

01013
28

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
LETRAS HISPANICAS

HISTORIA, NARRATIVIDAD Y TRAGEDIA
EN LOS RECUERDOS DEL PORVENIR
DE ELENA GARRO

T E S I S A

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADA
EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS

P R E S E N T A

GLORIA GUARNEROS PÉREZ



ASESOR: DOCTOR JOSE EDUARDO SERRATO CORDOVA

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

México, D. F., septiembre de 2003





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi madre

A Conrado

INDICE

1.- INTRODUCCION

I) Elena Garro, su contexto

II) Ubicación del problema

III).- Hipótesis: Tiempo histórico y tragedia.

IV). – Metodología.

2.- EL TIEMPO Y LA MEMORIA EN LA NOVELA

a).- El manejo del tiempo

b).- Narración

3.- EL TIEMPO HISTÓRICO

4.- EL ESPACIO

5.- CONTEXTO HISTORICO Y LITERARIO

6.- TIEMPO Y TRAGEDIA

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

HISTORIA, NARRATIVIDAD Y TRAGEDIA

EN *LOS RECUERDOS DEL PORVENIR*

DE ELENA GARRO

1. INTRODUCCION

1) Elena Garro, su contexto.

Considerada la mejor dramaturga y narradora del siglo XX por Emmanuel Carballo, Elena Garro Navarro nació en Puebla en 1916 y falleció en Cuernavaca en 1998. Su padre, José Antonio Garro, era español y su madre, Esperanza Navarro, mexicana. Elena pasó parte de su infancia en Puebla, pero a temprana edad se trasladó con su familia al estado de Guerrero, experiencia que influyó en su obra como veremos más adelante. Perteneció a la Generación del Medio Siglo, Juan Rulfo, Agustín Yañez, José Revueltas, Carlos Fuentes, Juan José Arreola, Rosario Castellanos y Luisa Josefina Hernández, con quienes compartió ambiciones literarias, que les permitieron transformar el ritmo y tono de la narrativa mexicana de los sesenta al incorporar técnicas de la novela europea que los apartaban del relato descriptivo, de los cuadros de injusticia, el criollismo, el realismo y el costumbrismo.¹

Sus múltiples influencias incluyen desde las corrientes surrealista, existencialista y expresionista, lo real maravilloso y lo fantástico, hasta la novela europea de Franz Kafka,

¹ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1980, p.15. Para una ubicación generacional más exacta véase a Krauze, "Cuatro estaciones de la cultura mexicana", en *Caras de la Historia*, México, Joaquín Mortiz, 1983, pp.124-168.

Marcel Proust y James Joyce, y la norteamericana de la entreguerra: William Faulkner y John Dos Passos.²

Su prosa y teatro fueron comparados con los de Ionesco y Brecht. Su obra literaria destaca por su lenguaje poético y sus relatos con frecuencia pasan de lo lógico a lo absurdo, de la vigilia al sueño, lo que combina magistralmente en su manejo del tiempo y el espacio. Su visión histórica es distinta de la versión progresista y patriótica de la historia oficial; por eso, muchos héroes de sus relatos son los perdedores de esa historia, aquéllos que no tienen voz y que parecen destinados al fracaso y la fatalidad.³ El surrealismo, el existencialismo y el expresionismo están claramente presentes en su obra, donde muchas veces el sueño y la imaginación se mezclan en la creación de ambientes casi demenciales, de muerte y de persecución. Es por eso que, mediante la escritura, la autora logra transformar la realidad en otra, más auténtica, aunque igual de dolorosa.

Además de la fuerza de su lenguaje poético, Elena Garro utiliza la imaginación para penetrar en los diversos niveles de la realidad, que a su vez construye como elementos de otros mundos que tienen su propia lógica interna. En ese sentido, su obra cumple con la premisa de André Bretón de que, al ser el arte una expresión del subconsciente, debe romper con las ataduras de la razón.

Como autora de obras de teatro, cuentos, ensayos y novelas, Garro revolucionó la tradición literaria a pesar del carácter localista de sus historias. En buena medida, *Los recuerdos del porvenir*, ganadora del premio Xavier Villaurrutia en 1963, da voz a los relegados, los olvidados, al pueblo –campesinos e indígenas- y, de un modo menos directo,

² “Crearon una convención representativa de la realidad, una realidad paralela, finalmente un espacio para ‘lo real’; a través de un mito en el que se puede reconocer tanto la mitad oculta, pero no por ello menos verdadera, de la vida como el significado y la unidad del tiempo disperso”. Fuentes, op. cit., p. 19

³ Elena Garro, *Revolucionarios mexicanos*. México, Seix Barral, 1998), p. 8

critica la marginación de la mujer. La novela fue escrita en Berna, Suiza, en 1953, pero la primera edición apareció una década después en México publicada por editorial Joaquín Mortiz. En 1985 la Secretaría de Educación Pública la incluyó en la primera serie de la colección "Lecturas Mexicanas".⁴

Esta novela recrea el acontecer histórico del México revolucionario en las primeras décadas del siglo XX. El interés en esta etapa llevó a la autora a escribir diversos ensayos sobre la Revolución Mexicana. Los recuerdos de su infancia en los años del movimiento cristero fueron decisivos en la escritura de *Los recuerdos del porvenir*, donde critica el manejo del poder y de todo lo que representa: traición, crimen, usurpación y despojo. Al buscar la forma de rebelarse contra un orden injusto y arbitrario, encuentra que la única salida es huir hacia otra realidad o hacia la muerte.⁵ Sabe que hay determinismo, fatalismo, en los hechos porque la historia también puede ser cíclica. Esta concepción brinda el contexto para que los personajes centrales se desenvuelvan en un ambiente que me atrevo a llamar "trágico", porque sus acciones (y pasiones) los llevan a confrontar y revelar un carácter propio que los conduce, con plena conciencia de su situación, a la fatalidad. En todo el relato se advierte un desafío de la realidad a través de la ficción: la subversión que encuentra en el lenguaje mismo.

II). Ubicación del problema

Se parte del principio de que *Los recuerdos del porvenir* es un relato de ficción que se enmarca en un periodo histórico concreto, es decir, que la autora utiliza a la historia "real"

⁴ Las citas en el presente trabajo provienen de esta edición.

⁵ Fabienne Bradu, *Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX*, México, FCE, 1987, p. 13.

para colocar en ella a personajes ficticios. Por eso, el presente trabajo estudia la transformación de ese tiempo histórico, por efecto de la narración, en el componente principal de una concepción del mundo más cercana a la tragedia griega. La novela, según confesó la autora a Emmanuel Carballo, fue escrita como un homenaje a la Iguala de su infancia, donde vivió algunas de las experiencias que se reflejan en los sucesos narrados en el Ixtepec de la historia.⁶

En *Los recuerdos del porvenir* la trama se desarrolla en escenarios identificables con las antiguas zonas zapatistas entre los últimos años de la Revolución Mexicana y la guerra cristera (1926-1929). En el caso de la Cristiada, la autora utiliza descripciones típicas de la persecución religiosa como elementos centrales. La ocupación militar de Ixtepec encierra y aísla al pueblo en una especie de cárcel o de “campo de concentración”, lo que altera la forma cotidiana en que sus habitantes perciben el tiempo y por eso el futuro pierde toda su novedad y empieza a confundirse con el pasado. La trama da cuenta de dos historias de amor que tienen como eje la presencia del general Francisco Rosas y que delimitan las dos partes en que se divide la obra. Al alterarse el transcurso del tiempo en Ixtepec, las tramas amorosas también pierden su sentido convencional y las barreras y distancias que separan a los involucrados se hacen abismales e indestructibles: no hay coincidencia de tiempo ni de lugar porque cada uno de los personajes vive o se aísla en su propia memoria. Ya no hay lugar para la ilusión más que bajo la forma de una profunda nostalgia, una frustración inmemorial que disuelve la identidad de los protagonistas en la memoria de otros tiempos. Si en la primera historia de amor (entre Julia Andrade y Felipe Hurtado) destaca una gran ilusión de vivir que culmina en el milagro de su supuesta fuga,

⁶ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, México, FCE, 1987, p. 13.

narrada al final de la primera parte; en la otra (de Isabel Moncada y Francisco Rosas), la desdicha y la fatalidad derivada de las acciones y las elecciones personales conduce a la huida o la muerte en un ambiente trágico, especialmente ejemplificada por la actitud y destino de Isabel Moncada.

En el desarrollo de la novela se distingue una “marcha de la historia” (que los personajes perciben como una realidad ajena, separada, incomprensible) que en momentos desplaza de la escena a los amores incomprensidos e introduce los sucesos históricos conocidos, como los despojos de tierras, los crímenes, la huida y la persecución de un sacerdote, la complicidad de la población en la protección de éste (en especial, de las mujeres), etcétera. En todo caso, la historia conocida de esos episodios se convierte en un referente que la autora utiliza como contexto, pero que también marca ciertos patrones para la creación de la trama imaginaria. Por eso, al centrar el estudio en la historia y la ficción presentes en la novela, no se debe perder de vista que la trama central recrea dos historias de amor donde todos los involucrados comparten obsesiones personales por el tiempo. Esto permite que los dramas vividos sean atemporales y que puedan existir, o haber existido, en cualquier lugar y momento. A diferencia del relato que escriben los historiadores (que se basan en un tiempo “real”, cronológico y sucesivo), en la novela no hay ahora ni mañana, el futuro ya está hecho y se proyecta en el pasado, en la memoria.

En este sentido, parto de un tiempo histórico (real, sucesivo y objetivo, que registra la Revolución Mexicana y la Cristiada como hechos concretos) que se transforma a lo largo de la narración en un tiempo distinto, más cercano a una concepción cíclica, que otorga un sentido “trágico” a las acciones y decisiones de los personajes. Si bien toda obra artística es histórica porque se enmarca en un periodo histórico concreto, *Los recuerdos del porvenir* no puede ser considerada una “novela histórica”, ya que, según Ricoeur, ésta se sustenta en

una “exigencia documental” que no está presente en la novela (es decir, no se basa en las fuentes históricas, ni le interesa recrear la historia objetivamente).⁷ Tampoco creo que se trate de una “novela biográfica” porque la obra no es un medio para que la autora cuente sucesos de su propia vida.⁸

Como ningún novelista escribe desde la nada, sino desde lo que conoce e imagina, su obra se enmarca en el movimiento de la historia en la que él mismo participa. Desde mi punto de vista, en toda obra literaria, especialmente en la novela, pueden distinguirse un nivel histórico, otro personal y uno de ficción inmersos en un movimiento global de la historia (ubicables un contexto espacial y temporal). Para Paul Ricoeur, la “narración literaria” es referente de un mundo “detrás” del texto, un mundo posible frente al mundo real y, por tanto, analizable desde las categorías de “comprensión” y “explicación” (componentes esenciales del proceso de interpretación de la hermenéutica contemporánea).

Algunos novelistas han considerado que la novela es un “medio de conocimiento” para explorar situaciones “inéditas” del ser humano, donde los personajes son un recurso para que el autor, por medio de la imaginación, pueda penetrar y vivir circunstancias que le están vedadas.⁹ Para Ricoeur la comprensión narrativa se caracteriza por una “aprehensión intuitiva”, cercana a la “adivinación”, pero también ligada al análisis, a la subordinación a reglas, leyes o estructuras y a la cercanía del sujeto frente al objeto de estudio. Con este principio se puede plantear a la historia como una narración basada en la indagación de hechos reales y a la novela como una narración sustentada en la creación imaginaria, pero

⁷ Paul Ricoeur, *Historia y narratividad*, Introducción de Angel Gabilondo y Gabriel Aranzueque, Barcelona, Paidós, 1999, pp.3, 179.

⁸ Se entiende por “novela biográfica” el modelo de Bajtin de un cronotopo específico basado en un “y tiempo biográfico y la nueva imagen, específica, del hombre que recorre su camino de la vida”. (Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 282).

⁹ Milan Kundera, *El arte de la novela*, México, Editorial Vuelta, 1989.

ligada a un contexto temporal y espacial y, a su modo, expresiva de una situación histórica concreta. Aunque tanto el novelista como el historiador aspiran por igual a la comunicación, la elaboración de una trama y el sentido de la narración son distintos en sus relatos. El novelista puede elaborar sus ficciones a expensas de la historia objetiva en tanto que el historiador basa su relato estrictamente en la recreación de los hechos reales y concretos.

III).- Hipótesis: Del tiempo histórico a la tragedia.

Se postula la hipótesis de que, al igual que en otras novelas, que abordan el tema de la Revolución Mexicana y la guerra cristera (1926-1929),¹⁰ en *Los recuerdos del porvenir* hay una historia objetiva que proporciona el contexto temporal a las acciones, que otorga sentido a la trama e influye en el destino mismo de los personajes. Dentro de este “devenir real”, el relato se desarrolla en una concepción distinta del tiempo, cíclica, sustentada en las memorias de los personajes y que da un sentido trágico a su destino.

Toda novela, según Ricoeur, proyecta un “mundo posible” (del autor, pero también el del lector) frente al “mundo real”. Aunque ni la Revolución Mexicana ni la guerra cristera son el tema principal de la obra, ambas proporcionan las condiciones que permiten a la autora manejar una trama centrada en dos historias de amor que, por una parte, involucran perspectivas individuales y colectivas en las que se altera sustancialmente la percepción del tiempo y el espacio; y, por otra, refieren las acciones, pasiones y destino de personajes que actúan en un ambiente marcado por la fatalidad. En este caso, el esquema de

¹⁰ En la V parte de este trabajo se abordan algunas narraciones como *El poder y la gloria* de Graham Greene; *Los cristeros* de José Guadalupe de Anda; y diversas narraciones como “Dios en la tierra” de José Revueltas. Véase pp. 30-37

la tragedia griega, basado en el ámbito de la acción y de sus consecuencias, proporciona un sentido distinto al destino de los personajes en un tiempo diferente del tiempo histórico. En resumen: el tiempo histórico, progresivo y lineal, desemboca, por artificio de la creación literaria, en una concepción cíclica, donde se pierde la esperanza de los personajes centrales de la novela.

IV). – Metodología.

Como toda novela es un discurso narrativo enmarcable en la historia de la literatura y en la historia en la que el propio autor se desenvuelve, conviene ocuparse en los límites de la ficción frente a la historia concreta. Al usar la imaginación, el novelista puede acercarse al contenido de una acción, pues al narrar cae en la cuenta de lo que el actuar supone y de aquello en que consisten los sueños y los proyectos; pero el relato también responde a un “efecto de lo real”, de verosimilitud, lo que en momentos lo acerca a la narración histórica, que tampoco excluye a la imaginación para no quedar reducida a un simple registro cronológico de los hechos. En *Los recuerdos*, Elena Garro parece partir de un propósito crítico y testimonial frente a la imagen que la historia oficial ha construido de la Revolución y la Cristiada, pero el desarrollo de la trama involucra elementos “cronológicos y configurativos” que son referentes de una comprensión narrativa centrada en una distinta concepción espacial y temporal o, en otras palabras, en la “visión del mundo” de la obra en la que las acciones y las pasiones de los personajes tienen una nueva dimensión que da otro sentido a su origen y su destino.

En este trabajo se utilizan algunos conceptos y categorías, tomados principalmente de Luz Aurora Pimentel, quien sintetizó ideas de autores como Paul Ricoeur y Gérard

Genette. Los conceptos son usados para caracterizar la concepción del tiempo desarrollada en *Los recuerdos*, lo mismo que su influencia en la percepción del espacio, aspectos que pueden ser comparados o planteados a partir de “la conexión de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”.¹¹ Consolidado por la actividad misma de la composición, el discurso literario cobra una existencia autónoma en un mundo regido por sus propias reglas. Esto permite la emergencia de una referencia de segundo grado: una “redescripción del mundo” contrapuesta a los modelos científicos e históricos en cuanto racionales y objetivos.¹²

En este sentido, la interacción con la historia puede seguirse desde la “comprensión narrativa” particularmente expresiva de la visión del mundo reflejada en la obra estudiada y conformada por elementos cronológicos y configurativos, que se asocian con los elementos propios de la narratividad histórica, pero que dan cuenta de un sentido distinto del registro del devenir real de los hechos. Por eso, el presente estudio se basa en tres perspectivas metodológicas principales.

En primer lugar se plantea la forma en que la autora de *Los recuerdos del porvenir* concibe el tiempo narrativo frente al tiempo histórico, así como el nexo entre ambos desde la percepción del espacio, tomando como guía las reflexiones de Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Para Pimentel, como para Ricoeur, la

¹¹ Bajtín, *op. cit.*, p. 237

¹² Para Octavio Paz, el novelista opera una descripción del mundo (no tanto una demostración como una “representación”) que, pese a la distorsión evidente, revela una imagen real en la que la sociedad no se reconoce pero sí se identifica. El novelista acude a “los poderes rítmicos del lenguaje y a las virtudes transmutadas de la imagen. Así, por una parte imagina, poetiza; por la otra, describe lugares, hechos y almas. Colinda con la poesía y con la historia, con la imagen y la geografía, el mito y la psicología. Ritmo y examen de conciencia, crítica e imagen, la novela es ambigua. Su esencial impureza brota de su constante oscilación entre la prosa y la poesía, el concepto y el mito. Ambigüedad e impureza le vienen de ser el género épico de una sociedad fundada en el análisis y la razón, esto es, en la prosa”. Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, FCE, 1967, p. 225

vida está tejida de relatos y la memoria y el interés nos permiten seleccionar los incidentes para hacer, de cada uno, nuestro propio relato.¹³ En segundo lugar, se confronta la función de las concepciones del tiempo y el espacio frente a los recursos literarios utilizados en otras narraciones adscritas en la temática (la Revolución Mexicana y la guerra cristera) de autores que parten de motivaciones distintas. Finalmente, las acciones y el destino de los personajes principales se ubican en una perspectiva trágica que es caracterizada con base en la sección correspondiente de la *Poética* de Aristóteles.

2.- EL TIEMPO Y LA MEMORIA EN LA NOVELA

a).- El manejo del tiempo

Es claro que el tiempo puede entenderse y vivirse de muchas maneras: una de ellas es desde la memoria del tiempo, es decir, desde el registro o el recuerdo de la sucesión de los hechos y las acciones. En *Los recuerdos del porvenir* el tiempo, ante todo, es percibido por una memoria que se presenta como individual y se identifica con el pueblo de Ixtepec, pero que también es colectiva en cuanto a que se conforma con fragmentos de los recuerdos de sus habitantes, lo cual la convierte en el lugar donde confluyen y se mezclan diversas percepciones del tiempo. Atribuida al propio pueblo de Ixtepec, la narración en la novela se desarrolla en dos perspectivas: cuando relata en primera persona, el narrador usa un tono personal para dar un carácter reflexivo a su percepción de acciones, escenarios y recuerdos;

¹³ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI Editores, 1998, p. 7.

cuando lo hace en tercera persona, mantiene su distancia y describe los sucesos con un tono impersonal e imparcial.

La trama unifica las diferentes percepciones individuales en torno al tiempo y a la función de la memoria. Los personajes viven un tiempo que transcurre entre toda clase de premoniciones, signos, señales y augurios que, a fin de cuentas, conducen a la fatalidad, o bien, llevan a una especie de “eterno retorno” en el que no parecen tener otro remedio que asumir sus acciones con una actitud trágica. Como el tiempo es un desgaste sin remedio que conduce a la muerte, la memoria es una víctima de sus efectos: desde el recuerdo de las desgracias, la vida se convierte en la repetición de gestos impotentes y el tiempo en la memoria de lo ya vivido: el porvenir se estrecha y comienza a reflejarse en el pasado. Por eso, los personajes tienen la sensación de experimentar sucesos ya vividos. Sin embargo, el tiempo proyectado en el recuerdo también es el lugar (y aquí el desafío del poder, que es un distintivo principal de la historia) para las expresiones de la vida: el amor, la frustración, la decepción y hasta el reto de la muerte (como muestra el prodigioso “escape” de Felipe Hurtado y Julia Andrade al final de la primera parte).

Como ya se señaló, el narrador de *Los recuerdos del porvenir* se identifica con el pueblo de Ixtepec, pero sus recuerdos no pretenden conformar una memoria “objetiva” ni tienen la estructura lógica y causal del relato histórico (ya que en este también se incluye a la historia regional o “local”), ni siguen un desarrollo global y progresivo, identificado con la Historia Universal, sino que, más bien, se trata de una memoria cercana al tiempo mítico: a la vez cíclico, personal y cotidiano, donde se agota la ilusión de la novedad y se incrementa la sensación del retorno; por eso, los cambios la transfiguran y la pierden en escenarios, imágenes, sucesos y recuerdos que terminan por fijar la historia en la trama concreta.

En las primeras páginas, situado en un punto indeterminado, el narrador –Ixtepedice de sí mismo: “Estoy y estuve en muchos ojos. Yo sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga” (p. 8). Desde un amplio depósito de imágenes, selecciona y parte de los recuerdos de los sobrevivientes de otros tiempos, que tenían memoria de otros lugares que sirvieron de refugio temporal a los pobladores frente a la adversidad, para desembocar en una historia de poder y de pasión desde un episodio pasajero en la vida del pueblo. Por eso, como complemento de la trama surgida de una memoria que se vuelve imprecisa, muchos recuerdos tienden a desvanecerse sin remedio, como se pone en claro desde el principio: “Doña Ana, su marido, los jóvenes y Félix se convirtieron en recuerdos de ellos mismos, sin futuro, perdidos en una luz amarilla e individual que los separaba de la realidad para volverlos sólo personajes de la memoria” (p. 19). El relato surge de una memoria que, al sufrir los efectos desgastantes del tiempo mismo, no se detiene sino que fluye como el recuento de las acciones, sólo alguna plenamente fantástica (sobrenatural o fuera de lo común, como la fuga de Felipe y Julia o la conversión de Isabel en estatua de piedra), que dan sentido a la obra y la conducta de los personajes: “A medida que creció su memoria reflejó sombras y colores del pasado no vivido que se confundieron con imágenes y actos del futuro, y Martín Moncada vivió siempre entre esas dos luces que en él se volvieron una sola” (p. 21).

Los sucesos principales de la novela se centran en dos tramas que giran en torno a la familia Moncada y la presencia del general Francisco Rosas, jefe militar de la región y, posteriormente, encargado de combatir a los cristeros. En las dos partes de la novela, las dos mujeres de Rosas, al igual que éste; viven el amor desde actitudes y memorias distintas que afectan sus respectivos pasados y futuros, es decir, su ubicación e identidad en un presente específico, pues a su lado, los hechos se desarrollan desde el tiempo vertiginoso y

caótico de la marcha de la historia, una marcha llena de sacudidas y sobresaltos propios de un periodo de transición entre dos guerras. El general Rosas vive esta situación de manera contradictoria: por una parte, forma parte del grupo revolucionario al que la marcha de la historia ha encumbrado en el poder; por la otra, sufre su propia memoria y la de Julia Andrade como una “maldición” de la que no puede escapar y como un desmentido de lo que más le importa.

La ocupación militar del pueblo de Ixtepec en la etapa posrevolucionaria y la posterior persecución religiosa proporcionan el contexto de la obra: entre los variados recuerdos individuales, el pueblo rememora los viejos días de los movimientos maderista y zapatista, cuyos estragos nunca fueron comparables con la presencia de Francisco Rosas, quien encabeza la ocupación al mando de tropas del norte (extrañas, ambiciosas y violentas) y asume un poder absoluto desde el hotel del pueblo. Rosas no sólo sabe que es odiado y rechazado, sino que desconfía profundamente de todos los pobladores de Ixtepec, que solo sirven para desahogar la frustración y la impotencia que le provoca la indiferencia de Julia Andrade, haciendo sangrientos escarmientos en nombre del nuevo “orden” revolucionario.

En la primera parte, el poder militar representado por Rosas es desafiado por la rebeldía pasiva de Julia Andrade. Pero la rebeldía contra la ocupación se vuelve activa entre los pobladores a partir de la llegada de Felipe Hurtado de tal suerte que, en la segunda parte, ocultan y tratan de ayudar a escapar a un sacerdote fugitivo que, finalmente es apresado y fusilado, lo que los hace objeto de duras represalias. La historia culmina con el rechazo y la indiferencia de Rosas hacia Isabel Moncada, quien es estigmatizada por dejar a sus padres y convertirse en la “querida” del asesino de sus hermanos y, como la mujer de Lot, termina convertida en estatua de piedra. Como los principales hechos se relacionan

directa o indirectamente con la familia Moncada (todo el pueblo es el testigo de su derrota y de su desgracia), Elena Garro declaró a Emmanuel Carballo que escribió la novela “para fastidiar a los Moncada”, pero que también había terminado aterrada cuando creyó confirmar que el futuro también puede verse en el pasado.¹⁴

b).- Narración

Para el estudio de la novela conviene delinear las similitudes en la estructura y la diferencia en los objetivos del discurso histórico y el discurso literario o de ficción. Para Pimentel el relato es la construcción progresiva, por mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional y abarca desde la anécdota más simple, pasando por la crónica, los relatos verídicos, folklóricos, el cuento corto hasta la novela, la biografía o la autobiografía.¹⁵

Para Ricoeur, la historia es un desarrollo y una promoción hacia la racionalidad de la actividad narrativa y, por eso, permite comprender el tiempo, que se vuelve “tiempo humano” a medida que se articula en un relato; y, a la inversa, el relato alcanza su plena significación cuando llega a ser una condición de la experiencia temporal. Así, el relato histórico y el relato de ficción mantienen similitudes o una comunidad estructural en la trama, si entendemos por ésta “el objeto específico de la actividad narrativa, es decir, de arte de contar y de seguir una historia para llevarla del comienzo a través del medio hasta

¹⁴ ¡“No deseo más tragedias; Y ahora pienso que los finales deben coincidir con los principios. Tal vez, si no logro remendar mi futuro, los quemé. El gato escaldado del agua huye... aunque pensándolo bien, las cartas están echadas. ¿Crees que pueda recoger los dados?”. (E. Carballo, *op. cit.*, p. 492).

¹⁵ Pimentel, *op. cit.*, p. 10

su conclusión”.¹⁶ La trama es componente estructural de los relatos ficcionales o míticos, pero también un elemento crucial en la representación histórica de los acontecimientos. En otro momento, Ricoeur aclara: “Toda narrativa combina dos dimensiones en diversas proporciones, una cronológica y la otra no cronológica. Podemos denominar a la primera dimensión episódica del relato, la cual caracteriza la historia en tanto que hecha de acontecimientos. La segunda es la dimensión configurativa, según la cual la intriga transforma los sucesos en historia.”¹⁷ La estructura es similar en el desarrollo de un razonamiento hasta su conclusión (generalmente en una secuencia lógica y cronológica en el caso de la historia) y en el desarrollo de acciones imaginarias (en el de la novela). Para Ricoeur la novela es referente de un mundo “detrás” del texto (mundo posible frente al mundo real), analizable desde categorías de “comprensión” y “explicación”.¹⁸

En el fondo, distinguimos un discurso histórico en una narratividad regida por una intención “testimonial” de veracidad, y que sirve de sustento a otra narración, ocupada en la creación de un sentido para el mundo mismo desde la apreciación particular del autor. En *Los recuerdos del porvenir*, hay historia y ficción que pueden observarse desde dos “modelos de organización” (“que –para Pimentel- dan la ilusión de que los límites son inherentes al objeto descrito”) complementarios y, al mismo tiempo, contrapuestos: el “temporal” y el “espacial”, que se convierten en puntos de referencia en el texto.¹⁹ El narrador colectivo de la historia pierde su ubicación en el tiempo y, por consiguiente, la identidad con su propio espacio a medida que es apresado, aislado, como una especie de

¹⁶ Ricoeur, *op. cit.*, pp. 157

¹⁷ *Ibidem*, p.158

¹⁸ Para Ricoeur se puede realizar la “comprensión narrativa” desde la intersección entre la “narratividad de la ficción” y la “narratividad de la historia” a partir de los componentes esenciales como elementos cronológicos y configurativos compartidos por ambas estructuras. Véase *Ibidem*, pp. 157-159.

¹⁹ Pimentel, *op. cit.*, p. 26

microcosmos invadido y rodeado por la violencia, por la marcha de una historia que resulta incomprensible. En la cotidianidad de la memoria de los pobladores de Ixtepec sobresale la manera en que el pueblo fue arrollado por esta marcha representada por la Revolución triunfante, que irrumpe violenta con su secuela de despojo, crimen y traición. Conviene ubicar brevemente este proceso histórico de fondo en su propio campo de significación, es decir, su contexto en la historia.

3.- EL TIEMPO HISTÓRICO

Independientemente de los recuerdos y hasta de las intenciones personales de la autora de *Los recuerdos del porvenir* (lo que quiere decir de su percepción subjetiva y en momentos anacrónica de la historia), podemos identificar dos procesos históricos que, en su calidad testimonial, parecen responder a una intención de verdad. Son etapas históricas que, aunque discordantes para la edad de los personajes (1916-1929), sirven de soporte y brindan el contexto a las acciones de la novela: por una parte, la nueva lógica del poder impuesta por la revolución triunfante con su militarismo, sus crímenes y sus despojos; por el otro, la guerra cristera, no menos injusta y sangrienta, que contrapone a militares y pobladores en torno a problemas concretos, como la persecución religiosa y la suspensión de cultos. En ambos casos, como se señaló, la autora recurre a una “licencia poética” para acortar el tiempo entre las dos guerras, pues hay un anacronismo de fondo entre, por una parte, el fin de la ocupación zapatista y la ola de represalias y de saqueos por parte de los militares del norte se remonta a 1916-1919;²⁰ y, por la otra, la guerra cristera que se desarrolló de 1926 a 1929. Un personaje como Isabel Moncada tendría diez años de edad aproximadamente en la

²⁰ John Womack, *Zapata y la revolución mexicana*, México, Siglo XXI, 1970

primera parte y veinte en la segunda, lo cual no encaja con el desarrollo de la trama que presenta las dos partes en una continuidad cronológica (no separadas por una década). Sin embargo, estas imprecisiones no pueden ser referente de un estudio porque a la novela, si acaso, le interesa ser creíble, no tanto verdadera. En todo caso, esta distorsión histórica resulta irrelevante en el desarrollo de la trama.

Si bien la Revolución Mexicana se ha convertido en referente del proceso histórico nacional en casi todo el siglo XX, para esta novela de Elena Garro no hay otra revolución que la zapatista (ligada inevitablemente a la derrota): el resto no es más que repetición de la misma historia de minorías que terminan por explotar, reprimir y despojar a las mayorías. El espectáculo revolucionario es un ejercicio ciego y brutal del poder que no sólo expone al pueblo a las represalias sino que atenta contra todo el orden de las cosas. Es en este sentido que la demagogia revolucionaria amenaza con hacer que las palabras y los objetos que designan pierdan su sentido. De ahí que Juan Cariño, en cuya locura encarna el orden y la autoridad como el mismo “presidente”, confía en que los diccionarios ayudan a mantener el orden de los significados y, por consiguiente, del mundo, pero descubre decepcionado, que sus discursos no tienen ningún efecto.

Aquí conviene distinguir que la historia designa una narración o un relato con pretensión de objetividad que elaboran los historiadores y también “la ingente realidad histórica”, es decir: historia es “lo que pasa” y lo que “se cuenta” que pasa (o el relato de lo que acontece). El tiempo de la historia, su marcha global o su despliegue como “Historia Universal”, ha sido concebido en nuestra cultura como un tiempo lineal e irreversible y, por lo mismo, implacable para quienes no sirven más que de instrumentos o de agentes pasivos en la realización de sus fines trascendentes. En otras palabras, se trata de una historia global e irreversible, cuyo desarrollo es incompatible con fines particulares de los individuos,

como la simple felicidad. El tiempo mismo de esta historia es percibido como una realidad aparte, ajena, por los pobladores de Ixtepec, como una especie de remolino que los arrastra y se les impone a cada momento. Por eso, en la memoria del pueblo este tiempo está lleno de sacudidas y de cambios profundos, pero también de regresos inesperados. Y los regresos no sólo involucran sensaciones y sentimientos.

La vieja aristocracia porfirista se ligaba de un modo natural con la nueva clase revolucionaria para seguir despojando y matando a los pobres, los perdedores de siempre. Rodolfo Goríbar o “Rodolfito”, por ejemplo, aprovecha la situación favorecida por los cambios en el estado de ánimo del general Rosas para incrementar sus propiedades a costa de las vidas y las tierras de los campesinos. En el nuevo orden, como en el anterior, sólo habían cambiado algunos verdugos, pero continuaban las mismas víctimas: los indios, que viven en un tiempo inmemorial y apartado del grueso de los pobladores de Ixtepec. Para unos y otros, empero, el tiempo de la historia es un tiempo cíclico, pues la repetición supone el retorno; por eso, el conflicto muestra premoniciones de la propia muerte en aras de valores sin sentido e incomprensibles tanto para los que mueren por principios políticos como para los que son sacrificados en aras de intereses políticos. Sólo los personajes principales saben por qué mueren (y es claro que no lo hacen por valores trascendentes sino por elecciones y pasiones personales) e incluso desean la muerte, como Isabel Moncada, quien mantiene la entereza al afirmar su pecado frente al infortunio, o Felipe Hurtado, que enfrenta consciente las consecuencias de su desafío a la autoridad de Rosas.

Además de ser una serie de acontecimientos que han arrollado a Ixtepec en su marcha, la historia también es una narración de hechos del pasado, basada en la indagación y regida por una “intención de la verdad”. Por el contrario, al narrador de la novela le interesa su verdad particular y su testimonio sobresale como un recuerdo entre otros

recuerdos del pasado. ¿Qué recuerda? Junto con algunos protagonistas, rememora el origen de la catástrofe para su propia identidad y memoria. Es una época en la que la opresión y las persecuciones motivaron un sentimiento apocalíptico común: una presencia militar más rígida que las ocupaciones sufridas con anterioridad y que, al tocar algunos puntos sensibles de la población, despierta un creciente odio y el deseo de venganza contra ese poder. Desde su impotencia, el pueblo siente un agotamiento vital, un estrechamiento del futuro y termina por compartir “una nostalgia de catástrofes”:

La desdicha como el dolor físico iguala los minutos. Los días se convierten en el mismo día, los actos en el mismo acto y las personas en un solo personaje inútil. El mundo pierde su variedad, la luz se aniquila y los milagros quedan abolidos. La inercia de esos días repetidos me guardaba quieto, contemplando la fuga inútil de mis horas y esperando el milagro que se obstinaba en no producirse. El porvenir era la repetición del pasado” (p. 63).

En el final sólo queda la amargura ante el recuerdo del fracaso, ya que nunca aparece el cristero Abacuc (personaje mítico que, según los rumores difundidos por los pobladores al inicio de la segunda parte de la novela, luchaba a favor de los cristeros) para vengar los agravios, ni llueve fuego del cielo por el fusilamiento del cura, ni los pobladores vuelven a sentir confianza en sí mismos para desafiar otra vez al poder militar “rescatando fusilados”. Sin embargo, el recuerdo tiende a diluirse, al surgir de memorias individuales, y fijarse finalmente en una piedra y una inscripción que recuerda el infortunio particular de los Moncada.

Entre las referencias históricas, los zapatistas son personajes inocentes comparados con los militares del norte, formados en una cultura distinta y sin ningún apego o simpatía por los pueblos que sojuzgan, los cuales pasan a ser víctimas cuando son atropellados sus intereses y sus creencias. Pero la historia del poder también se concentra en las traiciones:

desde la traición de los héroes y los ideales revolucionarios hasta la denuncia concreta de una conspiración de vecinos. Como apunta F. Bradu: “El tema del poder es en la obra de Elena Garro, un tema de interés y preocupación que ejerce una fascinación y una repulsión simultáneas, que sus creaciones ordenan en una suerte de venganza simbólica”.²¹ Al igual que Juan Cariño, la autora se venga de una realidad histórica injusta a la que sólo puede oponer su palabras y la fuerza de su imaginación, pero su relato refiere una rebelión derrotada por la historia. Como no hay redención, los réprobos prefieren asumir el resultado de sus acciones y decisiones contra toda adversidad. La historia es un relato de desgracias interminables, pero en sí misma no puede ser triste ni alegre porque depende de la perspectiva desde donde se le mire, es decir, no es lo mismo ser espectadores que actores como los habitantes de Ixtepec.

En general las imágenes surgen de la memoria personal de la autora (que tenía entre 9 y 13 años de edad en 1926-1929, periodo de la guerra cristera), pero también de hechos comunes relatados en innumerables obras del mismo tema como, sólo por mencionar dos ejemplos, en *El poder y la gloria* de Graham Greene o en *Los cristeros* de José Guadalupe de Anda. La novela de Garro no sólo refiere hechos conocidos como la persecución del sacerdote, los panfletos en la comandancia o los gritos nocturnos de “Viva Cristo Rey”, sino muchos acontecimientos particulares e incluso personajes políticos. En el contexto de *Los recuerdos del porvenir*, aparecen Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles y Joaquín Amaro, quienes encarnan la época oscura del dominio militar: un poder tiránico similar al de Rosas pero que se ejerce a un nivel capaz de encerrar a todo el país en una cárcel, como había ocurrido con el pueblo de Ixtepec. Al igual que en éste, en todo el país sólo parecía haber lugar para la rebelión pasiva entre cientos de cadáveres. “Tiempo después, la muerte

²¹ Bradu, *op. cit.*, p. 13

de Álvaro Obregón, ocurrida de bruces sobre un plato de mole, en la mitad de un banquete grasiento, nos produjo una gran alegría a pesar de que estábamos ocupados en la más extrema violencia” (p. 157).

Finalmente, la historia es un desengaño doloroso y, por eso, el pueblo necesita mantener sus ficciones y su ilusión. “Lo que hace falta en este pueblo es ilusión”, afirma Felipe Hurtado a su llegada. Esta ilusión es el principio de un desafío del poder que termina por involucrar al pueblo mismo: algunos de sus habitantes mantienen la ilusión de que Julia y Felipe han escapado milagrosamente, como poco después otros alientan la creencia improbable de que su arriesgado plan para ayudar a la fuga del sacerdote dará resultado. También hay impotencia generada por el desenlace de las acciones en la fatalidad: no sólo es imposible escapar de ella (como muestra el fallido intento de fuga de las “queridas”), sino que más vale adaptarse desde una memoria milenaria, como el caso de Luisa: “Aceptaría siempre la abyección en que había caído. *Nadie cae; es este presente mi pasado y mi futuro; es yo misma; es siempre el mismo instante*” (p. 282). Por eso, Francisco Rosas llegó a la conclusión temprana de que “la memoria es una maldición” y, por lo tanto, su mera existencia la hace incompatible con cualquier forma de felicidad. Estas percepciones de la temporalidad afectan de manera particular a la dimensión espacial, que cobra gran relevancia en la narración.

IV.- EL ESPACIO

¿Es posible aceptar que el estudio, tanto de la historia como de la literatura no pueden ir más allá de su base en el texto? El historiador y el crítico literario parten de la información que proporciona un texto o un documento, pero siempre como referentes de la realidad que

está más allá del documento mismo. Es por eso que, por efecto de la narración, el mundo del autor que se vierte en la novela mezcla su imaginación y sus recuerdos, las “fabulaciones” con las vivencias o los datos empíricos obtenidos de su experiencia personal. Esto hace posible enmarcar su obra en un contexto determinado, e incluso que ésta sea expresiva de una circunstancia histórica concreta. Sin embargo, en la novela también se propone un nivel de la realidad en el que actúan los personajes, es decir, un ambiente en el que los lugares, los objetos y los actores entran en relaciones “especiales” que sólo en ese mundo son posibles.²²

En este caso conviene preguntar: ¿qué significado cobran los espacios en que se desarrolla la obra? Desde la historia es indudable que muchos de esos sucesos no ocurrieron pero pudieron haber ocurrido, pues hay que aclarar que, salvo los breves episodios aislados como la presunta fuga de Felipe Hurtado y Julia Andrade y la transformación en piedra de Isabel Moncada (temas no ajenos al estudio histórico de las “memorias colectivas”), no hay muchos elementos fantásticos o sobrenaturales en la obra. En todo caso, el relato es la construcción de un mundo, específicamente del de la acción humana, por lo que se despliega en una dimensión temporal con una significación que le es inherente. El mundo narrado es parte de un entramado significante de acción que mezcla los procesos interiores (sentimientos, pensamientos, estados de ánimo, proyecciones, motivaciones, etcétera) con planeación, previsión y propósito, fases indisolublemente ligadas a la acción efectiva.²³ Si la vida es movimiento, éste tiene que ver con todo aquello que hace moverse al hombre (ambición, poder, placer); por tanto un mundo de la acción humana necesariamente incluye su pasión. Si la historia se ocupa de un mundo exterior conformado de relaciones, la novela,

²² Pimentel, *op. cit.*, p. 7

²³ *Ibidem*, p., 17

en este caso, recrea un mundo interior de pasiones. Por una curiosa coincidencia, la pasión, ligada a la voluntad de vivirla con intensidad, es lo único que perdura de la tragedia de Isabel Moncada, despreciada por el pueblo y convertida en estatua, al final de la novela. En este sentido, conviene referir cómo el mundo interior de las pasiones humanas da lugar a un actuar que no se limita sólo a la geografía o a los espacios físicos sino que impone nuevas barreras y dimensiones en el escenario conforme la narración surge de la memoria y el recuerdo.

En primer lugar, la novela parte de un escenario aparentemente familiar para la autora: la Iguala de su infancia (si bien las similitudes sólo son verificables desde su propio recuerdo, lo que incluye descripciones personales como la de que, en su infancia, siguió a la comitiva del general Joaquín Amaro gritando “¡Viva Cristo Rey!”), que también puede ser cualquier otro lugar de los muchos del centro del país que compartieron experiencias similares. Sin embargo, es significativo que Ixtepec no es sólo un pueblo del sur ocupado por los militares norteros (víctima de vejaciones y de continuas arbitrariedades), sino que sus habitantes se han “cerrado sobre sí mismos”. El narrador se identifica con una memoria colectiva, compuesta de recuerdos individuales y estrecha sus relaciones de identidad o de familiaridad a partir de la diferencia frente a los “otros”, que representan el elemento extraño y al enemigo mismo, porque incluso los despojos y los asesinatos atribuidos a Rodolfo Gorívar tienen el curioso atenuante de que se le considera uno de los “nuestros”. En correspondencia, los “extraños” también se cierran en su propio mundo rígido y jerarquizado de la disciplina militar, que surge como una muralla protectora para el ejercicio del poder. El alto mando, representado por el general Rosas, se atrinchera en el hotel del pueblo buscando ser plenamente autosuficiente y tener relaciones mínimas con los habitantes de la localidad. No es extraño que los lugares privilegiados de la sociabilidad

sean el prostíbulo y la cantina para los oficiales y la tropa, también es el lugar donde éstos incuban y exteriorizan sus propias pasiones. El primer límite destacable de *Los recuerdos del porvenir*, en todo caso, no es espacial más que por el origen y la procedencia de los diversos protagonistas. Son dos mundos distintos vistos desde sus respectivas percepciones. Desde un lado sólo se percibe gente extraña y armada que hace extensivos sus cambios de ánimo a la población; en el otro, se ve gente hostil, amenazante y traicionera.

Se trata de dos mundos distintos que interactúan y chocan; en apariencia, uno se impone sobre el otro con toda la brutalidad de la fuerza, pero también hay momentos en los que el espacio mismo desde donde se ejerce el poder es desafiado por Felipe Hurtado, que entra directamente al hotel Jardín para buscar a Julia; y por Isabel Moncada, que abandona a su familia para invadir la intimidad de Rosas la misma noche en que la rebeldía del pueblo es reprimida. El poder invade los espacios individuales con actos represivos, que pueden ser brutales, pero el espacio desde donde se ejerce el poder también es invadido por individuos que aunque se mueven por pasiones personales, terminan por cuestionar sus límites. Por eso, el narrador refiere que, al saber a Rosas desgraciado por la desaparición final de Julia, “mirábamos al general pensando que Hurtado tenía más poder que él” (p. 152).

Sin embargo, los límites espaciales también refieren otras barreras infranqueables para los personajes de la novela. Porque el movimiento no puede ser considerado acción si no entra en relaciones de tipo lógico con otros incidentes o movimientos, de tal suerte que la cadena tenga una orientación y, por tanto, un significado. Como afirma Luz Aurora Pimentel, “los sistemas descriptivos son una red significativa de interrelaciones léxicas y semánticas determinada por uno o varios modelos de organización, que son los que

seleccionan, organizan y limitan la cantidad de detalles que habrán de incluirse”.²⁴ En este caso concreto, el narrador, o la memoria del pueblo, es quien marca sus límites espaciales con base en los recuerdos particulares y, por eso, es una memoria selectiva, que excluye las imágenes y los lugares que quedan fuera de su alcance o de su interés. Por ejemplo, la primera parte de *Los recuerdos del porvenir* concluye con una noche marcada por lo sobrenatural, en la que los linderos que rodean al pueblo marcaron el límite de un mundo exterior, muy distinto, por ser el lugar donde se pierde la memoria y las percepciones personales encuentran el límite de lo “otro”. Esa noche inicia con la venganza de Francisco Rosas y se pierde en el recuerdo de la presunta fuga de Felipe Hurtado y Julia Andrade. Es una noche distinta de otras, vividas en el pueblo y de las percibidas en las referencias del mundo exterior: es una noche más oscura y espesa, donde incluso la luz no pasaba por el límite marcado por las “trancas de Cocula”.

[Esa noche] el tiempo se detuvo en seco. No sé si se detuvo o si fue y sólo cayó el sueño: un sueño que no me había visitado nunca. También llegó el silencio total. No se oía siquiera el pulso de mis gentes. En verdad no sé lo que pasó. Quedé afuera del tiempo, suspendido en un lugar sin viento, sin murmullos, sin ruido de hojas ni suspiros (p. 114).

La noche en que se detiene el tiempo los recuerdos se hacen deliberadamente nebulosos. Algo más parecido a cerrar los ojos ante el horror de lo inevitable. También es, empero, el lugar de donde se espera el surgimiento del milagro que solamente puede cumplirse como un sueño (cuando “todo Ixtepec dormía redondo y negro con las figuras inmóviles en las calles y los balcones”), es decir, como algo excepcional consumado fuera de los límites del mundo conocido. Tragados por la noche, Felipe y Julia dejan de formar parte de los

²⁴ Pimentel, *op. cit.*, p.25

recuerdos personales del narrador y, a partir del momento en que el arriero que los avizora en la entrada del pueblo, pasan a formar parte de referencias ajenas (“dicen que los vieron...”, “los que salían de Ixtepec volvían siempre con noticias de ella” y “otros pensaban que había muerto”). Esa noche, el destino de Felipe Hurtado y el fin de su desafío del poder también fue como augurio de otra rebelión futura, que consumaría la desgracia de todo el pueblo.

Por medio de elementos lingüísticos-semánticos, en el espacio se crea una ilusión referencial basada en un fenómeno de iconización, es decir, que dota a figuras constituidas de atributos particularizantes. Entre los recursos lingüísticos-semánticos utilizados en la ilusión referencial, destaca el uso de nombres propios con referencias extratextuales (como, por ejemplo, los nombres de Calles y Obregón, que no son referencias ajenas a los sucesos principales de la trama) o de lugares, como el propio Ixtepec, una referencia privilegiada, ya que a partir de éste se realiza todo el relato de la historia.²⁵ Es por eso que, en diversos momentos, sobre todo hacia el final del libro, el límite con el mundo exterior bajo el efecto de las pasiones y sentimientos parte de una ilusión referencial que parece encerrar a los personajes dentro de los muros de una cárcel: en la impotencia para la fuga de las “queridas”, en la imposibilidad de salvar al cura y al sacristán malherido y, finalmente, en el encierro de ciudadanos distinguidos en la casa de la fiesta, después de ser traicionados y convertidos en víctimas de su propio engaño.

El encierro también transforma los espacios en una especie de laberinto donde las memorias individuales de los personajes comienzan a perderse en el tiempo y en el espacio: un lugar de encrucijadas donde el pasado no sólo se confunde con el futuro, sino que se vuelve el lugar o espacio para otros encuentros, en los cuales quien ejerce el poder se

²⁵ Pimentel, *op. cit.*, p. 30

descubre vulnerable (Francisco Rosas), sin que esto afecte las manifestaciones del poder mismo (los revolucionarios y sus nuevos y viejos cómplices), donde se apaga una rebeldía derrotada desde un tiempo inmemorial (como Luisa después del fusilamiento del cura) y surgen otras también marcadas por un recuerdo inmemorial y que no parecen tener otra función que la de reiniciar nuevamente el ciclo (la actitud final de las hermanas Rafaela y Rosa o los repetidos “vivas” por gente del pueblo a Nicolás Moncada, en el momento de su fusilamiento). La trama encierra a los personajes en una cárcel en cuanto laberinto material pero también es un laberinto del tiempo donde la impotencia de los hombres se pierde entre el pasado y el futuro: de ahí el gesto extenuado de Nicolás Moncada buscando desesperado la muerte que querían negarle Rosas y su hermana Isabel. Finalmente, los personajes principales tanto Felipe Hurtado y Julia Andrade como Isabel Moncada y Francisco Rosas no escapan de la cárcel de su propia pasión, lo que los conduce a padecer sus respectivas tragedias. Por eso todos se pierden por su pasión y el relato culmina con Isabel convertida en estatua y Rosas huyendo desesperado.

Como en la novela todo el país está de algún modo secuestrado por los militares de la revolución, por largo tiempo la tranquilidad del pueblo sólo es turbada por las noticias de las nuevas atrocidades. El poder tiene un centro referencial en la ciudad de México, donde ejercen un control casi absoluto: Calles y Obregón. En forma similar a la situación nacional, el hotel del pueblo se convierte en una especie de microcosmos para el ejercicio del poder, cuya fuerza represiva alcanza al pueblo e imprime marcas que se hacen cotidianas en la memoria de sus habitantes. Es significativo que a la ocupación militar le siga la instalación de un cuartel principal e infranqueable, que es al mismo tiempo la residencia de Rosas y de su Estado Mayor. Es un lugar prohibido, una especie de Bunker, donde se concentra y se ejerce el poder. Y es un poder que se reproduce y se multiplica

cuando todos los espacios quedan delimitados por la presencia y la vigilancia de militares que, a su vez, multiplican y extienden sus brazos y oídos hasta el interior de las casas. Los beneficiarios del poder también requieren marcar sus límites con los escudos de protección: la extrema vigilancia en la casa de Rodolfo Goribar refleja el miedo hacia el pueblo y la relación con los militares: atrincherado en su propia casa y protegido por sus pistoleros de Tabasco, espera de la oportunidad de volver a actuar, aprovechando la coyuntura que le proporcionan los cambios de humor de Rosas. Ante todo, como muestra el caso de éste, el poder es aislamiento: una soledad temerosa que debe ejercerse como interminable voluntad de dominio. Por eso, si las injusticias y despojos son inmemoriales, el motivo que los origina no lo es tanto, porque surge del temor por los desafíos a la soledad del poder; retos que alcanzan el interior mismo del poder con rebeliones pasivas, como la de Julia, o activas, como la de Felipe Hurtado.

El pueblo y sus espacios tienen el límite de la memoria y los recuerdos giran en torno a desgracias recientes, que son como las desgracias familiares. Los Moncada, en las minas de Tetela, tienen al pueblo en su interior, sus escenarios y los recuerdos que los ligan a sus parientes y amigos. Las pasiones invaden todos los límites y desafían a cualquier orden. Como en la tragedia, las acciones revelan el carácter de los personajes y los confrontan con su propio destino. La paz es tan imposible como la resignación nunca alcanzada por Francisco Rosas. La novela se cierra con su recuerdo como el episodio borroso de un hombre desdichado. A su lado, están la pasión de Isabel Moncada y la ausencia de Julia Andrade, quien siempre marcó la mayor distancia porque en su mundo interior no existía Francisco Rosas: su presencia no denotaba poder porque se desvanecía en el recuerdo de otros tiempos, lugares y amores.

V.- CONTEXTO HISTÓRICO Y LITERARIO

¿Cuál es el contexto histórico y literario de *Los recuerdos del porvenir*? Como ya se ha mencionado, la primera parte de la novela se desarrolla en una antigua población bajo la influencia zapatista en tiempos de la ocupación por los revolucionarios norteros y la segunda ocurre en el clímax de la guerra cristera (1926). Para las clases “adineradas”, la revolución surge como una expiación por el asesinato de Francisco I. Madero²⁶. Tal vez por eso, la novela ha sido identificada dentro del género de la “novela de la revolución”. En algún momento, el contexto histórico de la segunda parte surge de las páginas de la novela misma: de la lectura de un diario por Martín Moncada:

En aquellos días empezaba una nueva calamidad política; las relaciones entre el gobierno y la iglesia se habían vuelto tirantes. Había intereses encontrados y las dos facciones en el poder se disponían a lanzarse en una lucha que ofrecía la ventaja de distraer al pueblo del único punto que había que oscurecer: la repartición de las tierras. (...) Entre los porfiristas católicos y los revolucionarios ateos preparaban la tumba del agrarismo. Hacía menos de diez años que las dos facciones habían acordado la muerte de Emiliano Zapata, de Francisco Villa y de Felipe Ángeles, y el recuerdo de los jefes revolucionarios estaba fresco en la memoria de los indios. La iglesia y el gobierno fabricaban una causa para “quemar” a los campesinos descontentos (pp. 153-154).

Es cierto que los auténticos triunfadores de la Revolución Mexicana (que incluyen por igual a muchos miembros del antiguo y el nuevo régimen) son vistos desde la mirada crítica de

²⁶ “Los años de guerra civil que siguieron después de su muerte habían sido atroces para los mestizos que sufrieron a las hordas de indios peleando por unos derechos y unas tierras que no les pertenecían. Hubo un momento, cuando Venustiano Carranza traicionó a la Revolución triunfante y tomó el poder, en que las clases adineradas tuvieron un alivio. Después, con el asesinato de Emiliano Zapata, de Francisco Villa y de Felipe Ángeles, se sintieron seguras. Pero los generales traidores a la Revolución instalaron un gobierno tiránico y voraz que sólo compartía las riquezas y los privilegios con sus antiguos enemigos y cómplices en la traición: los grandes terratenientes del porfirismo”. *Los recuerdos.... op. cit.*, p. 70

los afectados y despojados, pero la serie de sucesos acumulados en la memoria particular-colectiva también se deforman bajo el peso de lo inmemorial, para producir algo que ya no refiere sólo una explotación o agresión concreta sino un rasgo más profundo del ser humano. Cuando la historia se vuelve incomprensible y cíclica, como en el caso de la vivida en Ixtepec, el pasado y el futuro sucumben a la fuerza de la fatalidad. Pero los sucesos también parecen referir una historia conocida en el sentido de que ocurrió muchas otras veces y que está en posibilidad de repetirse infinitas veces más. Esto, entre otras cosas, supone la llegada de nuevos amos y el regreso de viejos sentimientos. Como todo pasa a través de la memoria, el desenlace final es un desencanto que lleva a la pasividad y el escepticismo.

Pasaron las semanas y los meses, y como Juan Cariño nosotros nunca más volvimos a ser nosotros mismos. También Francisco Rosas dejó de ser lo que había sido; borracho y sin afeitar, ya no buscaba a nadie. Una tarde se fue en un tren militar con sus soldados y sus ayudantes y nunca más supimos de él. Vinieron otros militares a regalarle tierras a Rodolfo y a repetir los ahorcados en un silencio diferente y en las ramas de los mismos árboles, pero nadie, nunca más, inventó una fiesta para rescatar fusilados (p. 294).

Si todos se descubren frágiles frente al poder, éste (o quien lo representa) también tiene barreras y límites en un tiempo exterior, un transcurrir cronológico, y en las percepciones y sentimientos interiores, personales, de quienes lo viven y se le resisten desde situaciones concretas. De este modo, la crítica del poder y su relación con la problemática social tienen matices muy distintos de los descritos en las obras de otros escritores que también se han ocupado del tema, es decir, que hacen una crítica abierta a los movimientos revolucionario y cristero así como de quienes participaron en ellos. En *Los recuerdos del porvenir* las situaciones que motivan las injusticias, despojos y crímenes son atemporales, pues surgen

de pasiones que se viven como imposibilidad porque chocan con realidades que no son sólo materiales.

La Revolución es la catástrofe que no acaba con el viejo orden, por lo que en la memoria del pueblo permanece vigente el mundo de desigualdad y explotación. En algunos casos, la Revolución iguala a los miembros antes diversificados en los distintos sectores sociales bajo el mismo peso de la bota militar: “Teníamos que esperar a Francisco Rosas para saber lo que se siente ser pobre”, dice un personaje al inicio de la novela. Si no como pobres, la Revolución sí los iguala al situarlos entre los “oprimidos” o entre las “víctimas”, sobre las que ejerce el poder del grupo recién encumbrado. En muchos aspectos, el nuevo régimen consolidado por los revolucionarios se vuelve más rígido y opresivo que el anterior. Aunque la lucha por el poder es más o menos similar en todo lugar y momento, los pobladores de Ixtepec creen que la opresión y la violencia revolucionarias tienen su origen en los caprichos y los sentimientos personales de Julia Andrade, quien vive indiferente a todo. En este sentido, en *Los recuerdos del porvenir* no se hace abiertamente ninguna exaltación de la violencia, la crueldad y el sadismo como las cualidades inherentes a la naturaleza sanguinaria de los protagonistas centrales como, por ejemplo, en los relatos “El hombre malo” de Rafael F. Muñoz (donde la crueldad detallada, real o supuesta, conforma la historia dentro de la historia), o “La fiesta de las balas” de Martín Luis Guzmán (cuyo protagonista, el general Rodolfo Fierro, asesina personalmente a casi 300 prisioneros con la mayor indiferencia).

Sin embargo, si las situaciones de violencia en *Los recuerdos...* se derivan de las motivaciones personales de los protagonistas, éstas están regidas por sus percepciones subjetivas del tiempo. Por una parte, Francisco Rosas es un hombre cuya percepción y conflicto con el tiempo surge de su experiencia personal y lo lleva a actuar de un modo

determinado, en una huída constante de todo y de sí mismo; por la otra, representa a los militares revolucionarios que crearon una versión de la historia en la que el relato de la gesta de su encumbramiento fue consagrado como la memoria “oficial” del país: una nueva farsa que aceptamos como nuestra propia historia nacional. Cuando los militares convierten a la Revolución en gobierno y en la encarnación de la patria, asumen los mandos de las diversas poblaciones y en los ministerios e inician una época oscura en la política nacional, un tiempo de crímenes, robos y despojos perpetrados por políticos y funcionarios empistolados y discursistas. En las referencias a los políticos de la época hay una crítica implícita a la época del cesarismo revolucionario y el predominio del hombre fuerte: en la cara oscura de la Revolución, oculta en los discursos oficiales, la situación de Ixtepec es un reflejo de la situación de todo el país.

En la etapa cristera (1926-1929) de *Los recuerdos del porvenir* no hay una crítica deliberada de la guerra en sí misma, es decir, de sus causas, sus protagonistas y los responsables de su desarrollo como, por ejemplo, en *Los cristeros* de José Guadalupe de Anda, quien muestra un escenario compuesto de los excesos y las injusticias tanto de los partidarios del gobierno y los militares como de los grupos armados de cristeros que operan en la región de los Altos de Jalisco. Como testimonio histórico y literario, De Anda señala con detalle la tragedia social y humana provocada por la guerra interna. No hace ninguna defensa de principios religiosos ni de la Iglesia católica, sino que denuncia las injusticias cometidas contra los grupos más pobres, humildes y desprotegidos, quienes lucharon desventajosamente, a veces con piedras y palos, contra un ejército que tenía armas de fuego y caballos. La guerra, además, encubre la doble moral de los empleados del gobierno, los diputados y los políticos, que estaban de acuerdo con la Revolución y su tendencia anticlerical, pero en privado conservaban sus escapularios y sus rosarios, se confesaban,

iban a misa y enviaban a sus hijos a escuelas religiosas. Por el contrario, en el Ixtepec de la novela de Garro, los personajes se dividen en dos bandos: “ellos” (los militares) y “nosotros” (el pueblo) y los detalles históricos sólo forman parte del contexto de la ficción. En este caso no se trata de un principio maniqueo y reduccionista de la realidad, sino de la situación concreta de que el narrador parte de una memoria colectiva: un relato de todos desde un hilo conductor con el que todos se identifican y que presenta una versión propia de los hechos.

Y aunque hay una enorme cantidad de novelas con el mismo tema, menciono algunas en donde encuentro que hay similitudes con la novela de Garro. Por ejemplo, el episodio de la persecución del sacerdote tiene parecido con otra situación descrita por Graham Greene en *El poder y la gloria*, pero el paralelismo es limitado si se considera que en ésta última la persecución y la captura marcan los hilos conductores de una novela basada en el conflicto que sostiene un hombre consigo mismo. En *Los recuerdos del porvenir*, en cambio, la persecución del sacerdote es sólo el preámbulo de un desenlace que ocurre en otro lugar y su protección apenas el gesto inútil de un pueblo frente a la fatalidad. En la novela de Graham Greene, la guerra es el contexto donde se desarrolla el conflicto de un religioso que, al huir, se encuentra con su propia naturaleza humana. El personaje central, un sacerdote alcohólico y padre de una niña, vive una persecución intensa en el Tabasco gobernado por Tomás Garrido Canabal, quien emprende una guerra contra la religión y el alcohol. El sacerdote es perseguido por su religión y, en cierto modo, su muerte por ésta lo convierte en un mártir, pero su lucha por la supervivencia lo confronta con su propia vida de pecador al grado de que llega a dormir en la cárcel como un borracho vulgar y a negar varias veces su condición de religioso. En la guerra encuentra su redención personal y la convierte en una experiencia mística que lo lleva al sacrificio. En su huida

itinerante, el sacerdote cuenta con la simpatía de la gente de los distintos pueblos, que le brindan protección, escuchan misa y reciben los servicios espirituales. En tanto que en la novela de Elena Garro la relación del pueblo con el sacerdote y la propia autoridad moral de éste se dan por sentadas. Sin embargo, el cura no es más que un personaje secundario, del que no conocemos rasgos físicos ni detalles de su vida, pero que cobra relevancia sólo en algunos momentos, como en su fuga frustrada y, sobre todo, en su fusilamiento. Tiene una influencia tradicional y previsible sobre las mujeres que incluye, desde las prostitutas del burdel (las “cuscas”) y las queridas de los militares hasta las “damas” respetables del pueblo. La trama de la novela no refiere un solo conflicto personal, sino que consiste en el engarzamiento de varios episodios singulares, vinculados con los Moncada, que surgen de una memoria que no tiene otro objeto que narrar el origen de su desgracia actual. Por eso, dice el narrador, “los fuereños no entienden mi cansancio ni mi polvo, tal vez porque ya no queda nadie para nombrar a los Moncada” (p. 294-295).

A diferencia de otras novelas que recurren a los testimonios históricos para hacer una crítica de acontecimientos históricos como la Revolución o la guerra cristera (y que por ello se centran en la denuncia), en *Los recuerdos del porvenir* lo que motiva o explica las injusticias, despojos y crímenes, parece surgir del choque de las pasiones individuales con realidades que no sólo son materiales. La distancia entre Francisco Rosas y Julia Andrade tiene el tamaño del tiempo y, por eso, ella se refugia en el universo tejido por su propia memoria frente a las limitadas expectativas de su cárcel exterior. Por su parte, Rosas descarga su frustración y su resentimiento por su imposibilidad de conjurar la maldición de la memoria con el pueblo que ha desafiado su autoridad. Por eso, la captura de Felipe Hurtado cobra relevancia como el origen de la rebelión que culmina con el fusilamiento del sacerdote y la muerte de los hermanos Moncada.

En *Los recuerdos del porvenir* la memoria refiere una desigualdad que invade todos los terrenos hasta corroer al poder mismo. Julia Andrade encontró en la memoria la forma de evadirse de su secuestro y su desaparición final parece confirmar su imagen como una mera impresión de otras memorias. No se trata de la desigualdad económica, política y social que construye el régimen, sino una desigualdad centrada en la libre y personal forma de vivir la imaginación y la memoria. Esto hace que Francisco Rosas tenga la autoridad de la fuerza (para retener indefinidamente a Julia), pero no el poder para obtener lo que él en verdad quiere (hacer que ella lo ame). La autoridad de Rosas lo salva de ser un paria y por eso debe ejercerla a veces, incluso, con cierta indiferencia. En algunos casos se limita a tolerar los crímenes y despojos de Rodolfo Goríbar, pero en otros también asume el control con el mayor aplomo, sin gran esperanza de lograr otra cosa que la intimidación y derrota del enemigo. Cuando regresa a la fiesta, después de una noche de intensa actividad, parece totalmente relajado y dicta órdenes con gran indiferencia. Los soldados hacen el resto con la brutalidad característica y los juicios de los prisioneros sólo son un recurso legal para justificar sus ejecuciones. Al finalizar la obra ya no se trata de la venganza en contra de un solo individuo (como en la primera parte contra Felipe Hurtado), sino contra todo el pueblo de Ixtepec y esto lo convierte, en un protagonista más de las muchas historias "reales" que se registran en el país con motivo de la guerra cristera. La novela, en este sentido, reintegra las memorias particulares en el transcurrir de un tiempo más amplio: un tiempo humano, compuesto por continuidades y rupturas presentes en la historia misma. La novela de Elena Garro utiliza estos recursos para enfocar a la memoria como un recurso vital del hombre que, entre otras cosas, le ayuda a mantener la cohesión frente a las catástrofes. La memoria puede vivirse de muchas maneras: desde un tiempo personal y cotidiano hasta un tiempo histórico y cronológico, pero la novela de Elena Garro muestra cómo puede vivirse como

algo propio, personal y colectivo, como la cara oculta de los sucesos que también registra la disciplina histórica.

VI.- TIEMPO Y TRAGEDIA

En esta última parte del trabajo recorro a la analogía con un género más antiguo, la tragedia griega, como el marco en el que cobran un nuevo sentido las acciones y las concepciones del tiempo manejadas a lo largo de *Los recuerdos....* Considero que, aunque la autora no escribió la novela pensando deliberadamente en modelos extraídos de las tragedias griegas, la obra tiene diversos elementos trágicos, es decir, comparte afinidades basadas en la trama y diferencias derivadas de sus respectivas estructuras (en especial por el manejo desigual de los aspectos dramáticos y narrativos). Esto se debe a que los dramas e imágenes derivados de las tragedias griegas, por su continua recreación en las sucesivas generaciones, forman parte de un patrimonio cultural común. Por eso, la situación y el destino de personajes trágicos como Electra, Edipo, Medea, etc. (originalmente recreados por Sófocles, Eurípides, Esquilo) se han constituido en referencias muy difundidas y compartidas, hoy en día, por gente de los más variados sectores sociales (incluyendo médicos y psicoanalistas), aún sin haber leído las obras. En primera instancia, los protagonistas de *Los recuerdos del porvenir* guardan similitud con los héroes trágicos como personajes que parecen definirse y perderse por su pasión y por su carácter, lo cual se revela y se ponen en juego al comprometer su acción en un dilema que desemboca en el choque irremediable entre el libre albedrío y la fatalidad.

En este sentido, en más de una ocasión se evocan ambientes trágicos en la novela y el carácter trágico de los personajes centrales, particularmente Felipe Hurtado, en la primera parte, e Isabel Moncada, en la segunda. Cada uno perdido por sus propias pasiones y sus razones, si bien la situación de otros personajes no es muy distinta, como en los casos de Francisco Rosas o Nicolás Moncada, cuyos caracteres y acciones los llevan a afrontar destinos similares: Nicolás es ejecutado en la práctica mientras que Rosas se reconoce como un “fusilado de la suerte” (p. 290). En este sentido cada uno de los personajes vive su propio “desastre” o desgracia, pero estas categorías, por sí mismas, no tienen nada que ver con lo trágico.

La tragedia es, para Aristóteles, la “imitación de una acción digna y completa, de cierta extensión, en un lenguaje conformado de manera atractiva (donde los medios para conseguir este objetivo son adecuados a cada una de las partes), en el modo de la acción dramática y no de la narración, y que, mediante la compasión y el temor, realiza la catarsis de estas pasiones”.²⁷ Salvamos la primera diferencia estructural (la acción dramática frente a la narración) con el hecho de que la novela, a su modo, también representa una acción. En la tragedia, añade Aristóteles, la acción siempre es ejecutada por hombres que actúan siguiendo una determinada disposición por “su carácter y pensamiento”. De ahí que, además de los seis elementos de la tragedia (trama, caracteres, lenguaje, pensamiento, espectáculo y música), lo más importante,

... es la organización de los hechos, porque la tragedia no es imitación de seres humanos, sino de las acciones y de la vida; y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Los seres humanos, en efecto, poseen esta o aquella cualidad por su carácter, pero son felices o lo contrario por sus acciones. Así pues, no se actúa para imitar caracteres, sino que

²⁷ Aristóteles, *Poética*. Trad. de Salvador Mas, Madrid, Colofón -Biblioteca Nueva, 2001, p. 77

los caracteres son puestos de manifiesto mediante las acciones. De este modo, los hechos y la trama son el fin de la tragedia, y el fin es lo más importante de todo.²⁸

Al señalar la importancia de las acciones, el análisis de Aristóteles apunta a la necesidad de considerar cada pieza en su conjunto: la acción, en este sentido, es de mayor importancia que la música, la poesía y los caracteres de los personajes, aún siendo también imprescindibles, como lo son, cada uno de estos elementos. Pero conviene poner atención en el hecho de que en la tragedia, vida, felicidad y desgracia son parte de la acción; por tanto, no son modos de ser sino maneras de obrar; es por eso que sin la acción no podría surgir ninguna tragedia pero sí sin caracteres. Como reproducción de una acción, la tragedia imita a los hombres que actúan, pero en el conjunto puede percibirse su efecto más propio: la ininterrumpida tensión; los largos y complicados parlamentos y odas, llenos de alusiones y premoniciones; la concentración en torno a las cuestiones fundamentales de la existencia humana y el destino del hombre.

De este modo pueden precisarse algunas afinidades y analogías en distintos niveles entre los personajes de la novela y los protagonistas de algunas tragedias clásicas como, por ejemplo, en *Medea* de Eurípides. Medea, hija de Eetes, rey de Cólquide, se enamora de Jasón y lo ayuda en su aventura por conseguir el vellocino de oro. Para ello traiciona a su familia, asesina a su hermano Apsirto y a Pelias, su padre (a quien hierva con el pretexto de rejuvenecerlo), usurpador del trono que pertenece a Jasón. La pareja se exilia en Corinto donde Jasón, a pesar de que considera a Medea como su esposa, le propone matrimonio a Glauce, hija de Creonte. Al enterarse Medea enloquece de celos y sólo desea vengarse del hombre que no cumplió el juramento de fidelidad: "Si en algún momento vuelve su

²⁸ Ibidem, pp. 78-79

blanquísimo cuello –cuenta la Nodriza al principio de la obra-, deplora consigo misma a su padre querido, su país y su palacio a los que traicionó al marcharse con un hombre que ahora la está ultrajando”.²⁹

En la obra hay un sino que no puede modificarse cuando el personaje actúa movido por su pasión y su voluntad. Con la función de catarsis, en la tragedia afloran sentimientos disímbolos pues en la dramatización el amor se mezcla con el odio y la pasión con el temor. En el drama de Eurípides se mezclan las pasiones que rodean la toma de decisiones de seres humanos que afirman su acción y su elección, por lo que asumen las consecuencias de éstas aún en la adversidad, lo que favorece los ambientes de desastre, desesperanza y desolación. En *Medea* se pone el énfasis en el despecho de una mujer y en su capacidad para provocar las más terribles consecuencias, pues Medea asesina a su hijos y a Glauce, prometida de Jasón, para causarle el dolor más grande a su compañero. En este sentido, Medea es muy racional y su pasión es “más grande” que sus razonamientos, como ella misma reconoce.³⁰ En *Los recuerdos del porvenir*, en cambio, Isabel también traiciona a su familia, pero los hechos posteriores no dependen de su voluntad (porque en ningún momento razona sus acciones), sino que son sólo una de las muchas consecuencias de su elección por Francisco Rosas. Como en la tragedia griega, la concepción del tiempo en la novela de Elena Garro se

²⁹ En el desarrollo de la obra, Medea reclama airadamente el comportamiento de su cónyuge pero él le explica que es muy importante que sus hijos cuenten con hermanos que tengan poder y que, con el tiempo, todos ellos se beneficiarán. Pero Medea sólo quiere vengarse con algo que provoque tal dolor a Jasón que se arrepienta de su decisión. Eurípides, *Tragedias*, Trad. de Juan Antonio López, Madrid, Cátedra, 2001, p. 172

³⁰ Cuando Jasón trata de convencer a Medea de que su matrimonio con Glauce les permitiría tener ventajas para ellos y para sus hijos, Medea finge entender su posición, pero en el fondo ella siente que no lo puede perdonar y urde un plan terrible. Medea envía a Glauce un regalo que consiste en una corona de oro y un velo envenenado; cuando la novia intenta ponerselo en la cabeza, inmediatamente se le adhiere al pelo y al rostro derriendiendo su piel y en el momento que quiere arrojarlo, Creonte, su padre, al querer ayudarla también es sacrificado, junto con los hijos de Medea. Una vez que Jasón le reclama su acción, Medea huye a Atenas en un carro tirado por serpientes para cohabitar con Egeo, hijo de Pandión. *Ibidem*, p. 198.

desenvuelve en una continuidad cíclica que liga pasado, presente y futuro; no hay cambio, pero las acciones de los protagonistas ponen en movimiento los resortes de la libertad y la fatalidad.

Como Medea, Isabel es una mujer sensible, que desde pequeña ha estado rodeada de una atmósfera de misterio. No se sabe nada de sus amores previos, pero la noche en que la fiesta del pueblo termina en desastre, decide irse con el general Francisco Rosas, quien la usa para afirmar su triunfo y, después, no corresponde a sus sentimientos. En este sentido, Isabel “traiciona” a su familia, una de las más importantes de Ixtepec, al amar al militar que “secuestra” a las mejores familias del pueblo y que, a fin de cuentas, también la traiciona a ella. Al final de la novela, y pese a su certeza del “engaño” de Rosas, Isabel prefiere mantener su decisión de afirmar su amor por el militar frente a las circunstancias adversas y, por eso, se niega de último momento a seguir el consejo de Gregoria Juárez: “¡Aunque Dios me condene quiero ver a Francisco Rosas otra vez!” (p. 293). Por eso, la inscripción que da cuenta de su destino final en la roca está estrechamente ligada a su pasión, a la que nunca quiso renunciar, después de haberlo perdido todo.

Soy Isabel Moncada, nacida de Martín Moncada y de Ana Cuétara de Moncada, en el pueblo de Ixtepec el primero de diciembre de 1907. En piedra me convertí el cinco de octubre de 1927 delante de los ojos espantados de Gregoria Juárez. Causé la desdicha de mis padres y la muerte de mis hermanos Juan y Nicolás. Cuando venía a pedirle a la virgen que me curara del amor que tengo por el general Francisco Rosas que mató a mis hermanos, me arrepentí y preferí el amor del hombre que me perdió y perdió a mi familia. Aquí estaré con mi amor a solas como recuerdo del porvenir por los siglos de los siglos (p. 295).

Como Medea, Isabel se sacrifica por amor a Francisco Rosas, lo que provoca la ira de su familia y su gente. Desde la noche en que se descubre el plan elaborado por varias familias importantes, Isabel lleva el estigma de la muerte de sus dos hermanos y el rechazo

no sólo de sus padres y vecinos, sino de Rosas e incluso de las “queridas” de los otros militares. Al descubrir con horror el peso de su decisión, y las consecuencias de ésta, el mismo Rosas no puede tolerar que esa mujer no sólo quiera suplantar a Julia Andrade, sino que también interfiera en su intimidad. Por su parte, Isabel se siente traicionada porque cree que Rosas no respetó la vida de su hermano Nicolás. Hay otra curiosa analogía con la tragedia cuando diferentes personajes de Ixtepec encarnan el papel que toca al corifeo al relatar acontecimientos y anticipar el destino de los protagonistas (como advertencias, presagios, corazonadas). Aquí también podemos derivar una analogía más curiosa. Como una especie de “conciencia del pueblo”, Juan Cariño, que en su locura se presenta como el “presidente” (y despacha en un burdel), busca mantener el orden al precisar el significado y valor de las palabras y las cosas. Esta discordancia también refiere una situación propia de la condición humana.

Por eso lo que la tragedia muestra, y no discursivamente sino por su representación, es el carácter misterioso e impenetrable del hombre. Tanto en ésta como en *Los recuerdos del porvenir*, hay una falta de correspondencias y de armonía, una ruptura a mayor escala que se presenta como una ausencia de orden para el hombre y sus acciones: no hay relación entre, por una parte, sus intenciones y sus decisiones y, por la otra, su resultado y su realización. El hombre no es dueño de las consecuencias de sus actos, ni siquiera domina la significación de los mismos. El orden que prevalece, en fin, es un orden que se expresa a través de la catástrofe, un orden en gran medida privado de sentido. La novela de Elena Garro parece coincidir en su pesimismo con la expresión típica del pensamiento expuesto

ambas obras. En la novela de Garro, la *anagnórisis* parece estar presente en dos funciones: en la primera, centrada en la situación de los protagonistas (más cercana a la tragedia griega), cuando éstos se dan cuenta de su auténtica condición al caer la venda de sus ojos que les ocultaba sus orígenes y taras (por ejemplo, cuando Isabel Moncada, en una revelación final, descubre el peso que tiene su amor por Rosas); en la segunda, la novela misma parte del principio de la identidad fracturada, confusa y sólo hasta el final revelada como enigmas de los antepasados, habitantes de un pretérito ignorado y que aparecen revestidos con mil máscaras y atavíos. Esta última forma, en la novela, representa una “revelación” o “reconocimiento”, pero para el lector.

“La anagnórisis –dice Alfonso Reyes- es un paso súbito de la ignorancia al conocimiento, mecanismo el más adecuado para representar el vuelco de fortuna”. Independientemente de una clasificación más específica, Reyes resume dos formas: “la que acontece a tiempo para evitar un desastre” y “la que aparece cuando el desastre está consumado”.³¹ En la segunda, “la más trágica de las dos”, el padecimiento del sujeto es únicamente el pesar que suscita la revelación del error, y el descubrimiento que reviste la consecuencia dañina que no es otra que la del acto consumado que ya no puede repararse o modificarse. En este sentido, la anagnórisis es solo un recurso narrativo integrado en una estructura distinta, que involucra el “reconocimiento” de los protagonistas con el del lector en un clímax y desenlace. De este modo, en la tragedia no hay sorpresa para el espectador, pues desde el inicio sabe lo que va a pasar, pues las acciones son anticipadas y reseñadas en diversas ocasiones; en cambio, en la novela de Elena Garro sí hay un desenlace que es totalmente inesperado para el lector que, por ejemplo, no sabe sino hasta cierto momento

³¹ Alfonso Reyes, *Obras Completas. XIII. La crítica en la edad ateniense. La antigua retórica*. México, FCE, 1997, pp. 271-272

cómo fracasó el plan para sacar al sacerdote del pueblo. Es por eso que la novela moderna se edifica sobre el realismo literario en un entorno de incertidumbre. Por ello, es un género más cercano a una historia sustentada en una distinta idea del tiempo y que, a diferencia de la otra historia (la real), puede incorporar a la incertidumbre y la ambigüedad. Además, la novela tiene la ventaja de asumir muchos recursos heredados de la tradición, entre ellos, la posibilidad de subvertir nuestra noción misma del tiempo lineal y progresivo.

CONCLUSIONES

Este trabajo sobre *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro tuvo el propósito de revisar y analizar el tiempo y el espacio desde la historia y la ficción que le otorgan de contexto y le dan vida y sentido a su trama. En principio, se postuló que la narración parte del recuerdo y de la formación cultural de la autora, pero éstas se transforman por efecto de la imaginación en una trama caracterizada por la presencia de un tiempo peculiar y muy distinto del tiempo cronológico. Es un tiempo cíclico que se despliega desde una voz narrativa que oscila entre la primera y la tercera personas, a la vez personal e impersonal, que da cuenta del recuerdo colectivo desde la descripción y la reflexión. En todo caso, el tiempo, real o imaginario, depende del recurso narrativo (es decir, su duración y su transcurso son manejados según las necesidades del relato). El espacio se modifica mientras lo requiera la narración, pero su percepción depende también de un efecto del tiempo. Como promoción de la racionalidad de la actividad narrativa, la novela permite comprender y, sobre todo, compartir diferentes experiencias del tiempo. Por eso, éste se vuelve un tiempo humano en la medida en que se articula en un relato y alcanza su plena significación como condición de una experiencia temporal.

depende del recurso narrativo (es decir, su duración y su transcurso son manejados según las necesidades del relato). El espacio se modifica mientras lo requiera la narración, pero su percepción depende también de un efecto del tiempo. Como promoción de la racionalidad de la actividad narrativa, la novela permite comprender y, sobre todo, compartir diferentes experiencias del tiempo. Por eso, éste se vuelve un tiempo humano en la medida en que se articula en un relato y alcanza su plena significación como condición de una experiencia temporal.

En este sentido, y como se apuntó al inicio, la trama no sólo es un componente estructural del relato de ficción o mítico, sino un elemento crucial en la representación histórica de los acontecimientos. La novela es referente de un mundo “detrás” del texto, de un mundo “posible” frente al mundo real y, por ello, analizable desde las categorías de la comprensión y la explicación. Es por eso que la trama de *Los recuerdos del porvenir*, según este estudio, puede explicarse desde el manejo y transformación del tiempo histórico en una nueva concepción temporal. De esta concepción también dependen las significaciones del contexto espacial y geográfico. Al partir de hechos históricos conocidos, la obra crea una nueva configuración temporal y espacial, que sustenta una idea particular de la Revolución Mexicana y de la guerra cristera.

De este modo, en *Los recuerdos del porvenir* hay historia (cronológica, verificable) y ficción que pueden observarse desde dos modelos de explicación un tanto contrapuestos e indisolubles: el temporal y el espacial, que se convierten en puntos de referencia dentro del texto. Hay un narrador que se desdobra en los más diversos personajes y protagonistas que viven y sufren distintas situaciones en un universo cerrado: el pueblo de Ixtepec, que es la víctima de la ocupación militar, y la familia Moncada, como los protagonistas de la trama y la historia que marcan la memoria colectiva. Al perder su ubicación en el tiempo cotidiano,

el narrador también pierde la identidad con sus propios espacios. Cuando se apresura a todo el pueblo, éste se convierte en un microcosmos rodeado y amenazado por la violencia de un poder que surge de una historia incomprensible e irrumpe bajo la identidad de la revolución triunfante. El tiempo se revela como un tormento en dos dimensiones: interior y exterior, como una memoria individual y como historia colectiva. Como referencia histórica, en la novela de Elena Garro sólo hay una Revolución verdadera: la zapatista, ligada a la derrota. Los triunfadores sólo repiten la misma historia de represión, explotación y despojo, lo que implica el retorno de los mismos verdugos y las mismas víctimas. Como ejercicio brutal del poder, la Revolución subvierte el orden cotidiano de los pobladores y hasta el significado de las cosas (las palabras y las cosas designadas por éstas pierden su verdadero sentido). Los habitantes de Ixtepec son simples medios para el ejercicio de la violencia y para que la historia cumpla sus fines como progresiva, global e irreversible, cuyas metas y sentido son ajenos a los fines particulares de los seres humanos (que sólo la viven como fatalidad). La memoria del pueblo se llena de sacudidas y cambios, pero también de regresos inesperados. En el nuevo orden no sólo cambian los verdugos, sino que hay otros regresos inmemoriales. El tiempo de la historia y la memoria individual cambian hacia un tiempo cíclico, donde la repetición supone el retorno. Desde su impotencia, el pueblo sufre un agotamiento vital, pierde toda ilusión y termina por compartir una nostalgia de catástrofes. Es significativo que Francisco Rosas sufra la memoria como una maldición en tanto que Julia Andrade la viva como un escape, como una salida de su prisión. Como el país entero es prisionero del gobierno revolucionario (como Ixtepec está secuestrado por los militares), la novela de Elena Garro también se transforma en una venganza simbólica ejecutada por medio de la escritura.

En este contexto, las historias de amor están condenadas de antemano a la fatalidad. La primera, que inicia con la llegada de una “ilusión” que desafía el poder, representada por Felipe Hurtado, termina alentando la creencia colectiva en una especie de milagro. Pero en la segunda parte la desdicha y la fatalidad son evidentes cuando sólo queda una piedra que recuerda el infortunio particular de los Moncada. Al refugiarse en la memoria, los propios habitantes de Ixtepec viven una particular situación espacial. En la práctica, el pueblo se ha cerrado sobre sí mismo, se ha aislado, y estrecha sus relaciones de identidad frente a los “extraños” que, en correspondencia, también se cierran sobre sí mismos, conformando en un mundo paralelo, rígido y jerarquizado, una muralla protectora para el ejercicio del poder. Entre estos dos mundos contrapuestos y sustentados en distintas percepciones del tiempo, ¿dónde queda el papel de los protagonistas?

Como en la tragedia griega, los personajes centrales no sólo reconocen y aceptan su situación sino que aman sus acciones y asumen sus consecuencias contra toda circunstancia adversa. La pasión pierde al tiempo que salva a los personajes. Es su distintivo personal y lo que revela su carácter, como en la tragedia griega. Cuando Isabel traiciona a su familia y sigue a un hombre que la desprecia, no parece tener otra alternativa. De ahí la identificación con la tragedia en cuanto al uso de recursos de este tipo inmersos en la trama, pero que (desde luego) no siguen su estructura en toda la extensión de la palabra: los personajes aceptan que se pierden por sus pasiones y hasta por las razones que dan cuenta de éstas. La desgracia y el infortunio, en este sentido, no parecen un fin sino un nuevo principio. El principio cíclico de las acciones humanas, compuesto de sentimientos, impresiones y gestos en apariencia condenados a la repetición, pero que, en este caso, surgen de un ejercicio literario plenamente moderno.

-oOo-

BIBLIOGRAFIA

ANDA, José Guadalupe de, *Los cristeros*, México, Publicaciones y Bibliotecas CULTURA-SEP, Premiá editora, 1982, (La Matraca 19).

ARISTÓTELES, *Poética*, Trad. de Salvador Mas, Madrid, Colofón, Biblioteca Nueva, 2001.

BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid, Taurus, 1989.

BRADU, Fabienne, *Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX*, México, FCE, 1987

CARBALLO, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Ediciones del Ermitaño-SEP 1986, (Lecturas Mexicanas. Segunda Serie, núm. 48).

EURÍPIDES, *Tragedias*, Trad. de Juan Antonio López, Madrid, Cátedra, 2001.

FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1980

GREENE, Graham, *El poder y la gloria*, Trad. de Guillermo Villalonga, México, Origen-Seix Barral, 1983.

GARRO, Elena, *Los recuerdos del porvenir*, México, Joaquín Mortiz-SEP, 1985, (Lecturas Mexicanas. Segunda Serie, núm. 3).

- *Revolucionarios mexicanos*, México, Seix Barral, 1998

GUZMAN, Martín Luis, "El águila y la serpiente", en *La novela de la revolución*, Selección, introducción y prólogo de Antonio Castro Leal, México, Aguilar, 1960, Tomo I.

KRAUZE, Enrique, *Caras de la historia*, México, Joaquín Mortiz, 1983.

KUNDERA, Milán, *El arte de la novela*, México, Editorial Vuelta, 1989.

MELGAR, Lucía y Gabriela Mora, *Elena Garro: Lectura múltiple de una personalidad compleja*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 2002

MEYER, Jean, *La cristiana. La Guerra de los cristeros*, Trad. de Aurelio Garzón del Camino, México, Siglo XXI, 1973.

MUÑOZ, Rafael F., "El hombre malo", en *Relatos de la Revolución*, México, Grijalbo, 1985, pp. 97-106

PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, México, FCE, 1986.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*, México, Siglo XXI-UNAM, 2001.

- *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI-UNAM, 1998.

REVUELTAS, José, *Dios en la tierra*, México, Era, 1984 (Obras completas, 8).

REYES, Alfonso, *Obras completas de Alfonso Reyes. XIII; La crítica en la edad ateniense. La antigua retórica*, México, FCE, Letras Mexicanas, 1997.

RICOEUR, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, Trad. de Pablo Corona, México, FCE, 2002.

- *Historia y narrativa*. Introducción de Angel Gabilondo y Gabriel Aranzueque, Barcelona, Paidós, 1999.

SAVATER, Fernando, *Política para Amador*, Madrid, Ariel, 1992.

TORUÑO, Rhina María, *Tiempo, destino y opresión en la obra de Elena Garro*, Indiana, Indiana University, 1994.

VERWEY, Antonieta Eva, *Mito y palabra poética en Elena Garro*, México, Universidad Autónoma de Querétaro, 1988.

WOMACK, John, *Zapata y la revolución mexicana*, México, Siglo XXI, 1970

-oOo-