secretaría de Salud (AHSS) “Rómulo Velasco Ceballos”, ubicado en la Ciudad de México. Esta relación entre la ficción y el archivo institucional inserta la obra dentro de la narrativa documental.

La novela de Rivera Garza no fue la única derivación textual que tuvo su trabajo de investigación: también figura el libro de ensayos *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México, 1910-1930*,³³⁴ que es traducción y reescritura del último capítulo de

³³¹ Diamela Eltit, *El Padre mío*, Santiago, Francisco Zegers, 1989, p. 17.

³³² Para la escritura de este texto, empleo la cuarta edición de la novela (Ciudad de México, Tusquets, 2014). Siempre que la cite, indicaré la página consultada entre paréntesis.

³³³ Cristina Rivera Garza, “The Masters of the Streets. Bodies, Power and Modernity in Mexico, 1867-1930”, tesis para obtener el grado de doctora en Historia, Houston, Universidad de Houston, 1995, 402 pp.

³³⁴ C. Rivera, *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México, 1910-1930*, Ciudad de México, Tusquets, 2010.

su tesis, titulado “Social Order, Mental Disorder. The Language of Psychiatry and Madness in *La Castañeda Asylum 1910-1930*”.

Desde que la autora comenzó a investigar en el AHSS (“during the late 1993 and the now fateful 1994”³³⁵) fue consciente de que su escritura historiográfica estaba atravesada por algunos problemas de representación que también enfrenta la escritura de ficción. Rivera Garza quiso hacer un ensayo historiográfico que, sin menoscabo del rigor universitario, mostrara el proceso de su escritura, es decir, que no intentara esconder “las estrategias narrativas aceptadas y adoptadas por el discurso histórico académico, incluidas sus metáforas más acendradas”.³³⁶

Para lograrlo, la autora reprodujo, en la medida de lo posible, la estructura de los documentos base. En un texto posterior, ella describe esta poética como: “Una escritura historiográfica que se pensara ante todo como escritura tendría que proponerse como reto el encarnar en la página del libro este sentido de composición competitiva y tersa, esta estructura dialógica propia de, e interna al, documento mismo”,³³⁷ ejercicio que se reproduce también en el libro de ensayos, en *Nadie me verá llorar* y que ha sido fuente de una reflexión que permea toda la producción posterior de Rivera Garza. Esta enunciación implica la existencia de una dimensión estética en el discurso del historiador. Por ello mismo, rechaza la idea de que hay límites tajantes entre literatura e historia, como diversos modos de articular un relato. El resultado de su puesta en práctica es una escritura que no ignora la composición de los documentos en los que se basa y que no pretende ocultar en modo alguno sus fundamentos.

A partir de este supuesto (que es posible tender una red entre el discurso historiográfico y el discurso literario), *Nadie me verá llorar* merece analizarse no sólo como un texto de ficción,

³³⁵ C. Rivera, “The Masters...”, tesis cit., p. iv.

³³⁶ C. Rivera, *La Castañeda...*, ed. cit., p. 248.

³³⁷ C. Rivera, *Los muertos...*, ed. cit., p. 127.

sino también en la medida de sus compromisos de veracidad con el archivo que tuvo por origen. Sin embargo, reducir la valoración del texto literario a su relación con los documentos históricos sería menospreciar su carácter artístico. Su lectura exige poner atención tanto en lo que la novela ofrece y que no está en el archivo, cuanto en lo que se descubre del archivo con el filtro de la ficción.

I. AHSS: FONDO DEL MANICOMIO GENERAL, SECCIÓN EXPEDIENTES CLÍNICOS

Nadie me verá llorar incluye un apartado titulado “Notas finales”, en donde se declara su relación con los “expedientes clínicos, documentos oficiales, diarios y cartas de asilados del Manicomio General, comúnmente conocido como La Castañeda”, así como con “mi tesis de doctorado en historia latinoamericana” (*Nadie...*, p. 261) y de algunas otras fuentes bibliográficas empleadas para la escritura de la ficción. En atención a ello y a los cambios de tipografía que señalan la procedencia documental de ciertos pasajes en la narración, varios críticos han dado por sentado los vínculos que unen la novela con el archivo, sin molestarse en verificarlo.³³⁸

La mayoría de las veces, la relación entre el archivo y la ficción se da por sentada por la relación entre el trabajo creativo de la autora y su labor profesional como doctora en Historia: “Los documentos reales, los textos autobiográficos de las enfermas se incorporan con otro tipo de letra, distinguidos de la autoridad ficcional. Inversión y fusión de series: Rivera Garza emplea elementos

³³⁸ El trabajo de Julia Érika Negrete Sandoval se concentra en la función que cumple la introducción de documentos reales del archivo en la novela. Según la autora: “la incorporación [y la reelaboración] de documentos verídicos en el cuerpo del texto [...] conduce, en el fondo, a una idea particular de la historia como disciplina y al cuestionamiento de la verdad de su discurso en tanto palabra oficial de las instancias de poder” (“Archivo, memoria y ficción en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza”, *Literatura Mexicana*, vol. 34, núm. 1 (2013), pp. 91-110, p. 93).

documentales en su ficción, como había usado dispositivos ficcionales en su libro de investigación”.³³⁹

En el AHSS están resguardados todos los documentos institucionales relacionados con el funcionamiento del Manicomio General “La Castañeda” que Rivera Garza revisó a conciencia para su investigación académica. La autora retomó muchos de ellos (a veces de manera explícita; a veces, implícita) para su escritura creativa. En esta investigación, decidí centrar mi atención únicamente en la sección del archivo dedicada a los Expedientes Clínicos, que recoge y organiza el repertorio de internos e internas que fueron admitidos para su valoración y tratamiento en el hospital, debido a que el eje de la ficción es el personaje de Matilda Burgos, basado en un caso real: el de la paciente Modesta Burgos, con número de expediente 6373.³⁴⁰

En *Nadie me verá llorar* tanto el nombre como el número de expediente de la interna fueron modificados, siguiendo una política de privacidad y respeto a datos sensibles de la institución. Asimismo, la mayoría de los nombres de los demás casos tuvieron cambios al entrar al terreno de

³³⁹ Jorge Ruffinelli, “Ni a tontas ni a locas: la narrativa de Cristina Rivera Garza”, *Nuevo Texto Crítico*, vol. 21, núms. 41-42 (2008), pp. 33-41, p. 37. Otros comentarios críticos que van en este mismo sentido: “Empleando la misma estrategia fragmentaria con que estructuró su tesis doctoral, Rivera Garza construye un relato en el que la historia oficial y las historias marginadas se encuentran, se separan y se vuelven a reunir” (Brian L. Pierce, “Cristina Rivera Garza en las orillas de la historia”, en Oswaldo Estrada (ed.), *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto*, Ciudad de México, Eón, 2010, pp. 111-133, p. 120). “Rivera Garza por medio de su narrativa explora cómo la sociedad, las autoridades y la ciencia dialogan con el espacio cartográfico de la ciudad y los seres humanos que la componen. La autora retrata de manera detallada y analítica la polémica de la higiene pública, que de hecho fue el tema de su tesis doctoral” (Vinodh Venkatesh, “Transgresiones de la masculinidad: ciudad y género en *Nadie me verá llorar*”, en Oswaldo Estrada (ed.), *op. cit.*, pp. 135-153, p. 151). “Rivera Garza’s characters are adaptations and composites of real-life people studied in her dissertation; the key setting of La Castañeda insane asylum on the outskirts of Mexico City is a major focus of the dissertation chapter on the insane; and the novel’s temporal span of roughly the 1880s to the early 1920s corresponds to the dissertation’s scope of 1867 to 1930” (Laura Kanost, “Pasillos sin luz: Reading the Asylum in *Nadie me verá llorar* by Cristina Rivera Garza”, *Hispanic Review*, vol. 76, núm. 3 (2008), pp. 299-316, p. 301). Sin embargo, otra comentarista sostiene que “the total time span of the novel is much ampler – the earliest event mentioned is the arrival of the totonacas to El Tajín in the year 800 whilst the latest is Matilda’s death in 1958” (Olivia Vázquez-Medina, “Seeing the Insane in Cristina Rivera Garza’s *Nadie me verá llorar* (1999)”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 20, núm. 2 (2014), pp. 185-209, p. 205, n.3).

³⁴⁰ Al iniciar la búsqueda del material documental, lo primero que me llamó la atención fue que ni en *La Castañeda...*, ni en *Nadie...*, está consignado el número real de expediente que corresponde al caso de Modesta Burgos. La bibliografía del primero se refiere al expediente número 6339 (que pertenece al interno Serapio Ríos) y la del segundo, al número 6353 (que pertenece a la interna Margarita Andrade).

la ficción. La presencia de material documental en la novela se concentra, sobre todo, en los capítulos III, “Todo es lenguaje”, y VIII, “Vivir en la vida real del mundo”. En ambos, hay referencias a las experiencias de varios internos reales y cada vez que se citan pasajes de los expedientes clínicos se emplea una tipografía distinta. No obstante, me llama la atención que desde el primer capítulo el expediente de Matilda cumple una función muy importante y es el motor de las acciones de Joaquín Buitrago, el personaje principal de ese apartado. Intrigado al reconocer a una de las pacientes que retrata dentro del Manicomio como parte de sus tareas profesionales, Joaquín decide hacer migas con el doctor Eduardo Oligochea para obtener acceso al expediente médico de la interna y así saber más de ella: “Lo único en lo que puede pensar cuando está con él, tarde tras tarde, confesión tras confesión, es en el expediente 6353 y en el camino que tiene que recorrer para llegar a la historia de Matilda” (p. 46).

La mujer le resulta enigmática porque ya la conocía de antes, cuando sacaba fotos de las prostitutas de un burdel. Con el pretexto de la interacción entre los dos desconocidos (el médico y el fotógrafo) la novela alterna descripciones del Manicomio y de la ciudad con el pasado de Joaquín y las obsesiones de Eduardo. El capítulo cierra con la entrega del expediente y la posibilidad de entrar a la historia de Matilda: “Cuando la carpeta pasa de manos, los dos evitan verse. Nadie se enterará de lo que está sucediendo. Es un acto ilegal de dos hombres todavía a pie a las orillas de un mismo río [...] Un nombre entero. Un lugar de nacimiento. Una fecha. Todas las historias empiezan así: Matilda Burgos. Papantla, Veracruz, 1885” (p. 67).

En los expedientes clínicos del AHSS hay descripciones del estado físico y psíquico de los pacientes, diagnósticos, pruebas de laboratorio, recetas médicas, certificados de defunción, cartas institucionales y una serie más de documentos, entre los que lo principal es el relato: los médicos interpretan las narraciones de vida de los asilados para determinar cuál es la causa de sus sufrimientos o de su aislamiento social. Por medio de conversaciones (registradas a modo de

interrogatorios o de historias clínicas) los psiquiatras establecieron las bases de su conocimiento científico.³⁴¹ Las prácticas hermenéuticas de los médicos eran un ejercicio para renombrar la experiencia de los pacientes y dotarla de un sentido legible, comprensible. Rivera Garza ficcionaliza este proceso de formación de la especialidad médica por medio de la descripción del mundo interno de Eduardo: “Los psiquiatras son todavía poetas, hombres subyugados por las profundidades ignotas del alma [...] En sus diagnósticos los adjetivos son tan importantes como los términos científicos. ‘Intensa’ logorrea. ‘Extrañas’ actitudes prolongadas. Alucinación ‘estrambótica’. ‘Numerosísimos’ delirios” (p. 47). De tal forma, la autora subraya su interés en el lenguaje empleado por los médicos en los expedientes en su intento por capturar y describir la experiencia anormal de los internos del hospital.

Andrés Ríos, historiador de la psiquiatría mexicana, explica que los expedientes de La Castañeda que contienen historias completas son cosa rara en el AHSS; sin embargo, la mayoría guarda cierto principio de composición constante, que incluye: formatos de ingreso, cartas de la instancia remitente, la historia clínica, reportes de los enfermeros y vigilantes, cartas de las familias a los psiquiatras y escritos de los pacientes mismos.³⁴² En cuanto al contenido temático, los expedientes suelen tener un aspecto biográfico —explica Ríos— debido a que, para el momento del desarrollo de la ciencia médica, era muy importante conocer la vida del paciente antes de su ingreso y llevar un registro de su vida cotidiana en el Manicomio. Asimismo, “varios expedientes nos permiten ver al loco como actor social, contradiciendo la idea generalizada del loco delirante y reducido con una camisa de fuerza”.³⁴³

³⁴¹ Andrés Ríos subraya que “el uso del término psiquiatras es complejo ya que no existía un cuerpo de especialistas consolidado. La especialidad como tal apareció hasta mediados del siglo XX. En Francia se usó el término ‘alienista’ para referirse a este tipo de especialistas y dicho término no fue utilizado en México” (“La locura durante la Revolución mexicana. Los primeros años del Manicomio General La Castañeda 1910-1920”, tesis doctoral en Historia, Ciudad de México, El Colegio de México, 2007, p. 8, n. 5).

³⁴² *Ibidem*, pp. 24-25.

³⁴³ *Ibidem*, p. 26.

En un diagnóstico de Modesta Burgos, firmado por el Dr. Méndez Lanz, puede leerse, por ejemplo: “Hay logorrea y en el fondo de su plática hay un delirio de grandeza.”³⁴⁴ Este juicio médico se basó en conversaciones exploratorias con la interna. En este sentido, los expedientes son un espacio para una arqueología de la enfermedad. Por medio de su lectura, se vuelve visible el proceso por el que una persona llega a ser considerada como demente. Esto aparece aludido en el interés de Joaquín por el expediente de Matilda, puesto que nace a partir de una conversación con ella: “—Entonces, ¿cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos? [...] —Mejor dime cómo se convierte uno en una loca” (p. 25). Por supuesto, en los documentos clínicos sólo queda una parte del proceso colaborativo entre pacientes y doctores; sin embargo, a partir de ruinas, el historiador puede imaginar una ciudad reconstruida.³⁴⁵

Con *Nadie me verá llorar*, Rivera Garza elabora un escenario para dotar de presente los registros del pasado: hasta donde hemos podido comprobar, el fotógrafo Joaquín Buitrago y el psiquiatra Eduardo Oligochea son ficcionales; no obstante, se trata de personajes posibles. La institución contaba para el registro de los asilados con un fotógrafo de establecimiento, quien era encargado de capturar las fotos para los expedientes clínicos y, desde luego, contaba también con una planta de médicos para la atención de los pacientes.³⁴⁶

³⁴⁴ El expediente de Modesta Burgos está compuesto por 35 hojas de diverso formato. En él se compilan la solicitud de valoración y admisión, el interrogatorio de admisión, la historia clínica de la paciente, una prueba de Wassermann para buscar signos de sífilis, varios diagnósticos firmados por diversos doctores, el acta de defunción de la interna y un grupo de escritos redactados y titulados por ella “Oficios diplomáticos”, entre algunos otros. Cada vez que hago referencia al expediente clínico, me refiero al que se encuentra en el AHSS, Fondo del Manicomio General, Sección Expedientes Clínicos, caja 105, exp. 23 (6373, Modesta Burgos). Omito en las citas la referencia al número de página del expediente porque carece de numeración.

³⁴⁵ “This [*Nadie me verá llorar*] is a project that the author has associated with Benjamin’s philosophy of history and his emphasis on the collage, the fragment and the ruin as strategies for contesting the myth of progress” (O. Vázquez-Molina, art. cit., p. 204).

³⁴⁶ En una consulta a la sección de Expedientes del Personal del Manicomio General, sólo pude encontrar la asignación, como fotógrafa del establecimiento, de Encarnación Mendoza, quien cumplió esa función entre el 8 de mayo de 1916 y el 13 de septiembre del mismo año.

En los archivos médicos, la experiencia vital, compleja y múltiple de los internos se simplifica en formatos y cuestionarios para su evaluación científica. El registro de la vida en los expedientes tiende a excluir aquello que no sirve para comprobar las tesis sobre la locura de los internos, incluso si esas tesis estaban sujetas al tiempo y a la reinterpretación de distintos colegas.³⁴⁷ Por otra parte, “la ficción con documentos cuestiona, violenta, usa, recontextualiza, pimpea, transgrede la forma y el contenido del mismo [documento] [...] la escritura documental, tanto en prosa como en verso, trae al presente un pasado, que está a punto de ser aquí. Ahora”.³⁴⁸ Con la escritura de la novela, Rivera Garza desestabiliza el sentido otorgado por el marco institucional que generó los documentos históricos. Al reescribir en un texto ficcional los expedientes clínicos, la autora amplía su campo de interpretación y restituye el derecho a condolerse de las experiencias narradas.

Adentrarse en el AHSS implica encontrarse ante el nacimiento de una burocracia civil de la salud, es decir, ante un intento de ordenar una práctica humana que difícilmente puede lograrse sin ejercer cierta violencia, pues se incluyen unas cosas pero se omiten otras. Al manejar los expedientes y ver los papeles que los componen, uno se da cuenta de que no se trata de documentos para ser leídos como si formasen una unidad de sentido. Amplias lagunas sin información interrumpen los registros médicos: el seguimiento periódico, los medicamentos prescritos, las

³⁴⁷ “A veces, cuando [Eduardo Oligochea] se deja embargar por la desolación y se olvida de los libros, duda de la posibilidad de encontrar los nombres correctos para cada padecimiento. A veces, cuando se cansa de tachar viejos diagnósticos al final de las hojas de los interrogatorios, se pregunta por la mano que a su vez tachará los suyos en el futuro” (*Nadie...*, p. 101). De acuerdo con Jessica Lynamm, “el manicomio La Castañeda es el sitio que más explícitamente revela la categoría de palimpsesto de Matilda Burgos y de las demás pacientes. En el tercer capítulo, titulado significativamente ‘Todo es lenguaje’, el doctor Eduardo Oligochea revisa los archivos de los pacientes bajo su cuidado, entre ellos el de Matilda, y reflexiona sobre el proceso de elaboración de esos expedientes. La autoridad que ejerce el doctor sobre lo que entra o no en los archivos de los pacientes convierte a estos en palimpsestos, un hecho del cual Oligochea es más que consciente. [...] De esta manera, los expedientes se convierten en textos borrados, tachados y vueltos a escribir, cuyos significados anteriores no desaparecen del todo, es decir, pasan a convertirse en palimpsestos” (“Un palimpsesto renuente: reescribiendo a la mujer y el futuro en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza”, *Hispania*, vol. 96, núm. 3 [2013], pp. 505-514, p. 508).

³⁴⁸ C. Rivera, *Los muertos...*, ed. cit., p. 114.

pruebas de laboratorio y la escritura de nuevos diagnósticos tienden a concentrarse en periodos de mucha actividad, intercalados con temporadas de silencio. Sin embargo, sobrevive el testimonio de vida:

Quizás un conjunto de gestos lo explicaría todo: las manos que cierran el expediente con total frustración; los ojos que, incapaces de dar crédito a lo que tienen frente a ellos, miran hacia arriba; el cuerpo que, desesperado por falta de aire, cruza la puerta de salida. El loco por excelencia no estaba por ninguna parte. La loca ideal brillaba por su ausencia. En su lugar, capturadas en frases rotas y en terrible letra manuscrita, estaban las palabras.³⁴⁹

En este sentido, la ficción recupera las palabras del archivo y les ofrece nuevas posibilidades. Por medio de la reescritura de los documentos históricos, se logra reconstruir no sólo historias particulares como la de Modesta Burgos, sino también la de un México moderno, positivista y revolucionario. Para lograr esta reconstrucción, la narración recurre al interés indagatorio de Joaquín, que no conforme con acceder al expediente de Matilda, realiza también largas investigaciones en la biblioteca pública para aprehender el pasado de la mujer de modo totalizante. Sus lecturas lo llevan a leer sobre el arribo de los pueblos totonacas al Tajín y sobre las oleadas migratorias de europeos a la región durante el siglo XIX. De esta forma, el personaje del fotógrafo hace un eco de la función autoral de Rivera Garza, que recurre a documentos y archivos para alimentar su ficción.

En ese ambiente de adquisición de conocimientos sobre Matilda, se presenta la primera cita textual del expediente médico de Modesta. A reserva de volver más adelante a esa cita, es pertinente aclarar desde ahora que la novela elabora un marco nuevo para interpretar la información presente en los documentos. Por ejemplo, en el pasaje al que me refiero, el expediente clínico indaga sobre el pasado familiar del interno para saber sus antecedentes y determinar si hay factores hereditarios en sus conductas o padecimientos. El capítulo en el que aparece esa pregunta trata, precisamente,

³⁴⁹ C. Rivera, *La Castañeda...*, ed. cit., p. 13.

de la historia familiar de Matilda y de Papantla. Con pasajes que alternan a Joaquín leyendo en la biblioteca y el deterioro mental de Santiago (padre de Matilda) a causa del chuchiqui (un aguardiente),³⁵⁰ se explican las causas de la migración de Matilda a la Ciudad de México y se muestra su primer encuentro con Buitrago. Ella tenía 15 años y viajaba acongojada por la novedad de la capital y, al encontrarse con ella, él le ofreció su pañuelo para consolarla, suceso que Joaquín recordará muchos años después, desde la sala de su casa en Santa María la Ribera: “Luego, sin quitar las sábanas del sofá de su recámara, se sienta sobre el asiento mullido de un tren. El sonido del silbato le duele en algún lugar del cuerpo. Está a punto de partir. Todo está a punto de ocurrir” (p. 91).

II. EL ARCHIVO EN LA FICCIÓN: MODESTA BURGOS, EXPEDIENTE 6373

En el principio fue la vida de Modesta Burgos. Su trabajo como prostituta y los acosos callejeros de unos militares la llevaron a La Castañeda. Allí, una institución solicitó información sobre su vida y seleccionó aquellas partes que apoyaran un diagnóstico: la locura. Al comprobarlo, con la descripción de sus experiencias y con el registro de su discurso, se justificaba su permanencia en el Manicomio y se confirmaba la autoridad de los médicos. El ingreso al hospital era un hecho consumado para cuando existía la justificación.

Modesta llegó al departamento de mujeres de La Castañeda el 26 de julio de 1920.³⁵¹ Tenía 35 años y era soltera; aunque residía en el Distrito Federal, su lugar de origen era Papantla,

³⁵⁰ En los desvaríos de Santiago hay una similitud con las ideas desorganizadas que Matilda plasmará en sus Oficios Diplomáticos. Desde lo alto del palo de unos voladores de Papantla, Santiago vocifera contra el gobierno: “Santiago Burgos danzaba como loco y, a pleno pulmón, repetía las imprecaciones que la familia y la comunidad papanteca sólo le habían escuchado en los momentos más tórridos de su dipsomanía. El gobierno tenía la culpa de todo. El beneficio tenía la culpa de todo. La avaricia tenía la culpa de todo. Las compañías de petróleo tenían la culpa de todo. ‘Todos ustedes son los culpables de la muerte de la vainilla’” (pp. 86-87).

³⁵¹ La novela empieza precisamente ese mismo día, cuando Joaquín fotografía a Matilda para completar su hoja de registro al manicomio (p. 24).

Veracruz. Fue aceptada en el Manicomio por solicitud de la Sexta Demarcación de Policía, en calidad de no pensionista (esto quiere decir que no pagaba una renta por su estadía). Como sustento de la petición, se añadió al expediente un certificado que avalaba la “enajenación mental” de Burgos, redactado por médicos del cuerpo policiaco.

Valga mencionar que uno de los fundamentos teóricos de la tesis de Ríos tiene su antecedente directo precisamente en los trabajos de Rivera Garza como historiadora. Su hipótesis general de trabajo es que La Castañeda (al menos durante sus primeros diez años de funcionamiento) no fue un espacio para el control estatal estricto, en buena medida por su carácter de beneficencia pública y porque poco después de su inauguración (septiembre de 1910) estalló la guerra de la Revolución, cuestión que se menciona en *Nadie me verá llorar* también:

La psiquiatría no volvió a acaparar la atención de los especialistas mexicanos sino hasta los últimos años de la segunda década del siglo XX. La guerra los distrajo, la falta de agua, paz, alimentos. Mientras los generales ensayaban nuevas estrategias para acabar con el enemigo y los triunfadores nuevas alegorías para vencer el poder, la locura pasó tan inadvertida como un mendigo en el centro de la ciudad en llamas (pp. 116-117).

De acuerdo con el análisis de Ríos, las familias de los internos fueron, mayoritariamente, quienes decidieron sobre su encierro médico.³⁵² La intervención de partes policiales o de los gobiernos locales, a manera de cartas de remisión, era solicitada por “numerosas familias, carentes de recursos para contratar médicos particulares que emitieran el certificado requerido, [que] acudían a las autoridades municipales, al gobierno de la ciudad o a las inspecciones de policía para que los médicos que allí laboraban certificaran la locura de su pariente”.³⁵³ El caso de Modesta

³⁵² La variación en la definición de los trastornos mentales y la variabilidad de diagnósticos no son exclusivas de La Castañeda, sino que son inherentes al desarrollo de la psiquiatría como ciencia médica. Así lo muestra, por ejemplo, la reacción que suscitó Emil Kraepelin en el campo de investigación psiquiátrica: “Most critical was the division between what were asserted to be two different forms of madness: dementia praecox (relabelled as schizophrenia in 1910 by the Swiss psychiatrist Eugen Bleuler, who saw it as not necessarily involving dementia or restricted to the young); and the at first no more than residual category of manic-depressive psychosis, held to be an only somewhat less pernicious, because sometimes remitting, form of mental illness” (Andrew Scull, *Madness. A Very Short Introduction*, Nueva York, Oxford University Press, 2011, p. 69).

³⁵³ A. Ríos, tesis citada, p. 9.

constituye, en este sentido, una excepción, ya que no hay mención en su interrogatorio de admisión a ningún familiar presente.

En la fotografía del expediente clínico, Modesta no ve directamente a la cámara: su mirada se dirige al lado derecho del espectador. En su boca está el inicio de una sonrisa. No se alcanzan a ver sus dientes porque sus labios están apretados. Tiene un lunar bajo el ojo izquierdo. Su cabello suelto llega casi hasta el pecho. Su expresión es vivaz y hay algo brillante en su mirada: “En el cuarto de fotos de La Castañeda [Joaquín Buitrago] había captado la sonrisa de *La Gioconda* en la cara de Matilda” (p. 62).

Nadie me verá llorar comienza, como adelanté arriba, con la historia de quien capturó esa imagen, el artista ausente pero implícito en la fotografía, Joaquín, un adicto a la morfina que consiguió trabajo como fotógrafo de establecimiento en La Castañeda. La presencia del archivo en la ficción (y de la ficción en el archivo)³⁵⁴ aparece desde los paratextos: el epígrafe es copia casi exacta de un documento perteneciente al archivo —se trata de la evaluación que hizo de la paciente la profesora del Departamento de Sarapes y Rebozos, Magdalena O. viuda de Álvarez, firmado el 30 de junio de 1935 (quince años después del ingreso de la interna al Manicomio). Los cambios introducidos por la autora en el texto son mínimos: se reducen a modificaciones en la puntuación y en el estilo.³⁵⁵

Expediente clínico	Epígrafe
“Esta enferma observa buena conducta le gusta trabajar es dedicada tiene buen carácter esta enferma habla mucho esta es su excitación.” ³⁵⁶	“Esta enferma observa buena conducta. Le gusta trabajar, es dedicada y tiene buen carácter. La enferma habla mucho, ésta es su excitación” (<i>Nadie...</i> , p. 19).

³⁵⁴ La fuente del epígrafe se anuncia como “Estudio psico-patológico de la enferma Matilda Burgos del pabellón de tranquilas, primera sección”, con lo que inicia el juego de identidades cruzadas entre Matilda (la ficcional) y Modesta (la documental).

³⁵⁵ En todas las transcripciones que hago del expediente modernizo la ortografía.

³⁵⁶ AHSS, MG, EC, caja 105, exp. 6373.

Como puede verse en las citas anteriores, el sentido de las frases no se altera. El empleo de esta cita como epígrafe y, casi al final, como parte de la narración (véase p. 253), propone una clave de lectura que centra su atención en el lenguaje de Matilda. La insistencia en que la forma de hablar de la paciente es base para caracterizar su locura atiende a los diversos diagnósticos que pueden consultarse en el expediente clínico. De tal manera que el empleo de documentos históricos supera por mucho mecanismos intertextuales como la cita o la alusión y, más bien, tiene un carácter estructural.

En contraste con el diagnóstico (y con los otros diagnósticos médicos que incluye el expediente clínico), a lo largo de la narración Matilda permanecerá callada la mayor parte del tiempo. El título de la obra hace referencia precisamente al carácter hermético del personaje que rehúye una y otra vez la mirada ajena que intenta nombrarla, analizarla y poseerla.³⁵⁷

Para Eduardo, el psiquiatra de Matilda, el diagnóstico de la locura consistía en saber elegir las palabras precisas para lograr un acercamiento a la experiencia de los pacientes y, de algún modo, traerlos de vuelta al universo de la razón. En el tercer capítulo, cuyo título aparecerá en el apartado siguiente, el médico reflexiona sobre su labor como la de un traductor que debe establecer vínculos entre lenguajes extraños y distantes. Aprender a hablar los dos idiomas y recuperar una unidad de sentido perdida:

Todo es lenguaje. Los maestros con los que empezó a explorar el laberinto de la mente hablan un idioma, y los enfermos recluidos dentro de los muros de La Castañeda, otro diferente. Su tarea es traducirlos, para encontrar los puentes invisibles que van de uno a otro, y cruzarlos [...] Eduardo Oligochea tiene que aprender a evadir el remolino de las

³⁵⁷ “Si todos los personajes literarios femeninos han sido pródigos en lágrimas, ella decidió que nadie la vería llorar; su camino de aprendizaje en la vida parece partir de ese proyecto, pues si al principio, en su infancia y en su adolescencia, siempre la vencían las lágrimas, al final logra no llorar, se protege en la locura” (Martha Elena Munguía Zatarain, “Cristina Rivera Garza. Memoria y subversión en *Nadie me verá llorar*”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XX*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2010, pp. 425-443, p. 430).

palabras, su temblor, sus saltos de grillo sobre las hojas de la realidad. Una mano es una mano. Una jeringa es una jeringa. La tautología es la reina de su corazón, la única (p. 112)

III. “TODO ES LENGUAJE”: LA REESCRITURA DE EXPEDIENTES CLÍNICOS COMO INTENTO DE RESTITUCIÓN

El interrogatorio de ingreso a La Castañeda planteaba una serie de preguntas de rutina para los asilados. Además de recoger datos personales básicos como nombre, sexo, edad, ocupación y estado civil, el documento fijaba la fecha de admisión al hospital. En líneas generales, este formulario proponía algunas vías de entrada a la experiencia de la locura, que servían de orientación a psiquiatras en formación, a través de preguntas sobre el pasado y la experiencia del recién ingresado.

En este formulario había una sección destinada a describir el estado actual del interno y registrar observaciones tras los exámenes psíquico y físico. De tal forma que en esos papeles quedaba no sólo una parte de la vida del paciente, sino también el testimonio de su primer encuentro con el médico. No era raro que los doctores, en su intento por captar fielmente las características del padecimiento y alimentar su reciente disciplina médica, citaran textualmente algunas palabras del interno o se alargaran en interpretaciones sobre las causas posibles del malestar. En el registro de la biografía del paciente, la intervención del médico en turno era fundamental. Por medio de preguntas se obtenía información sobre su pasado para encontrar factores que se consideraban hereditarios o determinantes.

Como ya dije, Joaquín Buitrago decide entablar amistad con Eduardo Oligochea con el objetivo de acceder a los papeles clínicos de Matilda y conocer parte de su historia. Una vez que el fotógrafo logra que el médico le permita leer el expediente, aparece en el texto el cambio de tipografía que señala la cita textual de los expedientes clínicos:

Expediente clínico	Expediente ficcional
<p>“Antecedentes familiares, directos, atávicos y colaterales: ¿Hay o ha habido en su familia algún individuo nervioso, epiléptico, loco, histérico, alcohólico, sifilítico, suicida o vicioso? Su padre era alcohólico y su madre aunque no se embriagaba también tomaba sus copas su padre falleció a consecuencia del alcohol y su madre asesinada.”³⁵⁸</p>	<p>“Antecedentes familiares, directos, atávicos y colaterales: Hay o ha habido en su familia algún individuo nervioso, epiléptico, loco, histérico, alcohólico, sifilítico, suicida o vicioso: <i>Su padre era alcohólico y su madre, aunque no se embriagaba, también tomaba sus copas. Su padre falleció a causa del alcohol y a su madre la asesinaron</i>” (<i>Nadie...</i>, p. 79).</p>

Los cambios en la redacción son importantes: el mayor, la supresión de los signos de interrogación, subraya la preconcepción de la relevancia del entorno familiar para el estado actual de la salud del paciente, de la que partía la valoración médica. Ríos expone que “en las entrevistas clínicas [registradas en los interrogatorios de ingreso] podemos escuchar la voz del loco, de sus familias, de los médicos y, además percibir los criterios culturales que en aquellos días regulaban las ideas de lo normal y lo anormal”.³⁵⁹ Uno de esos criterios que había permeado el naciente discurso psiquiátrico era el de la “teoría degeneracionista”, desarrollada por el médico francés August Bénédict Morel. Entre los supuestos básicos de esta explicación para la locura estaba la confusión de comportamientos inmorales y la presencia de enfermedades psíquicas: los hábitos viciosos de los padres generarían locura en sus hijos, de manera irremediable. “Por consiguiente —desarrolla Ríos—, esta teoría se convirtió en un apoyo ‘científico’ para la élite porfiriana que no cejaba en su lucha por extirpar los elementos nocivos que servían de caldo de cultivo para la locura y la

³⁵⁸ AHSS, MG, EC, caja 105, exp. 6373.

³⁵⁹ A. Ríos, tesis citada, p. 26.

criminalidad.”³⁶⁰ La borradura de los signos de interrogación, así como los pasajes dedicados a los métodos del tío de Matilda para “salvarla” del destino legado por su padre alcohólico,³⁶¹ son una exposición literaria de estos preceptos, expresados en formas tan concretas como un aparentemente insignificante cambio ortográfico. Según el tío Marcos, “todas las patologías estaban directamente relacionadas con la falta de higiene tanto física como mental del populacho. Si el régimen en verdad creía en el orden y el progreso, sostenía, tendría que empezar por hacer de la higiene no un derecho sino un deber ciudadano” (p. 134).

Otra modificación entre el expediente clínico y el ficcional aparece en la referencia al asesinato de la madre de Matilda. En ambos casos, la palabra de Burgos (del personaje y de la persona) está mediada por alguien más: la narración biográfica no sigue la primera persona (leemos “su padre... su madre” en vez de “mi padre... mi madre”). Ella no cuenta su historia directamente; lo que tenemos frente a los ojos es el relato resumido por boca de otro, con el poder de nombrarla y de “traducir” a un discurso científico su experiencia vital: el médico.

El recurso de inserción de los expediente clínicos como expedientes ficticios se incrementa en el tercer capítulo y funciona como mecanismo de escritura. En ese apartado aparecen varios testimonios de internos, cifrados en registro literario, acompañados de citas textuales tomadas directamente de seis documentos históricos: los expedientes clínicos de Guadalupe Salazar (núm. 6140, fecha de admisión: 11 de febrero de 1920), Luz Díaz de Sollano de Sanciprián (núm. 1482, cuatro estancias, primera fecha de admisión: 28 de septiembre de 1911), Santiago Davis (núm. 5578, fecha de admisión: 16 de noviembre de 1918), Rita Camarena (núm. 1473, fecha de

³⁶⁰ *Ibidem*, pp. 69-70.

³⁶¹ Así como tener un padre alcohólico podía generar enfermedades psiquiátricas en los descendientes, la existencia de un enfermo en la familia la estigmatizaba y levantaba sospechas sobre su probidad moral: “La presencia de algún epiléptico, demente o retrasado mental sería una muestra fehaciente de que los miembros de esa familia portaban genes nocivos como resultado de vicios, malos hábitos, conducta sexual “anormal”, consumo de alcohol, drogas, etc. De manera que esta puede ser la razón por la cual las familias [...] se deshacían del loco para evitar que el estigma de degenerados recayera sobre todo el entorno familiar” (*ibidem*, p. 87).

admisión: 19 de septiembre de 1911), Marino García (núm. 6002, fecha de admisión: 25 de octubre de 1919) y Modesta Burgos (núm. 6373). Aunque los apellidos originales se conservan en la novela, los nombres de pila son modificados, excepto el de Santiago Davis. De tal forma, el relato da cuenta de las experiencias de los personajes Imelda Salazar, Lucrecia Díaz de Sollano de Sanciprián, Roma Camarena, Mariano García y Matilda Burgos. La reescritura literaria de cada expediente clínico aporta detalles y matices inexistentes en los documentos:

Las voces salen de la celda de Imelda Salazar [...] Está de rodillas y, con los brazos abiertos en cruz, mira hacia la ventana imaginaria por donde se cuelan los rayos del sol [...] Satanás. Se esconde en los objetos y, ya dentro, intenta pasar inadvertido y destruir a la humildad. La cadencia de los rezos aumenta, el volumen de su propia voz se vuelve agudo como el grito de los delfines en el mar (p. 95).

Al terminar este pasaje, la tipografía del texto cambia con la introducción del expediente ficcional de Imelda, reproducción editada del expediente clínico de Guadalupe. En las primeras líneas se resume la información consignada en el interrogatorio de ingreso al Manicomio: nombre, lugar de origen, fecha de nacimiento, ocupación, religión, constitución física; y se omiten otros datos, como la fecha de admisión a La Castañeda. A continuación se cita, con alteraciones ligeras, el “Estado actual” de la paciente, consignado en el cuestionario, y unos pasajes de su historia clínica. De tal forma, información aislada en el expediente clínico se reúne en el expediente ficcional y da una idea del procedimiento médico para establecer los diagnósticos a manera de conclusión, marcados tipográficamente en la novela. Este mecanismo textual se reproduce en el caso de Roma Camarena:

Cuando los enfermeros logran colocar a Roma Camarena frente al lente de la cámara, las puntas de sus cabellos lacios se curvan hacia arriba y su rostro muestra una sonrisa matizada por el sarcasmo [...] Aprovechando la distracción momentánea de los enfermeros, la mujer emprende la carrera alrededor de los troncos de los castaños. Por momentos parece que juega a las escondidas, feliz. Por momentos parece tener solamente siete años [...] La agitación huele a pan de maíz, a sudor diluido en agua de azahar, a humores de mujer en celo (p. 108).

Después de la elaboración literaria del caso, aparece de nuevo un expediente ficcional en otra tipografía, que reproduce pasajes del clínico. A pesar de que en la ficción se asume que todos los expedientes están atravesados por la conciencia de un solo médico, el doctor Eduardo Oligochea, en los documentos históricos hay una variedad considerable de especialistas que firman los diagnósticos registrados.

Llama la atención que en el caso de Mariano García, por ejemplo, el expediente ficcional menciona al doctor Oligochea como si su nombre hubiera sido tomado del archivo; sin embargo, al consultar el original, el nombre del doctor que estuvo a cargo es Luis Vargas. Algunas partes del expediente clínico se presentan a manera de diálogo entre Oligochea y Mariano, de tal forma que las citas del discurso del hombre real Marino García, consignadas como parte de los diagnósticos, toman cuerpo en la ficción. El personaje Mariano habla con su médico y sus palabras son las del documento histórico: “—De la tierra no tengo nada, doctor, pero arriba tengo el sol, el aire, lo tengo todo, justo como Él me lo dio. Usted tampoco me cree, ¿verdad, doctor? —Eduardo guarda silencio—. Por eso vine aquí la primera vez, precisamente ésa es mi historia; la que nadie me cree” (p. 113). En el expediente clínico esta información se consigna dentro de una historia clínica de 1941 (cuando el paciente reingresó a la institución):

Transcribimos su discurso: “andaba en la calle, caen balas de los indios que andan jugando allá arriba en el espacio, hablan conmigo de repente. Me dicen mi nombre, pero no me las han de tirar a mí a propósito, lo noto desde que se ha usado el cinematógrafo, pero mi Padre Dios es el que me habla a mí. Ya tengo mucho tiempo de que me habla, por eso vine aquí la primer vez, precisamente esa es mi historia, hace como quince años. De aquí no tengo nada (de la tierra), de arriba tengo el sol, la tierra, el aire, lo tengo todo, como Él me lo dio todo, no me lo creen [...]”.³⁶²

La actualización de las palabras del paciente real en el diálogo de los personajes restituye el sentido humano de la experiencia, pues libera el discurso del carácter burocrático de los formularios.

³⁶² AHSS, MG, EC, caja 98, exp. 6002.

Aunque en la novela también son pronunciadas por un personaje demente, el contexto de la ficción permite valorar la dimensión estética de las palabras presente en el documento histórico: por ejemplo, en la enumeración de las posesiones naturales del individuo. No era necesario ficcionalizar y alterar los expedientes, simplemente proponer un nuevo marco de lectura. De tal forma, queda demostrada la importancia de la acción de narrar la experiencia dolorosa de la enfermedad mental como un medio de acceso a ella más relevante que, por ejemplo, las pruebas de laboratorio. Eso implica un entendimiento particular de la locura, como un padecimiento ubicado en algún lugar intermedio entre el cuerpo y la psique.

El caso de Santiago Davis rompe con el mecanismo de reescritura que señalo arriba. En esta ocasión, sólo se cita un fragmento de una carta firmada por el presidente municipal de Guaymas, Sonora, incluida en el expediente clínico, en la que se explican las causas de la solicitud de admisión del interno, “quien de verdad se encuentra absolutamente enajenado debido al alcohol y la marihuana y es una verdadera carga, molestia y mortificación para su pobre familia” (p. 102).

El nombre del paciente (es el único que conserva su identidad original) aparece como parte de las reflexiones de Oligochea, narradas por una voz omnisciente, capaz de acceder incluso a la conciencia del personaje de Davis, aportando ideas ausentes en el expediente clínico: “¿Y si el mundo exterior en verdad estuviera regido por los designios del diablo? [...] ¿Y si Santiago Davis tuviera razón y el futuro no existiera y el país estuviera a punto de irse directamente al infierno?” (p. 104).

Mención aparte merece el pasaje dedicado al caso de Luz Díaz de Sanciprián (Lucrecia en la novela), debido a la particularidad de su expediente clínico, en el que se incluye un texto redactado enteramente por la interna, reproducido con variaciones menores en la novela. Como antesala de la cita, se narra el ambiente de la entrevista entre Oligochea y Lucrecia: “Detrás del escritorio, Eduardo se mueve inquieto en su silla. Su voz lo desorienta; su rostro le trae a la mente

la imagen de un gavilán volando en círculos concéntricos sobre su víctima. La tranquilidad exterior de su cuerpo parece sostenida sobre un frágil andamiaje” (p. 97).

Este caso llama particularmente la atención por su parecido y su distancia con el de Burgos. Por un lado, Sanciprián era una mujer de clase social alta, casada y con hijos, mientras que Burgos era pobre, prostituta, soltera y había vivido en los márgenes de la sociedad porfiriana. A pesar de estas diferencias, la locura de ambas se origina (según sus propias declaraciones) en su relación con los hombres y se manifiesta, de acuerdo con los doctores, en su manera de hablar. La coincidencia no es baladí. La selección de casos que hizo Rivera Garza permite plantear nuevamente preguntas y reflexiones sobre la relación entre el lenguaje y la locura.

En el expediente ficcional de Lucrecia se dice: “La hemos visto escribir versos días enteros, y cartas a todos sus parientes diciendo la situación angustiosa en que se encuentra, otras veces, en fin, se dedica con verdadero ahínco al trabajo manual, pero en nada hay continuidad, en nada hay método” (p. 100). Éstas son palabras casi textuales del expediente clínico (el cambio más significativo es la sustitución de la palabra *estabilidad* por *continuidad*). Lucrecia puede expresarse correctamente por escrito y entiende que su carácter nervioso la ha orillado a tener episodios de dipsomanía (alcoholismo); sin embargo, en su carta ella adjudica su afición temporal al alcohol a “trabajos excesivos [...] penas morales, pérdidas físicas [dice haber sufrido cuatro abortos y la muerte de cuatro hijos que sí nacieron] y, sobre todo, el vacío del alma reflejado en la parte física” (p. 99). Este último, se entrevé en la carta, fue consecuencia parcial de que su esposo decidió tener otra compañera sentimental que la sustituyó en la intimidad.

Ante el conocimiento de las miserias que sufrió Lucrecia, Eduardo se pregunta (y se lo pregunta también cualquier lector empático) si se podría tildar de loca a una mujer que ha enfrentado tales circunstancias y reacciona ante ellas recurriendo al alcohol de manera ocasional: “¿Y si el señor Sanciprián en realidad estuviera tratando de recluir a su mujer y su ‘exagerada manera de sentir’ sólo para poder vivir en paz con su nueva amante?” (p. 104). Las dudas del doctor escenifican los problemas de la naciente psiquiatría para encontrar un método científico de diagnóstico y tratamiento en medio de una sociedad conservadora que, en gran medida, dictaba las leyes de lo normal y lo racional.

Finalmente, el expediente ficcional de Matilda Burgos es una reescritura del expediente clínico de Modesta Burgos y muestra una gran capacidad de síntesis de la información y del tono empleado por el discurso médico para describir los padecimientos de la mujer. En la novela puede leerse lo siguiente:

La interna es sarcástica y grosera. Habla demasiado. Hace discursos incoherentes e interminables acerca de su pasado. Se describe a sí misma como una mujer hermosa y educada, la reina de ciertos congales y numerosas orgías. Dice que trabajaba como artista en la compañía del Teatro Fábregas y en la ópera de Bonesi. Sufre de una imaginación excéntrica y tiene una tendencia clara a inventar historias que nunca se cansa de contar. Pasa de un asunto a otro sin parar. Proclividad a usar términos rebuscados a los cuales pretende dar otro significado (p. 118).

La información concentrada en este párrafo se encuentra dispersa en el expediente clínico y aparece firmada por diversas voces autorizadas: por ejemplo, en el interrogatorio, el doctor Méndez Lanz sostiene que “al hablar [la interna] acompaña sus frases de una mímica sarcástica. Hay logorrea y en el fondo de su plática hay un delirio de grandeza pues dice que ha estado en varios congales en donde era muy solicitada pues siempre ha sido muy buena” (subrayado en el original).³⁶³

³⁶³ AHSS, MG, EC, caja 105, exp. 6373.

El adjetivo ('sarcástica') que en el expediente clínico califica la mímica de Burgos, en la novela se extiende a toda su personalidad; por otro lado, el diagnóstico de logorrea se expone en términos más simples con explicaciones sobre el habla desbordante de la paciente. En esa misma sección del expediente clínico se consignan las declaraciones de Modesta sobre su trabajo en la compañía de V. Fábregas y en la ópera de Bonesi.

En las "Observaciones del expediente clínico", firmadas por el doctor Yturbe Álvarez, se repiten juicios sobre la forma en que Burgos hablaba de su vida anterior a La Castañeda: "Narra con asombroso cinismo y con detalles groseros toda una vida de prostitución pasada en las tablas y en casas de asignación."³⁶⁴ Y se agrega algo más sobre su modo de hablar: "Usa con frecuencia términos rebuscados y palabras técnicas que ha oído pretendiendo darles significado distinto del que poseen"³⁶⁵ (subrayado en el original). En una "Historia clínica", firmada por otro médico, continúa la caracterización del lenguaje de Burgos: "Habla muy largamente en fragmentos de ideas ilógicamente enlazados, sin lograr exponer un discurso claro, su incoherencia es extrema."³⁶⁶

Por último, en un comentario del 27 de mayo de 1939 (casi veinte años después de su admisión), el doctor Edmundo Buentello afirma que hay en la interna una "incapacidad de apreciaciones, de juicios complejos y ciertos, modificación de la verdad bajo el ímpetu de relatos inacabables casi seguramente fantásticos algunos de ellos por lo menos en parte".³⁶⁷

El énfasis de los diversos médicos en la manifestación de la locura de Modesta en su forma de hablar permite ver varias cosas. Por un lado, que en el cuerpo médico había una idea de cómo *debía ser* la expresión verbal: coherente, articulada, breve, lógica y razonada. En la novela, el

³⁶⁴ *Ibidem.*

³⁶⁵ *Ibidem.*

³⁶⁶ *Ibidem.*

³⁶⁷ *Ibidem.*

discurso científico del médico Oligochea se enfrenta a la sensibilidad artística del fotógrafo Buitrago en la discusión que tienen sobre el expediente, una vez que ambos conocen su contenido:

—¿De qué me está hablando, Buitrago? ¿Es que no leyó su expediente? Vea. Chancros sifilíticos. Bubas. Placas en el labio inferior. Consumo de éter. ¿Y no ha notado su logorrea al hablar? Ésa es su historia. La única historia. La historia real y no su romanticismo trasnochado, Joaquín. No es que yo no sepa oír, lo que pasa es que usted está oyendo voces que no existen.

—La prueba de Wassermann salió negativa.

—Cierto. Pero todos los síntomas de Matilda indican demencia. La verborrea, el sobresalto, el exceso de movilidad, la anomalía de su sentido moral. No me vaya a decir que cree en la veracidad de sus historias. ¿Una mujer como ésa trabajando en el Teatro Fábregas, en la ópera de Bonesi? No. Imposible. ¿De qué me está hablando, Buitrago?

—De nada, Eduardo. En realidad no te estoy hablando de nada —antes de darle la espalda, todavía con indecisión, Joaquín añade—: como todos ellos (p. 120).

En ese momento, la ficción abre un espacio para una defensa más subjetiva y menos científica de la locura: el médico alude a la forma de hablar, de moverse y de comportarse de Matilda para comprobar su padecimiento, es decir, a su interacción directa con la paciente. Sin embargo, el final del diálogo entre los hombres concluye con la imposibilidad de comunicación: Joaquín elige estar del lado de los dementes, asimilar su lenguaje al de ellos, con tal de no admitir las razones del doctor y hacerlo dudar de su percepción del caso. De tal modo, Rivera Garza expresa por medio de estrategias dramáticas una idea presente desde su trabajo de disertación doctoral sobre las interacciones al interior de *La Castañeda*: “juntos [médicos e internos], tras cruzar frágiles puentes, cargados de aprensiones y desconfianza, se convertían en autores de narrativas polisémicas, multivocales y heteroglotas, con las cuales capturaban la fluida realidad de los padecimientos mentales, no obstante sus cualidades efímeras y fragmentarias”.³⁶⁸

La idea que Joaquín tiene de Matilda es, ciertamente, muy distinta a la que tiene Oligochea. Su interés por ella está expresado en términos metafóricos: “El fotógrafo desea que esa luz ilumine la historia de la mujer, cada ángulo de su rostro, cada marca que el tiempo haya dejado en las

³⁶⁸ C. Rivera, *La Castañeda...*, ed. cit., p. 17.

rodillas, en los ojos. Más que tenerla dentro de sí y a oscuras, Joaquín necesita tenerla alrededor, luminosa” (p. 71). Joaquín es capaz de navegar por el pasado de la mujer: a través de su propia investigación documental y de conversaciones con ella, el fotógrafo reconstruye una historia que escapa al interés profesional del médico Eduardo Oligochea.

Nadie me verá llorar reproduce parte del trabajo de investigación de su autora en los esfuerzos de Buitrago por aprehender a Matilda. Así como Rivera Garza pasó largas horas en archivos institucionales recopilando material para su tesis, el personaje del fotógrafo invierte mucho tiempo en la recopilación de datos para conocer más de Matilda. De esta manera, la narración no sólo incorpora material documental, sino también pone en escena el proceso por el cual ese material se obtuvo.

Llama la atención que la identificación de la historiadora novelista sea más fuerte con el personaje del artista que con el personaje del científico. Este gesto constituye una toma de postura frente al trabajo del investigador social que requiere de una sensibilidad artística que permita recuperar la dimensión humana de los temas que lo ocupan, más que una frialdad objetiva que deje de lado el carácter subjetivo de sus fuentes de información. *Nadie me verá llorar* es, en este sentido, una apuesta por la restitución de la complejidad de la interacción entre los internos en el Manicomio General y sus médicos y de una práctica humanística y sensible en el campo de la investigación de ciencias sociales.

La curiosidad que Joaquín siente por Matilda aumenta aún más a partir del descubrimiento de que ambos estuvieron enamorados de Diamantina Vicario: “La respiración de Joaquín se detiene en seco. Hay sucesos que no puede olvidar, calles que permanecerán en su memoria para siempre. Agujeros luminosos. Diamantina Vicario. Un ataque súbito de nervios lo hace tartamudear. Mesones 35. [...] La coincidencia. [...] Quiere oír la historia. Quiere verlas. Juntas” (p. 149). Así

como Matilda compartió su amor por Tina con el revolucionario Cástulo Rodríguez,³⁶⁹ Joaquín lo comparte en su ensoñación de morfina con Matilda misma.

IV. “VIVIR LA VIDA REAL DEL MUNDO”: LA REESCRITURA DEL ARCHIVO EN LA FICCIÓN

Los papeles de Matilda nunca abandonaron el Manicomio General. Como en la historia de Modesta, los documentos permanecieron para siempre dentro de la institución, formando parte de un archivo histórico. Al menos hasta que llegó la ficción. Con su novela, Cristina Rivera Garza restituye³⁷⁰ el carácter público que la misma Modesta solicitaba para sus textos (“para que se publiquen todas estas cosas por periódicos de guerras y marinas y por periódicos de revoluciones [...] suplicando señores diplomáticos no saber escribir bien se dispensara pero eso no tiene que ver para poner en conocimiento las cosas malas y buenas que hay”)³⁷¹ y restituye también la dignidad de la experiencia de personas concretas, cuyos testimonios fueron consignados y conservados por una institución moderna.

En el último capítulo de la novela, la presencia de los documentos históricos en la ficción sigue los mecanismos de reescritura que analizamos arriba e incorpora otros distintos. Al comienzo, hay una serie de casi veinte párrafos que condensan las historias de varios internos del Manicomio General: Altagracia Flores de Elizalde, Esperanza Garduño, Pedro Santa Ana, Cresencia Gómez, Everardo Ponce, Cirila Esquivel, Rafael Mexica, Teresa Olivares, Guadalupe Quintana, Margarita Vázquez, Carmelo Buendía, Cándida Barajas, Eros Alessi, Cástulo Rodríguez y Matilda Burgos.³⁷²

³⁶⁹ Personaje entrañable y de origen meramente ficcional, Cástulo se presenta con una nota de agradecimiento para Matilda por haberlo curado de una herida de bala: “Mi nonvre es Castulo Rodriguez y el gobierno tiene toda la culpa de lo que me paze. Soy el asote de los patrones y la ravia de los desanparados. Si tienes corason unete a la lucha contra la dictadura” (p. 145).

³⁷⁰ En el siguiente apartado ahondaré en el significado de la restitución.

³⁷¹ AHSS, MG, EC, caja 105, exp. 6373.

³⁷² No pude comprobar que Cástulo Rodríguez, personaje que comparte conciencia revolucionaria con Matilda, haya sido un interno real de La Castañeda; sin embargo, continúo en la búsqueda de su expediente clínico.

La ausencia de números de expedientes y el posible cambio de nombres en el ámbito de la ficción hacen casi imposible encontrar los expedientes clínicos correspondientes a estas personas en el AHSS. Sin embargo, en una cala somera encontré cinco de ellos y confirmé la reescritura de los casos reales dentro de *Nadie me verá llorar*. Por ejemplo, mientras que la novela afirma que “Esperanza Garduño cree que todo empezó con el abandono de su esposo y una conspiración familiar, pero también está convencida de que la pérdida de la razón y de la mitad del paladar se debe a la brujería y el socialismo” (p. 251), en el expediente clínico núm. 6166, relativo a la interna del mismo nombre, está consignada una historia similar: Esperanza ingresó en tres ocasiones al Manicomio General (1920, 1936 y 1938).

De su primera estancia hay pocos datos en el expediente clínico, debido a que “la enferma es sometida por la comisaría y ella no está capaz de dar ningún antecedente, locuaz con entera confusión en sus ideas, desorientada y en delirio de persecución y de interpretación”.³⁷³ En la segunda, se le diagnostica debilidad mental, debido a que sus explicaciones sobre la realidad son prelógicas: “Revela en todos sus juicios un deficiente sentido de crítica, surgida de la necesidad inherente a todos de dar una explicación a los fenómenos. Ese mecanismo, corresponde a las mentalidades primitivas que no han tenido todavía la evolución normal o bien a los estados de involución por la demencia.”³⁷⁴

En el expediente clínico, la interna asegura haber sido atropellada por un camión, cuyo impacto probablemente provocó la fractura de su paladar; sin embargo, en la historia clínica recogida por el doctor Edmundo Buentello en su tercera admisión, se dice que “se queja de que quienes la traen la quieren vender por cosa de socialismo, que por brujerías o por que se casen unas

³⁷³ AHSS, MG, EC, caja 101, exp. 6166.

³⁷⁴ *Ibidem*.

no es justo que a uno la metan aquí”.³⁷⁵ En la novela, una vez más, información dispersa en el expediente clínico se concentra y resume en un párrafo que contiene tanto la experiencia de la locura como la apreciación de los médicos.

Otras veces, la novela calla algunos detalles de las historias médicas, como en el caso de Cresencia Gómez, en cuyo expediente se identifica la muerte de su hijo como origen de su locura: “La enferma dice que su hijo fue envenenado en su pueblo y que todos son unos brujos, dice el nombre del que mató a su hijo, pero después se le pregunta, de nuevo da otro nombre.”³⁷⁶ En la novela, la mención del caso se reduce a las siguientes líneas: “Cada vez que visitan a Cresencia Gómez, la ataca el pavor ante los malos espíritus” (p. 251).

En cuanto al caso de Teresa Olivares,³⁷⁷ su expediente clínico está vacío: no contiene papel alguno; en la ficción, sin embargo, la interna “tiene mal carácter y cierta proclividad a los placeres degenerados. Además, sale sola a la calle y no respeta a nadie” (p. 252).

El expediente clínico de Guadalupe Quintana³⁷⁸ conserva varios escritos de la interna: se trata de poemas patrióticos y cartas de amor que, en vez de llegar a su destinatario, se volvieron parte de su expediente de diagnóstico. La novela sólo dice que ella “escribe apasionadas cartas de amor” (p. 252).

Margarita Vázquez ingresó al Manicomio en compañía de su querida amiga Alberta: “estaba excitada, sin poder dormir y con todos los caracteres de la excitación maniaca”.³⁷⁹ El doctor que la recibió relacionó sus padecimientos con los de su compañera y la diagnosticó con “manía

³⁷⁵ *Ibidem.*

³⁷⁶ AHSS, MG, EC, caja 105, exp. 6397.

³⁷⁷ AHSS, MG, EC, caja 57, exp. 3808.

³⁷⁸ AHSS, MG, EC, caja 6, exp. 404.

³⁷⁹ AHSS, MG, EC, caja 4, exp. 236.

aguda histérica, locura a dos, activa”.³⁸⁰ De manera similar, la novela afirma que “Margarita Vázquez muestra un amor excesivo por otra asilada. Juntas son un caso de locura a dos” (p. 252).

Finalmente, en el último capítulo reaparece el expediente ficticio de Matilda con otra tipografía, lo cual indica, como vimos arriba, que hay citas casi textuales del archivo. El trabajo de reescritura en esta sección del libro es complejo: a pesar de que la mayor parte de los textos originales se conservó intacta en la novela, hay algunas modificaciones en el orden del discurso y, en el momento más osado, una composición textual basada en varios de los documentos históricos.

En el expediente clínico se conservan seis manuscritos firmados por Modesta Burgos, titulados por ella misma “Oficios diplomáticos”. Se trata de epístolas con carácter oficial dirigidas a miembros del Ejército y la Marina o a presidentes de la República mexicana. A mi ver, el mensaje en ellos es confuso y hay algunas ideas que se repiten varias veces: la interna solicita su alta del Manicomio y advierte sobre las malas acciones de personas dentro y fuera de la institución de salud.

El primer oficio que aparece en la novela tiene fecha de agosto de 1932 y reproduce, casi sin ninguna alteración, el contenido de las dos páginas iniciales del documento real con la misma fecha. Las seis páginas omitidas reiteran el sentido de las primeras dos, aunque contienen también algunas declaraciones desconcertantes:

Posdata Modesta Burgos L. es muy perseguida por esa gente ratera de derecha y izquierda pues poniendo en conocimiento de las personas de guante que se les puede creer en realidad por estar de competencia igual a la mente de el Sr. Diplomático don Amado Nervo y por club liberal fronterizo y el Sr. Porfirio Díaz etc. Magistrado Presidente de la República mexicana.³⁸¹

Para 1932 hacía más de dos décadas que el porfiriato había concluido y el poeta Amado Nervo había muerto en 1919. Aunque esta información sólo está en el expediente clínico, la confusión

³⁸⁰ *Ibidem.*

³⁸¹ AHSS, MG, EC, caja 105, exp. 6373.

temporal de la interna no es constante, como se observa en otras citas que sí se incluyen en la ficción.³⁸²

Los oficios diplomáticos del 26 de septiembre y el 2 de octubre, ambos de 1932, se conservan en *Nadie me verá llorar* casi sin alteraciones. El del 22 de diciembre, del mismo año, simplemente no se cita y el del 1 de febrero de 1933 mezcla el original de esa fecha con otro sin datación. De esta manera, este oficio ficcional es una reescritura que otorga un orden distinto a los documentos históricos y compone un nuevo texto.

El documento ficcional comienza con la declaración del estado actual de Matilda dentro del Manicomio y con la denuncia de su persecución por parte de “gente mala anarquista de verdad” (p. 256). Esas mismas personas, asegura la interna, promueven las guerras mundiales. En vista de la situación, Matilda le solicita al presidente Pascual Ortiz Rubio que intervenga para que las palabras de ella lleguen a diplomáticos. Por su parte, en el documento histórico, la carta comienza con la denuncia de ciertas conspiraciones que se realizan en el Manicomio y señala que hay bolcheviques que difunden el anarquismo dentro de la institución: “ciertas gentes malas sospechosas que andan de perseguidoras para provocar a otras personas para que se vuelvan bolcheviques o sean anarquistas para los gobiernos de coronas o sean manos rojas para las presidencias”.³⁸³

El discurso de los documentos, tanto los ficcionales como los históricos, propone un orden nuevo, por lo cual es difícil dilucidar su sentido; sin embargo, permite un acceso parcial al estado de conciencia de la mujer demente. Con la inserción de los oficios diplomáticos, el lector, por fin, tiene una visión directa del lenguaje de Matilda que se consigna en los expedientes y en el epígrafe.

³⁸² Al final del oficio ficcional de febrero de 1933, hay una mención del presidente Pascual Ortiz Rubio, a quien se dirige la carta. A pesar de que su mandato presidencial había concluido en 1932, llama la atención la cercanía de la referencia con la fecha de escritura.

³⁸³ AHSS, MG, EC, caja 105, exp. 6373.

Sin embargo, mientras que tanto el doctor Oligochea como la profesora de Sarapes y Rebozos ponían énfasis en lo desmedido del discurso de Matilda y en las historias inverosímiles del pasado, los oficios diplomáticos ponen su mirada en el futuro. Parece que la interna quisiera advertir de un peligro presente que amenaza también el porvenir.

Con excepción de un pasaje sobre la vainilla veracruzana,³⁸⁴ en *Nadie me verá llorar* es muy raro encontrar parlamentos extensos de Matilda Burgos. A pesar de que su locura se manifieste, según los diagnósticos, en su discurso desmedido y abundante, dentro de la ficción el personaje pocas veces toma la palabra. Es cierto que gran parte de la narración de su vida (sobre todo de sus vivencias anteriores al ingreso al Manicomio) está filtrada por su conciencia: hay cosas que sólo un narrador omnisciente focalizado en ella podría saber. También es verdad que el catalizador de varios de los recuerdos narrados es una conversación entre Joaquín y Matilda: “Matilda describe la topografía de Papantla como la superficie de un papel arrugado. Su casa es un nicho de aves cantoras. El cielo de noche, un tramo de terciopelo negro agujereado de estrellas: ‘Mi padre. ¿Le conté de mi padre cuando volvió a creer en Dios?’” (p. 85). Sin embargo, la información que ella aporta sobre sí misma es escasa y se reserva para el final. Los oficios diplomáticos son el acceso directo más grande que el lector tiene para hacer su propia representación de Matilda.³⁸⁵

¿De qué hablan los oficios diplomáticos? En general, sus temas son la política nacional y la administración del hospital. Aunque carecen de un orden discursivo lógico, en los oficios queda

³⁸⁴ Ubicado en el capítulo 2, “El esposo de la vainilla”: “—La vainilla es una orquídea, ¿lo sabía? *Xanat*. Yo he hablado con ella, conozco todos los secretos de sus vainas. Su voz es de mujer. Sólo de olerla, aun de lejos, puedo distinguir si es cimarrona, mestiza, mansa o de tarro. La mansa es la mejor. Se debe sembrar en los cuartos menguantes de marzo y julio. Debe hacerse así. Se entierran uno o dos bejucos del tamaño de una vara a un lado de los picochos, el cojón de gato, el cocuite, los colorines y se amarran con mucho cuidado a los troncos. La vainilla, aunque se alimenta de su raíz, necesita, como las mujeres, de un árbol sostén para enredarse en él y no morir” (p. 75).

³⁸⁵ “[Sobre la inclusión final de los Oficios diplomáticos] Matilda has created a dark textual space, and it is the readers’ task to find ways to negotiate it” (L. Kanost, art. cit., p. 313).

constancia del interés de Matilda por temas de materia pública. También está presente la importancia que el personaje da a sus propias palabras y al acto de comunicación. En diversas partes, Matilda escribe frases como:

pues-doy-conocimiento-judicial-diplomático-yo, Matilda Burgos L.-para-reuniones de-compañías y colonias-extranjeras [...] (oficio fechado el 30 de agosto de 1932, p. 254, mis cursivas)
poniendo-en su conocimiento lo que pasa en el manicomio de La Castañeda con algunas enfermas dementes [...] -les contesto yo-una afectuosísima servidora exhibiéndose-el nombre [...] (oficio fechado el 26 de septiembre de 1932, pp. 254-255, mis cursivas)
-poniendo en su conocimiento-todo esto porque-es un deber de su afectuosísima servidora (oficio fechado el 2 de octubre de 1932, p. 256, mis cursivas).

Pareciera que se trata de una mujer comprometida con la crítica social y la dimensión pública de la política. Sus cartas no narran las memorias de su vida anterior al Manicomio ni buscan el oído atento de un amante. En cada una de las citas es visible, por un lado, la preocupación de Matilda por ser escuchada y, por otro, la noción de una especie de deber civil que la mueve a escribirles a la Cámara de Diputados y a los cuerpos diplomáticos. Ninguno de los dos aspectos señalados se explora en otras partes de la novela. Muy por el contrario: “Matilda Burgos y Joaquín Buitrago se han perdido todas las grandes ocasiones históricas. Cuando la revolución estalló, ella estaba dentro de un amor hecho de biznagas y aire azul, y él en la duermevela desigual de la morfina” (p. 219).

La inserción extensa de los papeles del expediente ficcional de Matilda abre, por sus características, espacio a una representación del personaje ausente en el resto de la narrativa. El lector debe enfrentarse a un aspecto inexplorado del personaje y, desde la novedad, hacerse una idea propia sobre Matilda. Esta invitación a la interpretación, libre del filtro de un narrador, reproduce y reordena las palabras de Modesta.

Su discurso, sin embargo, no es fácilmente decodificable. El lector se enfrenta a las ruinas de un discurso pasado por el filtro de la locura y el encierro. Leónidas Morales, al comentar *El*

Padre mío de Diamela Eltit (que guarda ciertas similitudes con *Nadie me verá llorar* en tanto que reproduce textualmente el discurso de una persona fuera de razón), dice que en ese texto aparece “el paisaje de una *ruina* generalizada: ruina del sujeto, ruina del discurso, en definitiva, ruina del relato testimonial [...] estas ruinas siendo significantes, aunque de una manera imprevisible y con una intensidad perturbadora”.³⁸⁶ Los discursos de Matilda parecen dar cuenta de una sensación de angustia, peligro y de un deseo de denunciar un complot dirigido por agentes del mal. Aunque la Revolución mexicana sea un telón de fondo que nunca aparece en papel protagónico en ninguna escena, parece que sólo el estruendo de una revuelta social y cultural como ésa podría haber dejado hecho pedazos el discurso. En todo caso, la Revolución se alude por ausencia en la novela: “el fotógrafo nunca salió en busca de Adelitas o de masacres [...] Para Matilda, en cambio, la revolución se redujo a dos forasteros recopilando datos. Un suicidio. La falta de sonidos” (p. 220).

En los expedientes ficcionales (como en los clínicos) es común encontrar secuencias de palabras que deberían formar sentido coherente, pero que, debido a lo extraño de su composición, carecen de él: “-Con-el-debido-respeto-judicial-en-lo-general-y-por-asuntos-judiciales-extranjeros-tanto-diplomáticos-como-de-guerras-marinas-y-corresponsales-de-guerras-terrestres” (p. 253) es la dedicatoria con que abre el documento fechado el 30 de agosto de 1932. En la cita se advierte un sentido de las fórmulas de deferencia que deberían emplearse para dirigirse a un destinatario en un documento oficial; sin embargo, las palabras no logran adecuarse por completo a un orden convencional. El texto no ofrece indicios sobre ningún “asunto judicial extranjero”, ni diplomático ni referente a ninguna guerra. Inclusive el uso reiterado de guiones da idea de la necesidad de justificar un texto escrito a máquina, pero resultan innecesarias para el caso, puesto que las cartas

³⁸⁶ L. Morales, “La verdad del testimonio y la verdad del loco”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 72 (2008), pp. 193-205, p. 197.

de Modesta se escribieron a mano. En los Oficios Diplomáticos no rige una sintaxis comprensible, hay escasez de verbos conjugados y una presencia desmedida de adjetivos: por ejemplo, la expresión “las gentes-sospechosas-malas-promotoras de guerras-mundiales” (pp. 253-254) no tiene un referente claro en el texto, por lo que se muestra como un cascarón carente de referencialidad concreta. Sin embargo, conforme se avanza en la lectura, se alcanza a entrever un afán de ordenación del mundo. La frase “todas esas personas industriosas-sanas-pensadoras” (p. 254) parece oponerse a la anterior, aunque tampoco queda claro de quiénes se está hablando. En cierto sentido, la carta de la que he tomado las citas anteriores constituye una especie de denuncia contra el personal del hospital: “en este manicomio-tranquilas de primer-piso-hay médicos algunos muy sospechosos-rateros-promotores para muertes-de presidentes de repúblicas”, que, no obstante, también se desdibuja, pues va seguido de la mención de “marqueses-anarquistas de verdad-para gobiernos de corona-imperios [...]”.

Pareciera que Matilda (y, en última instancia, Modesta) buscaba recuperar no sólo su libertad, sino su acceso al ámbito de la razón por medio de un lenguaje fracturado. Su afán de legitimarse frente a los posibles lectores de sus cartas (que siempre van dirigidas a funcionarios de gobierno) se fortalece con la oferta de sus servicios. En el Oficio del día 2 de octubre de 1932, Matilda señala el peligro de una revuelta que podría estar fraguándose en La Castañeda. Hay un peligro difuso que, de algún modo, amenaza la estabilidad del país: “[...] en este manicomio de La Castañeda de Mixcoac-hay para que se puedan-levantar en armas-la frontera y cuarteles mexicanos-y ponerse de acuerdo-con las marinas extranjeras-y diplomáticamente [...]” (p. 255). En mi lectura, es

justo en esa sensación de caos inminente, en ese anuncio de guerra, que la Revolución mexicana aparece como una marca indeleble en la conciencia y el raciocinio de una mujer. La mención de la frontera y de las fuerzas armadas extranjeras hacen pensar en conflictos bélicos que podrían desatarse y amenazar la reconstrucción de una sociedad, cuyas mieles Matilda no alcanzó a disfrutar pues, debido a su trabajo como prostituta, no había un espacio para ella. Los enemigos que las cartas señalan son seres que retan los límites de las figuras retóricas y sugieren entrar en el terreno de la alucinación y la locura:

[...]pues son los votos de los partidos-que se han disgustado en contra-de los abusos de confianza-que hay entre lo bueno-presente escrito-pues han estado redactando-de la gente pilla chuterina-puerca-asquerosa-secuestradora-anarquista-de verdad-manos rojas prostituidas-como animalitos-asquerosos viles criminales-que al verles la cara tienen cara de bolas de humo-luego provocan espanto-y repugnancia-como unos diablos-demasiado coludos-para todo lo bueno presente (pp. 255-256).

El ataque del grupo de opositores que Matilda delinea con una serie de adjetivaciones de desprecio alcanza incluso el ámbito letrado. Alguien ha redactado cosas que atentan contra “todo lo bueno presente”. La superposición de imágenes de las “manos rojas”, los “animalitos asquerosos” y los “diablos demasiado coludos” tocan campos semánticos que podrían formar parte de un discurso de denuncia articulado, pero que en este contexto son sólo muestra de un estado febril suspendido.

V. ¿POR QUÉ ESCRIBIR UNA HISTORIA BASADA EN EXPEDIENTES CLÍNICOS? MATILDA BURGOS: LA INVESTIGACIÓN DOCUMENTAL EN LA FICCIÓN

Matilda Burgos es una “mujer de la situación”: niña de casa, aprendiz de médico, obrera en una fábrica de cigarrillos, amante de anarquistas, prostituta, cabaretera, compañera de un ingeniero en Minería, loca, novia de un fotógrafo. A lo largo de *Nadie me verá llorar* las identidades del

personaje cambian según sea el escenario al que se enfrente.³⁸⁷ Cada episodio de su vida permite hablar de alguna característica de México a principios del siglo XX. En ese sentido, la novela “se dedica a contar las historias periféricas que han sido arrolladas por la narración hegemónica que surge en los años posteriores al triunfo constitucionalista. Rivera Garza entabla un diálogo no sólo con la tradición historiográfica de su país, sino también con los textos canónicos de la literatura de la revolución”.³⁸⁸

En el expediente clínico, parece que la locura de Modesta Burgos tuvo que ver con sus antecedentes familiares, con su consumo de alcohol y tabaco y, finalmente, con su trabajo como prostituta;³⁸⁹ sin embargo, Matilda pierde la razón tras el suicidio de su amado Paul Kamàck en San Luis Potosí.³⁹⁰ Después de que él anuncia sus planes y parte, Matilda incendia la casa que compartían: “Cuando Matilda vuelve en sí es abril de 1918 [...] Los ruidos que se cuelan por las ventanas del hospital donde se encuentra son de ciudad” (p. 217). Dos años después, ingresa a La Castañeda.

Al inventar una posible razón para la enfermedad de Matilda —distinta a la que ofrece el archivo—, Rivera Garza resignifica los expedientes clínicos y cuestiona su sentido original.

³⁸⁷ Ute Seydel relaciona la variación de identidades de la protagonista con su ubicación espacial: “Los diversos lugares que [Matilda] habita se relacionan con el devenir de diferentes identidades: la niña que crece cerca de los cultivos en Veracruz; la huérfana que arriba a la ciudad; la amante de un anarquista; la compañera de trabajo que se convierte en madre postiza; la obrera que experimenta la opresión, la miseria y falta de libertad de los obreros, así como la desigualdad entre los géneros; la prostituta; la lesbiana; la esposa; la viuda; la loca” (“Construcción y desestabilización de identidades en la narrativa de Carmen Boullosa y Cristina Rivera Garza”, en Oswaldo Estrada, *op. cit.*, pp. 155-178, p. 172).

³⁸⁸ Brian L. Pierce, art. cit., p. 112.

³⁸⁹ A finales del siglo XIX y principios del XX, la psiquiatría en México se basaba en teorías sobre la degeneración social: “Degeneration theory was a body of ideas linked for the first time in France by Bénédicte Augustin Morel and Valentin Magnan in the second half of the nineteenth century” (O. Vázquez-Medina, art. cit., p. 189). Desde esa perspectiva, la locura estaba relacionada profundamente con comportamientos criminales y, por lo tanto, los locos eran un peligro para la estabilidad social.

³⁹⁰ Antes de este evento, la desaparición de su amante Diamantina Vicario también le ocasionó un colapso mental: “Cástulo la encontró una mañana sentada frente al piano de Diamantina, inmóvil, con la mirada perdida [...] Cástulo tiró a la basura sus enaguas manchadas de excremento y orina. Luego desinfectó con yodo los rasguños, enrojecidos unos y vueltos costra otros, en sus piernas, en sus brazos, su cuello y mejillas. El cuerpo de Matilda parecía un terreno cruzado por zanjas recién abiertas” (p. 171).

Aunado a este hecho, la reescritura de expedientes clínicos como expedientes ficcionales hace que, por medio de procesos de apropiación textual, haya una dignificación de la dimensión testimonial de los documentos históricos. De esta manera, la transformación de Modesta en Matilda le permite a la ficción hacer cosas impensables para el trabajo historiográfico.

La causa de los males de Matilda no es biológica; sus padecimientos tienen su origen en el rechazo a ciertos esquemas sociales (como permanecer en la casa familiar hasta casarse) y en un sentimiento humano por excelencia: el amor. La inestabilidad de la vida de Matilda se relaciona con su dificultad de aceptar los marcos asignados para alguien como ella. Desde la salida del hogar con el tío Marcos en la Ciudad de México, Matilda tiene que buscar un modo de vida que le permita pagar sus gastos. Su incapacidad de adoptar el rol social que buscaba asignarle su tío Marcos (representante y defensor de los valores de la cultura porfirista) y su apoyo a la lucha social de Cástulo y Diamantina conducen a Matilda a los márgenes de la sociedad: primero por su trabajo como prostituta y después por su aislamiento geográfico en compañía de Kamàck.

La comprensión atenta de los expedientes clínicos consiste en ver lo que se escapa de ellos. Dentro de la ficción, el cuestionamiento de los documentos históricos se apoya en Eduardo y Joaquín, quienes representan dos modos distintos de aproximación a la experiencia de Matilda. Mientras uno desea encontrar la verdad fría del laboratorio, el otro se compromete con una búsqueda extenuante del pasado de la mujer, para comprender su manera particular de ver el mundo. Uno está movido por la ciencia, el otro por el amor (y el arte).

La visión de la autora se desdobra dentro de la narración en estos personajes y establece dos coordenadas que permiten ubicar a Matilda.³⁹¹ Es importante notar que tanto el fotógrafo como

³⁹¹ De acuerdo con J. Negrete, Joaquín Buitrago es “la representación conjunta del historiar y el crear, la puesta en ficción de la figura compleja que conjuga al historiador y al artista, en quien recae la tarea de indagar, desde dos perspectivas, en el pasado para entender el presente” (art. cit., p. 106).

el médico están implícitos en los expedientes clínicos; sin embargo, sus funciones se restringen al trato con los pacientes: lo que importa para el registro institucional es la particularidad de los internos, no del personal administrativo o médico.

Por su parte, Buitrago y Oligochea son personajes complejos,³⁹² cuyas características particulares permiten dos visiones de Matilda. Como ya señalé, aunque a lo largo de *Nadie me verá llorar* su discurso está escasamente reproducido por la autora,³⁹³ llega un momento en que la voz de Matilda encuentra un espacio para ser escuchada sin la contención original de los documentos históricos, pues retoma su contenido literal en un contexto nuevo. Hacia el final de la obra, cuando se insertan los oficios diplomáticos, el discurso de Matilda (copia modificada del de Modesta) aparece sin mediaciones narrativas, como si fuera cita textual del archivo, ante el lector. La base de la interpretación médica ha sido cuestionada ya por el relato mismo y a estas alturas conocemos la historia de Matilda mejor que el mismo Dr. Oligochea, por lo que la interpretación de los documentos históricos no se ciñe al discurso médico que lo precede.

El ensayo de restitución de la experiencia de los internos del Manicomio empezó para Rivera Garza desde la escritura de su tesis de investigación. En el prólogo a *La Castañeda...*, ella explica que tras elaborar las disertaciones de maestría y doctorado, nacieron dos hermanos siameses: un libro de ensayos y una novela.³⁹⁴ Al referirse a la separación de los textos, la autora alude a “un acto de violencia” y añade: “Estamos en la restitución.”

³⁹² “Instead of populating the novel with a random spattering of men, Rivera Garza establishes a system of comparisons among the male characters in *Nadie me verá llorar* by means of ontological equivalencies that later fragment into the multiplicities of men in her fictive society” (V. Venkatesh, “Marketing Masculinities in *Nadie me verá llorar*”, *Masculinities in Contemporary Latin American Fiction*, Arizona, University of Arizona Press, 2015, pp. 26-36, p. 34).

³⁹³ “Matilda focalizes much of the narration, especially the narration of her life before entering the asylum, but these passages do not typically display the hallmarks of Matilda’s voice—fragmentation, disorder, playful use of language, and profanity—observed by Joaquín and Eduardo” (L. Kanost, art. cit., p. 312).

³⁹⁴ C. Rivera, *La Castañeda...*, ed. cit., p. 11.

Es interesante la elección de ese vocablo para calificar su escritura porque la restitución es un término que pertenece, en su origen, al derecho romano. Su empleo es común, por ejemplo, en el discurso de la defensoría de derechos humanos. De acuerdo con la ONU, la restitución forma parte de la reparación, jurídica y humanitaria, de daños en casos de violaciones graves a derechos humanos y consiste en un proceso que:

siempre que sea posible, ha de devolver a la víctima a la situación anterior a la violación manifiesta de las normas internacionales de derechos humanos o la violación grave del derecho internacional humanitario. La restitución comprende, según corresponda, el restablecimiento de la libertad, el disfrute de los derechos humanos, la identidad, la vida familiar y la ciudadanía, el regreso a su lugar de residencia, la reintegración en su empleo y la devolución de sus bienes.³⁹⁵

La restitución es, por lo tanto, parte de un mecanismo de reparación de daños en el que las víctimas recuperan parte de lo que les fue arrebatado violentamente. ¿A qué se refiere entonces una autora de ficción cuando habla de restituir?

Quizá sea pertinente recordar que la última sección de *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, de Octavio Paz, lleva por título “Ensayo de restitución” y hace referencia precisamente al esfuerzo por restituir lo que sor Juana perdió con el silencio al que fue obligada hacia el final de su vida. Ante la interpretación de ese hecho como parte de una conversión religiosa, Paz aclara: “Las ortodoxias político-religiosas no sólo buscan convencer a la víctima de sus culpas sino también a la posteridad. La falsificación de la historia ha sido y es una de sus especialidades. En el caso de sor Juana estuvieron a punto de lograrlo: varias generaciones vieron en sus últimos años no una derrota sino una conversión.”³⁹⁶

³⁹⁵ ONU, “Principios y directrices básicos sobre el derecho de las víctimas de violaciones manifiestas de las normas internacionales de derechos humanos y de violaciones graves del derecho internacional humanitario a interponer recursos y obtener reparaciones”, art. 19, consultado en <http://www.ohchr.org/SP/ProfessionalInterest/Pages/RemedyAndReparation.aspx>.

³⁹⁶ *Obras completas*, 5. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Ciudad de México, FCE, 1994, pp. 568-569.

Guardadas las distancias (sor Juana fue poeta, Modesta no), el ensayo de restitución de Rivera Garza tiene que ver en varios aspectos con el ejercicio de Paz: a fin de cuentas estamos hablando de mujeres, silenciadas por aparatos burocráticos, cuya voz puede interpretarse de forma renovada por medio de la escritura literaria. En el caso que nos ocupa, la autora explora formas de representar a Modesta Burgos (y a otros internos del Manicomio General) que le devuelvan una dimensión humana silenciada en el archivo. En realidad, los tres ejercicios de escritura (la tesis, el libro de ensayos y *Nadie me verá llorar*) intentan un proceso de reparación por medio del lenguaje y ponen en crisis el modelo de representación de los expedientes clínicos.

La novela cuestiona la representación de los sujetos de estudio: el “nomadismo identitario” de Matilda —del que habla Ute Seydel³⁹⁷ interroga y desestabiliza los modos de representar la locura encarnada en una mujer. Aún más, a partir de la pregunta recurrente de Joaquín sobre cómo llega alguien a convertirse en una loca, Matilda rememora y narra pasajes de su vida previa al manicomio: las razones de su llegada a la Ciudad de México, la salida del ambiente familiar de sus tíos por seguir a Cástulo y a Diamantina, su trabajo en una fábrica, su entrada a la casa de citas, su enamoramiento por la segunda Diamantina, su matrimonio con Kàmack. Su ingreso a La Castañeda permite el reencuentro con Joaquín y la salida del encierro. Finalmente, cansada y decepcionada, Matilda vuelve al hospital para no salir hasta su muerte, hecho con el que termina la narración.

La dramatización de la experiencia, su puesta en escena en momentos y lugares específicos —finales del siglo XIX, principios del XX, Ciudad de México, Papantla, Real de Catorce—, aporta elementos de interpretación de los casos que son inaccesibles para la historiografía o, en menor medida, para el ensayo. Lo que se restituye es la dimensión profunda de las vidas narradas y se

³⁹⁷ “En *Nadie me verá llorar*, por ejemplo, podría hablarse de un nomadismo tanto espacial como identitario de la protagonista” (U. Seydel, art. cit., p. 172).

recupera la complejidad de la experiencia humana, resumida y desfigurada en los expedientes. ¿Cuáles son las consecuencias de esa restitución?

En un ensayo sobre procesos colectivos de duelo, Judith Butler habla de las formas que un Estado tiene de permitir lamentaciones públicas y procesos de duelo por la pérdida de algunas vidas y de cómo restringe las de otras.³⁹⁸ Para que la muerte de alguien merezca un espacio de representación es necesario que en vida, la persona haya sido considerada como tal. Quienes están fuera del paradigma de lo que es un ser humano “normal”, un “buen ciudadano”, no pueden entrar en la esfera pública del duelo. Su representación se niega desde el discurso: para ellos, no hay nombres, imágenes ni biografías. En otras palabras, por medio de la supresión o de la censura de su representación, queda anulada la capacidad para sentir empatía por ellos. Es imposible, en ese contexto, condolerse por su muerte o lamentar su desaparición.

Recuperar, por tanto, historias de personas cuya identidad fue marginada (los locos y las prostitutas, por ejemplo, si hablamos del México porfirista) es una manera de reparar el acto de violencia que los excluyó de la sociedad en primer lugar y que perpetuó una imagen de un Otro que no tiene nada que ver conmigo, imagen que puede cuestionarse desde la reescritura del archivo institucional. Las experiencias de sufrimiento de los internos, recogidas por los doctores, perdieron su dimensión testimonial cuando se integraron en un archivo histórico. Hacía falta reescribirlas

³⁹⁸ En el periódico *San Francisco Chronicle* le fue negado el acceso a la sección de obituarios a la memoria de dos familias palestinas que murieron a manos de tropas israelíes. El periódico argumentó que tales textos podrían “ofender” a los lectores. Butler se pregunta sobre el significado de este hecho: ¿por qué alguien podría sentirse ofendido al leer un obituario?, ¿qué provocó que ese espacio de representación les fuera negado? Como conclusión, la filósofa apunta que la negativa es parte de un proceso de deshumanización de ciertas víctimas: “There will be no public act of grieving (said Creon in *Antigone*). If there is a ‘discourse’, it is a silent and melancholic one in which there have been no lives, and no losses; there has been no common bodily condition, no vulnerability that serves as the basis for an apprehension of our commonality; and there has been no sundering of that commonality” (“Violence, Mourning, Politics”, *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, Londres / Nueva York, Verso, 2004, pp. 19-49, p. 36).

para traerlas al presente, permitirles tomar un cuerpo y ser leídas como testimonio alterno de la creación de una sociedad moderna.

Aún más, *Nadie me verá llorar* busca recuperar no sólo la experiencia de los internos del Manicomio General, sino también la de los médicos. La Castañeda tuvo dos funciones señaladas desde su inauguración: la de una institución de beneficencia pública y la de un organismo de control social.³⁹⁹ Dentro de este paradigma el trato entre pacientes y doctores era lugar central de negociaciones implícitas sobre lo que significaba, en términos médicos y sociales, la locura. Contrariamente a lo que podría pensarse, esas relaciones fueron más determinantes para la conformación del discurso psiquiátrico que el contexto histórico: “el cambio político que hubo con el fin del porfiriato y con el inicio de la revolución no implicó, ni remotamente, un cambio en el discurso psiquiátrico; más bien, hubo una continuidad observable en el uso de los mismos criterios”.⁴⁰⁰ El AHSS consigna palabras de todas las personas que participaron en la creación y el funcionamiento de la institución de salud mental: incluso si en los expedientes clínicos los médicos tenían la voz autorizada, los testimonios de la experiencia de la locura sobrevivieron como parte de las historias clínicas y los diagnósticos o como documentos adjuntos.⁴⁰¹ Hay, desde los

³⁹⁹ Estas dos afirmaciones deben ser vistas bajo la luz adecuada. En primer lugar, La Castañeda dejó de depender de la Beneficencia Pública a partir de unas reformas administrativas hechas en 1920 y, en segundo, el “control social” debe ser entendido según lo explica Ríos: “las familias se apropiaron del Manicomio General en un periodo de crisis, política y económica, donde las estructuras de poder y los referentes de normalidad se desdibujaban en la cotidianeidad” (A. Ríos, tesis citada, p. 11).

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 66.

⁴⁰¹ La mera construcción del Manicomio General fue, ante todo, un ejercicio semiótico. Ríos explica que la creación del amplio complejo de edificios para este hospital no obedeció a necesidades materiales, sino a simbólicas: “a saber, los asilos representaban al viejo orden colonial, tanto por su origen como por su arquitectura. Además no se asociaban a la curación científica sino a la caridad cristiana. Así, el estado moderno y liberal [...] se presentaba ante la sociedad mexicana y ante los invitados de la comunidad internacional como un abanderado del progreso y de la ciencia al clausurar uno de los símbolos del antiguo régimen” (*ibidem*, p. 60).

documentos, un crisol de voces,⁴⁰² cuya representación no es monolítica ni estable, en especial en el caso de Matilda Burgos.⁴⁰³

Laura Kanost apunta que la importancia de Joaquín como medio de acceso a la historia de Matilda se localiza en su caracterización como escritor y lector. Es gracias a su interés indagatorio en la mujer que el expediente ficcional de Matilda aparece y, por la misma razón, se insertan textos historiográficos sobre la historia de Papantla o El Tajín. Sin embargo, en el mismo capítulo donde se integra esta búsqueda, hay fragmentos del relato sobre la vida de Matilda que no es fácil enmarcar en la búsqueda de Joaquín y quedan, por tanto, carentes de una fuente fija de información: “Yet as the novel’s narration shifts between Joaquín reading in the library and detailed, intimate descriptions of the lives of Matilda’s parents and Matilda herself, there is no clear indication as to Joaquín’s sources—library books? the asylum file? Matilda?—or the extent to which the narrative has been filtered by Joaquín’s own drug-addled imagination.”⁴⁰⁴

De tal manera, la representación de Matilda es compleja y no crea una imagen estable del personaje, sino que, por el contrario, navega por diversas estrategias discursivas. Para nombrar este fenómeno, Kanost habla de una “narrative ambiguity” que no llega a resolverse en la obra y que, por eso mismo, señala enfáticamente el problema de la representación del Otro. Aunado a la restitución de la experiencia, este señalamiento es otra aportación original de *Nadie me verá llorar* en relación con la tesis doctoral y el libro de ensayos.

⁴⁰² “Mexican historian and literary writer Rivera Garza approaches the space of the asylum not as a monolithic mechanism of rigid control and silence but as a continual negotiation of bodies and words” (L. Kanost, art. cit., pp. 300-301).

⁴⁰³ “In *Nadie*, the lack or contradiction of information, the break from chronology, the reliance on fragments and flashbacks, and the imagination or perhaps hallucinations of the characters –all of which are the constitutive material of the novel – disrupt the linear narrative that we would associate with the idea of progressive history” (O. Vázquez, art. cit., p. 201).

⁴⁰⁴ L. Kanost, art. cit., p. 309.

La inestabilidad de la representación es parte fundamental de la restitución, puesto que renuncia a una visión unificadora y, por ende, parcial de la experiencia humana de la locura. Rivera Garza restituye también la función ciudadana que los internos del Manicomio cumplieron en la formación del Estado moderno mexicano. Aunque sea como su contracara —su parte negada, los escombros del progreso—, los internos de La Castañeda sostuvieron durante largo tiempo la existencia del hospital. Ahora como sujetos de experimentación médica, ahora como elementos avergonzantes de una sociedad progresista, los asilados constituyen una cara oculta de la modernidad que adquiere luz por medio de la ficción.

VI. CONCLUSIONES PRELIMINARES

Este capítulo se dedicó a comprobar la presencia documental de los expedientes clínicos del AHSS en *Nadie me verá llorar*. La accesibilidad del archivo médico para el lector interesado hizo posible realizar un cotejo exhaustivo de sus elementos, retomados por la ficción. Debido a que es la única obra de mi corpus que ofrecía esta posibilidad y a que ningún otro crítico había recurrido al archivo para corroborar el carácter documental de la narración, era un deber intentar explorar el tema a profundidad.

Tal y como Rivera Garza lo refiere en el apartado “Notas finales” de su libro, varios de los personajes internados en el manicomio tienen un origen documental en el archivo médico. Los cambios tipográficos del texto (que reproduce en este capítulo) indican citas casi textuales de los expedientes y el último apartado es, en esencia, una copia de los papeles consignados en el AHSS.

La inclusión de los documentos en la ficción, en este caso, tuvo consecuencias no sólo a nivel argumental, sino también estructural. La sensación de la época y varios elementos de la trama siguen pautas marcadas por el expediente, en particular, y por la investigación doctoral de Rivera Garza, en general: la migración de Matilda de Papantla a la capital, su dedicación a la prostitución

y al espectáculo de cabaret, así como su llegada última a La Castañeda a manos de un cuerpo de seguridad merecen explicaciones extensas que mezclan los resultados de las investigaciones de Joaquín con sus conversaciones con Matilda.

Parece que la principal función de la novela es configurar un marco de referencia que llene los huecos informativos del expediente y amplíe el rango de interpretación que un lector puede tener de los documentos. Esa configuración detona el desarrollo de las historias de varios personajes y, en vez de constreñir la lectura de las citas textuales del archivo a una sola vía, abre vetas posibles que el lector está en libertad de tomar o abandonar.

La restitución que se efectúa, en ese sentido, es una operación de apertura de significados y de nueva consignación del archivo. La ficción devuelve la capacidad de empatizar con la experiencia de una interna de La Castañeda que, de continuar aislada entre las cajas del AHSS, seguiría marginada de la experiencia común de lo normal y lo conocido.

Uno de los aciertos de *Nadie me verá llorar* es dimensionar la locura como un conjunto de reacciones ante estímulos y situaciones a los que cualquier persona podría enfrentarse. La capacidad de respuesta a los conflictos de Matilda denota una alta sensibilidad y una honda vulnerabilidad que hacen su caso comprensible y acerca el personaje al lector. De tal manera una “loca” se convierte en una mujer compleja e inagotable, que exige un ejercicio de imaginación (y de amor, cifrado en Joaquín) para ser accesible y para ser incluida en la familiaridad de la experiencia propia. La ambigüedad de la identidad de Matilda, su constante cambio de actividades y roles sociales, así como su hermetismo (se repite varias veces su deseo de que nadie la vea llorar, como indica también el título de la obra) enriquecen las posibilidades de una interpretación comprensiva de su condición, algo que va más allá de la lectura de los expedientes.

CONCLUSIONES

Walter Benjamin escribió sobre la forma en que el trauma actúa en la experiencia íntima del tiempo que tienen las personas, mientras hacía el esbozo de su obra cumbre (*El libro de los pasajes*), que sobrevivió sólo de forma fragmentaria. En unas líneas que hacen referencia a la teoría de Bergson, Benjamin explica que el trauma altera el ritmo de la vida de forma tan determinante que la mente necesita regresar a ese momento y “llenarlo de tiempo” para recuperar el ritmo que se perdió por una ruptura brusca de la continuidad.⁴⁰⁵ El trauma subraya, de esa forma, la conjunción de un tiempo cronológico que se dota de sentido humano sólo a través del ritmo que le otorga la conciencia de los hombres. De tal forma que el paso del tiempo que es relevante para las personas no tiene que ver con el movimiento de los astros, sino con la experiencia humana. He ahí una explicación para la necesidad de reconstruir de forma narrativa la memoria de un hecho violento. El carácter secuencial, propio de cualquier relato, ayuda a devolverle sentido a un conjunto de hechos desorganizados por la interrupción del ritmo que llevaba la vida hasta el momento previo al trauma.

Las obras analizadas en esta tesis son resultado de procesos de escritura y de mediación de la experiencia que tuvieron por fin último encarnar un trauma y recuperar (de alguna manera) el sentido robado. Con la Revolución mexicana como elemento esencial en el caso de Campobello, y como telón de fondo en los de Poniatowska y Rivera Garza, las vidas de tres mujeres se reconstruyeron en la ficción con el propósito de recuperar el sentido de experiencias fracturadas por distintos tipos de violencia.

En su revisión sobre las formas de hacer memoria con un giro subjetivo, Beatriz Sarlo se apega a la tesis de Michel de Certeau, según la cual en las historias cotidianas había actos de

⁴⁰⁵ Walter Benjamin, *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*, Jesús Aguirre (tr.), Madrid, Taurus, 1972.

rebeldía y resistencia que podían pasar desapercibidos si eran vistos bajo una perspectiva totalizante de los grandes movimientos sociales:⁴⁰⁶ una niña que le roba los muertos a la guerra y los convierte en relatos; una mujer que narra vidas pasadas como una forma de liberarse de la violencia que su cuerpo recibe día con día; una loca que escribe cartas políticas desde un salón del Manicomio General. Siguiendo la nomenclatura que propone la autora argentina, tendríamos que decir que *Cartucho*, *Hasta no verte Jesús mío* y *Nadie me verá llorar* son expresiones de un giro subjetivo para la comprensión de la historia que, para reconstruir el pasado con la lógica que primaba en él, requiere partir de subjetividades concretas, perspectivas individualizadas que muestren no sólo la significación de una época, sino los supuestos desde los cuales es construida.

En el primer capítulo de la tesis propuse un camino teórico para seleccionar los términos que se usarían en esta investigación. Dado que el mote usado tradicionalmente para designar el tipo de textos que estudio es “literatura testimonial”, era necesario partir de él para llegar al acercamiento teórico más conveniente y hablar de las particularidades del corpus elegido.

Tras realizar una taxonomía de las tres vías relevantes que ha seguido la crítica para tratar el tema, decidí retomar la propuesta nominal de Rodríguez-Luis de renombrar este fenómeno literario como “narrativa documental” porque, de tal manera, podría priorizarse el estudio del proceso de escritura de las obras y el tipo de mediación verbal empleado para apropiarse de la experiencia ajena por medio de la ficción. En adición, seguí las metodologías de estudio propuestas por Sklodowska y Amar, centradas en los paratextos y en la inclusión de otros tipos discursivos en la narración. En atención a la primera, consulté los paratextos y los textos satelitales de las obras en cuestión; en atención a la segunda, busqué relacionar el resultado final de las obras con el proceso material de su escritura y con la poética rectora de otras obras de las mismas autoras.

⁴⁰⁶ Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

De las tres obras que elegí para conformar el corpus de esta tesis, sólo una de ellas contaba con el reconocimiento previo de su pertenencia a la narrativa documental. Por lo tanto, los problemas más severos para justificar mi lectura estuvieron relacionados con la inclusión de *Cartucho* y de *Nadie me verá llorar*. La primera es una obra que se ha estudiado en atención a su pertenencia al subgénero de “novela de la Revolución”, a raíz de su aparición en la antología de Antonio Castro Leal. En consecuencia, la crítica se ha centrado en sus particularidades respecto al resto de los textos incluidos allí, así como en la relación que guarda con un texto posterior de la autora, titulado *Las manos de Mamá*. De tal forma, su carácter documental ha quedado relegado a comentarios secundarios y, en ocasiones, aislados.

La segunda es la primera novela de Rivera Garza y, por tanto, suele analizarse como texto seminal de su escritura. Otro aspecto que ha llamado la atención de los especialistas es su relación intertextual con la tesis doctoral de la autora. Sin embargo, ningún crítico había recurrido a la consulta directa del Archivo Histórico de la Secretaría de Salud (AHSS) para corroborar su cercanía a los expedientes clínicos.

Desde mi perspectiva, y como intenté comprobar en los análisis de las obras, las tres pertenecen a una misma tradición literaria de narrativa documental. Por medio de tres formas distintas de mediación, cada una experimenta con procesos de escritura que ponen en juego la documentación base, dentro de un ámbito ficcional. Las memorias de Campobello, narradas desde una perspectiva infantil dominante, emplean la focalización de la narradora para hablar de las transformaciones que la violencia provoca en la interacción entre los cuerpos y los objetos. Por medio de la entrevista personal, sin grabadoras de por medio la mayoría de las veces, Poniatowska finge una narración en primera persona que alude a un personaje ausente. Esto deja marcas en la construcción de la trama, que tienen que ver también con la superposición de tiempos y espacios (en un solo párrafo pueden convivir la narración en presente de lo que se está contando y huellas

textuales del momento mismo en que se desarrolla el acto de contar). Finalmente, la nueva consignación de los expedientes médicos del AHSS que elabora Rivera Garza sugiere un nuevo sentido para sus contenidos.

Bajo la perspectiva de mi estudio, lo documental es una propiedad temática (se narran hechos referenciales) y estructural (se incorporan documentos a la escritura) que puede participar de cualquier forma narrativa literaria. Según Sklodowska, las obras documentales establecen una relación intertextual con documentos generados previamente a su escritura y, por lo general, tienen un compromiso de reivindicación de una experiencia singular que se muestra como representativa. Para lograrlo, emplean recursos (como diálogos, un narrador focalizado, descripción del mundo interior de los personajes, entre otros) para persuadir al lector y para lograr un efecto de veracidad que se revela en una insistencia en lo verdadero y transparente del vínculo entre el documento y el escritor. A esto último, puede sumarse la importancia que Beth Jörgensen otorga a la duda que estos textos generan en el lector sobre su referencialidad.

Para Rodríguez-Luis, hablar de la dimensión documental, en vez de la testimonial, posibilita pensar en los procesos de transformación de la experiencia humana en un texto literario; así como identificar las estrategias empleadas en la adaptación de un material previo a una nueva organización. Amar Sánchez subraya que, en las narrativas documentales, la base de registros no puede ser modificada en el proceso de creación de una nueva realidad (literaria) para los acontecimientos, que se rige por una lógica interna y leyes propias. Este uso de recursos propios de la ficción permite mostrar que hay una perspectiva desde la que se narra un relato. Por lo general, los procedimientos estéticos documentales se repiten en varias obras de un mismo autor, lo que genera una interdependencia formal entre los textos de no-ficción y el resto de la producción autoral. Los relatos documentales normalmente dan cuenta de una conciencia del proceso de consignación y manipulación de los materiales empleados como base, de tal manera que generan

en el lector no sólo la duda de la que habla Jørgensen, sino que también lo invitan a resolver si la lectura modifica su forma de entender el mundo como textos ficcionales o como registros históricos. Morales identifica la transformación de la materia prima documental en una forma literaria como elemento nodal de la escritura referencial, aunque él comprende el fenómeno como una categoría transgénica y transhistórica, por lo que se refiere a los géneros referenciales como todos aquellos que dependen de una relación de fidelidad con documentos no literarios y que se actualizan en algún tipo discursivo tradicional (novela, biografía, carta, memoria, etcétera).

En el segundo capítulo, dedicado a *Cartucho* de Nellie Campobello, exploré varios problemas para resaltar la dimensión documental de la obra. En primer lugar, atendí los cambios que hubo entre la primera y la segunda edición del texto (Integrales, 1931 y Ediapsa, 1940, respectivamente). En segundo lugar, propuse un análisis textual focalizado en la perspectiva narrativa infantil dominante y las alteraciones que ocurren en la forma que tienen de relacionarse los cuerpos y los objetos en la obra.

Para el primer objetivo, puse en duda la profundidad de la influencia que ejerció Martín Luis Guzmán como editor en 1940 con tres argumentos: no hay pruebas documentales de la autoría de los cambios editoriales; Nellie Campobello corrigió y rescribió otros de sus libros también; y la reescritura de *Cartucho* sigue una línea marcada en los dos libros contemporáneos a la segunda edición (*Ritmos indígenas de México* y *Apuntes sobre la vida militar de Pancho Villa*). Tras hacer mi propia lectura comparativa y revisar el trabajo crítico de Blanca Rodríguez, Sophie de la Calle y Laura Cázares llegué a la conclusión de que la segunda edición (cuyos cambios se reflejan en los paratextos, el número de estampas y las alteraciones de los textos que pervivieron en ambas ediciones) propone una visión más compleja de la Revolución al multiplicar las fuentes de los testimonios y al resaltar la importancia que tenía, para Mamá, el hecho de contar y, para la narradora, el acto de escuchar.

En el tercer capítulo, analicé elementos extratextuales y estilísticos de *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska. En un primer momento reuní varios textos satelitales que dan fe del origen documental de la obra: una crónica sobre migraciones campesinas, un par de textos que Poniatowska publicó a la muerte de su colaboradora (que en vida exigió permanecer en el anonimato), varias entrevistas a la autora y un artículo académico de Cynthia Steele. Alterné la exposición comentada de estas fuentes con alusiones al trabajo profesional que Poniatowska ejerció como entrevistadora y periodista desde 1953. Mi objetivo era resaltar sus antecedentes (entre los que destaque también una obra colaborativa con Alberto Beltrán y su trabajo con Oscar Lewis) para identificar las semillas de su desenvoltura y el despliegue de su ingenio al escribir *Hasta no verte Jesús mío*.

En un segundo momento me dediqué a enunciar algunas preguntas problemáticas sobre la función autoral en la escritura de relatos de vida (que, según Lejeune, es un tipo de autobiografía delegada, surgida de una colaboración entre una persona iletrada y un escritor). Sin llegar a conclusiones definitivas, identifiqué el intercambio de bienes simbólicos entre ambas mujeres. En un principio, Josefina Bórquez no deseaba contarle su vida a Poniatowska y, al conocer la versión final del texto que surgió de sus conversaciones, no quedó satisfecha con el resultado. Por su parte, al escribir el relato, Poniatowska reforzó una veta que sería muy provechosa en su poética autoral y, con el tiempo, incluso se convirtió en un sello personal: su narrativa documental y su escritura de biografías son elementos sin los que no podría comprenderse su producción posterior. Sin embargo, la escritora siempre ha reconocido cómo esta colaboración le cambió la vida, incluso en términos íntimos, porque la ayudó a formar su identidad como mexicana y ha reconocido también que la vida de Josefina continuó prácticamente igual después de la publicación.

Finalmente, en mi análisis de la obra expliqué algunas de las huellas textuales que denotan la colaboración entre ambas mujeres, incluso tras la borradura de todas las intervenciones de

Poniatowska en las conversaciones con Josefina. El resultado, que puede leerse como un largo monólogo de Jesusa, mantiene sin embargo elementos que permiten intuir (o quizás reconstruir) el proceso colaborativo: adverbios, adjetivos y pronombres deícticos, así como una conciencia metatextual que aparece en las ocasiones en que Jesusa reflexiona sobre el acto mismo de narrar.

En el capítulo cuarto, hice un rastreo exhaustivo de los expedientes clínicos del AHSS en los que se basó Cristina Rivera Garza para la escritura de *Nadie me verá llorar*. En mi revisión comprobé que la cercanía entre los documentos y la ficción es estrecha. Las citas de los expedientes son casi textuales y aparecen, por lo general, subrayadas en otra tipografía.

Tras un cotejo con la tesis doctoral de la autora y con su libro de ensayos dedicado al Manicomio (que reproduce pasajes traducidos de la tesis), es fácil observar que el ambiente de la época en que se desarrolla la mayor parte de la historia (primeras décadas del siglo XX en México) y las diversas corrientes de pensamiento que se representan (el positivismo, los movimientos anarquistas e incluso el nacimiento de la psiquiatría) son resultado de sus investigaciones profesionales. Rivera Garza escribió una novela con sólidas bases históricas y documentales que, en vez de reducir la interpretación de los hechos a una vía, multiplicó las posibilidades para el entendimiento del lector.

En este sentido, su obra funciona como un archivo alterno en el que se ofrece un nuevo marco de interpretación para los expedientes clínicos, de manera que se hace posible una restitución de varios aspectos silenciados en los documentos médicos. La complejidad de la experiencia de Modesta se ve recuperada en la historia de Matilda por medio del ingenio y la imaginación. La tarea creativa de la autora consistió, en este caso, en construir puentes entre los datos registrados en los expedientes y los eventos posibles que antecedieron la entrada de Modesta al Manicomio General. Ante tal labor, el lector puede empatizar y condolerse por las experiencias humanas consignadas en el AHSS y resignificadas en la narración, pues desaparece la lejanía entre la

normalidad (representada por la cordura) y la excepción (cifrada en la locura). A final de cuentas, ambos estadios se presentan como posibles desenlaces de una serie de eventos y no como identidades fijas y estables.

Las tres obras que estudié en esta disertación pertenecen a una misma tradición literaria porque plantean diversos modelos de mediación de la experiencia a partir de un trabajo escritural anclado en bases documentales. Campobello, Poniatowska y Rivera Garza pueden leerse como eslabones de una misma estética en tanto que su lectura conjunta ilumina, por contraste, los procesos creativos de cada una. El trabajo con la memoria, la entrevista y el archivo presenta posibilidades varias para la mediación autoral, la apropiación de la experiencia ajena y la construcción de un pacto de lectura con compromiso de veracidad.

Queda pendiente, a partir de este planteamiento, observar qué pasa en el panorama literario actual con este tipo de escritura. Por el momento, me atrevo a señalar que *Antígona González* (Surplus, 2012) de Sara Uribe, *Temporada de huracanes* (Random House, 2017) de Fernanda Melchor y *Chernóbil* (Siglo XXI, 2018) de Iliana Olmedo, pueden verse como posibles desarrollos de la narrativa documental mexicana escrita por mujeres.⁴⁰⁷

No creo que haya una capacidad creativa exclusiva ligada al género de los escritores; sin embargo, considero muy relevante preguntar por qué la narrativa documental podría resultar seductora para las autoras y en qué momentos suele ocurrir que las mujeres se involucren como artistas en la representación de la experiencia ajena. Hasta ahora, intuyo que algo tiene que ver con las labores (muchas veces invisibles) de cuidado y curación que históricamente han ejercido en tiempos de guerra. Quizás la escritura creativa y documental permite desplazar ese tipo de trabajos

⁴⁰⁷ Estas obras tratan, a grandes rasgos, sobre la desaparición forzada de migrantes en el norte de México, los resultados de la Guerra contra el Narcotráfico en la zona del Golfo de Veracruz y los testimonios de las esposas de los sobrevivientes al accidente nuclear en Chernóbil, respectivamente.

hacia un terreno largo tiempo comandado mayoritariamente por hombres (me refiero al mundo letrado y a la escritura de la historia). Quizás estos textos sean otra manera de hacerse cargo de la situación, tomar un sitio en la batalla.

APÉNDICE I. TABLA DE CAMBIOS RELEVANTES ENTRE LA EDICIÓN DE 1931 Y LA
DE 1940 DE *CARTUCHO*, DE NELLIE CAMPOBELLO

	1931	2000 [1940]
Sección 1	HOMBRES del NORTE	Hombres del Norte
Texto 1	Cartucho	Él
	“Toda la segunda del Rayo lo quería mucho”, p. 17	“Por toda la calle”, p. 47
	“Hizo varias descargas. Cuando le quitaron a Gloriecita el fuego se fué haciendo intenso. Cerraron las casas. Nadie supo de Cartucho”, p. 18	“Había hecho varias descargas, cuando se la quitaron. Después de esto el fuego se fue haciendo intenso. Cerraron las casas. Nadie supo de Cartucho. Se había quedado disparando su rifle en la esquina”, p. 47
	“cebo”, p. 18	“sebo”, p. 47
Texto 2	elías	Elías
	“era que casi siempre se emborrachaba”, p. 21	“siempre se emborrachaba”, p. 49
	“y la ‘cuera’ indispensable entre los Generales y Coroneles”, p. 21	“y la cuera de los generales y coroneles”, p. 49
	“siempre se reía mucho”, p. 21	[suprimido]
	“Era del pueblo de Guerrero del Estado de Chihuahua”, p. 22	“Nació en el pueblo de Guerrero, del estado de Chihuahua”, p. 49 *El cambio de Estado por estado es constante en todo el libro por lo que sólo consigno este ejemplo.
	“Era bastante elegante ‘yo creo que miles de muchachas se enamoraban de él’”, p. 22	“Era bastante elegante yo creo que miles de muchachas se enamoraban de él”, p. 49
	“se apeó, se sentó”, p. 22	“se apeó. Se sentó”, p. 49 *La sustitución de coma por punto para separar oraciones o frases se repite muchas veces, por lo que sólo lo consigno una vez.
	“en el bordo de una ventana”, p. 22	“en el borde de una ventana”, p. 49
	“nos regaló una bala de la pistola a cada uno, de recuerdo”, p. 22	“Nos regaló a cada uno una bala de su pistola [suprimido]”, p. 49
	“un durazno muy maduro”, p. 22	“un durazno maduro”, p. 49
	“le ayudó a subir”, p. 22	“le ayudó a subir a caballo”, p. 49
	“y se fué cantando y ese día él había hecho un blanco”, p. 22	“Se fue cantando. Ese día él había hecho un blanco” p. 49 *Este cambio se repite muchas veces (sustituir conjunciones copulativas por puntuación para organizar oraciones), por lo que sólo lo consigno una vez.

Texto 3	el kirilí	El Kirilí
	“Kirilí usaba chamarra roja”, p. 23	“Kirilí portaba chamarra roja”, p. 50
	“Cantaba mucho”, p. 23	“Cantaba ostentosamente”, p. 50
	“Kirilí, qué buena voz tienes”, p. 23	“Kirilí, ¡qué buena voz tienes!”, p. 50
	“los pies muy chiquitos”, p. 23	“los pies chiquitos”, p. 50
	“daba tres o más pasadas por la Segunda del Rayo”, p. 23	“daba muchas pasadas por la Segunda del Rayo”, p. 50
	“lo quería mucho”, p. 24	“lo quería mucho y lo admiraba”, p. 50
	“Un día se fueron a los Nieves a vivir con Urbina, casi estuvieron un año allá”, p. 24	“Se fueron a Nieves [suprimido]”, p. 50
	“Creo que unos meses después de la muerte de Tomás Urbina, Kirilí se estaba bañando”, p. 24	“[suprimido] <i>Kirilí</i> se estaba bañando”, p. 50
	“todos los días allá, en Chihuahua”, p. 24	“todos los días allá, en un rincón de su casa, en Chihuahua. Pero el <i>Kirilí</i> se quedó dentro del agua enfriando su cuerpo y apretando, entre los tejidos de su carne porosa, unas balas que lo quemaron”, p. 50
Texto 4	bustillos	El coronel Bustillos
	“El coronel Bustillos era de San Pablo de Balleza”, p. 25	“Bustillos había nacido en San Pablo de Balleza”, p. 51
	“Siempre que venía a Parral, venían con él dos o tres amigos”, p. 25	“Siempre que venía a Parral, traía con él dos o tres amigos”, p. 51
	“moriría tan igual como los otros”, p. 25	“moriría igual que los otros”, p. 51
	“El coronel Bustillos tenía unos bigotes güeros, tan largos, que le sobresalían de la cara”, p. 25	“Bustillos tenía unos bigotes güeros, tan largos que le sobresalían de la cara”, p. 51
	“tenía una cara de conejo en asecho”, p. 26	“su cara parecía la de un conejo escondido”, p. 51
	“siempre llevaba sombrero tejano gris o blanco y vestido azul marino o gris”, p. 26	“portaba sombrero tejano blanco y vestido azul marino” p. 51
	“Generalmente se estaba tres o cuatro días”, p. 26	“[suprimido] Se estaba tres o cuatro días”, p. 51
	“se reía mucho viéndolo”, p. 26	“se reía mucho al verlo”, p. 51
	“nosotros asamos el palomo en el corral”, p. 26	“nosotros lo asamos en el corral”, p. 51
	“una lumbre de buñigas”, p. 26	“una lumbre de boñigas”, p. 51
	“Un día Villa dijo a mamá, —ya cuando estaba pacífico en Canutillo— ‘¿Quién mataría a su	“Mamá contó que cierta vez en Parral, en casa de los Franco, estando ya pacífico, el General le

	Pancho Villa?’ Esta pregunta se la hizo en Hidalgo del Parral, en el mes de diciembre de 1921”, p. 27	preguntó: ¿Quién mataría a su Pancho Villa? [suprimido]”, p. 51
Texto 5	bartolo, p. 29	Bartolo de Santiago
	“Bartolo era de Santiago Papasquiario, Estado de Durango”, p. 29	“Bartolo era de Santiago Papasquiario, Durango”, p. 52
	“Bartolo cantaba el ‘desterrado me fui’”, p. 29	“Bartolo cantaba el ‘Desterrado me fui’”, p. 52
	“él lo cantaba con los labios apretados y cuando le empezaban a salir las lágrimas, se echaba el sombrero para adelante”, p. 29	“él lo cantaba con los labios apretados, y cuando le empezaban a salir las lágrimas, se echaba el sombrero para adelante”, p. 52
	“La hermana de Bartolo de Santiago” p. 30	“La hermana de Bartolo de Santiago, dijeron las voces”, p. 52
Texto 6	agustín gracia	Agustín García
	“Agustín Gracia era alto”, p. 33	“Agustín García era alto”, p. 54 *El cambio de Gracia por García se mantiene en todo el relato. Sólo registro su primera aparición.
	“traía cuera y mitazas de piel de tigre”, p. 33	“traía cuera y mitasas de piel [suprimido]”, p. 54
	“este hombre es peligroso, más que ninguno”, p. 33	“Este hombre es peligroso [suprimido]”, p. 54
	“No sonreía”, p. 33	“No se sabía reír”, p. 54
	“era amigo de Elisa Acosta”, p. 33	“era amigo de Elías Acosta”, p. 54 *El cambio de Elisa por Elías se mantiene en todo el relato. Sólo registro su primera aparición.
	“pero Agustín Gracia no decía nada”, p. 33	“pero Agustín García no decía nada, por eso no eran iguales”, p. 54
	“Mamá nada más suspiró, porque se acordó que entre aquellos hombres había muerto un muchacho de la Segunda del Rayo”, p. 34	“Mamá no le contestó nada. Entre aquellos hombres había muerto un muchacho de allí, de la calle de la Segunda del Rayo”, p. 54
	“El general Gracia se despidió”, p. 34	“El general se despidió”, p. 54
	“A mamá le latió algo y ya no estuvo tranquila”, p. 34	“A mamá la asustó algo, ya no estuvo tranquila”, p. 54
	“María Luisa tenía como catorce años”, p. 34	“Irene tenía como catorce años”, p. 54 *El cambio de María Luisa por Irene se mantiene en todo el relato. Sólo registro su primera aparición.
	“Entró un hombre arrastrando las espuelas y otro y otro más:	“Entró un hombre arrastrando las espuelas y otro y otro más: ‘Tenemos una orden’”, p. 54

	‘TENEMOS UNA ORDEN’”, p. 34	
	“Entró Gracia, alto, alto, y arrastrando los pies”, p. 35	“Entro García, alto alto y arrastrando los pies”, p. 54 *Siempre se suprime la coma para separar adjetivos duplicados enfáticamente.
	“—No era nada serio, dijo él, riéndose”, p. 35	“—¿No era nada serio? —dijo él riéndose”, p. 55
	“Se puso a cantar: ‘Prieta orgullosa, no te vuelvo a ver la cara’”, p. 35	“Se puso a cantar: ‘Prieta orgullosa, no te vuelvo a ver la cara’. Y meciendo sus piernas se acabó un cigarro y una taza de café...”, p. 55
Texto 7	Villa	*Este relato fue suprimido de la edición de 1940.
Sección 2	FUSILADOS	Fusilados
Texto 8	4 soldados sin 30-30	Cuatro soldados sin 30-30
	“si le regalaba unas gorditas de harina, haría muy bien”, p. 43	“si le regalaba unas gorditas de harina haría muy bien”, p. 61
	“un espanta-pájaros”, p. 43	“un espantapájaros”, p. 61
	“Hubo un combate de tres días en Hidalgo del Parral, Estado de Chihuahua”, p. 44	“Hubo un combate de tres días en Parral [suprimido]”, p. 61
	“—Traen muertos, dijeron, el único que hubo en el cerro de la Iguana”, p. 44	“Traen un muerto —dijeron—, el único que hubo en el cerro de La Iguana”, p. 61 *El uso de mayúsculas en artículos que forman parte del nombre de un lugar es constante en esta edición.
	“lo llevaban cuatro soldados. Pedí verlo y me dejaron. Me quedé sin voz con los ojos abiertos, abiertos, sufrí”, p. 44	“lo llevaban cuatro soldados. [suprimido] Me quedé sin voz, con los ojos abiertos abiertos, sufrí”, p. 61
Texto 9	el fusilado sin balas	El fusilado sin balas
	“tenía siete hijitos y su esposa Josefita Rubio”, p. 45	“tenía siete hijos, su esposa era Josefita Rubio de Villa Ocampo”, p. 62
	“Budelio Uribe”, p. 45	“Gudelio Uribe”, p. 62 *El cambio de nombre se mantiene en todo el relato.
	“lo montó en una mula, lo paseó en las calles del Parral”, p. 45	“lo montó en una mula y lo paseó en las calles del Parral”, p. 62
	“Traía las orejas cortadas, prendidas de un pedacito le colgaban”, pp. 45-46	“Traía las orejas cortadas y, prendidas de un pedacito, le colgaban”, p. 62
	“Por muchas heridas en las costillas ‘por la cintariada’ chorreándole sangre por todas partes del cuerpo”, p. 46	“Por muchas heridas en las costillas [suprimido] le chorreaba sangre [suprimido]”, p. 62

	“el no decía nada, su cara borrada de gestos, era lejana”, p. 46	“Él no decía nada, su cara borrada de gestos, era lejana; Mamá lo bendijo y lloró de pena al verlo pasar”, p. 62
	“por enmedio”, p. 46	“por en medio”, p. 63
	“al que quisiera hacer estas muestras de simpatía”, p. 46	“al que quisiera hacer esta muestra de simpatía”, p. 62
Texto 10	epifanio	Epifanio
	“Nervioso, delgado, caminando recto; el pelotón sabía que era peligroso”, p. 49	“[suprimido] El pelotón sabía que era un reo peligroso”, p. 63
	“unos mucho muy jóvenes y otros de barba blanca”, p. 49	“unos mucho muy jóvenes y otros de barba blanca. Era un hombre delgado, moreno, muy inquieto”, p. 63
	“tenía que morir porque era ‘colorado’”, p. 49	“tenía que morir porque era un traidor”, p. 63
	“quitándoles a sus hijos, a sus padres, para Pascual Orozco, en contra de Villa o de Carranza”, p. 49	“quitándoles a sus hijos, a sus padres, [suprimido] en contra de Villa o de Carranza”, p. 63
	“algo dijo en palabras raras que yo no recuerdo”, p. 50	“algo dijo en palabras raras que nadie recuerda”, p. 63
	“para darle tiro de gracia”, p. 50	“para darle el tiro de gracia”, p. 63
	“que el fusilado les había regalado”, p. 50	“que el fusilado les había regalado. Dijo que él era amigo del obrero”, p. 63
Texto 11	zafiro y zequiel	Zafiro y Zequiel
	“tirados fuera del campo-santo”, p. 52	“tirados afuera del camposanto”, p. 64 *La palabra “camposanto” siempre se escribe sin guion.
	“voltié a Zequiel boca arriba”, p. 52	“voltée la cabeza de Zequiel”, p. 64
	“La sangre se había helado, la junté y se la metí en la bolsa de su saco azul de borlón”, p. 52	“La sangre se había helado, la junté y se la metí en la bolsa de su saco azul de borlón. Eran como cristalitos rojos que ya no se volverían hilos calientes de sangre”, p. 64
Texto 12	josé antonio y othon	José Antonio tenía trece años
	14 y 13 años	[suprimido]
	“Estaba en la esquina de la segunda calle”, p. 53	“Estaban en la esquina de la segunda calle”, p. 65
	“Miguel Vaca Valles”, p. 53	“Miguel Baca Valles”, p. 65 *El cambio ortográfico del nombre se mantiene en todas sus menciones.

	“Eran de Villaocampo, Estado de Durango”, p. 53	“Eran de Villa Ocampo, Durango”, p. 65 *La modernización ortográfica de la localidad es constante.
	“los echaron así ‘nomás’”, p. 54	“los echaron así nomás”, p. 65
Texto 13	nacha ceniceros	Nacha Ceniceros
	“al recibir consejos de una soldadera vieja”, p. 55	“al recibir consejos de una vieja”, p. 66
	“Hoy existe un hormiguero en donde dicen que está enterrada”, p. 55	<p>“Hoy existe un hormiguero en donde dicen que está enterrada.</p> <p>Ésta fue la versión que durante mucho tiempo prevaleció en aquellas regiones del Norte. La verdad se vino a saber años después. Nacha Ceniceros vivía. Había vuelto a su casa de Catarinas, seguramente desengañada de la actitud de los pocos que pretendieron repartirse los triunfos de la mayoría.</p> <p>Nacha Ceniceros domaba potros y montaba a caballo mejor que muchos hombres; era lo que se dice una muchacha del campo, pero al estilo de la sierra; podía realizar con destreza increíble todo lo que un hombre puede hacer con su fuerza varonil. Se fue a la revolución porque los esbirros de don Porfirio Díaz le habían asesinado a su padre. Pudo haberse casado con uno de los más prominentes jefes villistas, pudo haber sido de las mujeres más famosas de la revolución, pero Nacha Ceniceros se volvió tranquilamente a su hogar deshecho y se puso a rehacer los muros y tapar las claraboyas de donde habían salido miles de balas contra los carrancistas asesinos.</p> <p>La red de mentiras que contra el general Villa difundieron los simuladores, los grupos de la calumnia organizada, los creadores de la leyenda negra, irá cayendo como tendrán que caer las estatuas de bronce que se han levantado con los dineros avanzados.</p> <p>Ahora digo , y lo digo con la voz del que ha podido destejer una mentira:</p>

		¡Viva Nacha Ceniceros, coronela de la revolución!”, pp. 66-67
		[Se inserta texto “Las cinco de la tarde”]
Texto 14	los 30-30	Los 30-30 *En este cuento se sustituyen los guiones por puntos, para separar los comentarios de los diálogos. Otras veces, se usa paréntesis, dependiendo de la focalización de la narración.
	“ante 16 cañones”, p. 57	“ante dieciséis cañones”, p. 69
	“su atención la tenía puesta en el lado derecho de su bigote”, p. 58	“su atención la tenía puesta en su bigote”, p. 69
	“con ritmos cadenciosos como viejo distraído”, p. 58	“con ritmos cadenciosos de viejo distraído”, p. 69
	“Un treinta-treinta le dio el tiro de gracia”, p. 59	“Un 30-30 le dio el tiro de gracia”, p. 70
	“era el medio día”, p. 59	“era el mediodía. Mamá presencié todo”, p. 70
	“Hay dejan la oreja”, p. 59	“Ahí dejan la oreja”, p. 70
Texto 15	por un beso	Por un beso
	“—Oye cabrón, traime un huesito de la rodilla herida de Villa, para hacerme una reliquia,’ —ella se refería a la herida de Columbus.—”, p. 61	“—Oye, cabrón, traime un huesito de la rodilla herida de Villa, para hacerme una reliquia”, p. 71
	“mil cosas dijo a mi tía”, p. 62	“mil cosas dijo mi tía”, p. 71
	“salieron en un automóvil ‘for’, color gris”, p. 62	“Salieron en un automóvil color gris”, p. 71
	“las gentes ‘titiritando’ de frío”, p. 63	“las gentes muertas de frío”, p. 72
	“dijeron distraídamente: ‘En la Segunda del Rayo mataron a un ‘chango’”, p. 63	“dijeron distraídamente: ‘[suprimido] Mataron a un chango””, p. 72
	“una sonrisa de coquetería para el General”, p. 63	“una sonrisa de coquetería para el general de los changos”, p. 72
Texto 16	el corazón del coronel bufanda	El corazón del coronel Bufanda
	“lo tiraron a media calle, cuando lo ví, los pedazos de su cabeza”, p. 66	“lo tiraron a media calle y los pedazos de su cabeza”, p. 73
	“lo sacaron arrastrando y lo tiraron”, p. 66	“lo sacaron arrastrando, lo tiraron a media calle”, p. 73
	“tenía un gesto, —yo lo había conocido vivo— en sonrisa de satisfacción”, p. 66	“Tenía un gesto [suprimido] de satisfacción”, p. 73
	“El era ‘mal encarado’, con la cara muy bien parecida. Yo no	[suprimido]

	sabía de dónde era, lo había visto andar a caballo, junto con Ramón Barreno, el sobrino de Tita. Estaba tirado boca arriba, los brazos y las piernas no me acuerdo cómo las tenía, guardo su cara y muy presente”, p. 66	
	“la bolsa izquierda ‘desgarrada como una rosa’, dijeron mis ojos orientándose en la voz del cañón, ‘como una rosa de infancia para mí...’”, p. 66	“la bolsa izquierda desgarrada como una rosa, dicen mis ojos orientándose en la voz del cañón [suprimido]”
	“La mejor sonrisa de Bufanda, se las dió a los que levantaron el campo. Casi todos le dieron patadas”, p. 66	“Todos lo despreciaba, todos le dieron patadas. Él siguió sonriendo”, p. 73
Texto 17	la sentencia de babis	La sentencia de Babis
	“yo podía hacer guerra con los muchachos a pedrada limpia”, p. 67	“yo podía hacer guerra con los muchachos a pedradas”, p. 74
	“pero es que él era ya un muchacho grande”, p. 67	“pero es que él era ya un hombre grande”, p. 74
	“Y muy seria le dije”, p. 68	“Y muy en serio le dije”, p. 74
	“Un soldado que llegó de Jiménez buscó mi casa”, p. 68	“Un soldado que llegó de Jiménez buscó la casa”, p. 74
	“Braulio, el muchacho que trabajaba”, p. 68	“Braulio, el que trabajaba”, p. 74
	“Quemaron con petróleo a los prisioneros que agarraron, estaba de moda”, p. 69	“Quemaron con petróleo a los prisioneros [suprimido], estaba de moda”, p. 74
	“Eran fuertes. Desesperados. Después se fueron apagando poco a poco”, p. 69	“Eran fuertes. Después se fueron apagando poco a poco”, p. 75
Texto 18	el muerto	El muerto
	“el Kirilí”, p. 71	“ <i>El Kirilí</i> ”, p. 76 *Este cambio tipográfico en el apodo se mantiene en todo el texto.
	“del callejón de Tital”, p. 71	“del callejón de Tita”, p. 76 *el cambio de nombre de la locación se mantiene en todo el texto.
	“un muchacho de las Cuevas, (las Cuevas es un pueblo que divide al Estado de Chihuahua del de Durango), que nos cuidara”, p. 71	“un muchacho de las Cuevas, [suprimido] que nos cuidara”, p. 76

	“los balazos seguían ya más sosegados; sólo se oía uno que otro”, p. 71	“Los balazos seguían ya más sosegados [suprimido]”, p. 76
	“su nariz parecía el filo de una espada, con la mirada clavada hacia arriba de los cerros; él creía”, p. 72	“su nariz parecía el filo de una espada. [suprimido] Él creía”, p. 76
	“y que le hacían señas. (Esta calle es en subida y dividida de la calle del Rayo por la calle del Ojito), no volteó ni nada”, p. 72	“y que le hacían señas. No volteó ni nada”, p. 76
	“en ese momento en que no se cruzaba un solo balazo”, p. 72	“En ese momento no se cruzaban los balazos”, p. 76
	“mis conocimientos en asuntos de muertos, porque lo que yo sentí en ese momento, lo que ví, fué un muerto montado en su caballo”, p. 73	“mis conocimientos en asuntos de muertos [suprimido]”, p. 76
	“como si dijera hoy: en tres minutos”, p. 73	“como si dijera [suprimido] en tres minutos”, p. 77
	“salió toda la gente de sus casas, ansiosas de ver a quiénes”, p. 73	“salió toda la gente de sus casas, ansiosa de ver a quiénes”, p. 77
	“y con las barbas crecidas...”, p. 73	“y con las barbas crecidas”, p. 77
	“el hombre mocho que yo ví pasar frente a la casa”, p. 74	“el hombre mocho que pasó frente a la casa”, p. 77
Texto 19	mugre	Mugre
	“A Tona le gustaba”, p. 75	“A Toña le gustaba”, p. 78 *El cambio de nombre se mantiene en todo el texto.
	“novio de ‘Pitaflorida’, mi muñeca”, p. 75	“novio de <i>Pitaflorida</i> , mi muñeca”, p. 78
	“le pondré estrellas de ‘deveras’”, p. 75	“le pondré estrellas de ‘de veras’”, p. 78
	“Luis el varillero”, p. 75	“Luis el varillero”, p. 78
	“A veces él se reía al ver la casa, ‘Pitaflorida’ no se reía, yo sí le pelaba los dientes”, p. 76	“A veces él se reía al ver la casa, <i>Pitaflorida</i> no se reía [suprimido]”, p. 78
	“Hubo un combate con fuerza, siete horas, los villistas dentro”, p. 76	“Hubo un combate de siete horas, los villistas dentro”, p. 78
	“los villistas dentro; dos cuarteles desarmados murieron enteritos en el asalto, el combate era un zumbido”, p. 77	“los villistas dentro [suprimido]. El combate era [suprimido] zumbido”, p. 78-79

	“derechito al ranchito Rubio”, p. 77	“derecho al rancho Rubio”, p. 79
	“Al salir del cerro, le dieron al ‘Chino’, se agarró el ombligo”, p. 77	“Al salir del cerro le dieron al chino Ortiz. Nomás se agarró el ombligo”, p. 79
	“—Del Cerro de la Cruz’, y agarrándose el estómago, se fué resbalando hasta el suelo. Agazapándose en los cercados de la huerta Torness se fueron. Uno menos”, p. 77	“—Del cerro de la Cruz [suprimido]”, p. 79
	“Ibamos buscando a ‘El Siete’, a todos les voteábamos las caras. Junto del puente de Guanajuato, a la orilla del río vimos uno abrazado de su caballo. ‘Aquel es, —dije corriendo— ‘El Siete’ quiere mucho a su caballo’, dijeron mis trenzas pegándome en los cachetes; al voltearlo, era un muchachito que yo conocía, chiflaba rebien, sabía un montón de canciones, yo creo que no tenía mamá, pero yo le tenía envidia. Tenía un ojo abierto y las manos ‘engarrunadas’ sobre el caballo”, p. 77-78	“Mamá se fue a buscar a su hijo de trece años. Me pegué a su falda. Junto del puente de Guanajuato estaba un chamaco abrazando a su caballo. ‘Aquel es —dije corriendo—. <i>El Siete</i> quiere mucho a su caballo’. Cuando ella lo volteó, vimos que era un muchachito cualquiera, tenía un ojo abierto y las manos ‘engarrunadas’ sobre el caballo, yo creo que no tenía mamá”, p. 79
	“el cuartel valiente, estaba cacarizo, la banqueta regada”, p. 78	“el cuartel valiente, estaba cacarizo de balas. La banqueta regada”, p. 79
	“al Mesón del Aguila”, p. 78	“al mesón del Águila”, p. 79
	““En este callejón tan feo’, dije yo abriéndome de piernas para poder voltearlo y verle la cara, pura curiosidad para que no me siguiera en la noche. Me quedé quebrantada de susto”, p. 79	““En este callejón tan feo’, dije yo al verle la cara. Me quedé asustada”, p. 79
Texto 20	las tarjetas de Martín López	Las tarjetas de Martín López *En esta edición, el texto se desplazó hasta el final del segundo apartado.
	“BALA TIZNADA PESADA COMO LOS GRINGOS”, p. 82	“BALA TIZNADA, PESADA COMO LOS GRINGOS”, p. 110
	““[...] no lo hubieran agarrado’ (y se le salían los mocos [...])”, p. 82	““[...] no lo hubieran agarrado.’ Y se le salían los mocos”, p. 110

		*Algunas intervenciones de la narradora que en la versión original aparecían entre paréntesis, en esta aparecen sin marcas o entre guiones largos.
	“(decía dándose cabezazos contra las paredes)”, p. 82	“—decía dándose cabezazos contra las paredes—”, p. 110 *Algunas intervenciones de la narradora que en la versión original aparecían entre paréntesis, en esta aparecen sin marcas o entre guiones largos.
	“[...] ¡Viva Pablo López!’ (gritaba con alarido de coyote)”, p. 82	“¡Viva Pablo López’ [suprimido]”, p. 110
Texto 21	el centinela del mesón del águila	El centinela del mesón del Águila
	“los tenía el centinela dentro de sus ojos tartáricos”, p. 85	“los tenía el centinela dentro de sus ojos”, p. 81
	“lo ví tirado junto a la piedra grande, muy derecho”, p. 86	“allí quedó tirado junto a la piedra grande. Muy derecho”, p. 81
	“NO DIO EL AVISO”, p. 86	“No dio el aviso”, p. 81
	“de lo hombres que mueren”, p. 86	“de los hombres que mueren”, p. 81
	“Yo sé que el joven centinela alto, murió junto a la piedra grande, hecho un fantasma, con cinco cartuchos mohosos en su mano”, p. 87	“Yo sé que el joven centinela no murió junto a la piedra grande. Él ya era un fantasma. Tenía cinco cartuchos mohosos en sus manos y un gesto que regaló a nuestros ojos”, p. 82
Texto 22	el general rueda	El general Rueda
	“Era un hombre alto”, p. 89	“Hombre alto”, p. 83
	“Diga que no es de la confianza de Villa? Aquí hay armas”, p. 89	“¿Diga que no es de la confianza de Villa? ¿Diga que no? Aquí hay armas”, p. 83
	“(este hombre era del pueblo de Balleza y como no se murió en la bola, seguramente todavía está allí.)”, p. 89	“(este hombre era del pueblo de Balleza)”, p. 83
	“quería pegarla a mamá”, p. 89	“quería pegarle a mamá”, p. 83
	“pero él no nos dejó acercarnos”, p. 90	“pero él no nos dejó acercar a Mamá”, p. 83
	“pelear contra ellos, Mamá sabía disparar todas las armas, muchas veces hizo huír hombres, hoy no podía hacer nada. Los soldados”, p. 90	“pelear contra ellos. Los soldados”, p. 83
	“se habían endurecido recargados en el cañón de un rifle”, p. 90	“se habían endurecido recargados en el cañón de un rifle de su recuerdo”, p. 83
	“Yo les mandé una sonrisa de niña a los soldados que tuvieron en sus manos mi pistola de cien	“Cuando vi sus retratos en la primera plana de los periódicos capitalinos, yo les mandé una sonrisa de niña a los soldados que tuvieron en

	tiros, hecha carabinas en la primera plana de los periódicos capitalinos”, p. 92	sus manos mi pistola de cien tiros, hecha carabina sobre sus hombros”, p. 84
Texto 23	las tripas del general sobarzo	Las tripas del general Sobarzo
	“estábamos en la ‘piedra grande”, p. 93	“estábamos en la piedra grande”, p. 85
Texto 24	el ahorcado	El ahorcado
	“se le movía”, p. 95	“se le movía mucho”, p. 86
	“Santa Rosalía de Camargo. Sandías, todos comían sandías”, p. 96	“Santa Rosalía de Camargo Sandías, todos comían sandías”, p. 86
	“hijares”, p. 96	“ijares”, p. 86
Texto 25	desde una ventana	Desde una ventana
	“salieron de los treinta diez fogonazos, se incrustaron en su cuerpo”, p. 99	“salieron de los treinta diez fogonazos que se incrustaron en su cuerpo”, p. 88
	“manándole sangre por muchos agujeritos”, p. 99	“manándole sangre por muchos agujeros”, p. 88
	“se lo llevaron una tarde, quién sabe quién. Se llamaba Jesús José Galindo, su madre vivía en la calle de San Francisco, justamente a unas cuerdas de allí”, p. 100	“se lo llevaron una tarde, quién sabe quién [suprimido]”, p. 88
Texto 26	los hombres de Urbina	Los hombres de Urbina *Este cuento está casi completamente reescrito. La historia que se cuenta en 1931 como algo que la narradora sabe, en 1941 pasa por la perspectiva de la mamá. De esa forma se puede diferenciar lo que la narradora piensa, de lo que la mamá (que sería una segunda narradora) piensa.
	“Un día en la hacienda de Las Nieves, Estado de Durango, donde Urbina vivía, entraron a balazos muchos villistas; sorprendieron a la poca gente que acompañaba al general y mataron algunos. Lo contó Kirilí, el hijo de doña Magdalena, un muchacho que vivía con Urbina”, p. 101	“Le contaron a Mamá todo lo que había pasado. Ella no lo olvidaba. Aquellos hombres habían sido sus paisanos. —Fue en Nieves —dijo Mamá—, allá en la hacienda de Urbina entraron a balazos los villistas; Isidro estaba allí (<i>El Kirilí</i>). Los sorprendieron. Ellos eran muy pocos y mataron a los más”, p. 89
	“Urbina estaba herido, lo llevaron prisionero. En la mitad del	“A Urbina lo hirieron, luego se lo llevaron preso rumbo a Rosario, no llegaron; Urbina se perdió.

	<p>camino entre Parral y Villaocampo, al reflejo de unas grandes lumbraradas, lo fusilaron junto con otros; cuentan que aquello era tan oscuro que parecía una pesadilla. Villa había matado al compadre Urbina y lo dejó enterrado”, p. 101</p>	<p>La noche era tan oscura que parecía boca de lobo”, p. 89</p>
	<p>“(A Villa le sorprendió mucho la noticia, su compadrito había muerto en una balacera, parece que el general Fierro le contó que el general Urbina se estaba volteando al lado de Carranza, y realmente él había tenido que intervenir a balazos. Los norteños sabían que la muerte de Urbina se debió a una corazonada del Jefe de la División del Norte)”, pp. 101-102</p>	<p>“Contaron que al general Villa le había sorprendido mucho la noticia de la muerte de su compadre Urbina, pero todos supieron que Fierro le dijo que Urbina se andaba volteando y que realmente él había tenido que intervenir a balazos. Mamá decía que todo se debió a una corazonada del Jefe de la División del Norte”, p. 89</p>
	<p>“Llegaron las tropas del difunto Urbina a Parral. Aquello era espantoso. Andaban destanteados; chorreras de hombres por las calles, con las caras desencajadas de coraje; algunos grupos eran altos, daba dolor verlos, aquellos miles de huérfanos todavía tenían la esperanza de que su jefe viviera. Lo buscaban, lo pedían a las gentes, a los postes, a las banquetas”, p. 102</p>	<p>“Llegaron las tropas a Parral —decía Mamá que todo fue tan espantoso, andaban tan enojados, las caras las tenían desencajadas de coraje—. Por todos lados iban y venían, preguntaban, tenían la esperanza de que apareciera su jefe. No creían que estuviera ya muerto. Nadie lo sabía, más bien lo adivinaron”, p. 89</p>
	<p>“Comenzaron los fusilamientos. Una firma a favor de Villa y su vida estaba salvada; la mayor parte de la oficialidad fué fusilada; todos los generales reconocieron a Villa. Santos Ortiz, de más de veinte años y general, no quiso ser villista, tenía fama de valiente y de hombre, gran interés hubo en no fusilarlo”, p. 102</p>	<p>“Muchos fueron los fusilamientos, todos eran mis paisanos —decía Mamá con su voz triste y sus ojos llenos de pena—. Les pedían firmas, tenían que volverse villistas, si no, los mataban, la mayor parte de los oficiales fueron fusilados; todos los generales reconocieron a Villa como jefe, una firma nomás y ya estaban salvados, pero Santos Ruiz no lo hizo; Santos era nativo de mi tierra, muy muchacho, como de unos veinticuatro años, general valiente; la voz de Mamá temblaba al decir que aquel hombre, soldado de la revolución, era nativo de su tierra. Mucho interés tuvieron en no fusilarlo. Santos</p>

		les había dicho que él no quería ser villista”, p. 89
	“Todos pedían —hasta los más villistas— su vida y tenían esperanzas de convencerlo; lo emborracharon y ni así lograron quitarle una firma”, pp. 102-103	“Nadie quería fusilarlo, hasta los más villistas pedían su vida y tenían esperanzas de convencerlo, le dieron de beber y ni con el sotol lograron quitarle una firma”, pp. 89-90
	“lo metieron a la cárcel; llegó toda su familia del Estado de Durango y todos los días su hermana se arrodillaba ante él y le pedía al General Santos Ortiz, la vida de su hermano Santos Ortiz; un día dió orden de que no dejaran entrar más a su hermana”, p. 103	“Un día lo metieron a la cárcel a ver si lo hacían entrar en razón, según ellos decían. Después llegaron todos sus familiares; Fidelina, hermana de Santos que lo quería mucho, todos los días iba a la cárcel y le pedía al general Santos Ortiz la vida de su hermano. Una mañana ya no la dejaron entrar, él dio orden de que ya no pasara a verlo. Muchas fueron las cosas que le sucedieron a aquel hombre —decía Mamá con el recuerdo entre sus labios—”, p. 90
	“Cuando ya tenía quince días preso, uno de los compañeros, amigo íntimo que iba a morir junto con él, le dijo: ‘rasúrate, Santos, parece enfermo y triste.’ ‘Ya me van a matar y quiero terminar esta novela.’ Santos Ortiz no sabía si iba a estar en la cárcel una hora, dos días o un mes, sabía que lo iban a matar”, p. 103	“Cuando ya tenía quince días de estar preso, uno de sus compañeros, que era su amigo íntimo y que también iba a morir junto con él, por su gusto, le dijo: ‘Te miras triste, parece que estás enfermo, rasúrate, Santos, te hace falta’. ‘Ya me van a matar y quiero terminar esta novela’, le contestó el joven general. No sabían cuándo, una hora, días, sólo sabían que los matarían porque ellos mismos se habían sentenciado”, p. 90
	“De mi casa le habían llevado tres novelas, una de ellas ‘Los Tres Mosqueteros’, era nuestro paisano y mamá le tenía mucho cariño. Un día el paso de Fidelina se estampó en carrera por la calle; ‘me matan a mi hermano, decía, me matan a mi hermano.’ Estaba descompuesta, desesperada, lastimaban los fillos de su silueta negra, pero sus trenzas eran bonitas y parecían más resignadas que ella. Entró a la casa y volvió a salir corriendo”, pp. 103-104	“Les mandé unos libros, tres libros -dijo Mamá, muy interesada en contar la tragedia de aquel hombre valiente—. Mirando que podían entretenerse leyendo.’ Nadie creía que los matarían, pensábamos que ya hasta se habían olvidado de ellos, hasta el día que Fidelina salió corriendo de la casa de Tita. ‘Me matan a mi hermano —decía—, me matan a mi hermano.’ Mamá dijo que le dio mucha tristeza; estaba descompuesta, desesperada, lastimaba verla. (Yo creo que su silueta negra impresionaba, pero como tenía trenzas le volarían por el viento, estarían más resignadas que ella y se verían más bonitas.) Volvió a entrar a la casa y luego salió corriendo”, p. 90

	<p>“Tres descargas sofocadas se escucharon en la cárcel, yo estaba pendiente, las oí rebien, entristecida por no haber podido ver los fusilamientos. —Los muertos y la sangre era alimento necesario para mí, mi espíritu de niña se agrandaba y mis ojos se abrían inmensos, no quería perder detalle de nada,— oí los balazos desde la carpintería de Reyes, a una cuadra de distancia, eran descargas muy seguiditas, sofocadas, parecían dentro de un jarro”, p. 104</p>	<p>“Tres descargas sofocadas se escucharon en la cárcel, era como la una de la tarde. ‘Dios guarde la hora’ —decía Mamá llena de dolor. Ningún fusilamiento estaba tan presente en su memoria como éste; por nadie sentía tanta pena. Oí las descargas desde la puerta de la carpintería de Reyes, me puse la mano en el pecho, me dolía la frente, yo también corría, no supe qué hacer, luego, cuando oí los tiros de gracia, ya no di un paso más, me volví llorando. Habían matado a un paisano mío, nada se pudo hacer por él. —Mamá se secaba las lágrimas, sufría mucho—. (Yo tenía los ojos abiertos, mi espíritu volaba para encontrar imágenes de muertos, de fusilados; me gustaba oír aquellas narraciones de tragedia, me parecía verlo y oírlo todo. Necesitaba tener en mi alma de niña aquellos cuadros llenos de terror, lo único que sentía era que hacían que los ojos de Mamá, al contarlo, lloraran. Ella sufrió mucho presenciando estos horrores. Sus gentes queridas fueron cayendo, ella las vio y las lloró)”, pp. 90-91</p>
	<p>“Tres cajas negras con agarraderas de plata, llegaron a casa de Tita, allí vivía la familia Ortiz y los deudos de los otros dos que murieron con él. Los metieron a un salón bastante grande; pusieron a Santos en medio de sus dos amigos; había candeleros con velotas tan largas como cañas, que parecían más grandes que las cajas; a los familiares les pareció que estaban bastante elegantes”, p. 104</p>	<p>“Después trajeron las cajas, las tres cajas, las pusieron en la sala grande, todo querían que pareciera muy elegante, ¿para qué?, me decía yo dentro de mí, si Santos ya no vive. Las cajas tenían agarraderas como de plata y pusieron candeleros más grandes. Santos quedó en medio, los otros dos murieron por el gusto de ser sus amigos y para que no le tocara a él solo. Yo miraba aquellas cajas —decía su voz—, aquellas velas tan grandes y todavía oía las descargas sofocadas como dentro de un jarro”, p. 91</p>
	<p>“Dos horas antes de morir, se rasuró, dijo que lo hacía para que la familia no lo encontrara feo, —‘me verán la cara limpia, alegre y mi hermana me perdonará’— y se pasaba la mano por los cachetes, riendo, dicen que siempre reía. Tenía 24 años, puso su última coquetería a los pies de su hermana. Al estar frente a los</p>	<p>“Me contó Fidelina que dos horas antes de morir se rasuró y les dijo que lo hacía para que su hermana no lo viera feo. ‘Me verán limpio y mi hermana me perdonará.’ Al estar frente a los soldados que lo iban a fusilar, les suplicó que no le dieran en la cara y dijo cómo deberían darle el tiro de gracia”, p. 91</p>

	soldados, le suplicó que no le dieran en la cara y dijo cómo le deberían dar el tiro de gracia”, p. 105	
	“Ordenó que se mandaran a mi casa las tres novelas y que dijeran que ‘Los Tres Mosqueteros’ era la que más le había gustado”, p 105	“Les ordenó que entregaran aquellos libros, y que <i>Los tres mosqueteros</i> era lo que más le había gustado”, p. 92
		<p>“‘Pobrecito de Santos Ortiz’, exclamaba Mamá con las lágrimas en los ojos. ‘Dios lo tenga en su reino.’ (Y por aquella vez su voz dejó de oírse, yo creo que para rezar por Santos Ortiz.) Otras veces, cuando ella estaba contando algo, de repente se callaba, no podía seguir. Narrar el fin de todas sus gentes era todo lo que le quedaba. Yo la oía sin mover los ojos ni las manos. Muchas veces me acercaba a sus conversaciones sin que ella me sintiera.</p> <p>Un día me agarró de la mano, me llevó caminando, íbamos a casa de mi madrina, era una señorita muy bonita, de ojos verdes, rubia, y tenía novio. Torcimos allí en San Nicolás y nos fuimos a Las Carolinas, en un llanito se paró, yo no le preguntaba nada, me llevaba de la mano, me dijo: ‘Le voy a enseñar a mi hija una cosa’. Miró bien y seguimos. ‘Aquí fue —dijo ella deteniéndose en un lugar donde estaba una piedra azul—. Mire —me dijo—, aquí en este lugar murió un hombre, era nuestro paisano, José Beltrán; les hizo fuego hasta el último momento; lo cosieron a balazos. Aquí fue; todavía arrodillado, como Dios le dio a entender, les tiraba y cargaba el rifle. Se agarró con muchos, lo habían entregado, lo siguieron hasta aquí. Tenía dieciocho años.’ No pudo seguir, nos retiramos de la piedra y Mamá ya no dijo ni una sola palabra. Yo volteaba a verle su cara y, sin dejar de seguir sus pasos, mis ojos se detenían en su nariz afiladita. Cuando ya íbamos a llegar con mi madrina, me dijo Mamá: ‘Le adoras la mano a mi comadre, es tu madrina, tu segunda madre’.</p> <p>Ella le contó que venía de ver el lugar donde había muerto José Beltrán, mi madrina le dijo</p>

		algo. Después estaban platicando y tomando café. Conocí el lugar donde había muerto José Beltrán, no supe por qué, ni cuándo, pero ya nunca se me olvidó”, p. 92
Texto 27	la tristeza de “el peet”	Las tristezas de <i>El Peet</i>
	“ya se fueron todos (esto era como a las diez de la noche, los trenes habían estado llegando desde a las seis) acabamos de fusilar al Chauffeur de Fierro”, p. 108	“Ya se fueron todos, acabamos de fusilar al chofer de Fierro”, p. 93
	“el automóvil de Fierro”, p. 108	“el automóvil”, p. 93
	“cuando los hombres de la escolta se abalanzaron sobre él”, p. 109	“cuando los hombres se abalanzaron sobre él”, p. 94
	“Si viera qué ladrones son, siento asco de todo, vergüenza”, p. 109	“Si viera qué ladrones son. Siento vergüenza de todo”, p. 94
Texto 28	la muerte de Felipe ángeles	La muerte de Felipe Ángeles
	“zapatos tennis”, p. 111	“zapatos tenis”, p. 95
	“la cara bastante triste”, p. 111	“la cara muy triste”, p. 95
	“‘Le harán Consejo de Guerra’ (allá no se usaba hacer Consejos de Guerra)”, p. 111	“ ‘Le harán Consejo de Guerra’, decían los periódicos”, p. 95
	“Arce, un hombre ya y Angeles”, p. 111	“Arce, ya un hombre, y Ángeles”, p. 95
	“Sentado en el círculo Escobar (a Escobar yo le conocía, había sido novio de Julia Villanueva, una muchacha muy bonita de Parral), p. 112	“Sentado en el círculo, Escobar [suprimido]”, p. 95
	“era New York, etc...”, p. 114	“era New York, etcétera...”, p. 96
Sección 3	en el fuego	En el fuego
Texto 29	el sueño de “el siete”	El sueño de <i>El Siete</i>
	“Contó ‘El Siete’ que”, p. 119	“Contó que”, p. 115
	“dijo Cheché a ‘El Siete’”, p. 119	“le dijo Barrón”, p. 115
	“‘El Ratoncito’, un caballo que yo quería mucho, acompañaba a mi hermano”, p. 119	“ <i>El Ratoncito</i> , un caballo adorable, lo acompañaba”, p. 115
	“mi hermano ‘El Siete’, era un muchachito muy malo y demasiado consentido de Villa; creo que no sintió tristeza al saber las heridas de ‘El Peet’”, p. 120	“Él era un muchachito muy malo y demasiado consentido; no sintió tristeza al saber las heridas de <i>El Peet</i> ”, p. 115

	“yo sé que al verse solo la noche de León, sí recordó la casa y a mamá; dice que no lloró; yo creo que no lloró; él era malo, pero ‘El Ratoncito’ tenía luz en los ojos, yo quería más a ‘El Ratoncito’ que a mi hermano”, p. 120	“pero al verse solo, la noche de León, sí recordó la casa y a Mamá; dice que no lloró; no debe haber llorado, él era malo, pero <i>El Ratoncito</i> tenía luz en los ojos y era un compañero”, p. 115
	“‘El Peet’ era mejor; cuando yo tenía dos meses, me velaba porque me iba a morir. ‘El Peet’ no tenía padres, era mi primo; cuando fué al combate de Celaya, tenía diez y siete años y fué solamente para cuidar a ‘El Siete’”, p. 120	“ <i>El Peet</i> siempre fue mejor, no tenía padres, era su primo. Cuando fue al combate de Celaya, tenía diecisiete años y sólo lo hizo para cuidarlo”, p. 115
	“‘El Siete’, entre risas graciosas, contó a mamá”, p. 120	“El joven de los sietes, entre risas graciosas, contó a Mamá”, p. 115
	“vio cómo ‘El Siete’, rápido saltó”, p. 121	“vio cómo el chamaco, rápido, saltó”, p. 115
	“Esto no lo olvida ‘El Siete’; yo sé que fué el único momento feliz de su vida”, p. 121	“Esto no lo olvida él. Fue el único momento feliz de su vida, porque oyó la voz del general Villa. ‘Me recompensó Dios —decía cerrando los ojos—, oí a Tata Pancho’”, p. 116
Texto 30	las cartucheras de “el siete”	Sus cartucheras *En esta edición, el cuento ocupa un lugar distinto en la serie
	“Nosotros nos hicimos carrancistas esta mañana”, p. 123	“‘Nosotros nos hicimos carrancistas esta mañana’, dijo Manuel”, p. 125
	“‘El Siete’ dijo que porque al llegar la gente había gritado todavía en la calle de San Francisco que viviera Villa, y no se contestó: Gándara”, p. 123	“ <i>El Siete</i> le contestó que por qué al llegar la gente había gritado todavía en la calle de San Francisco que viviera Villa. ‘No sé’, contestó el capitán Gándara”, p. 125
	“Al mediodía llegó ‘El Siete’”, p. 123	“Al mediodía llegó el joven soldado”, p. 125
	“el aspecto de los que comienzan a volverse asesinos o bandidos”, p. 123	“el aspecto de los que comienzan a volverse traviosos y malos”, p. 125
	“acababa de llegar de Chihuahua en la madrugada”, p. 123	“Acababa de llegar de Chihuahua”, p. 125
	“Manuel tenía tres o cuatro horas de estar en Parral. Recuerdo bien, tengo la visión enfrente, Manuel estaba parado en medio de un cuarto de luz”, p. 123	“Manuel tenía unas horas de estar en Parral, estaba parado en medio de un cuarto lleno de luz”, p. 125

	“‘El Siete’ nomás estaba tanteando”, p. 124	“El muchacho nomás estaba tanteando”, p. 125
	“dijo que se la había regalado Trinidad Rodríguez”, p. 124	“Dijo que se la había regalado José Rodríguez”, p. 125
	“Tata Pancho”, p. 124	“tata Pancho”, p. 125
	“trataba de incrustar las palabras en el pecho con plomos”, p. 124	“trataba de incrustar las palabras en el pecho, como si fueran plomo”, p. 125
	“Mamá estaba en Las Cuevas, había ido a ver un hermano de su mamá. Manuel era como nuestro hermano”, p. 124	[suprimido]
	“dijo ‘El Siete’, sin haberse quitado el sombrero”, p. 124	“le dijo sin haberse quitado el sombrero”, p. 125
	“yo creo que ‘El Siete’ quería almorzarse a Manuel”, p. 124	“Demostraba grandes deseos de almorzarse a Manuel”, p. 125
	“montado en un caballo; sin decir palabra”, p. 125	“montado en un caballo; no dijo palabra”, p. 125
	“‘El Siete’ sacó un caballo ensillado”, p. 125	“ <i>El Siete</i> sacó al suyo ensillado”, p. 125
	“algo así dijo cuando salió”, p. 125	“algo así habló al salir”, p. 125
	“‘El Siete’ va a venir”, p. 125	“Va a venir aquél”, p. 125
	“Tres días más tarde, aprehendían a Manuel por desertor, y lo iban a fusilar en San Juanico”, p. 125	“En la guerra, los jóvenes no perdonan; tiran a matar y casi siempre hacen blanco. Manuel se rindió sin alardes, su barco de papel también se cayó”, p. 126
Texto 31	los heridos de pancho villa	Los heridos de Pancho Villa *En esta edición este relato sigue al de “El sueño de <i>El Siete</i> ”
	“las piernas, brazos clareados—Obregón había perdido su brazo en Celaya y Villa era sólo un hombre de la sierra—”, p. 127	“las piernas, los brazos clareados [suprimido]”, p. 117
	“Mamá me dijo que le detuviera una bandejita y que no me acercara mucho; le tocó un muslo”, p. 128	“Mamá me dijo que le detuviera una bandejita, ya iba a curar; horita le tocó un muslo”, p. 117
	“Hotel Iberia de Torreón”, p. 128	“hotel Iberia de Torreón”, p. 117
	“Tenía la cara el desgraciado ‘espavorida’, como viendo al diablo; qué feo estaba’, decían tosiendo de risa”, p. 129	“‘Tenía el desgraciado la cara espavorida, como viendo al diablo. ¡Qué feo estaba!’”, p. 118
	“La novedad de aquel día era que Villa le había dado una ‘trompada’ a Baudelio, porque	“La noticia del día era que el general le había dado una trompada a Baudelio, porque éste

	éste había fusilado a unos que Villa no quería que mataran”, p. 129	había fusilado a unos que no quería que matara”, p. 118
	“Cada día se comentaba algo: ‘Los villistas triunfan, ¿por qué está Villa en Parral y no se mueve? ¿Por qué no puede avanzar más?’”, p. 129	“Cada día se comentaba algo: ‘Los villistas triunfan, ¿por qué siguen en Parral y no se mueven? ¿Por qué no pueden avanzar más?’”, p. 118
	“Pancho Murguía y generales”, p. 129	“Pancho Murguía y todos los demás”, p. 118
	“En la mañana Villa ya se había ido”, p. 129	“En la mañana, el general ya se había ido”, p. 118
	“si estas palabras no son bastante para dar una idea”, p. 130	“si estas palabras no son bastantes para dar una idea”, p. 118
	“en la casa de Emilia Arroyo”, p. 130	“en la casa de Emilio Arroyo”, p. 118
	“nosotros sabíamos que eran villistas, hombres del Norte, valientes”, p. 131	“nosotros sabíamos que eran [suprimido] hombres del Norte, valientes”, p. 119
	“me sentía feliz de poder ser útil en algo a los valientes del Norte”, p. 131	“me sentía feliz de poder ser útil en algo [suprimido]”, p. 119
	“los quemaremos con chapopote al salir de aquí y volaremos el carro”, p. 131	“Los quemaremos con chapopote al salir de aquí, y volaremos el carro’, dijo chocantemente el oficial”, p. 119
	“Mamá tuvo que ir a la estación, ellos querían saber por qué mamá los había llevado al hospital”, p. 131	“Mamá tuvo que ir a la estación, ellos querían saber por qué los había llevado al hospital”, p. 119
	“mamá contestó que no conocía a nadie, ni a Villa —ellos sabían que ella estaba mintiendo y la dejaron— pero una noche llegó el coronel Alfredo Rueda Quijano a la casa, llevaba una escolta de diez hombres y se metieron, insultaron a mamá y saquearon la casa de arriba a abajo”, p. 132	“Contestó que no conocía a nadie, ni al general —sabían que ella estaba mintiendo y la dejaron [suprimido]”, p. 119
	“pues casi no dejaban ni que se les diera agua. Algunas noches estuvimos viendo pasar una linternita y un grupo de hombres que cargaban con un muerto; por toda la Segunda del Rayo, la luz de la linternita hacía un movimiento rítmico de piernas	“Casi no dejaban ni que se les diera agua. Todas las noches pasaba una linternita y un grupo de hombres que cargaban un muerto por toda la calle se iban; la luz de la linterna hacía un movimiento rítmico de piernas. Silencio, mugre y hambre. Un herido villista, que pasaba meciéndose en la luz de una linterna, que se alargaba y se encogía. Los hombres que los

	que se alargan y se encogen: silencio mugre y hambre. Un herido villista, que pasaba meciéndose en la luz de una linterna”, p. 132	llevaban allí los dejaban tirados afuera del camposanto”, p. 119
Texto 32	los tres meses de gloriécita	Los tres meses de Gloriécita
	“Los colorados habían sitiado Parral”, p. 133	“Habían sitiado Parral”, p. 120
	“Las gentes con su vida, querían evitar que entraran los colorados”, p. 133	“Las gentes con su vida querían evitar que entraran los bandidos”, p. 120
	“El ataque se hizo fuerte del lado del Campo-Santo, Cerro de la Mesa y la Iguana”, p. 133	“El ataque se hizo fuerte del lado del camposanto, del cerro de la Mesa y del cerro Blanco”, p. 120
	“Los colorados venían del Valle de Allende, pueblo que dejaron destrozado”, p. 133	“Venían del valle de Allende, pueblo que dejaron destrozado”, p. 120
	“Una tarde bajaron por la Segunda del Rayo unos gorrudos: eran Villa y su Estado Mayor. Venía con traje amarillo y renegrido por la pólvora. Se detuvo frente a la casa de don Vicente Zepeda”, pp. 133-134	“Una tarde bajaron por la calle Segunda del Rayo unos hombres guerreros; eran Villa y sus muchachos. Vestían traje amarillo. Traían la cara renegrida por la pólvora. Se detuvieron frente a la casa de don Vicente Zepeda”, p. 120
	“Se lo entregó, el Jefe se tocó el sombrero. El rifle quedó colgado en la cabeza de la silla. Al llegar frente a la casa también se detuvieron. Les dieron café con aguardiente. Mamá misma salió a ver a Pancho Villa y a saludarlo, porque aquel día era su santo”, p. 134	“Se lo entregó a Villa, él se tocó el sombrero. El rifle quedó colgado en la cabeza de la silla, y la comitiva siguió adelante [suprimido]”, p. 120
	“Otro rato largo, los orozquistas en miles entraban”, p. 134	“Otro rato largo, los enemigos entraban”, p. 120
	“Parecía que la Segunda del Rayo iba a explotar”, p. 134	“Parecía que la calle fuera a explotar”, p. 120
	“Por las banquetas pasaban a caballo, tirando balazos, gritando que viviera Orozco”, p. 134	“Por las banquetas pasaban a caballo, tirando balazos, gritando”, p. 120
	“Decía mamá que había sentido bastante miedo”, p. 134	“Decía que había sentido bastante miedo”, p. 120
	“Entraron unos colorados altotes, con los tres días de combate	“Entraron unos hombres altos, con los tres días de combate pintados en su cara y llevando el rifle en la mano”, p. 120

	pintados en su cara y los rifles en la mano”, p. 134	
	“Mamá corrió a donde estaba Gloriecita, que tenía tres meses”, p. 135	“Ella corrió desesperada a donde estaba Gloriecita, que tenía tres meses”, p. 120
	“pero parecía que estaba encantada en las manos de los colorados”, p. 135	“pero parecía que estaba encantada en las manos de aquellos hombres”, p. 120
	“levantó una mantilla, se la puso a la niña, se la entregó a ella”, p. 135	“levantó una mantilla, se la puso a la niña, y se la entregó”, p. 121
	“Muy contentos se despidieron de mamá. Le dieron la contraseña para que otros no vinieran a molestarla”, p. 135	“Muy contentos se despidieron. Dieron la contraseña para que otros no vinieran a molestar”, p. 121
Texto 33	mi hermano “el siete”	Mi hermano y su baraja
	“Agarraron a ‘El Siete’ cuando iba a tomar el tren para El Paso. Mamá habló con Lozano, el jefe de las armas, que estaba furioso, era un hombre alto, colorado, tenía cara de luna”, p. 137	“Lo aprehendieron con mucho misterio. Mamá se fue a hablar con el Jefe de las Armas, que estaba furioso, tan alto y colorado, tenía cara de luna llena”, p. 122
	“Estaba mandando matar a casi toda la oficialidad y soldados de Urbina”, p. 137	“Estaba mandando matar a muchos, muchos, muchos, muchísimos”, p. 122
	“para hablar con Catarino Acosta, yo iba con ella, creo que era Jefe del Estado Mayor de Urbina”, p. 127	“para hablar con Catarino [suprimido]”, p. 122
	“En esos días había muerto el general Tomás Urbina y todas sus fuerzas se habían reconcentrado en Parral”, p. 138	“En esos días [suprimido] se habían reconcentrado las tropas en Parral”, p. 122
	“aquello parecía hormiguero”, p. 138	“Aquello era un hormiguero”, p. 122
	“en pedazos nos poníamos a correr”, p. 138	“en pedazos se ponía a correr”, p. 122
	“decía mamá sudándole la frente”, p. 138	“decía ella sudándole la frente”, p. 122
	“echamos a correr. Ya habían removido los carros, imposible dar con Catarino”, p. 138	“Mamá echó a correr, pero ya los habían removido [suprimido]”, p. 122
	“los carros que iban a salir para Rosario”, p. 138	“los carros que iban a salir ya”, p. 122

	“se paseaba gritando muchas malas palabras, echándole mucho a un hombre de a caballo que parecía general, porque estaba rodeado de su Estado Mayor”, p. 139	“se paseaba gritando mucho. Echándole a un hombre de a caballo que parecía general, estaba rodeado de un Estado Mayor”, p. 122
	“El hombre de las mitazas altas, era el más enojado”, p. 139	“El de las mitazas altas era el más enojado”, p. 123
	“sacaron sus pistolas como diciendo: no pudimos madrugarles”, p. 139	“sacaron sus pistolas y las devolvieron como diciendo: no pudimos madrugarles”, p. 123
	“la expresión de los montados tratando de madrugar”, p. 139	“la expresión de los montados tratando de tirar primero”, p. 123
	“Ya estaba mamá hablando con Lozano”, p. 139	“Ya estaba Mamá hablando con el Jefe de las Armas”, p. 123
	“‘Cómo sabe usted dónde está Villa? —Dijo Lozano.— [...]’”, p. 140	“‘¿Cómo sabe usted dónde está Villa?’”, dijo”, p. 123
	“su hijo le dió caballo y armas, nosotros lo sabemos, un caballo tordillo”, p. 140	“su hijo lo ayudó para escaparse”, p. 123
	“[...] hasta Las Ánimas.’ —Este es un ranchito que hay junto de Parral.—”, p. 140	“[...] hasta Las Ánimas [suprimido]”, p. 123
	“Mamá pidió ver a ‘El Siete’”, p. 140	“Mamá pidió ver a su hijo”, p. 123
	“Había unas lonas bastante sucias, tiradas, que formaban una torrecita de mugre, allí se puso mamá a hablar con su hijo; cada vez que salía una escolta de villistas, llevando hombres de Urbina para fusilarlos, mamá tapaba con las lonas a ‘El Siete’ y se quedaba ingrávida”, p. 140	“Había unas lonas bastante sucias tiradas, que formaban una torre de mugre. Allí se puso a hablarle, y cada vez que salía una escolta llevando hombres para fusilar, Mamá tapaba con las lonas a su hijo y se quedaba ingrávida”, p. 123
	“discutían y siempre lo mismo”, p. 140	“discutían y siempre lo mismo: ‘fusílenlos, fusílenlos’”, p. 123
	“Mientras mamá estuvo con ‘El Siete’, junto de las lonas, vimos salir montones de grupos, de 6, 8, 3, 10, soldados de Urbina que morían a manos de los villistas”, pp. 140-141	“Mientras Mamá estuvo allí junto de las lonas vimos salir montones de hombres [suprimido]”, p. 123
	“se metió en el acto a hablar con Lozano”, p. 141	“se metió en el acto a hablar con el jefe”, p. 123

	“no perdía de vista al Chapo y a ‘El Siete’”, p. 141	“no perdía de vista al <i>Chapo</i> y a mi hermano”, p. 123
	“ya no van a matar a su hermano”, p. 141	“Ya no van a matar a tu hermano”, p. 123
	“con el índice de la mano derecha”, p. 142	“con el índice”, p. 124
	“al hospital de Jesús”, p. 142	“al Hospital de Jesús”, p. 124
	“unos cojines para ‘El Siete’”, p. 142	“unos cojines para mi hermano”, p. 124
	“A los dos días mamá hizo una bolsa de dinero, una reliquia grandota y se fué”, p. 142	“A los dos días hizo una bolsa de dinero, una reliquia grande, y se fue para embarcar a su hijo. Ella volvió sola”, p. 124
	“Una vez en 1924, vimos a mi hermano ‘El Siete.’ Vino a México con la misma cara que se llevó, exactamente la misma expresión. No dijo nada acerca de mamá, no la recordó ni preguntó nada. Había estudiado mucho y sólo nos vino a enseñar la cantidad y calidad de malas costumbres que aprendió allá. Si él hubiera seguido al cuidado de Villa, habría sido también bandido. Pero un bandido mexicano”, p. 143	“Una vez él volvió. Vino a México con la misma cara que se llevó, exactamente la misma expresión. No dijo nada acerca de Mamá. Se puso a mover una baraja que traía en la mano. El siete de espadas, el siete de oros, su obsesión. Ahora, ¿dónde está”, p. 124

APÉNDICE II. PRIMERA HOJA DE INTERROGATORIO DE ADMISIÓN Y ALGUNOS

“OFICIOS DIPLOMÁTICOS” DE MODESTA BURGOS

Historia 63

MANICOMIO GENERAL
INTERROGATORIO

Núm. 6579 Fecha de admisión 26 de julio 1920
Sexo *femenino* Nombre *Modesta Burgos*
Edad 35 Nació en *Papantla (Ver)*
Ocupación *Ninguna* Reside en *Orisco D.F.*
Estado Civil *Soltera* Constitución *gueta*
¿Ha cambiado? *Poco cultura* Vacunado? *si*
Religión *Católica* ¿La practica? *si*

Desarrollo desde su niñez *Normal*

Antecedentes familiares, directos, atávicos y colaterales:
Hay o ha habido en su familia algún individuo nevrótico, epiléptico, loco, histérico, alcohólico, sí-
fítico, suicida o vicioso? *Su padre era alcohólico y su madre una*
que no se embriagaba también tomaba sus copas
su padre falleció a consecuencia del alcohol y su madre
de ella.

Datos relativos a los hermanos *tiene una hermana pero no ignora,*
donde se encuentran.

Datos relativos a los hijos *no tiene.*

Antecedentes personales:
¿Qué enfermedades ha padecido? *Paludismo y tifo.*

¿Ha sufrido de enfermedades venéreas? *si chancro y bubon cis.*
Supurado

¿Sifilis? ¿Qué tratamiento ha tenido? *Hace algunos años tuvo un*
chancro sífilítico y una fístula en el labio inferior
iguando se le trató con el tratamiento empleado.

¿Ha sufrido de afecciones nerviosas?

¿Ha usado de bebidas alcohólicas y en qué forma? *si en abundancia y de to*
los vinos últimamente tomaba et co

¿Ha usado o abusado de otros tóxicos, incluyendo tabaco? *si tabaco*

Imagen 1: Primera página del Interrogatorio de Modesta Burgos

Folio 2 de Octubre 2 de 1932
 Oficinas diplomáticas de Gu
 erdas y oficinas extranjeras
 como oficinas - Con el de
 do - respecto - poniendo - en
 conocimiento - que en te
 indecente - m p n i c o m i o
 castañeda de México de
 dl - para que se puedan - leban
 tas - en - en - la - frontera
 y Cuernavaca - México nos
 ponerse de d - Guendo - con
 las - oficinas - Extranjer
 as - y Diplomáticas - en te
 nique - en - la - gente
 mala - nilla - sinica - de que
 nos - que pone - extras - de
 su contenido - en - lo - con
 petente - de - revolución
 y de Polvora - Extranjera
 no tiene - garantías - sin
 gun - Presidente - de - N
 gunda - y - publica - del
 Mundo - de - Nid - ningun
 honor - de - Nid - ningun

clava - a - miza - de - la - v

Imagen 2: 2 de octubre de 1932 (1)

Oficios diplomáticos 10
en Verdaderos - y de más
Padres de los Patrias - lo
mismo - que no - de - Go
vientos - para ningún
Cuartel de guerra - y
Admiral idem - Ni para
Ningunas Compañías
en lo General - Ni pa
Bolivia - Ni - Para qu
ni para - Ninguna - Mon
del Chaco - ni - para
Ningun - parlamento
ni para - Ningun - inte
no - bueno - Correcto - pues
son - los votos - de los Pa
tidos - que sean disgusta
en contra - los abusos de
confianza - que ay en
tre - lo bueno. Presente
Escrito - pues en esta
Redal - tando - de la gente
nilla - futura - futura

Imagen 3: 2 de octubre de 1932 (2)

lo malicos 10
 - y de más
 - Patrias - lo
 eno - de - Go
 ara - me - que
 Guerras - y
 ni - Ni para
 Compañías
 neral - Ni pa
 Paraguarda
 nguda - Mon
 i - para
 damentos
 nd un ynte
 nresto - pues
 s - de los Pa
 n - disgusta
 abusos de
 que ay en
 Presente
 s - en esta
 - d la gent
 na - fueres

asquerosa - de cuestador
 anarquista - de verdad
 manos - rojas - prostituida
 como - animalitos - que
 cosas - oriles - verimi - males
 que al verles - la cara - tie
 men - cara - de - volas - tie
 como - luego - fro - bocan
 es - panto - no - repun - an - la
 como - unos - diablos - de
 masiados - coludos - para
 todo - lo bueno - presente
 esa - gente - magadera - pilla
 es - promotora - de - tantas
 e - voluciones - de - Guerras
 mundiales - a - si - es - 7/12
 no - es - el - Clero - Ni - lo - que
 no - lo - malo - como - dicen
 lo - bueno - es - forma - ni - lo
 malo - son - me - pues
 Sr - Presidente - de - la
 Republica - Sr - Belardo
 Rodriguez - poniendo - en
 como - simiento - Juicio

de sus - ameros - a - m...
 don - a - miga - de - la - r...

Imagen 4: 2 de octubre de 1932 (3)

al - diplomático - to: to
esto presente por que
es un deber - una obediencia
tísima - servidora -
Aodesta Burgos - y por
que se todo lo que
hido - mi alta - de
Belardo Rodriguez - como
el Sr - Administrador - Jefe
Comisario -
del organico mis - de la Cas
tañeda - y como mis - de la Cas
material - mente - de la Cas
Bien - diplomáticos - por
Muchos - Motivos - serios
para - mis - Audiencia que
mucha - nada mas - de la Cas
Administrador Comisario
de sacar en otros - de la Cas
estos - escritos - para - de la Cas
tir - todos - en general - de la Cas
una servidora A B C

Imagen 5: 2 de octubre de 1932 (4)

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Aguilar Mora, Jorge, *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la Revolución mexicana*, Ciudad de México, Era, 1990.

_____, “El silencio de Nellie Campobello”, *Kipus. Revista Andina de Letras*, vol. 12 (2000-2001), pp. 55-77.

_____, *El silencio de la Revolución y otros ensayos*, Ciudad de México, Era, 2011.

Amar Sánchez, Ana María, “La propuesta de una escritura (en homenaje a Rodolfo Walsh)”, *Revista Iberoamericana*, vol. 52, núms. 135-136 (1986), pp. 431-445.

_____, *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.

_____, “Las voces de los otros. El género de no-ficción en Elena Poniatowska”, en Nora Erro-Peralta y Magdalena Maiz-Peña (eds.), *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ciudad de México, Era / UNAM, 2013, pp. 475-486.

Barnet, Miguel, “La novela testimonio. Socioliteratura”, en René Jara y Hernán Vidal (comps.), *Testimonio y literatura*, Minneapolis, Ideologies & Literature, 1986, pp. 280-302.

Benjamin, Walter, *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*, Jesús Aguirre (tr.), Madrid, Taurus, 1972.

Beverley, John, “Anatomía del Testimonio”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 13, núm. 25 (1987), pp. 7-16.

_____, *Testimonio: sobre la política de la verdad*, Irene Fenoglio y Rodrigo Mier (trads.), Ciudad de México, Bonilla Artigas, 2010.

Butler, Judith, “Violence, Mourning, Politics”, *Precarious Life. The Powers of Mourning and*

- Violence*, Londres / Nueva York, Verso, 2004, pp. 19-49.
- Campobello, Nellie, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, Xalapa, Ediciones Integrales, 1931.
- _____, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, Ciudad de México, Era, 2000 [1940].
- _____, “Apuntes sobre la vida militar de Pancho Villa”, *Obra reunida*, 2.^a ed., Juan Bautista Aguilar (ed.), Ciudad de México, FCE, 2016 [1940], pp. 203-318.
- _____, *Mis libros. Obras completas*, Ciudad de México, Compañía General de Ediciones, 1960.
- Campobello, Nellie y Gloria, *Ritmos indígenas de México*, dibujos de Mauro Rafael Moya, Ciudad de México, Secretaría de Educación Pública / Oficina Editora Popular, 1940.
- Carballo, Emmanuel (ed.), *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, Ciudad de México, Empresas Editoriales, 1965.
- Castellanos, Rosario, *Poesía no eres tú. Obra poética (1948-1971)*, 4.^a ed., Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Castro Leal, Antonio (ed.), “Nellie Campobello”, *La novela de la Revolución mexicana*, tomo I, Ciudad de México, Aguilar, 1965.
- Cázares H., Laura, “Eros y tanatos: infancia y revolución en Nellie Campobello”, en Nora Pasternac et al. (eds), *Escribir la infancia Narradoras mexicanas contemporáneas*, Ciudad de México, El Colegio de México, 1996, pp. 37-58.
- Corral, Rose, “Memoria y testimonio en *Correr el tupido velo* (2009) de Pilar Donoso”, en Laura Scarabelli y Serena Cappellini (eds.), *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*, Milán, Ledizioni, 2017, pp. 147-154.

Cruz Arzabal, Roberto, “Archivos potenciales: domiciliación y colindancias en *Viriditas* de Cristina Rivera Garza”, *Letras Femeninas*, vol. 42, núm. 2 (2016), pp. 35-43.

De la Calle, Sophie, “‘De libélula en mariposa’: nación, identidad y cultura en la posrevolución (1920-1940). Un estudio de la danza y narrativa de Nellie Campobello”, tesis doctoral en Filosofía, Maryland, University of Maryland, 1998.

_____, *Nellie Campobello: una escritura salida del cuerpo*, Ciudad de México, INBA / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, 2003.

Derrida, Jacques, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Paco Vidarte (tr.), Valladolid, Editorial Trotta, 1997.

Díaz Arciniegas, Víctor, *Querrela por una cultura “revolucionaria” (1925)*, segunda edición, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

Diccionario panhispánico de dudas, Madrid, RAE, 2005, consultado en <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/dpd> el 13 de febrero de 2018.

Eltit, Diamela, *El Padre mío*, Santiago, Francisco Zegers, 1989.

Enciclopedia de la literatura en México, consultado en <http://www.elem.mx/> el 13 de febrero de 2018.

Fernández de Castro, José Antonio, *Barraca de feria*, La Habana, Jesús Montero, 1933.

Fitts, Dudley (ed.), *Anthology of Contemporary Latin-American Poetry*, Norfolk, New Directions, 1942.

Foucault, Michel, “¿Qué es un autor?”, Corina Yturbe (tr.), *Dialéctica*, núm. 16 (1984), pp. 51-82.

_____, *El orden del discurso*, Alberto González Troyano (tr.), Ciudad de México, Tusquets, 2009.

Franco, Jean, “*Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo*”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. La Voz del Otro: Testimonio, Subalternidad y Verdad Narrativa*, vol. 18, núm. 36 (1992), pp. 111-118.

François, Jeromine, “Cuando la Historia se hace historia: (re)creación de Pancho Villa por Nellie Campobello en *Los apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa (1940)*”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 43 (2014), pp. 377-393.

Fuentes, Carlos, “La Poni”, en Michael Schuessler, *Elenísima. Ingenio y figura de Elena Poniatowska*, Ciudad de México, Diana, 2003, pp. 12-13.

Fundación Elena Poniatowska Amor, consultado en <http://www.fundacionelenaponiatowska.org/fundacion.html> el 14 de febrero de 2018.

García, Clara Guadalupe, *Nellie. El caso Campobello*, Ciudad de México, Cal y Arena, 2000.

García, Victoria, “Testimonio literario latinoamericano. Una reconsideración histórica del género”, *Exlibris*, núm.1 (2012), pp. 371-389.

_____, “Diez problemas para el testimonialista latinoamericano: los años ’60-’70 y los géneros de una literatura propia del continente”, *Castilla. Estudios de Literatura*, núm. 4 (2013), pp. 368-405.

_____, “Testimonio literario latinoamericano: prefiguraciones históricas del género en el discurso revolucionario de los años sesenta”, *Acta Poética*, vol. 35, núm. 1 (2014), pp. 63-92.

García Flores, Margarita, “Diálogo. Elena Poniatowska: *Hasta no verte Jesús mío*”, *Hojas de Crítica*, núm. 14 (1969), pp. 12-15.

_____, “Entrevista a Elena Poniatowska”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 7 (julio 1976), pp. 25-30.

Gelpí, Juan G., “Narrar la otra ciudad de México. El nomadismo urbano en *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska”, *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, vol. 11, núm. 14 (2002), pp. 245-258.

Genette, Gérard, *Umbrales*, Susana Lage (trad.), Ciudad de México, Siglo XXI, 2001.

Ginzburg, Carlo, *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI*, Francisco Martín (tr. del italiano), Francisco Cuartera (tr. del latín), Barcelona, Muchnik, 1981.

Glantz, Margo, “Vigencia de Nellie Campobello”, *Flinders University Languages Group Online Review*, vol. 3, núm. 1 (2006), pp. 37-50.

Glantz, Margo, “Nellie Campobello: ¿Virilidad? ¿Afeminamiento?”, en Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja (eds.), *Actas XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, volumen IV, Ciudad de México, FCE / AIH / Tecnológico de Monterrey / El Colegio de México, 2007, pp. 227-242.

Gutiérrez de Velasco, Luz Elena, “Nellie Campobello: revolución, alteridad y narración”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XX*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2010, pp. 75-92.

Hancock, Joel, “Elena Poniatowska’s *Hasta no verte Jesús mío*: The Remaking of The Image of Woman”, *Hispania*, vol. 66, núm. 3 (1983), pp. 353-359.

Herrero Gil, Martha e Isabel Díaz Ménguez, “Bio-bibliografía de y sobre Elena Poniatowska Amor”, *América sin Nombre*, núms. 11-12 (2008), pp. 166-183.

Jørgensen, Beth E., “Texto e ideología en la obra de Elena Poniatowska”, tesis doctoral en Español, Madison, Universidad de Wisconsin, 1986.

_____, *The Writing of Elena Poniatowska. Engaging Dialogues*, Austin, University of Texas Press, 1994.

- _____, *Documents in Crisis. Nonfiction Literatures in Twentieth-Century Mexico*, Nueva York, State University of New York Press, 2011.
- _____, “Nonfictions: Essay, Criticism, and Chronicle”, en Ignacio Sánchez Prado *et al.* (eds.), *A History of Mexican Literature*, Nueva York, Cambridge University Press, 2016, pp. 309-322.
- Kanost, Laura, “Pasillos sin luz: Reading the Asylum in *Nadie me verá llorar* by Cristina Rivera Garza”, *Hispanic Review*, vol. 76, núm. 3 (2008), pp. 299-316.
- Lagarriga Attias, Isabel, “Silvia Ortiz Echániz, *Una religiosidad popular: el espiritualismo trinitario mariano*, México, INAH, 2003”, *Dimensión Antropológica*, vol. 31, año 11 (2004), pp. 171-176.
- Leñero, Vicente, *Los periodistas*, Ciudad de México, Seix Barral, 2015 [1978], edición digital en formato epub ISBN 978-607-07-2706-1.
- Lejeune, Philippe, “La autobiografía de los que no escriben”, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Ana Torrent (tr.), Madrid, Megazul-Endymion, 1994, pp. 313-414.
- Lizardi Ramos, César, “Juan Pérez Jolote”. Biografía de un Tzotzil. Acta Antropológica, III: 3 by Ricardo POZAS A.”, *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*, vol. 12, núm. 2 (1949), pp. 162-164.
- Lynmann, Jessica, “Un palimpsesto renuente: reescribiendo a la mujer y el futuro en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza”, *Hispania*, vol. 96, núm. 3 (2013), pp. 505-514.
- Matthews, Irene, *Nellie Campobello: la centaura del Norte*, Ciudad de México, Cal y Arena, 1997.
- Méndez Silva, Ricardo, “Semblanza de Ricardo Pozas Arciniegas”, *Serie L. Cuadernos del Instituto de Investigaciones Jurídicas* (UNAM), núm. 2 (1994), pp. 13-19.
- Molloy, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, José Esteban Calderón (tr.), Ciudad de México, FCE / El Colegio de México, 1996.

- Monsiváis, Carlos, “Elena Poniatowska: múltiple y única”, en Nora Erro-Peralta y Magdalena Maiz-Peña (eds.), *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ciudad de México, Era / UNAM, 2013, pp. 33-40.
- Morales, Leónidas, *La escritura de al lado. Géneros referenciales*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001.
- _____, “La verdad del testimonio y la verdad del loco”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 72 (2008), pp. 193-205.
- Munguía Zatarain, Martha Elena, “Cristina Rivera Garza. Memoria y subversión en *Nadie me verá llorar*”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XX*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2010, pp. 425-443.
- Negrete Sandoval, Julia Érika, “Archivo, memoria y ficción en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza”, *Literatura Mexicana*, vol. 34, núm. 1 (2013), pp. 91-110.
- Negrín, Edith, “Una corriente de literatura proletaria en Xalapa”, en Patricia Anne Odber de Baubeta (coord.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995*, vol. 7, Universidad de Birmingham / Departamento de Estudios Hispánicos, 1998, pp. 151-160.
- Ocampo, Aurora (ed.), *Cuentistas mexicanas. Siglo XX*, Ciudad de México, UNAM, 1976.
- Olea Franco, Rafael, “La novela de la Revolución mexicana: una propuesta de relectura”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 60, núm. 2 (2012), pp. 479-514.
- Olivier, Florence, “Entre les histoires vraies et la légende: *Cartucho* ou la mémoire des villistes”, en Karim Benmiloud *et al.* (eds.), *Le Mexique de l'indépendance à la révolution 1810-1910*, París, L'Harmattan, 2011, pp. 239-249.
- ONU, “Principios y directrices básicos sobre el derecho de las víctimas de violaciones manifiestas de las normas internacionales de derechos humanos y de violaciones graves del derecho

internacional humanitario a interponer recursos y obtener reparaciones”, consultado en <http://www.ohchr.org/SP/ProfessionalInterest/Pages/RemedyAndReparation.aspx>.

Ortega, Bertín, *Utopías inquietantes. Narrativa proletaria en México en los años treinta*, Veracruz, Instituto Veracruzano de la Cultura, 2008.

Ortiz Echániz, Silvia, *Una religiosidad popular: el espiritualismo trinitario mariano*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990.

_____, “El proceso de elaboración de una Identidad Religiosa; el caso del espiritualismo trinitario mariano”, en Ana Bella Pérez Castro (ed.), *La identidad: imaginación, recuerdos y olvidos*, Ciudad de México, UNAM / Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1995, pp. 19-28.

Ortiz Echániz, Silvia y Isabel Lagarriga Attias, “Lenguaje y ritual terapéutico en el Espiritualismo Trinitario Mariano”, *Boletín Oficial del INAH. Antropología*, núm. 68 (2002), pp. 2-10.

Parga, Pablo, *Cuerpo vestido de nación. Danza folklórica y nacionalismo mexicano (1921-1939)*, Ciudad de México, Conaculta, 2004.

Parra, Max, “Memoria y guerra en *Cartucho* de Nellie Campobello”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 24, núm. 47 (1998), pp. 167-186.

_____, “Usos literarios de la fotografía en *Cartucho* de Nellie Campobello”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Mariano Azuela y la literatura de la Revolución Mexicana*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2017, pp. 341-377.

Partnoy, Alicia, *The Little School: Tales of Disappearance and Survival*, San Francisco, Midnight Editions, 1998, edición digital en formato epub ISBN 978-1-573-44488-0.

Paz, Octavio, *Obras completas*, vol. 5, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Ciudad de México, FCE, 1994.

- Peña, Luis H., “Memoria, diálogo y escritura. *Hasta no verte Jesús mío*”, en Nora Erro-Peralta y Magdalena Maiz-Peña (eds.), *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ciudad de México, Era / UNAM, 2013, pp. 167-182.
- Perilli, Carmen, “Contar la vida para no comer olvido, *Hasta no verte Jesús mío*”, *Inti*, núms. 61-62 (2005), pp. 179-190.
- Peris Blanes, Jaume (coord.), “Conversación cruzada con Jorge Fornet, Luisa Campuzano y Victoria García”, *Kamchatka. El premio Testimonio de Casa de las Américas*, núm. 6 (2015), pp. 191-249.
- Pierce, Brian L., “Cristina Rivera Garza en las orillas de la historia”, en Oswaldo Estrada (ed.), *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto*, Ciudad de México, Eón, 2010, pp. 111-133.
- Pino-Ojeda, Walescka, “Literatura de mujeres, mercado y canon: una conversación con Elena Poniatowska”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 53 (1998), pp. 145-156.
- _____, “Sobre castas y puentes: una conversación con Elena Poniatowska”, *Confluencia*, vol. 16, núm. 1 (2000), pp. 100-109.
- Poniatowska, Elena, *Palabras cruzadas*, Ciudad de México, Era, 2013 [1961].
- _____, *Hasta no verte Jesús mío*, Ciudad de México, Era, 2014 [1969].
- _____, “Hasta no verte Jesús mío”, *Vuelta*, vol. 2, núm. 24 (noviembre 1978), pp. 5-11.
- _____, *Fuerte es el silencio*, cuarta edición, Ciudad de México, Era, 1982 [1980].
- _____, “Testimonios de una escritora: Elena Poniatowska en micrófono”, en Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1984, pp. 155-162.

_____, “Vida y muerte de Jesusa”, *Luz y luna: las lunitas*, con fotografías de Graciela Iturbide, Ciudad de México, Era, 1994, pp. 37-75.

_____, *Las siete cabritas*, segunda edición corregida, Ciudad de México, Era, 2001 [2000].

_____, *Obras reunidas I. Narrativa breve*, Ciudad de México, FCE, 2005.

_____, “Tú, quietecita”, en Yoloxóchitl Casas Chousal (coord.), *Miradas a la discriminación*, Ciudad de México, Conapred, 2012, pp. 203-214.

_____, “Las soldaderas”, *Las indómitas*, Ciudad de México, Seix Barral, 2016, pp. 43-59.

Poot-Herrera, Sara, “Elena (moramiento) de México: Poniatowska”, en Nora Erro-Peralta y Magdalena Maiz-Peña (eds.), *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ciudad de México, Era / UNAM, 2013, pp. 54-71.

Porter, Roy, *Madness. A Brief History*, Nueva York, Oxford University Press, 2002.

Pozas, Ricardo, “Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil”, Alberto Beltrán (ilustr.), *Acta Antropológica*, vol. 3, núm. 3 (1948), pp. 259-373.

_____, *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*, Julián Calvo y Alí Chumacero (eds.), Alberto Beltrán (ilustr.), Ciudad de México, FCE, Letras Mexicanas 6, 1952.

_____, *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*, Juan Almela (ed.), Alberto Beltrán (ilustr.), 2.^a ed, Ciudad de México, FCE, Letras Mexicanas, 1959.

_____, *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*, Juan Almela (ed.), Alberto Beltrán (ilustr.), 3.^a ed, Ciudad de México, FCE, Colección Popular, 1959.

Quijano, Mónica, “Crimen, archivo y ficción: la herencia del conflicto armado en Guatemala”, en Mónica Quijano y Héctor Fernando Vizcarra (eds.), *Crimen y ficción. Narrativa literaria y*

- audiovisual sobre la violencia en América Latina*, Ciudad de México, Bonilla Artigas, 2015, pp. 285-311.
- Rama, Ángel, “Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto de las culturas”, en Grupo de investigación de literatura argentina de la UBA (comp.), *Ficciones argentinas*, Buenos Aires, Norma, 2004, pp. 261-302.
- Randall, Margaret, “¿Qué es y cómo se hace un testimonio?”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 18, núm. 36 (1992), pp. 23-47.
- Ricoeur, Paul, “Para una teoría del discurso narrativo” y “Relato histórico y relato de ficción”, *Historia y narratividad*, Gabriel Aranzueque (tr.), Barcelona, Paidós, 1999, pp. 83-155 y pp. 157-181.
- Ríos Molina, Andrés, “La locura durante la Revolución mexicana. Los primeros años del Manicomio General La Castañeda 1910-1920”, tesis doctoral en Historia, Ciudad de México, El Colegio de México, 2007.
- Rivera Garza, Cristina, “The Masters of the Streets. Bodies, Power and Modernity in Mexico, 1867-1930”, tesis doctoral en Historia, Houston, Universidad de Houston, 1995.
- _____, *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México, 1910-1930*, 3a ed., Ciudad de México, Tusquets, 2010.
- _____, *Los muertos indóciles. Desapropiación y neoescrituras*, Ciudad de México, Tusquets, 2013.
- _____, *Nadie me verá llorar*, 4a ed., Ciudad de México, Tusquets, 2014.
- Rodríguez, Blanca, *Nellie Campobello: eros y violencia*, Ciudad de México, UNAM, 1998.
- Rodríguez-Luis, Julio, *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana. Estudio taxonómico*, Ciudad de México, FCE, 1997.

- Rueda-Acedo, Rita, “Intercambio de miradas: trazos teóricos para la entrevista literaria”, *Miradas transatlánticas. El periodismo literario de Elena Poniatowska y Rosa Montero*, Indiana, Purdue University Press, 2012, pp. 71-87.
- Ruffinelli, Jorge, “Ni a tontas ni a locas: la narrativa de Cristina Rivera Garza”, *Nuevo Texto Crítico*, vol. 21, núms. 41-42 (2008), pp. 33-41.
- Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, 2.^a ed., Ciudad de México, FCE, 1985.
- _____, “Los tiernos sueños de Lilus Kikus”, en Nora Erro-Peralta y Magdalena Maiz-Peña (eds.), *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ciudad de México, Era / UNAM, 2013, p. 32.
- Sánchez Prado, Ignacio, “Mexican Revolution and Literary Form: Reflections on Nellie Campobello’s *Cartucho*”, en Ignacio Sánchez Prado (ed.), *Mexican Literature in Theory*, Nueva York, Bloomsbury, 2018, pp. 75-92.
- Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- Schneider, Luis Mario, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, Ciudad de México, Conaculta, 1997.
- Schuessler, Michael K., *Elenísima. Ingenio y figura de Elena Poniatowska*, México, Ciudad de México, Diana, 2003.
- Scull, Andrew, *Madness. A Very Short Introduction*, Nueva York, Oxford University Press, 2011.
- Sefchovich, Sara, “Elena”, en Nora Erro-Peralta y Magdalena Maiz-Peña (eds.), *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ciudad de México, Era / UNAM, 2013, pp. 37-40.
- Seydel, Ute, “Construcción y desestabilización de identidades en la narrativa de Carmen Boullosa y Cristina Rivera Garza”, en Oswaldo Estrada (ed.), *Cristina Rivera Garza: ningún crítico*

- cuenta esto*, Ciudad de México, Eón, 2010, pp. 155-178.
- Skłodowska, Elzbieta, “Miguel Barnet y la novela-testimonio”, *Revista Iberoamericana*, vol. 56, núms. 152-153 (1990), pp. 1069-1078.
- _____, *Testimonio hispanoamericano, historia, teoría, poética*, Nueva York, Peter Lang, 1992.
- Stanton, Anthony, “Dos hitos en la tradición de la literatura testimonial en México”, en Ana María González Luna C. y Ana Sagi-Vela González (eds.), *Donde no habite el olvido. Herencia y testimonio en México y Centroamérica*, Milán, Ledizioni / Università' degli Studi di Milano, 2017, pp. 47-55.
- Stanton, Anthony y Renato González Mello, “El relato y el arte experimental”, *Vanguardia en México 1915-1940*, Ciudad de México, Museo Nacional de Arte, 2013, pp. 15-34.
- Steele, Cynthia, “Entrevista a Elena Poniatowska”, *Hispanamérica*, año 18, núm. 53-54 (1989), pp. 89-105.
- _____, “Testimonio y autor/idad en *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 18, núm. 36 (1992), pp. 157-183.
- Stresser-Péan, G., “Juan Pérez Jolote. Biografía de un Tzotzil. Acta anthropologica, t. III, no. 3 by Ricardo Pozas”, *L'Année Sociologique*, núm. 3 (1948-1949), pp. 249-250.
- Turati, Marcela y Daniela Rea (eds.), *Entre las cenizas. Historias de vida en tiempos de muerte*, 2.^a ed., Oaxaca, Surplus, 2013.
- Turrent Rozas, Lorenzo, *Hacia una literatura proletaria*, Xalapa, Ediciones Integrales, 1932.
- Vanden Berghe, Kristine, “*Cartucho*, de Nellie Campobello, antecedente primitivista de *Pedro Páramo*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 60, núm. 2 (2012), pp. 515-539.

_____, “*Cartucho* de Nellie Campobello. El libro de las pequeñas barbaries”, en Norah Dei-Cas Giraldi, Fatiha Idmhand y Cathy Fourez (eds.), *Lieux et figures de la barbarie*, Bern, Peter Lang, 2012, pp. 421-432.

_____, “Parecidos estilísticos entre Nellie Campobello y Juan Rulfo”, en Pedro Ángel Palou y Francisco Ramírez Santacruz (eds.), *El Llano en llamas, Pedro Páramo y otras obras (En el centenario de su autor)*, Madrid / Fráncfort / Puebla, Iberoamericana-Vervuert / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2017, pp. 301-325.

Vargas Valdés, Jesús, “Introducción”, en Nellie Campobello, *Mis libros*, 2.^a ed., Chihuahua, Secretaría de Educación y Cultura / Gobierno del Estado de Chihuahua, 2004.

Vargas Valdés, Jesús y Flor García Rufino, *Francisca Yo! El libro desconocido de Nellie Campobello*, Ciudad de México, Nueva Vizcaya / Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2004.

_____, *Nellie Campobello, mujer de manos rojas*, Chihuahua, Gobierno de Chihuahua, 2013.

Vázquez-Medina, Olivia, “Seeing the Insane in Cristina Rivera Garza’s *Nadie me verá llorar* (1999)”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 20, núm. 2 (2014), pp. 185-209.

Venkatesh, Vinodh, “Transgresiones de la masculinidad: ciudad y género en *Nadie me verá llorar*”, en Oswaldo Estrada (ed.), *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto*, Ciudad de México, Eón, 2010, pp. 135-153.

_____, “Marketing Masculinites in *Nadie me verá llorar*”, *Masculinities in Contemporary Latin American Fiction*, Arizona, University of Arizona Press, 2015, pp. 26-36.

Walsh, Rodolfo, “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política.

Reportaje de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh. Marzo de 1970”, *Rodolfo Walsh, vivo*, Buenos Aires, Ediciones La Flor, 1994, pp. 62-74.

White, Hayden, “El texto histórico como artefacto literario”, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino (trads.), Barcelona, Paidós, 2003, pp. 107-139.

Zalpa, Genaro, *Enciclopedia de las religiones en México*, Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2014.

Zamudio, Luz Elena, “El ritmo de la naturaleza, generador del mundo poético de Nellie Campobello”, en Laura Cázares H. (ed.), *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*, Ciudad de México, Tecnológico de Monterrey / Universidad Iberoamericana / Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, pp. 27-38.

ARCHIVOS CONSULTADOS

A continuación enlisto la información de los expedientes clínicos consignados en el Archivo Histórico de la Secretaría de Salud “Rómulo Velasco Ceballos”, Fondo del Manicomio General, Sección Expedientes Clínicos:

Burgos, Modesta, caja 105, exp. 6373.

Camarena, Rita, caja 22, exp. 1473.

Davis, Santiago, caja 89, exp. 5578.

Díaz de Sollano de Sanciprián, Luz, caja 22, exp. 1482.

García, Marino, caja 98, exp. 6002.

Garduño, Esperanza, caja 101, exp. 6166.

Gómez, Cresencia, caja 105, exp. 6397.

Olivares, Teresa, caja 57, exp. 3808.

Quintana, Guadalupe, caja 6, exp. 404.

Salazar, Guadalupe, caja 100, exp. 6140.

Vázquez, Margarita, caja 4, exp. 236.

Archivo Histórico del Fondo de Cultura Económica, expediente de producción de *Juan Pérez Jolote*, “Orden de producción 10 de octubre de 1952”.

ÍNDICE GENERAL

AGRADECIMIENTOS	5
RESUMEN	7
ADVERTENCIA PRELIMINAR	9
CAPÍTULO 1. HACIA LA DELIMITACIÓN DE UN CAMPO DE ESTUDIO: LITERATURA TESTIMONIAL, NARRATIVA DOCUMENTAL, ESCRITURA DE NO-FICCIÓN Y GÉNEROS REFERENCIALES.....	13
I. La literatura testimonial hispanoamericana y el premio Casa de las Américas.....	13
II. Teoría crítica en torno a la literatura testimonial/documental en Hispanoamérica	23
III. Una sistematización pionera: afiliaciones con la antropología y el periodismo	25
IV. La narrativa documental como marco de inclusión: La ampliación del testimonio al documento	29
V. El relato documental y las nuevas formas de narrar.....	37
VI. La inclusión de los géneros referenciales como dimensión transhistórica y transgenérica .	45
VII. <i>Juan Pérez Jolote</i> o la novela documental mexicana	52
VIII. La verdad histórica en el relato ficcional: la narrativa documental de Campobello, Poniatowska y Rivera Garza	61
CAPÍTULO 2. <i>CARTUCHO</i> DE NELLIE CAMPOBELLO: NARRAR PARA SOBREVIVIR A LA REVOLUCIÓN MEXICANA	71
I. <i>Cartucho</i> : novela de la Revolución o narrativa revolucionaria	75
II. Principales diferencias entre la primera y la segunda edición.....	80
III. Una nueva poética: “Los hombres de Urbina” como clave de interpretación	89
IV. Primer paratexto: la palabra del editor	92
V. Segundo paratexto: la palabra de la escritora.....	99
VI. Apuntes y ritmos: la dimensión documental en otras obras de Nellie Campobello	104
VII. ¿La mirada de una niña?: El cuerpo y los objetos	110
VIII. Conclusiones preliminares	122

CAPÍTULO 3. LOS ELEMENTOS DOCUMENTALES EXTRALITERARIOS Y ESTILÍSTICOS EN <i>HASTA NO VERTE JESÚS MÍO</i> DE ELENA PONIAKOWSKA.....	125
I. Un proceso de escritura en capas: entrevistas y narración. Evidencias satelitales de la composición de la obra.....	131
II. El epígrafe y las primeras líneas: des/identificación entre quien firma y la narradora	150
III. Rasgos documentales en la composición textual	160
1. La construcción de “usted” como huella de la entrevistadora	160
2. El tiempo de la experiencia y el tiempo de la narración: antes y ahora.....	163
3. Los relatos espiritualistas como espacios para la ficción.....	169
IV. Conclusiones preliminares	180
CAPÍTULO 4. <i>NADIE ME VERÁ LLORAR</i> DE CRISTINA RIVERA GARZA: LA FICCIÓN COMO RESTITUCIÓN.....	183
I. AHSS: Fondo del Manicomio General, sección Expedientes Clínicos	185
II. El archivo en la ficción: Modesta Burgos, expediente 6373	192
III. “Todo es lenguaje”: la reescritura de expedientes clínicos como intento de restitución ...	196
IV. “Vivir la vida real del mundo”: la reescritura del archivo en la ficción	207
V. ¿Por qué escribir una historia basada en expedientes clínicos? Matilda Burgos: la investigación documental en la ficción	216
VI. Conclusiones preliminares	225
CONCLUSIONES	227
APÉNDICE I. Tabla de cambios relevantes entre la edición de 1931 y la de 1940 de <i>Cartucho</i> , de Nellie Campobello.....	237
APÉNDICE II. Primera hoja de Interrogatorio de admisión y algunos “Oficios Diplomáticos” de Modesta Burgos.....	261
BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	267
ARCHIVOS CONSULTADOS	283