

Elena Poniatowska como *constela(dor)a* no México do século XX: travessias pelo ensaio, o testemunho e a ficção

Elena Poniatowska as a constellation in 20th-century Mexico:
journeys through essays, testimony, and fiction

Ian Anderson Maximiliano Costa

Doutorando em Teoria da literatura e Literatura Comparada
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
iananderson14@hotmail.com

Recebido: 18/10/2025

Aprovado: 25/05/2026

Resumo: Nesse artigo, temos como objetivo mostrar como Elena Poniatowska se utiliza de uma poética fluída que mistura, nas suas pranchas, ensaio, ficção e testemunho. Para isso, utilizamos como *corpus* os livros *Las indómitas*, *Hasta no Verte Jesús Mío*, *La noche de Tlatelolco* e *Leonora*. O substrato dessas obras é a história do México no século XX. A escritora faz uma recuperação das vozes femininas relegadas num país de legado “malinchista”. São mulheres que lutaram e ao mesmo tempo contestaram os eventos monumentais da Revolução Mexicana (1910). São vozes femininas que abalam os cânones literários. Vozes das mães latino-americanas que lutaram pelos desaparecidos das ditaduras. Vozes dos sobreviventes dos massacres do Partido Revolucionário Institucional (PRI). Vozes surrealistas. Elas são como o sal que tempera e tonifica os gêneros. Poniatowska constrói uma forma *constelatória* para acolher as impurezas das misturas, no qual ela se transforma, numa mediação da figura limiar do “coleccionador” de Walter Benjamin, em um neologismo: *constela(dor)a*. Recolhe e monta a dor do outro.

Palavras-chave: Poniatowska; México; Constelações.

Abstract: In this article, we aim to show how Elena Poniatowska uses fluid poetics that blend essay, fiction, and testimony in her works. To this end, we use the books *Las indómitas*, *Hasta no Verte Jesús Mío*, *La noche de Tlatelolco*, and *Leonora* as our *corpus*. The backdrop for these works is the history of Mexico in the 20th century. The writer recovers the female voices that have been relegated in a country with a “malinchista” legacy. These are women who fought and at the same time contested the monumental events of the Mexican Revolution (1910). They are female voices that shake the literary canons. Voices of Latin American mothers who fought for those who disappeared under dictatorships. Voices of survivors of the massacres of the Institutional Revolutionary Party (PRI). Surrealist voices. They are like the salt that seasons and invigorates genres. Poniatowska constructs a constellatory form to welcome the impurities of mixtures, in which she transforms herself, in a mediation of Walter Benjamin's threshold figure of the “collector,” into a neologism: *constellation*. She collects and assembles the pain of others.

Keywords: Poniatowska; México; Constellation.

Introdução

Vencedora do Prêmio Cervantes em 2013, a escritora Elena Poniatowska é quase completamente desconhecida fora do mundo hispano-americano. No Brasil, por exemplo, temos apenas duas obras traduzidas: o romance *A pele do céu*, em 2003, publicado pela editora Objetiva e a novela *Querido Diego, sua Quieta*, de 2019, publicada pela editora Mundaréu. Esta última está mais para um livro de gênero indefinido, mistura ficção, biografia e epistolografia. Por um lado, o intervalo entre as publicações é considerável. Por outro, são livros que juntos não constituem o imenso painel constelatório que é sua obra. São, em alguma medida, laterais.

Contudo, já está semeada ali nessas obras uma espécie de nomadismo estético, mas que ao mesmo tempo não se aparta da ética. Esses dois elementos atravessam uma poética que circula pelos diversos gêneros. Em *La noche de Tlatelolco* (1971) e *Nada nadie: las voces del temblor* (1988), por exemplo, a autora se volta para os testemunhos. Nesses dois trabalhos, temos *escrituras do trauma* formadas por inúmeras vozes que constituem memórias coletivas. Nos dois casos, o testemunho ergue-se em contextos históricos específicos: no primeiro cenário, o Massacre da Praça de Tlatelolco perpetrado pelo Partido Revolucionário Institucional (PRI) contra o movimento estudantil em 1968. No segundo, os terremotos catastróficos ocorridos na Cidade do México em 1985. Os testemunhos ali reunidos mostram o esforço para salvar vidas e a inépcia e o descaso de um México ainda dominado pelo PRI – foram quase tão longevos quanto a União Soviética, permaneceram por mais de 70 anos no poder.

Poniatowska é responsável por fazer um resgate do testemunho. Segundo ela, essa forma foi relegada duplamente, pela sociedade e pelo cânone literário:

En general, la sociedad desvaloriza las voces de la gente, así como también ha desvalorizado la literatura testimonial. Los escritores hablan de ficción, pero es difícil que no haya una ficción ligada, de veras, a la realidad, a lo que ellos viven, a sus propias experiencias (Poniatowska, 2021, p.107).

Para muitos, o testemunho não é literatura. De fato, o testemunho estabelece uma relação com a noção de verdade. Um compromisso que pode não ser o da ficção. Por sua vez, essa tampouco é sinônimo de mentira. Contudo, ela se vale dos jogos de fingimento, dos jogos das máscaras, dos deslocamentos de sentido. Algo que no testemunho é perigoso: o limite é o negacionismo. Por isso, o mais acertado seria dizer que o testemunho não é ficção, mas estabelece

um diálogo profícuo com a literatura. O testemunho recupera aquela experiência em vias de extinção de que nos fala Benjamin em “O narrador”, mesmo que no século XX ela esteja inscrita na dor.

Seligmann-Silva (2021) propõe o conceito de “teor testemunhal” para dar conta desse liame entre literatura e testemunho. Essa noção parte de duas premissas, quais sejam: primeira, tem como origem uma ideia benjaminiana, todo documento de cultura é um testemunho da barbárie; segunda, o testemunho não é um gênero literário. Isto é, não é possível que um escritor coetâneo, aquele não viu (*testis*) ou sobreviveu (*superstes*), produzir um testemunho. Testemunham aqueles que vivenciaram o evento traumático. “Ninguém testemunha pelas testemunhas” dizia o poeta Paul Celan. Contudo, é possível produzir uma obra carregada de “teor testemunhal” como registro coletivo da barbárie que constitui o projeto moderno. É o que ocorre, por exemplo, com *Os Sertões* de Euclides da Cunha ou *Memórias do Cárcere* de Graciliano Ramos. O “teor testemunhal” é uma ferramenta que promove uma releitura da tradição literária ao abri-la para o trauma.

Como num Atlas e suas mesas mutantes¹, a escritora também se volta para o ensaio. Em *Las indómitas*, Poniatowska (2016, p.2) produz um *ensaísmo feminista* ao recuperar outra história do México, a das mulheres. Poderíamos intitulá-lo de Histórias das Mulheres no México. Ela rende “tributo a las mujeres anónimas que lucharon en la Revolución”. Os exemplos são muitos: as *soldaderas*; aquelas outras que “abrieron paso en una época literaria dominada por hombres”, como Nellie Campobello; as mulheres que lutaram contra as ditaduras na América Latina, simbolizadas pela figura de Alaíde Foppa; as mães na América Latina que buscam seus filhos desaparecidos, representadas na mexicana Rosario Ibarra de Piedra. E muitas outras, como Marta Lamas, que reimaginam “lo que significa ser mujer en el siglo XXI”.

Em mais um lance de dados e de *pranchas*, ela se aventura pela ficção. Não obstante, essa última não deixa de se contrastar com a realidade mexicana e o feminino. Em *Hasta no verte Jesús Mío* (1969) Poniatowska produz um livro incomum. É um romance que tem como origem o testemunho. Ele é engendrado a partir das interlocuções estabelecidas entre a escritora e uma mulher do “México profundo” que participou da Revolução Mexicana (1910), Josefina Bórquez. A ficcionalização parte

¹ Didi-Hubermann (2018) em *Atlas ou o gaio saber inquieto* propõe as pranchas móveis a partir do pensamento do historiador da arte Aby Warburg. Elas são uma forma estética de entendimento da história que foi organizada pelo teórico alemão no seu projeto incompleto e constelatório intitulado *Bilderatlas Mnemosyne*. Um espaço de memória no qual Warburg dispõe num pano preto, que funciona como prancha, imagens da cultura de tempos diversos. O *Bilderatlas* é um trabalho sempre provisório e sempre retomado. As pranchas ou mesas que o compõem são modificáveis, moventes e heterogêneas. Elas são uma “[...] forma visual do saber, uma forma sábia do ver” (Ibid., p.18). Aqui entendemos a poética de Poniatowska como movente e heterogênea: circula pelos gêneros.

das conversas coligidas por Poniatowska: a cada encontro ela levava uma gravadora e um caderno para fazer as transcrições das falas de Bórquez. No romance, ela recebe o nome de Jesusa Palancares. Não por acaso, o primeiro ensaio que abre *Las indómitas* é sobre essa camponesa que também foi uma *soldadera*: “Josefina Bórquez – Vida y muerte de Jesusa”. Propositamente, a escritora mescla o real e o ficcional.

Em *Tinísima* (1992) produz uma *biografía literária* da fotógrafa e revolucionária italiana, Tina Modotti. Em *Leonora* (2011) também elabora uma *biografía literária*, dessa vez, da pintora e escritora surrealista, a inglesa Leonora Carrington. Essas duas personalidades fortes do mundo das artes circularam pelo México no século XX. Fizeram parte da leva intelectual composta, entre outros, por André Bretón, Antonin Artaud, D. H. Lawrence, Sergei Eisenstein, Anna Seghers, León Trotski. A Cidade do México se transformou numa espécie de Paris: um lugar de exílio cultural.

Essas duas mulheres, Tina Modotti e Leonora Carrington, romperam com os círculos estreitos que enclausuravam o feminino no século XX.

Não obstante, apesar de falarmos de testemunho, ensaio e ficção como entidades autônomas, esses signos estão mais bem misturados. São impuros. Do testemunho brota o diálogo com as imagens; o ensaio é limítrofe a crônica, a história e o testemunho; a ficção faz interlocução com a biografia e também, novamente, com o testemunho. São obras produzidas a partir de densa pesquisa e apoio documental. No subtexto dessa poética, a história do México e suas diversas vozes. Por isso, nosso objetivo neste exíguo artigo será passar por essas três formas e suas articulações – a partir, principalmente, de *Las indómitas*, de *Hasta no Verte Jesús Mío*, de *La noche de Tlatelolco* e *Leonora* – como uma espécie de apresentação (subjéctiva) de sua extensa obra. Ao final propomos um espaço (constelações) e uma agência (constela(dor)a).

Poniatowska constrói uma *forma constelatória* para acolher essas inúmeras vozes e gêneros, no qual ela se transforma, a partir da figura limiar do “coleccionador” de Benjamin, em um neologismo: *constela(dor)a*. Recolhe e monta a dor do outro.

Misturas

Elena Poniatowska é uma escritora emigrante. Sua família, de origem polonesa, estabeleceu-se na França. Ela nasceu em 1932 em Paris. Contudo, emigrou para o México aos dez anos com a mãe, Paula Amor de Ferreira Yturbe, e a irmã, Kitzia. Fugiam da Segunda Guerra Mundial. Não

nasceu, mas se fez mexicana. Nessa trajetória, ela relata dois momentos nodais nessa construção da identidade, a saber: o encontro com o “México Chaparrito” a partir do contato com Josefina Bórquez e, posteriormente, o contato com a violência do Massacre de Tlatelolco. Entre esses dois momentos, alguns outros livros.

Qual a melhor maneira de construir a identidade do que escrever o Outro e ao mesmo tempo escrever a si mesmo. Como afirmamos a pouco, *Las indómitas* como espaço de vozes e itinerários femininos é inaugurado com o ensaio sobre Josefina Bórquez: “Vida y muerte de Jesusa”. Quiçá não seja assim tão acertado afirmar que os textos que compõem esses livros sejam ensaios. Eles estão sempre em fuga na sua configuração. Quiçá eles estejam conforme o que Adorno propõe em “O ensaio como forma”. Ele é esse lugar da abertura.

Os de Poniatowska apresentam ideias, descrições e um tom crônico. O “eu” da escritora está presente e se intromete no texto a todo o momento. Por isso, também resvala pela autobiografia. Por vezes, essa colocação de si é corajosa, porque é acompanhada pela crítica.

Isso é exemplar na aproximação a Bórquez. O encontro com essa mulher camponesa é um encontro com outro México, aqueles dos desvalidos e desamparados onde, apesar da Revolução, nada mudou. Por isso, Poniatowska se questiona sobre uma possível *folclorização pragmática* da cultura. Ela tem consciência que não poderia modificar as condições materiais de Josefina. É sincera ao dizer que não mudou sua vida, mas utilizou da sua história:

Ni el doctor en antropología Oscar Lewis ni yo asumimos la vida ajena. Para Oscar Lewis, los Sánchez se convirtieron en espléndidos protagonistas de la llamada *Antropología de la pobreza*. Para mí, Jesusa fue un personaje, el mejor de todos. Jesusa tenía razón. Yo a ella le saqué raja, como Lewis se las sacó a los Sánchez. La vida de los Sánchez no cambió para nada; no les fue ni mejor ni peor. Lewis y yo ganamos dinero con nuestros libros sobre los mexicanos que viven en vecindades (Poniatowska, 2016, p.17, grifos da autora).

Ela não se depara com Jesusa como uma mulher de ação, mas como escritora: “Seguí siendo, ante todo, una mujer frente a una máquina de escribir” (Poniatowska, p.17). Nesse sentido, uma pergunta parece emanar dessas linhas: Qual seria o papel do escritor? Uma resposta possível é dada por meio da exclusão. Não é, sem sombras de dúvidas, aquele modelo proposto por Pablo Neruda em alguns versos de *Canto General*: “Yo vengo a hablar por vuestra boca morta” (Neruda, 2005, p.42). Não existe essa pretensão do *vate*, ela não assume a vida do outro. É ele próprio que se dá a ver. A

relação é com o vivo. O objetivo da escritora seria, poderíamos aventar, proporcionar um espaço em que essa boca possa dizer-se.

Por tudo isso, a relação com esse outro que se diz a si mesmo nunca é linear e plácida. Poniatowska e Jesusa estão sempre em conflito. Esta última nunca se entrega por inteiro. Na primeira vez em que se encontraram, Josefina se recusava a estabelecer a relação testemunhal – a da fala e a escuta. Não tinha tempo para ficar “conversando”. Urgia ganhar a vida. Por vezes, os encontros eram carregados de silêncios. Ficam de frente uma para outra em silêncio total e mesmo depois que a conversa é encetada, no fundo, permanece um embate: “Silencio total. Decidí ser paciente. Muchas veces, al iniciar nuestras entrevistas, Jesusa estaba de mal humor. Después de un tiempo se componía, pero no perdía su actitud gruñona y su gran dosis de desdén” (Poniatowska, 2016, p. 10).

De fato, eram dois mundos em choque. De um lado, Elena e sua origem nobre europeia. De outro lado, Josefina e o México pobre: “Jesusa pertenece a los millones de hombres y de mujeres que no viven, sobreviven” (Poniatowska, p.11). Para esses, a travessia natural do dia para a noite é uma batalha pela sobrevivência. O cotidiano é imensamente improvisado: a água só está disponível quando é recolhida por meio de baldes; o pedaço de alumínio que se faz de tanque; a luz “roubada” por intermédio dos “gatos” – “diablitos”.

Entretanto, a partir dessa mulher a história contemporânea do México circula perante os olhos da escritora. Josefina Bórquez foi uma *soldadera*. Ela formava parte daquelas mulheres que organizavam o dia a dia da Revolução Mexicana de 1910, também conhecidas como *Adelitas*. Elas exerceram inúmeros papéis: informantes, espiãs, cozinheiras, soldadas. Em sua maioria, elas acompanhavam os maridos em combate. Esse era o caso de Jesusa. Na guerra civil, ela perdeu o esposo.

A Revolução é uma imagem viva no imaginário mexicano. Nem por isso, já que a viveu de dentro, Josefina deixou de tecer suas críticas. A desassistência para com as viúvas; o machismo dos grandes líderes, como Pancho Villa; a política corporalista instaurada pelos partidos revolucionários vencedores. Sendo assim, ao fim e ao cabo, ela dizia para Poniatowska que se sentia uma órfã. Esse “Novo México”, igual ao anterior, também a excluía:

Al fin de cuentas, yo no tengo patria. Soy como los húngaros, de ninguna parte. No me siento mexicana ni reconozco a los mexicanos. Aquí no existe más que pura conveniencia y puro interés. Si yo tuviera dinero y bienes, sería mexicana, pero

como soy peor que la basura pues no soy nada. Soy basura a la que el perro le echa una míada y sigue adelante. Viene el aire y se la lleva y se acabó todo (Bórquez *apud* Poniatowska, 2016, p.16).

Aos poucos, foram tornando-se amigas. A confiança, fundamental no testemunho, foi estabelecida. Contudo, sempre foi uma “amizade prudente”, sem efusões emocionais: “Entre Jesusa y yo, poco a poco nació el cariño prudente, temeroso” (Poniatowska, 2016, p. 13). Josefina Bórquez ou Josefina Palancares morreu em 1987 do jeito que viveu, intempestiva: “Murió igual a sí misma: inconforme, rejega, brava” (Poniatowska, 2016, p.19).

No encontro dessas duas mulheres, não seria incorreto dizer que a transformação maior é do lado da escritora. Poniatowska não alterou o status social de Jesusa, mas essa mudou sua condição de estrangeira. Nessa relação testemunhal, pôde reconhecer-se no outro. Pouco a pouco, ela sentia algo crescer dentro de si, a identidade mexicana:

Lo que crecía o a lo mejor estaba allí desde hace años era el ser mexicana, el hacerme mexicana; sentir que México estaba dentro de mí y que era el mismo que el de la Jesusa y que con solo abrir la rendija entraría. Yo ya no era la niña de diez años que vino en un barco de refugiados, el Marqués de Comillas, hija de eternos ausentes, de viajeros en barco, hija de trasatlánticos, hija de trenes, sino que México estaba dentro; era un animalote adentro (como Jesusa llamaba a la grabadora), un animal lozano y fuerte que se engrandecía hasta ocupar todo el lugar [...] Mis abuelos, mis tatarabuelos, tenían una frase clave que creían poética: “I don’t belong”. A lo mejor era su forma de distinguirse de la chusma, no ser como los demás. Una noche, antes de que viniera el sueño, después de identificarme palabra por palabra con la Jesusa y repasar una a una todas sus imágenes, pude decirme en voz baja: “Yo sí pertenezco” (Poniatowska, 2016, p. 12).

Dois comentários importantes acerca desse trecho. Primeiro, a escritora retorna ao evento traumático que é o exílio. O traslado constante, figurado por trens e pelo barco de refugiados, para chegar num local estranho. Entretanto, nesse mesmo movimento violento, ela mostra como a identidade não é algo fixo, ela é construída e móvel. Segundo, ela também pode ser engendrada por meio da identificação. Poniatowska não se vê na história de Jesusa, não é isso. Ela enxerga na exemplaridade da *soldadera* o desejo de pertencer ao mesmo país dessa mulher notável, pura fibra e resistência.

Façamos agora uma mudança ainda tendo como espectro Josefina. O ensaio já nos desloca para a ficção. No romance testimonial *Hasta no Verte Jesús Mío* (1969) ficamos sabendo um pouco mais sobre Jesusa. Por exemplo, o título é baseado na sua religiosidade popular messiânica. A

personagem acreditava nas múltiplas reencarnações. Nessa, do lugar coetâneo de que fala, afirmava que estava pagando os luxos da anterior na qual tinha sido uma rainha.

É um relato de dor. Quando criança Jesusa Palancares foi explorada como empregada. Viveu sob a opressão do patriarcalismo mexicano ou “malinchismo”. Casou-se forçadamente aos quinze anos. Apanhou constantemente desde o primeiro dia que conheceu o marido: “Así que yo fui mártir. Ora no, ora ya no soy mártir. Sufro como todo el mundo pero no en comparación de lo que sufrí cuando tenía marido” (Poniatowska, 1979, p.97).

O romance busca emular a informalidade da oralidade. Utiliza, por exemplo, de expressões, palavras e signos hoje desconhecidos. Conhecemos, ao rés do pormenor, a atuação de Jesusa Palancares como *soldadera*. Explica como, do mesmo modo que seu marido, levava uma pistola presa ao cinto e um rifle preso na sela do cavalo – como os *can/boys* nos filmes de faroeste (Clint Eastwood e *Western* logo vem a mente). Nas refregas, ela era responsável por recarregar as armas:

Yo siempre usé pistola al cincho; pistola y rifle porque la caballería lleva el rifle a un costado del caballo. A lo que me dedicaba era a cargarle el máuser a Pedro, el mío y el suyo; mientras él descargaba el que tenía en las manos, yo estaba cargando el otro cuando ya él me pasaba el vacío (Poniatowska, p. 110).

Em outros momentos, volta à carga contra a revolução. Era uma profusão de facções que não sabiam muito bem pelo que estavam lutando. Não sabiam o que queriam e por isso brigavam entre si. Ela faz uma leitura sociológica. Eles não viam, diz Palancares, que todos eram os “mortos de fome”. Em resumo, para a personagem a Revolução era um tremendo mal entendido:

Mucha gente que se mataba a lo bagre. Yo creo que fue una guerra mal entendida porque eso de que se mataran unos con otros, padres contra hijos, hermanos contra hermanos; carrancistas, villistas, zapatistas², pues eran puras tarugadas porque éramos los mismos pelados y muertos de hambre. Pero ésas son cosas que, como dicen, por sabidas se callan (Poniatowska, p.94).

Essa visão feminina e até feminista sobre a Revolução Mexicana nos faz retornar, como no movimento de ressaca, ao livro *Las indómitas*. Especialmente, aos ensaios “Las soldaderas” e “Nellie Campobello – La que no tuvo sepultura”. No primeiro, ela resgata a história das inúmeras mulheres,

² Três correntes dominaram durante a guerra civil depois do início da Revolução Mexicana: o exército de guerrilheiros do norte era liderado por Francisco Villa; no sul, a partir do estado de Morelos, existia outro grupo político formado por camponeses e liderados por Emiliano Zapata; o outro bando, liderado por Venustiano Carranza, apoiado pelos outros depôs o governo de Victoriano Huerta transformando-se em governo federal. Contudo, essas alianças foram logo desfeitas e novos conflitos surgiram.

como Jesusa, que lutaram no conflito. Começa mostrando como nos deslocamentos das tropas, as *soldaderas* eram obrigadas a seguir viagem sob os tetos dos vagões. Os cavalos eram exclusivos para os homens. Perder um cavalo era um acontecimento, uma mulher nem tanto: “La pérdida de una yegua era irreparable, la de una mujer ¡quién sabe!” (PONIATOWSKA, 2016, p. 32).

Essa desigualdade ganha na obra sua projeção iconográfica. Temos, então, mais um movimento: do texto à imagem. Na sugestão de Benjamin (2012, p.115), a fotografia é legendada com trechos do ensaio como forma de afastar o “risco de permanecer vaga e aproximativa”. Vejamos:

Figura 1: Las soldaderas en el techo



Las soldaderas viajaban subidas en el techo del vagón porque los caballos debían resguardarse. La pérdida de una yegua era irreparable, la de una mujer, ¡quién sabe!

Fonte: Poniatowska, Elena. *Las indómitas*. p. 186.

Não obstante, elas sofriam o mesmo que os homens: o frio, o sol abrasador, a fome. Elas estavam sempre em deslocamento com suas panelas e canastos. Estão sempre em atividade nos acampamentos fugazes: buscam água, acendem o fogo, assam as tortilhas. São, em outra dimensão, responsáveis pelos ritos da morte. São elas que enterram os homens: “Cuando muere su hombre, ellas lo entierran, le hacen su cruz de piedra o por lo menos de espinas de maguey” (Poniatowska, 2016, p. 33).

Na pena dos historiadores e dos romancistas elas foram personificadas por meio de inúmeros nomes, a saber: La Pintada, Juana Gallo, María Pistolas, La Valentina, La Cucaracha. São nomes

caricatos, mas mesmo nessas condições assinalavam a bravura dessas mulheres. Contudo, a designação mais duradoura, sinônimo de *soldadera*, é oriunda dos versos populares: *La Adelita*. Esta foi uma canção composta no contexto da Revolução e que falava de um amor entre um sargento e uma “musa valiente” que seguia a tropa.

Las Adelitas foram o carvão e a locomotiva da Revolução. Inclusive, por exemplo, na luta corpo a corpo. Algumas se fingiam e se vestiam de homem para serem aceitas como soldados: “Petra Herrera llegó a ser generala porque convenció a todos de que era hombre” (Poniatowska, 2016, p.37). Petra Herrera destruiu pontes e mostrou enorme capacidade de liderança. Ao final, cansou de se esconder e se revelou com um grito afirmativo “Soy mujer y voy a seguir sirviendo como soldada con mi nombre verdadero: Petra Herrera” (Poniatowska, 2016, p.37).

Contudo, além do esquecimento, sobre as *soldaderas* pairava a violência sobre o feminino no México. Nada de dourar a pílula ou romancear a história. As tropas dos principais líderes da Revolução – *villistas* e *carrancistas*, por exemplo –, passavam pelos povoados e roubavam as mulheres. Em alguns outros casos, as violavam. A primeira coisa que faziam quando chegavam era procurar dinheiro e mulheres. Essas, por sua vez, se escondiam. As opções para elas eram reduzidíssimas: quando não conseguiam fugir ficavam marcadas perante o lugarejo. Assim não possuíam outra solução do que seguir com as tropas e se transformar em *soldaderas*: “Las mujeres tenían tres opciones: volverse hombres, encerrarse a piedra y lodo o remontarse al cerro para evitar el secuestro y la violación, pero hubo casos de mujeres que no esperaron a que llegaran las tropas rebeldes sino corrieron a su encuentro” (Poniatowska, 2016, p.34-35). Isso mostra como em muitos casos ser uma *soldadera* não era uma escolha livre.

Em “La que no tuvo sepultura” temos o mundo das letras. Ao mesmo em que foi fato histórico e objeto historiográfico, a Revolução Mexicana foi também objeto literário. São inúmeros os romances que se debruçaram na interpretação ficcional direta ou indiretamente desse movimento: *Los de abajo* (1915), Mariano Azuela; *Al filo del Agua* (1947), Agustín Yáñez; *Pedro Páramo* (1955), Juan Rulfo; *La región más transparente* (1958) e *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes.

Duas anotações pertinentes: a primeira é que esses são alguns dos livros do que se convencionou chamar de “novelas de la revolución”; a segunda é que são todas obras escritas por homens. Nesse cenário, Nellie Campobello é uma exceção. Isso é desenvolvido por Poniatowska ao constatar a bibliografia (fortuna crítica) abundante sobre esses romances:

En México, en Estados Unidos, en algunas universidades europeas como la de Toulouse, Francia, se estudia sistemáticamente la novela de la Revolución mexicana. Rafael F. Muñoz publicó *Se llevaron el cañón para Bachimba y ¡Vámonos con Pancho Villa!*; Gregorio López y Fuentes, *Campamento* (publicada en Madrid, en 1931); también José Rubén Romero lanzó en Barcelona, en 1932, *Apuntes de un lugareño*; el general revolucionario Francisco L. Urquiza, *Tropa vieja*; José Vasconcelos, *Ulises criollo*; Mauricio Magdaleno, *El resplandor*; José Mancisidor, *Frontera junto al mar*; Miguel N. Lira, *La escondida*, y otros, como Agustín Vera, autor de *La revancha*.

Entre ellos, una sola mujer, Nellie Campobello (Poniatowska, 2016, p. 50).

Campobello publicou *Cartucho*: relatos de la lucha en el norte de México em 1931. Num universo machista, essa estampa passou despercebida. Uma segunda edição só foi realizada nove anos depois, em 1940, pela Ediapsa. Era um romance inovador em dois sentidos: no primeiro, numa acepção geográfica. Ao contrário dos romances produzidos naquele contexto, ela registrava o movimento armado no norte do México. Algo incomum até então. O livro é constituído a partir dos jovens *villistas* que passaram pela região de Parral no norte. No segundo aspecto, o livro tem o testemunho como substrato. Ele é formado a partir da perspectiva de uma “menina” do povoado que toma contato com esses jovens soldados. Essa menina é Nellie.

Por essa relação direta com o testemunho na Revolução, o que não ocorre nos outros livros, Poniatowska dirá que é o romance que mais poderia se aproximar do real inalcançável e irrepresentável: “Puede ser que la de Nellie Campobello sea la única visión real de la Revolución mexicana” (Poniatowska, 2016, p.51). É uma possibilidade e não uma afirmação cabal. Em *Cartucho* não há interpretação. Os acontecimentos são registrados conforme foram vistos pelos olhos de uma criança: “Solo el candor de la infancia puede captar el espanto” (Poniatowska, 2016, p.51). Como o *Cine-Olho* de Dziga Vertov.

Os romances de Nellie são autobiográficos. Entretanto, em *Cartucho* esse registro biográfico é impressionante. Ali a criança entra em contato com a morte e a busca desesperadamente. Apaixona-se por uma morbidez que é apresentada como virgem e dessa forma desprovida de horror. O sangue, o heroísmo e os fuzilamentos fazem parte do dia a dia. E seus olhos infantis se perfazem nas páginas escritas da adulta.

Nellie Campobello foi mais conhecida como bailarina, coreógrafa e poeta. Permaneceu desconhecida como romancista. Ela foi uma das guardiãs dos arquivos de Pancho Villa. Em muitas lendas, circula o “chisme” de que seria sua filha. Chegou, inclusive, a produzir um texto monográfico

sobre o líder do exército do norte: *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*. Ela admirava esse homem do povo, o considera seu herói e ídolo.

Ao contrário de Jesusa, era uma radical defensora da Revolução: “[...] para Nellie Campobello la Revolución ha reivindicado los derechos y la dignidad de la gente y convertido en santos a los héroes que emergieron del pueblo” (Poniatowska, p. 44). Para Jesusa, Pancho Villa era simplesmente um “bandido”: ““Villa fue un bandido porque no luchó como los hombres sino que dinamitó las vías cuando pasaban los trenes. Si hay alguien a quien odio es a Villa”” (Jesusa *apud* Poniatowska, 2016, p.50).

Talvez o mais correto seja dizer de um desconhecimento de Nellie não só como romancista, mas como escritora propriamente dita. Nunca foi aceita pelo *establishment* literário. Escreveu um romance sobre a revolução, mas não era parte do clã: “[...] a pesar de ser miembro del grupo de escritores de la Revolución, Nellie nunca recibió el reconocimiento que habría estimulado su vocación por las letras. De haber sido así, no habría vivido aislada de la comunidad de escritores” (Poniatowska, 2016, p. 51).

Nesse sentido, o título “La que no tuvo sepultura” é significativo. Ele se desdobra entre o real e o figurativo. No primeiro, Nellie foi sequestrada e desaparecida. Seus restos mortais só foram descobertos em 1986 por uma Comissão de Direitos Humanos. No segundo, esse desaparecimento é o apagamento e o esquecimento cultural. Dois atos em um.

O destino de Nellie é uma sombra que nubla a história de muitas das mulheres que Poniatowska toma como objeto. Algumas são desconhecidas não só no México, mas na América Latina como um todo. É o caso, por exemplo, de Alaíde Foppa em “Colibrí en el huipil”. Ela foi uma poeta guatemalteca exilada no México. Fugia, junto com o marido e os filhos, de um regime de exceção que se constituiria na Guatemala a partir de 1954.

Era uma mulher múltipla: crítica de arte, feminista, poeta e professora. Além disso tudo, era ativista. Abrigava uma vontade imensa de retornar à Guatemala. Seus filhos participavam de movimentos guerrilheiros. Depois da morte de um deles, ela se engaja totalmente na resistência. Passa a atuar na AIMUR (Agrupación Internacional de Mujeres contra la Represión) e na Anistia Internacional. Na década de 1980, voltou à Guatemala para depositar as cinzas do marido e visitar a mãe. No centro da capital, foi interceptada por alguns carros do exército. Foi raptada, torturada e morta.

O regime instalado na Guatemala em 1978 sob a tutela do general Romeo Lucas García tinha desaparecido (leia-se morto) mais de cinco mil homens e mulheres. Alaída foi uma delas, cumpriu com um destino trágico e comum (se é que podemos dizer isso) no século XX da América Latina. Todavia, como diz Poniatowska, ela converteu-se em símbolo de resistência: “Alaíde es el símbolo de la lucha de las latino-americanas contra la infamia de la desaparición [...]” (Poniatowska, 2016, p.131).

Assim foi com Rosario Ibarra de Piedra em “Diario de una huelga de hambre”. Ela é uma mãe que busca o filho desaparecido. Nesse texto, Poniatowska recupera a trajetória dessa outra mulher. Ela faz parte desse espectro de mães latino-americanas que vivem esse peso ubíquo do desaparecimento. Um estado sonâmbulo de espera absoluta, não se sabe se o filho está vivo ou morto. E no caso do último resultado, não se tem o corpo para iniciar o trabalho do luto. A escritora, também como uma mãe, fala sobre esse estado incompreensível: “Para una madre, la desaparición de un hijo significa un espanto sin tregua, una angustia larga, no sé, no hay resignación, ni consuelo, ni tiempo para que cicatrice la herida. La muerte mata la esperanza, pero la desaparición es intolerable porque ni mata ni deja vivir” (Poniatowska, 2016, p.137).

Uma mulher da classe média alta transforma-se na principal liderança contra o desaparecimento de jovens mexicanos. Depois do Movimento Estudantil e do Massacre de Tlatelolco (ao qual retornaremos), os desaparecimentos continuaram. Na frente dessas mães, Ibarra organiza greves de fomes, manifestações e petições. A luta é contínua. A cada telefonema do instituto médico legal, ia reconhecer novos corpos encontrados. Visitava todas as instituições estatais em sua busca. Encontrava-se com presidentes da república.

Seu filho foi preso pelo PRI em 1979 acusado de fazer parte do grupo guerrilheiro *Liga 23 de Septiembre*. A partir desse momento, Ibarra sempre recebeu informações desencontradas. Que ele estaria vivo, mas incomunicável. Essas eram formas cruéis de fazê-la desistir. Foi abismal o número de desaparecidos no México do século XX.

O regime instituído pelo PRI como herdeiro institucional da Revolução Mexicana não foi uma ditadura? Essa é uma pergunta evidente diante desse cenário. É, não por acaso, o tema de um diálogo estabelecido entre Ibarra e Poniatowska. A conversa é encetada durante uma greve de fome organizada pela mãe no átrio da Catedral do México. A escritora compara o ato aos realizados pelas “Mães da Praça de Maio” na Argentina.

Entretanto, Poniatowska afirma de maneira polêmica que o México não era a Argentina e não se vivia um regime ditatorial. Na historiografia, o Governo do PRI não é considerado uma ditadura como as que se instalaram no Chile, no Brasil, na Argentina. Contudo, os atos concretos diziam o contrário. Foi um regime que adotou a retórica anticomunista da guerra fria e importou a doutrina de segurança nacional por meio dos Estados Unidos.

Os Estados Unidos exportaram o modelo estatal de segurança nacional para a Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, República Dominicana, Honduras, Panamá, Paraguai, Peru, **México** e Venezuela, assegurando o estabelecimento, nas democracias nominalmente constitucionais, de enormes zonas selvagens da violência do Estado, treinando a “polícia civil”, dentro desses países, em técnicas de tortura e terror a serem usadas contra os seus cidadãos e dando tanto apoio clandestino como diplomático às suas violações sistemáticas de direitos humanos – tudo justificado como defesa da “soberania nacional” contra a ameaça de tomadas de poder pelos ‘comunistas’ (Buck-Morss, 2018, p.41, grifo nosso).

De certa forma, a resposta de Ibarra desarma Elena. De fato, não era uma ditadura como a Argentina. E, por isso mesmo, elas tinham que ficar vigilantes, não poderia acontecer “aqui” o que ocorreu “lá”. Não era normal que um regime, não considerado uma ditadura como aquelas tradicionais no Cone-Sul, tivesse tantos desaparecidos nas costas: “— Pero si no actuamos, puede llegar a serlo. —Sacude la cabeza con vehemencia como lo hace en cada ocasión en que digo algo que le desagrada—. ¿Usted cree que es normal que en un país desaparezca la gente?” (Poniatowska, 2016, p.141).

Apesar da vontade, não tenho como falar aqui de todos os ensaios-crônicas-apresentações. Para encerrar o percurso por *Las indómitas*, registro apenas como essas vozes reunidas cartografam outra América Latina no século XX. Por vezes, a conhecida por nós, aquela da tortura, do desaparecimento e do silenciamento. Todavia, nos dois casos, essa inquirição “geográfica e social” é realizada a partir da perspectiva das mulheres.

Não obstante, Ibarra nos fornece a justificativa para mudarmos de prancha e adentrarmos na composição testemunhal de *La noche de Tlatelolco*. Para além disso, como comentamos no início, a constituição desse livro também está ligada à formação da identidade de Poniatowska como mexicana.

A agência de Rosario Ibarra como mãe que procura é a mesma das mães que procuravam seus filhos depois do Massacre de estudantes pelo exército na Praça das Três Culturas ou Tlatelolco. Logo depois da catástrofe, as mães que buscavam os filhos desaparecidos vão até a escritora. Veem

nela alguém que pode ajudá-las na vigília. Numa entrevista dada num projeto de reconstituição do ano de 1968 – *Pensar el 68* – por seus coparticipantes, Poniatowska (1993) diz que dois aspectos despertaram seu interesse para esse ano aziago: a indignação e as mães.

En primer lugar por indignación. Luego, me empezaron a buscar las madres de los muchachos muertos o perdidos, como Manuela, matemática, mamá de Raúl, quien estuvo desaparecido durante 25 o 30 días. Después vinieron otras para relatarme lo que había sucedido; entre ellas María Luisa Martínez Medrano, que ahora trabaja en el Teatro Campesino y Margarita Nolasco, la antropóloga, que también tuvo un hijo perdido (Poniatowska, 1993, p.248).

O que essas mães poderiam querer com uma elementar escritora? O que elas pedem? Simplesmente, a escuta. Foram procurá-la para darem seus testemunhos. Contudo, antes de se encontrar com essas mães, Poniatowska tinha tomado conhecimento do Massacre pela noite por intermédio de terceiros. Soube do sangue nas paredes dos edifícios, das balas alojadas, dos vidros destroçados, da gritaria, do terror. No dia seguinte, foi até Tlatelolco e encontrou um cenário digno de guerra. A praça era ocupada pelos militares, os serviços básicos não funcionavam e os sapatos dos estudantes estavam espalhados por todo lado: “[...] vi los zapatos de los que se habían ido escapando” (Poniatowska *apud* Schuessler, 2017, p.180).

Entretanto, o que foi o Massacre de Tlatelolco? Foi o último ato e mais sangrento da perseguição do regime priísta ao movimento estudantil. Desde seu surgimento em julho de 68, os estudantes sofriam com o autoritarismo. O exército já tinha invadido escolas preparatórias e a Universidade Nacional Autónoma do México (UNAM). Estudantes eram presos à revelia. Por sua vez, o PRI, liderado pelo presidente Díaz Ordaz, criava uma ficção ideológica: o movimento servia aos desígnios exteriores, tinha como objetivo implantar um regime comunista. Eles queriam impedir a realização dos Jogos Olímpicos.

Pelo contrário, não era esse o objetivo. O jornalista e escritor Carlos Monsiváis (2008, p.11) mostra em *El 68, la tradición de la resistencia* como o movimento estudantil tinha como desiderato a defesa da democracia e o enfrentamento ao autoritarismo: “Con el 68 da comienzo, y en forma multitudinaria, la defensa de los derechos humanos en México”.

No dia 2 de outubro, os estudantes tinham marcado uma manifestação na praça asteca conhecida como Praça de Tlatelolco. Ali, uma arapuca era armada pelo exército e os granadeiros (policiais especialistas em antimotim). Colocaram em funcionamento a *Operação Galeana*. Tlatelolco

era também uma região residencial. Por isso, utilizam duas frentes. Na planície, o exército cercou o espaço. No prédio, ficou apostado um grupo de soldados disfarçados – o Batalhão Olímpia. Parte deles fechou às saídas do edifício Chihuahua. Parte deles posicionou-se na cobertura. Dali começaram a atirar em direção à Praça. No que foram prontamente respondidos pelos soldados do cerco. O resultado: inúmeras mortes de estudantes e moradores da zona habitacional Nanoalco-Tlatelolco. Entre as vítimas existiam idosos e crianças. Nunca se soube o número exato de óbitos, alguns falam em 250 mortos, outros em mais de 300 mortes.

Nesse cenário, o impulso de indignação de que nos fala Poniatowska transformou-se em ação. Exatamente, converte-se numa espécie de *nômade da auscultação*. Ela passa a buscar os sobreviventes para escutar seus relatos. Os estudantes que escaparam do tiroteio foram todos presos. Por isso, ela tinha que se deslocar, todos os domingos, para a cadeia de Lecumberri: “Yo iba a la cárcel casi todos los domingos, con Montserrat Gispert (conocida como Betty Boop), porque ella sabía en qué lista se podía apuntar” (Poniatowska, 1993, p.248). Além do disfarce para poder entrar, existia outra barreira assim que se estabelecia o contato. Como registrar os testemunhos? Não podia contar com lápis e papel e muito menos um gravador. A única ferramenta possível era a memória: “Me interesaban los testimonios de todos los muchachos, y me los contaban sin grabadora, sin la maldita cosa, sin pluma ni papel, porque al entrar te revisaban todo, así que cuando regresaba a mi casa reconstruía lo que me habían dicho” (Poniatowska, p.248).

Com todo o material reunido, como uma montadora, ela publica em 1971, três anos depois do Massacre, *La noche de Tlatelolco*. Não é apenas um livro documental e político. Poniatowska não exerce o papel de simples copista ou compiladora passiva. Ela se utilizou da estética da montagem: “Por eso digo que mi libro es una especie de collage, de montaje [...]” (Poniatowska *apud* Schuessler, 2017, p.187). O livro é como um grande movimento cenográfico que perpassa por nossas retinas, um movimento de vozes dramáticas. Ora, em plena concordância. Ora, em atrito. Ora, em pura dor. Isso, por sua vez, é separado por cortes de faca cega. Explico. Alguns relatos possuem algumas páginas. Outros apenas algumas linhas. Como esse: “Son cuerpos, señor...” (Poniatowska, 1993, p.198), do jornalista José Antonio del Campo.

Como tratar um material bruto? Horas e mais horas de gravações e folhas e mais folhas de rascunhos? Por meio da montagem e do encaixe. Uma voz não era suficiente para expressar o horror e nem tudo o que era dito abarcava o zênite da catástrofe. Era necessária uma *constelação de vozes*: “No bastaba una sola voz, por dolida y sincera que fuese, para dar el sonido, la significación, la dimensión

misma de los trágicos días vividos por muchos mexicanos en octubre de 1968”. Entretanto, mesmo assim, algo sempre fica de irrepresentável: “La noche triste de Tlatelolco – a pesar de todos sus voces y testimonios – sigue siendo incomprensible” (Poniatowska, 1993, p.170).

La noche de Tlatelolco como um imenso painel testemunhal é dividido em duas partes: a primeira, “Ganar la calle”, funciona como uma recuperação da cultura política do Movimento Estudantil de 68. Ele é como uma antecâmara. Ali podemos ver as reuniões, os grupos políticos, as desavenças, os focos de resistência. Nele os estudantes tomam o espaço público com suas passeatas. Na manifestação do silêncio, põem 300 mil pessoas na rua. Não por acaso, Poniatowska (1993) abre esse capítulo com um texto atravessado pelo ficcional no qual essa avalanche de estudantes vêm até ela: “Aquí vienen los muchachos, *vienen hacia mí*, son muchos, ninguno lleva las manos en alto [...] *vienen hacia mí* con sus manos que levantan la pancarta [...]” (Poniatowska, 1993, p.13, grifos nossos).

Ela os vê sem os signos da violência. São a encenação da democracia nas ruas. As mãos ao alto não estão ali devido a uma ordem, mas para empunhar cartazes. Não por acaso, esses últimos são recuperados nessa primeira parte. Por exemplo: “Soldado, no dispares, tú también eres el Pueblo” (Poniatowska, 1993, p.17), cartaz da manifestação do dia 27 de agosto.

Essas vozes de “Ganar la calle” são formadas por testemunhos dos estudantes presos e de outros reunidos fora. Alguns nomes foram modificados para preservá-los de perseguições. A segunda parte, homônima ao título do livro, é composta por todos aqueles que estiveram envolvidos, diretamente e indiretamente, no Massacre. É também um caleidoscópio de vozes. Nele, Poniatowska também se implica. Ora, como a montadora. Ora, também como testemunha ao lado dos outros.

Entretanto, essa separação em duas partes não é estrita, os testemunhos não respeitam fronteiras, invadem tudo. Destaco, especialmente, os testemunhos das mães. No início do segundo capítulo, a escritora agradece a essas mulheres que tiveram a coragem de dizer mesmo impregnadas pela dor: “Sobre todo les agradezco a las madres, a los que perdieron al hijo, al hermano, el haber acedido a hablar” (Poniatowska, 1993, p.164). Não obstante, podemos escutar seus relatos já na primeira parte.

Não é preciso de muitas palavras para que seus testemunhos sejam densos, porosos e traumáticos. A dor é imensa. Para Paula Iturbe de Ciolek, por exemplo, a vida já não parece ter sentido. É uma vida emprestada e falida. Seu filho foi morto: “Yo siento que vivo ya una vida de

segunda mano” (Poniatowska, 1993, p.148). Além do nome próprio, ela é designada por aquilo que lhe falta: “madre de un estudiante muerto”.

Esse mesmo sentimento é compartilhado por Carlota Sánchez de González: “Y ahora, ¿qué voy a hacer yo de todo este tiempo que será mi vida?” (Poniatowska, 1993, p.149). A vida de segunda mão é a não vida na vida. O filho de Carlota foi morto pela polícia enquanto pintava um mural como forma de manifestação política. Isso ocorreu depois do dois de outubro: em 16 de novembro de 1968. A violência policial persistiu, os aparelhos de repressão foram modernizados.

La noche de Tlatelolco é também um jogo de formas. Ali encontramos poemas, recortes jornalísticos e até imagens. O livro é aberto por quarenta e nove fotografias. São imagens de distintos momentos: vão da alegria e da mobilização dos estudantes até os tanques nas ruas e os corpos jogados nos necrotérios e esparramados pela praça. Numa delas, vemos as mães empunhando cartazes e apoiando aos estudantes. Olhemos:

Figura 2: Las madres apoyan sus hijos



Fonte: Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco*. p.17.

Duas mães carregam, cada uma numa ponta, uma faixa com os seguintes dizeres: “Las madres mexicanas apoyan a sus hijos”. Elas estão à frente de um grupo de estudantes que vão de braço cruzado formando uma fileira cerrada. Essas “senhoras” são o centro da imagem. São mulheres comuns. A fotografia recupera sua agência e a legenda (adiante), como no caso das *soldaderas*, devolve sua precisão: “Fueron muchas madres de familia a las manifestaciones: las mismas que después irían la Cámara de Diputados para protestar por la muerte de sus hijos” (Poniatowska, 1993, p.17).

A produção de *La noche de Tlatelolco* foi coletiva, afetiva e afetada. Não é como sair de um romance e entrar em outro como fazem os escritores contemporâneos consagrados. Ele provocou mudanças. Fez Poniatowska aproximar-se da política: “En primer lugar me hizo querer más mi país, participar activamente en la política” (Poniatowska, 1993, p.249). Por corolário, isso também mudou sua poética, basta ver sua produção depois de 68. Como desdobramento, sua identidade como mexicana se completa em seu aspecto prático, a nacionalização:

Me hizo nacionalizarme; entonces yo era una pinche francesa y a raíz de *La noche de Tlatelolco* me llamaron de Gobernación para informarme que tenía problemas con mi FM-2, y como estaba casada con Guillermo Haro, me nacionalicé de inmediato. Por eso, no exagero al decir que el movimiento me arraigó, profundizó mi conciencia de lo que era ser mexicano (Poniatowska, 1993, p. 249).

Leonora e o México surrealista

“Pós-modernismo” é um termo polissêmico e polêmico. Em grande medida, foi caindo em desuso e, por isso, foi abandonado pelos estudos literários. Não quero aqui ressuscitar um “morto”, mas dentro dessa poética ambígua Linda Hutcheon (1991) propôs uma noção que ainda possui sua validade na leitura de romances, a “metaficção historiográfica”. Esse conceito repõe as relações entre história e ficção não mais sob um prisma representacional tal como realizado pelo romance histórico do século XIX.

Essa mimese é contestada por um discurso consciente dos seus limites. Não existe um sujeito absoluto, oculto, que flagra o “real”. Ao contrário, o sujeito – um autor implícito, por exemplo – sabe que “narrar o passado” é construí-lo. Na metaficção historiográfica existe uma “[...] intensa autoconsciência em relação à maneira como isso tudo é realizado” (Hutcheon, 1991, p. 150). Esse arranjo é sempre entendido enquanto uma edificação atravessada pela identidade e a subjetividade, as ideologias implicadas no ato de escrever a história e a natureza intertextual do passado.

Não se produz no vazio, o passado é um imenso palimpsesto. Não se acessa diretamente “o que aconteceu”, mas suas inúmeras camadas e dobras. O passado é plasmado na sua “acessibilidade textualizada”. Nesse diálogo entre história e ficção, elas não são igualadas, permanecem em tensão. Contudo, são vistas como engenhos. Isso fica claro pela diferenciação que Hutcheon (1991, p.162) estabelece entre: “acontecimentos (que não têm sentido em si mesmos) e fatos (que recebem um sentido)”.

Elena Poniatowska (2011) percorre esse caminho do “acontecimento” ao “fato” no romance *Leonora* – Prêmio Biblioteca Breve (2011) pela editora Seix Barral. A vida da pintora e escritora surrealista é pura matéria bruta que a ficção elabora. Ao final do livro, a escritora rememora os encontros que teve com Leonora Carrington (o que mostra, na linha constelatória, como o testemunho, o encontro frente a frente, também está presente nesse romance) e ao mesmo diz que não tinha como desiderato criar uma biografia, mas uma aproximação livre: “Hablábamos en inglés y en francés por lo que decidí no traducir sus frases literales para esta novela, que no pretende ser de ningún modo una biografía, sino una aproximación libre a la vida de una artista fuera de serie” (Poniatowska, 2011, p.506).

Na esteira da metaficção historiográfica, Poniatowska é consciente dessa natureza intertextual do passado. Não por acaso, algo inusual em ficção, *Leonora* possui ao final uma extensa bibliografia. Não nos enganemos, é um romance autoconsciente, fruto de imensa pesquisa. A lista é uma lista técnica formada por teóricos que se debruçaram sobre o surrealismo. Pois, reconstituir literariamente a vida de Leonora Carrington é reconstruir um imaginário histórico vanguardista.

Leonora perfaz um arco entre Europa e México. Carrington foge do ambiente misógino e aristocrático inglês para viver na França com o pintor surrealista Max Ernst. Ela é uma força intempestiva que quer escapar do destino que lhe foi traçado pelo magnata Harold Carrington, o pai. Ela deveria se preparar para o matrimônio. É expulsa de internatos. Deseja imensamente estudar pintura. Ernst é um guia como Virgílio foi para Dante. Além disso, é seu amante.

Na França, ela tomada pelo “torbellino surrealista”: Breton, Man Ray, Benjamin Péret, Éluard, Artaud, Duchamp, Peggy Guggenheim, Dalí, Tanguy. Breton é a figura dominante. O baluarte e a espada. Exerce um papel tirânico, ele dita as regras. Expulsa Artaud. Nesse meio, Leonora não perde sua verve crítica. Apesar de toda a abertura dos surrealistas, ali as mulheres tinham um papel lateral. Ela vai dizer: “¡Todo ese endiosamiento de la mujer es puro cuento! Ya vi que los surrealistas las usan como a cualquier esposa. Las llaman sus musas pero terminan por limpiar el excusado y hacer la cama” (Poniatowska, 2011, p.91).

Não obstante, isso tudo não é narrado numa linguagem corrida como aqui o faço. A linguagem do romance espelha o modo mágico como Carrington enxerga o mundo. Ela se vê constantemente como um cavalo: precisamente, uma égua. Por isso, nada é realista. Por vezes, as

entradas e saídas entre temas são fluidas, como se o inconsciente de Leonora fosse a roldana da narrativa.

Pulo muita coisa (a Guerra; a prisão de Ernst; a institucionalização e a tortura de Leonora na clínica Santander em plena Espanha franquista) para chegar ao México. É ali que ela viveu a maior parte da vida. Chegou ao país como exiliada fugindo da loucura e do pai. Estabeleceu-se, teve filhos e transformou-se numa personagem consagrada, tanto como pintora quanto como escritora. No México, era parte do círculo dos surrealistas. Muitos outros artistas e intelectuais também estavam exilados. Nesse cenário, criou-se uma rivalidade implícita e silenciosa entre muralistas e surrealistas.

Destaco, principalmente, o capítulo 54 – “Díaz Ordaz, Chin, Chin, Chin...”. Ele mostra a ligação dos filhos de Leonora, Gaby e Pablo, com o movimento estudantil de 68. A articulação entre México e França se completa. Poniatowska (2011) volta ao dois de outubro. Dessa vez, por meio do desespero de Leonora. Ela temia pelos seus filhos, associava o que acontecia ali com o que ocorreu na Europa: “Las noticias devuelven a Leonora a la salida de Francia en 1940” (Poniatowska, 2011, p.463).

A relação de Leonora com o México sempre foi complexa, entre a fascinação e a distância. Era o lugar, como dizia, onde sua infância podía se converter em algo mágico: “México me hizo lo que soy porque si me quedo en Inglaterra o en Irlanda no habría añorado el mundo de mi infancia como lo hice aquí...Lo que pinto es mi nostalgia” (Poniatowska, 2011, p.490).

Constela(dor)a

No ensaio “Acerca do Anarquivamento”, Seligmann-Silva (2023, p.21, grifo do autor) fala de uma pulsão nas vanguardas artísticas que surgem no pós-guerra. Uma atividade frenética de contestação dos arquivos, embaralhamento das oficialidades, produção de misturas impuras. Isso corresponderia a uma junção de “anarquia” e “arquivo”: “A palavra de ordem é anarquivar, recoleccionar as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica”.

O correspondente desse “anarquivador” é o colecionador. Aquele que está imerso num jogo constante que consiste em juntar, misturar, baralhar e reconfigurar objetos, coisas, modos. Walter Benjamin dedicou alguns textos a essa figura, destaco aqui dois: “Eduard Fuchs, colecionador e

historiador”, de 1937 e a prancha H das *Passagens* dedicada inteiramente ao “coleccionador”, livro inacabado produzido entre 1927-1940.

Nesses dois ensaios, o colecionador é um homem do meio do caminho. Ele é muitas coisas: em Eduard Fuchs, ele é caricaturista, catador, perscrutador, positivista, materialista histórico, açambarcador. Possui o dom do olhar – “[...] a sua força [de Fuchs] reside precisamente no olhar que lança aos objetos desprezados e apócrifos” (Benjamin, 2019, p.164). Nas *Passagens*, colecionar é um ato mágico, é um saber e uma atividade corporal. O colecionador muda a ordem dos objetos e retira seu valor de uso, recoleciona. Ele é uma figura inquieta e obsessiva, mas é também um homem do interior, do espaço do privado.

O intérieur é o refúgio da arte. O colecionador é o verdadeiro habitante do *intérieur*. Ele se incumba de transfigurar as coisas. Sobre ele recai a tarefa de Sísifo de despir as coisas de seu caráter de mercadoria, uma vez que as possui. No entanto, ele lhes confere apenas um valor afetivo, em vez do de uso. O colecionador sonha em alcançar não apenas um mundo longínquo ou passado – porém, ao mesmo tempo melhor, no qual os homens, na verdade, estão tão pouco providos daquilo de que necessitam como no mundo cotidiano –, mas também um mundo em que as coisas estão liberadas da obrigação de serem úteis (Benjamin, 2018, p.63).

O colecionador é dúbio. É o que salva a arte do fetiche das mercadorias na “Era do Capital” e o faz ao se recolher ao mundo privado. Ali o valor de uso é substituído pelo valor afetivo. Do outro lado, o colecionador como “verdadeiro habitante do *intérieur*” é o burguês dono de capital, vive de rendas, que pode dedicar seu tempo livre ao amor aos objetos. O *intérieur*, dirá Benjamin, é um espaço que “sustenta as ilusões”, o “invólucro do homem privado” que se opõe ao local de trabalho. “Invólucro” é uma capa protetora que veda, fecha e enclausura. Nada entra e nada sai. Fecha-se para a abertura do mundo. Em outro sentido, o *intérieur* é um espaço de ordem.

Lembremos, o “gabinete de curiosidades” do século XIX está ligado ao crescimento dos acervos espoliados do colonialismo. E quem é o artífice, ou melhor, o mantenedor desses conjuntos exóticos? O colecionador. Ele é uma figura do limiar. Isso é dito claramente ainda nas *Passagens*. Benjamin, misturado a uma citação de Marx, apresenta um tipo positivo (misterioso), “sucessor” ou “continuador” do colecionador, que de fato liberta as coisas da sua função mercadológica, isto é, do seu valor de uso:

O tipo *positivo* oposto ao colecionador que, ao mesmo tempo, representa seu aperfeiçoamento à medida que realiza a libertação das coisas da servidão de serem úteis, deve ser apresentado segundo esta formulação de Marx: “A propriedade

privada tornou-nos tão tolos e inertes que um objeto é nosso apenas quando o possuímos, portanto, quando existe para nós como capital ou quando é...*utilizado* por nós” (Benjamin, 2018, p.355, grifos do autor).

O colecionador está sempre em transição. Para onde? Indica uma forma aberta que, por sua vez, diz de algo positivo, indefinido, que virá. Esse “aperfeiçoamento” do colecionador não possui um sentido evolucionista, é uma manifestação de um habitante de um espaço fluído, poroso. Proponho ver nessa metamorfose o surgimento do *constela(dor)* e das *constelações*.

Uma ação e um produto. Ele/Ela não representa um corte definitivo com a figura do colecionador, guarda muitas das suas características: o “instinto tátil”, o olhar para o que é “desprezado e apócrifo”, o vestir os “trajes dos fatos modestos de trabalho”, capaz de “travar relações íntimas”, o “ethos profano da proximidade”. A “fronteira” é porosidade, tempo de troca. As passagens são formas persistentes e sobreviventes, não se apagam totalmente. Entretanto, o *constela(dor)/a* não é um “habitante do intérieur”, é um habitante do século XX que registra as memórias coletivas dos que foram tragados pelas forças de exceção. O Estado e o Patriarcalismo, por exemplo. Seu refúgio é o Outro. Ele/Ela faz aquilo que o Anjo da História foi impossibilitado pelas tempestades do progresso. Ele para e escuta. Seus materiais não são objetos, mas os corpos, as vozes humanas. Ele é o vetor no qual o testemunho encontra uma escuta e abre-se aos outros gêneros. Ele é dialético, mas não dúvida. Ele é criador, reinventa. O neologismo mostra como ele/ela também converge na dor do Outro, ela é parte do seu nome.

Ela liga o sideral e o telúrico. O ensaio e o testemunho. Esse último e a ficção. Elena Poniatowska é uma *constela(dor)a*. Recolhe essas vozes no seu esgar humano, sofrido e afetivo, pulsante e terrífico: desde Jesusa até Leonora. Isso, por sua vez, é dado a ver numa mistura impura entre os gêneros. Eles se imiscuem. Mesmo no romance, como vimos em *Hasta no Verte Jesús Mío e Leonora*, aparece o testemunho ou o “teor testemunhal”. Constelações, como produtos, cintilam os céus. Como pano de fundo, um novo olhar, feminista, sobre a história do México.

Referências bibliográficas:

AZUELA, Mariano. **Los de abajo**. México, D. F: Fondo de Cultura Económica, 1977.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** (Obras escolhidas v.1). Trad Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão; Organização Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018. v.1 e 2.

BUCK-MORSS, Susan. **Mundo de sonho e catástrofe**: o desaparecimento da utopia de massas na União Soviética e nos Estados Unidos. Trad. Ana Luiza Andrade; Rodrigo Lopes de Barros, Ana Carolina Cernicchiaro. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.

CAMPOBELLO, Nellie. **Cartucho**: relatos de la lucha en el norte de México. DF: Brigada Cultural, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o gaio saber inquieto**. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova: Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

FUENTES, Carlos. **La muerte de Artemio Cruz**. Barcelona: Círculo de Lectores, 1972.

FUENTES, Carlos. **La región más transparente**. España: Real Academia Española, 2008.

HUTCHEON, Linda. Metaficção historiográfica: “o passatempo do tempo passado”. In: _____. **Poética do pós-modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. p. 141-163.

MONSIVÁIS, Carlos. **El 68, la tradición de la resistencia**. México, D. F: Ediciones Era, 2008.

NERUDA, Pablo. **Canto General**. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.

PONIATOWSKA, Elena. **A pele do céu**. Trad. Rubia Prates Goldoni. São Paulo: Objetiva, 2003.

PONIATOWSKA, Elena. **Hasta no verte Jesús Mío**. 17 ed. México, D.F: Ediciones Era, 1979.

PONIATOWSKA, Elena. **La noche de Tlatelolco**. México, D.F: Ediciones Era, 1993.

PONIATOWSKA, Elena. **Las indómitas**. Barcelona: Seix Barral, 2016.

PONIATOWSKA, Elena. **Leonora**. Barcelona: Seix Barral, 2011.

PONIATOWSKA, Elena. Los muchachos de entonces. In: GARÍN, Raúl Alvarez; NIEBLA, Gilberto Guevara. **Pensar el 68**. México: León y Cal Editores, 1993. p. 247-253.

PONIATOWSKA, Elena. **Nada, nadie**: las voces del temblor. México, D.F: Ediciones Era, 2004.

PONIATOWSKA, Elena. **Tínísima**. México, D.F: Ediciones Era, 1992.

PONIATOWSKA, Elena. **Querido Diego, sua Quiela**. Trad. Nilce Tranjan e Ercílio Tranjan. São Paulo: Mundaréu, 2019.

ROFFÉ, Reina. La verdad más íntima: Elena Poniatowska. In: _____. **Voces íntimas**: entrevistas con autores latinoamericanos del siglo XX. Madrid, España: Punto de Vista Editores, 2021. p. 100-112.

RULFO, Juan. **Obra**. México, D. F: Editorial RM, 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Walter Benjamin e a guerra de imagens**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

SCHUESSLER, Michael K. **Elenísima**: ingenio y figura de Elena Poniatowska. España: Aguilar, 2017.

YÁÑEZ, Agustín. **Al filo del agua**. 2 ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.