



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN

CUERPO E IDENTIDAD EN *LOS RECUERDOS DEL PORVENIR*, DE ELENA GARRO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

PRESENTA

BELÉN ABARCA BARRALES

ASESOR: CARLOS ALBERTO LÓPEZ MÁRQUEZ

NOVIEMBRE DEL 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

"Él sabía que el porvenir era un retroceder veloz hacia la muerte y la muerte el estado perfecto, el momento precioso en que el hombre recupera plenamente su otra memoria."

Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*

Índice

INTRODUCCIÓN -----	I
Capítulo 1. Los personajes femeninos -----	1
1.1 El narrador -----	2
1.2 El personaje -----	6
1.2.1 Identidad -----	8
1.2.2 Retrato -----	10
1.3 Tipos femeninos -----	11
1.3.1 La mujer carnal -----	18
a) Las cuscas -----	19
b) Las queridas -----	25
c) Legitimidad-----	28
1.3.2 La madresposa -----	31
1.4 Personajes garrianos -----	
Capítulo 2. Julia Andrade -----	38
2.1 La hermosa Julia -----	39
2.1.1 El astro luminoso -----	42
2.1.2 Mujer de peligro -----	46
2.1.3 Una estrella del cielo de la sierra -----	48
2.1.4 Vino por ella -----	53
2.2 Mujer virginal -----	58
Capítulo 3. Isabel Moncada -----	62
3.1 Las niñas hechas así, así salen -----	64
3.2 Sentado en esta piedra aparente -----	73
3.2.1 Su futuro era la muerte -----	84
3.2.2 Ocupa todo el cuarto, se dijo -----	81
3.2.3 Sin mirarla -----	83
3.2.4 Bajo estos ojos -----	87
3.3 Las acciones -----	89
3.3.1 ¿Vienes? Primera transgresión -----	90
3.3.2 Quiero a Nicolás. Segunda transgresión --	95
3.3.3 Aunque Dios me castigue -----	97
Capítulo 4. La ruptura de los arquetipos -----	105
Conclusiones -----	118
Bibliografía -----	122

Introducción

Hablar de la "narrativa mexicana del siglo XX" indiscutiblemente implicaría enlistar todas las obras escritas en el mismo, así como describir y explicar sus características. Catalogar genérica, temática o temporalmente dificulta dicha labor, porque muchas de ellas pueden integrarse en varios grupos por diversas razones.

Al respecto, en su libro *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*¹, Lauro Zavala ofrece la siguiente cronología: hasta 1910, predominó el empleo del realismo decimonónico, modernismo e impresionismo; de 1910 a 1952, Revolución, nacionalismo, indigenismo y vanguardias; de 1952 a 1967, modernidad a través del intimismo, el mito o la historia; de 1967 a 1971-81, la transición se da a través del humor y la ironía, la identidad inestable y el movimiento estudiantil, entre muchos otros. Cabe mencionar que estos temas al igual que la problemática social, no se limitan únicamente a México, pues son temas que de manera general se desarrollan en toda la literatura hispanoamericana.

Posterior a 1950 se generalizó la escritura sobre temas universales. En México se considera a Inés Arredondo, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Sergio Pitol, Elena Garro y Salvador Eizondo², entre otros, como la generación de Medio Siglo, cuya obra se caracterizó por expresar la angustia existencial, el tedio, el aislamiento, la soledad y la desesperación.

¹ ZAVALA, Lauro, *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, México, Nueva Imagen, 2004.

² *Ibid.*, p. 14.

De hecho, a partir de este momento la producción literaria dejó de catalogarse en corrientes para adquirir un orden individual, donde los escritores desarrollaron al máximo su estilo, creando su sello personal; a pesar de compartir ciertas características de "grupo", son analizados *per se*.

Hay muchas razones para acercarse a una obra literaria. En lo particular me interesan los personajes, que como signos lingüísticos tienen un significante representado por sus características, y además un significado construido por su desarrollo en la historia. Pueden ser tan complejos como las personas; por eso, al tratar de entenderlos nos acercamos a la verosimilitud que los hace tan atractivos. Por ello, en el presente análisis busco establecer los parámetros narrativos e ideológicos empleados por Elena Garro para la construcción de los personajes femeninos en su novela más importante.

En 1963 se publicó *Los recuerdos del porvenir*, donde se narra la historia de Ixtepec -y paralelamente la de México, porque relata hechos posteriores a 1920, cuando por las condiciones y el sistema patriarcal, había campos en los que las mujeres no podían realizarse íntegramente porque la actividad por sí misma conllevaba una carga negativa, lo que implicaba la sanción o el castigo-. Pero la novela no se reduce a ello. Huberto Batis, en el mismo año de su publicación, se refirió a los personajes diciendo:

Julia, que se le escapa a Rosas por la intervención de Felipe Hurtado -poeta- e Isabel, de quien escapa el mismo Rosas porque no logró olvidar la memoria de Julia y porque le fusiló al

hermano, Nicolás Moncada -el héroe- condicionado mejor que nadie para morir.³

Así, la novela de Garro se pudiera resumir en fugas y escapes, muerte y memoria. En ese sentido, la obra entrelaza cuestiones históricas como lo fue la Guerra Cristera con elementos del Realismo Mágico, expresados en los "trágicos" o "mágicos" finales de los personajes.

Pero además, se caracteriza por presentar el problema de identidad al que se enfrentan las mujeres: la duda ante lo que se es, lo que se debe ser y lo que se quiere ser. Dificultad enmarcada por un contexto patriarcal y machista donde la mujer que rompe los esquemas es mal vista, juzgada y sancionada; situación que Elena Garro no pasa por alto en el caso de Isabel, quien al entregarse por deseo -y no por amor- y por no arrepentirse de ello es condenada a la anulación de su cuerpo: la petrificación.

Si muchos investigadores, como Rosas Lopategui, se han propuesto explicar la obra de Garro a partir de los acontecimientos desarrollados en la vida de la autora, también es un hecho que buena parte de los trabajos realizados siempre apuntan a un feminismo explícito no sólo en la temática, sino en el tratamiento de los personajes. Este feminismo atribuido debe tratarse con cuidado. No se puede negar que hay tintes de él en la obra, tanto como los hay de machismo. La misma Garro decía: "A mí no me interesa que exploten a la mujer, además no creo que la

³ "La literatura mexicana por sí misma" en, *El Ángel. Suplemento de Reforma*, domingo 24 de noviembre de 1996, núm. 152.

exploten. Tampoco soy feminista, soy casi antifeminista"⁴. No es que me fíe de lo que Elena Garro dice, pero finalmente esto nos sirve como pista al momento de interpretar su novela. La autora se dice "antifeminista" al tiempo que en su novela algunos de sus personajes están contruidos a partir de la ruptura, combinación y replanteamiento de los arquetipos culturales bajo los que se estructuraba a la mujer. Enrique Gil Calvo en su libro *Medias Miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*, plantea tres arquetipos femeninos: la madre-esposa, la virgen y la mujer carnal, mismos que pueden observarse en algunos personajes garrianos, como es en el caso de Isabel o su madre Ana.

Ante esta tentativa por crear una nueva identidad, Ixtepec - el pueblo, el espacio y al mismo tiempo el narrador de su historia- recurre a Isabel petrificada para detonar la memoria.

Para entender la historia de Ixtepec es necesario comprender y conocer a Julia e Isabel, encasilladas en un esquema que les queda chico, que las incomoda. La primera es a simple vista la mujer carnal tradicional, la amante entregada por placer; la segunda es educada y pensada para ser mujer virginal, para casarse y tener hijos. Pero ambas se niegan a cumplir ese destino. Al hacerlo, invierten sus papeles, se oponen y se complementan. Ambas son espejos fragmentados que deben reconstruirse para volver a mirarse en ellos y traer el recuerdo de lo que sería y no es.

Sin embargo, es necesario partir de la información directa e indirecta de los personajes a través de un mediador: el narrador.

⁴ LANDEROS, Carlos, *Yo, Elena Garro*, México, Lumen, 2008, p. 55.

Las descripciones físicas y psicológicas que de ellas se hacen; su relación con otros personajes así como con el espacio mismo, son cruciales para comprender cómo se estructuran estas féminas, cuya arma ante el poder masculino es la indiferencia, el silencio y la pasividad.

Ambas deciden no seguir en el juego de los arquetipos y los quiebran para crear tipos femeninos que rompen con los que la tradición había marcado. Las dos se asumen diferentes y, al hacerlo, cumplen su destino. Ambas tienen un carácter sensual y atractivo, pero Julia es más virginal que carnal, por ello despierta la admiración en los otros; Isabel es más pasional, por ello despierta una atracción ardiente en los demás.

A partir de estas características decidí trabajar esa primera novela de Garro, *Los recuerdos del porvenir*, con un enfoque cuya novedad radica en la combinación de métodos de análisis narrativos e interpretativos. Así, con base en la narratología implementada por Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*, hago un análisis de los personajes femeninos principales a través del narrador, del espacio y de los otros personajes con quienes interactúan; al tiempo que lo alterno con los estudios de género, principalmente con "La crítica feminista en el desierto" de Elaine Showalter.

Con base en lo anterior y en las propuestas en torno a la imagen femenina de Gil Calvo y Marcela Lagarde de los Ríos en su libro *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, respectivamente, en el primer capítulo expongo

cómo los personajes interactúan en la diégesis al tiempo que construyen su identidad.

La exposición se estructura en cuatro capítulos: en el primero presento y catalogo de manera general a las mujeres que habitan Ixtepec. En el segundo y tercer capítulos analizo a Julia e Isabel, respectivamente, destacando cómo es su construcción no sólo corporal, sino psicológica y social. Por último, en el cuarto capítulo desarrollo las similitudes y las diferencias entre ellas, rasgos que me permiten entender cómo Elena Garro plantea la relación existente entre el cuerpo y la memoria, que son la base de la novela.

Finalmente, al realizar este análisis no pretendo afirmar o negar si Elena Garro es o no feminista, sino mostrar cómo a través de diversos recursos narrativos la autora plasma la evolución que la mujer experimentó, no sólo en su imagen sino en su realización a nivel social, misma que desafía los esquemas y el sistema patriarcal, así como la doble moral y los prejuicios, sobre todo sexuales, aún existentes en el siglo XXI.

Capítulo 1. Los personajes femeninos

Cuántas y cuántas veces,
para poder exhibir y
presumir un cuerpo limpio,
el alma a sí misma se cargó
de tristeza, envidia e
inmundicia.

José Saramago

Toda narración se caracteriza por contar una historia desarrollada en un lugar y un momento determinado mientras que las acciones necesitan de alguien las realice; sin embargo, no son "humanos" quienes llevan a cabo el desarrollo de las mismas en el plano literario. Para que un acto sea ejecutado se necesita de seres dotados de características específicas, capaces de desenvolverse de forma mimética y verosímil. No, en sentido estricto no son personas, sino personajes ficticios creados bajo ciertos esquemas y para determinados fines.

Por lo que respecta a los personajes en la literatura de Elena Garro,

la autora centra la historia principal en un personaje femenino marginado en la mayoría de los casos, pero que dentro de sus mismos esquemas pasivos provoca actos de rebeldía contra signos subyugantes referentes al patriarcado. Se desestabilizan los arquetipos y ese conflicto permanecerá a lo largo de la obra.⁵

Es decir, dentro de la aparente inactividad de los personajes encontramos seres rebeldes que buscan su identidad a partir de

⁵ Liliana Pedroza. *Andamos huyendo, Elena*. México, Tierra Adentro, 2007, p. 48.

romper el esquema dado por una temática, un arquetipo y un objetivo dentro de la historia.

Así, las mujeres garrianas se muestran transgresoras en un panorama de aparente estabilidad, y a través de su misma persona buscan la definición de una identidad nublada, ajena al sistema en que están inscritas. Sin embargo, para aproximarnos a los personajes dependemos del elemento narrativo que será nuestro guía en el descubrimiento y conocimiento de ellos: el narrador.

1.1 El narrador

Como voz enunciativa, el narrador es el mediador que permite a los lectores conocer la historia. Al respecto, Luz Aurora Pimentel nos dice que puede ser clasificado a partir de su relación con la *diégesis*. Si únicamente cumple la función de ser la voz narrativa, sin participar en las acciones, se denomina *heterodiegético*; pero si además de narrar se involucra en las acciones, es decir, forma parte de lo narrado, fungiendo como personaje, se denomina *homodiegético*. Éste último puede subdividirse en autodiegético o testigo. El primero narra su historia en tanto que él es su protagonista, mientras que el segundo sólo presencia las acciones sin ser el principal: es el personaje que narra su versión de los hechos.

Además de la participación del narrador en la historia, Pimentel también estipula la importancia del tipo de focalización o perspectiva, definida como "principio de selección y restricción de la información narrativa"⁶, es decir, qué nos va a decir el

⁶ Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría*

narrador y cómo tiene él acceso a dicha información, lo que depende de la deixis de referencia -es decir, desde dónde el narrador se posiciona espacial y temporalmente al momento de referir la historia, ya sea a través de "pronombres personales y relativos o por adverbios de lugar y tiempo en ciertas situaciones"⁷-; por ejemplo, en *Los recuerdos del porvenir*, tanto al inicio como al cierre de la historia el narrador se encuentra en el presente, frente a la estatua de Isabel Moncada. Al relatar su historia, el narrador se mueve al pasado y se focaliza fuera y dentro de los personajes para relatar a través de ellos.

A esto se agrega el punto de vista del narrador, que puede dividirse en planos temáticos que permiten variar la información: "espaciotemporal, cognitivo, afectivo, perceptual, ideológico, ético y estilístico"⁸, es decir, en qué plano se basa para relatar.

Ahora bien, la perspectiva o focalización es "una especie de *tamiz de conciencia* por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo"⁹. A través de dicho "filtro", el narrador nos proporciona la cantidad y calidad de información pertinente para entender la historia con base en las intenciones del autor. Se puede considerar que la más rica es la denominada focalización cero, pues permite al narrador un libre movimiento en toda la diégesis. Así, él puede posicionarse en uno u otro personaje; saber lo que piensan, sienten o dicen; pero también ver desde fuera de ellos, sin

narrativa, México. Siglo XXI Editores, 2008, p. 95.

⁷ "Deíctico", *Diccionario de retórica y poética*, 9ª Ed., 2006.

⁸ Pimentel, *Op. Cit.*, p. 97.

⁹ *Ibid*, p. 98.

ninguna limitante.¹⁰ Debido a ello, este narrador también es conocido como omnisciente, pues está en todos lados, pero además sabe todo, porque puede entrar en la mente y los sentimientos de los personajes.

Otra consideración que Pimentel hace al hablar del narrador es que "el acto de la narración tiende a producirse en un nivel superior al acontecimiento narrado"¹¹, o sea, la historia narrada se encuentra subordinada al narrador, porque depende de él para ser contada. Sin embargo, llegan a presentarse casos en los que la voz narrativa cambia de enunciador (en palabras de Pimentel, de perspectiva), mismo que se encuentra dentro de la diégesis:

Un acto de narración constituye un marco narrativo dentro del cual se produce otro acto de narración. El primero, a cargo de un narrador *extradiegético*, tiene como objeto un universo *diegético*; el segundo acto de narración, a cargo de un narrador segundo o *intradiegético*, tendrá como objeto un relato *metadiegético* -es decir un universo diegético enmarcado, en segundo grado.¹²

Lo anterior se refiere a que el narrador será extradiegético cuando nos enuncie una historia de la cual no forma parte, mientras que el narrador intradiegético será un personaje en la historia.

Con base en lo anterior, la complejidad del narrador de *Los recuerdos del porvenir* es evidente en tanto que puede mostrarse

¹⁰ A diferencia de la focalización interna, que se centra en uno o algunos personajes, negándole la posibilidad de visión panorámica desde fuera; o la focalización externa, que queda mucho más restringida debido a que no tiene acceso a los personajes y sólo permite al narrador desplazarse en el espacio geográfico.

¹¹ *Ibid*, p.149.

¹² *Ibidem*.

como un narrador *heterodiegético* y *homodiegético*. La narración es circular pues termina donde inició: Ixtepec, el personaje colectivo recuerda su pasado mientras contempla a Isabel-piedra. Al observar con detenimiento el párrafo inicial, apreciamos al narrador homodiegético:

Aquí *estoy*, sentado en esta piedra aparente. Sólo mi memoria sabe lo que encierra. La *veo* y me *recuerdo*, y como el agua va al agua, así *yo*, melancólico, *vengo* a encontrarme en su imagen cubierta de polvo, rodeada por las hierbas, encerrada en sí misma y condenada a la memoria y a su variado espejo. La *veo*, me *veo* y me *transfiguro* en multitud de colores y de tiempos. *Estoy* y *estuve* en muchos ojos. Yo sólo *soy* memoria y la memoria que de mí se tenga.¹³

Los verbos en cursivas indican una primera persona singular: yo. Aquí, Ixtepec es el narrador protagonista, o dicho en los términos de Pimentel, es el narrador autodiegético que cumple la función de ser la voz que relata: narrador, al mismo tiempo que es el objeto del relato, lo narrado. El pueblo en cuanto espacio es "un microcosmos cerrado, emblemático de su memoria circular que lo va recreando en un tiempo basado en la premonición de su repetición"¹⁴, misma que cumple una función importante, pues como veremos más adelante, implica el recuerdo, base de la novela.

Sin embargo, párrafos después nos encontramos con un cambio, pues el narrador se desplaza por todo el espacio; así, éste se

¹³ Elena Garro, *Los Recuerdos del Porvenir*, México, SEP-Joaquín Mortiz, 1985, p. 9. Posteriormente sólo indicaré la página de la referencia dentro del cuerpo del texto. Las cursivas son mías; para casos subsecuentes, únicamente indicaré cuando las cursivas sean de los autores.

¹⁴ Fabienne Bradu. *Señas particulares: Escritora*. México, FCE, 1998, p. 14.

describe y describe cómo es la gente, sus actividades y la geografía del lugar; al hacerlo se transforma en un observador, en un narrador testigo que habla de la familia Moncada:

En esta calle hay una casa grande, de piedra, con un corredor en forma de escuadra y un jardín lleno de plantas y de polvo. Allí no corre el tiempo: el aire se quedó inmóvil después de tantas lágrimas. El día que sacaron el cuerpo de la señora Moncada, *alguien que no recuerdo cerró el portón* y despidió a los criados. Desde entonces las magnolias crecen sin que nadie las mire y las hierbas feroces cubren las losas del patio [...] (pp. 10-11).

En la primera oración Ixtepec narra su historia, como un personaje testigo y a la vez protagonista de lo acontecido. La oración en cursivas nos deja ver su participación dentro de la diégesis, limitada a la de un mero observador.

Por todo lo anterior, se debe tener en cuenta que el conocimiento de los personajes femeninos en la novela, punto central de esta investigación, está condicionado por el narrador, a partir de las diversas deixis de referencia y los puntos de vista manejados.

1.2 El personaje

Al hablar de la construcción de personajes, Philippe Hamon dice que éste

será definido, pues, por un *conjunto de relaciones* de semejanza, de oposición, de jerarquía y de orden (su distribución) que establece, en el plano del significante y del significado, sucesiva y/o simultáneamente, con los demás personajes y elementos de la obra en un contexto próximo (los demás personajes de la misma novela, de la misma obra) o en contexto

lejano (*in absentia*: los demás personajes del mismo tipo).¹⁵

Desde dicho ángulo, un personaje se construye igual que el signo lingüístico, cuyo significante dependerá de diferentes marcas establecidas a lo largo de la obra -símbolos o representaciones recurrentes como el uso de un color, o algún rasgo particular- con la finalidad de generar valores, es decir, un sentido en el plano del significado que permita conocer y reconocer al personaje. Así, dependerá de su interacción con los demás para marcar sus límites y alcances. Por ello, no sólo soporta cambios, sino constantes a lo largo de la historia.

Lo interesante de lo dicho por Hamon es que "los otros personajes" no sólo serán los presentes dentro de la diégesis, sino también aquellos que muestran similitudes en otras obras. Ahora bien, dados los alcances de la investigación, únicamente nos enfocaremos en las relaciones entre los personajes de *Los recuerdos del porvenir*, proponiendo el análisis de las relaciones entre éstos o similares a otros en distintas obras para investigaciones posteriores.

Respecto del personaje, Luz Aurora Pimentel dice que "un personaje no es otra cosa que un *efecto de sentido*, que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico, pero siempre un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas"¹⁶, dentro de las cuales se encuentran las

¹⁵ Philippe Hamon, "La construcción del personaje", Enric Sullá. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. España, Crítica, 1960, pp. 130-131. Las cursivas son del autor.

¹⁶ Pimentel, *Op.Cit.*, p. 59.

presentaciones directas, como la descripción, y las indirectas, en las cuales entra en juego la relación del personaje con su espacio o los demás personajes.

1.2.1 La identidad

El nombre que da identidad al personaje es uno de los elementos que nos ayuda a entenderlo. A simple vista, su denominación no parece decir mucho de él. Menos aun si no es heredado de la tradición literaria (como "Ulises" u "Orlando"), en cuyos casos se dice que son personajes referenciales, cuya historia ya está contada, y únicamente cambia la forma de contarla.

Sin embargo, existe la necesidad de darle un nombre que nos permita identificarlo a lo largo de la historia. Ahora bien, si "el nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos [del personaje], el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones"¹⁷, es forzoso tener algún punto para reconocer de quién se habla. Por eso, el primer elemento a analizar es si el nombre ha sido motivado, es decir, si existe alguna razón para llamar al personaje de tal manera. Cabe recordar que aunque el nombre únicamente está creado para denominar (pues son carentes de un significado), existe toda una tradición en torno a "lo que éste quiere decir".

Ahora bien, la motivación no es lo único ni lo primordial. Debe rescatarse el hecho de la recurrencia del mismo, lo que estabiliza al personaje agrupando en él rasgos que lo

¹⁷ *Ibid.* p. 63.

identificarán aun cuando sufra cambios, pues "a partir del nombre, el personaje va adquiriendo significación y valor, gracias a los procedimientos discursivos y narrativos de la *repetición*, la *acumulación* y la *transformación*"¹⁸; pero la individualidad del personaje no dependerá solamente de su nombre, sino de su actuación frente a otros personajes por *oposición*, *equivalencia* o *complementación*, volviéndose interdependientes para evitar su expansión y confusión entre sí. Por ejemplo, en *Los recuerdos del porvenir* existen este tipo de relaciones entre los personajes femeninos principales: Julia e Isabel son opuestas en tanto que parten de un arquetipo distinto; además representan valores contrarios. De igual manera son equivalentes entre sí dada su relación con Francisco Rosas: ambas cumplen una función no sólo como amantes del general, sino como elemento rememorador de Ixtepec; por último, ellas mismas se complementan, pues al ser "opuestas", en un sentido amplio lo que hacen es realzar y enfatizar el valor carente en una y evidente en la otra.

Con base en lo anterior debemos considerar que la caracterización de un personaje se da a través de la presentación directa e indirecta. En la primera tenemos propiamente el retrato que la obra presenta del mismo, mientras que la segunda se construye a partir de sus acciones, de su discurso directo y su relación con el entorno.

¹⁸ *Ibid.* p. 67. Las cursivas son de la autora.

1.2.2 Retrato

Helena Beristáin define como *retrato* la descripción que "puede ofrecer la idiosincrasia y el físico de una persona"¹⁹. Este recurso retórico se apoya en la presentación directa que el narrador hace, la cual puede ser continua o no; el primer caso es cuando de un solo golpe nos dice todos los rasgos del personaje, mientras que la segunda va entrelazando en la narración partes de nuestro todo. Es importante destacar que

al caracterizar un personaje por su apariencia física, una buena parte del 'retrato moral' está dado. Además, al mismo tiempo que el narrador proyecta la imagen del personaje, define de manera oblicua su propia postura ideológica, e incluso la del autor.²⁰

Ante todo destaca el hecho de la asociación de rasgos físicos con rasgos psicológicos; de allí surgen los arquetipos. Sin embargo, cuando se vuelve la vista hacia los personajes que Elena Garro plantea en su novela, se aprecia que estos retratos son más ricos en cuanto a rasgos psicológicos que físicos, dando con ello una descripción directa "incompleta", además de discontinua, pues los datos no son presentados en un solo momento, sino que son dados en breves alusiones a lo largo de la novela.

Por último, Wellek y Warren plantean que el retrato tiende al dinamismo sobre todo en la novela, pues muestra paso a paso la evolución del personaje: "puede hacer ver el cambio mientras se está produciendo [...]. La caracterización *plana* [...] presenta un solo rasgo, visto como el rasgo dominante o socialmente más

¹⁹ "Descripción", *Diccionario de retórica y poética*, 9ª Ed., 2006.

²⁰ Pimentel, *Op. Cit.*, p. 75.

manifiesto..."²¹, que será recurrente y representativo del personaje porque evidenciará la evolución. Ahora bien, se deben identificar estos rasgos durante la presentación y el desarrollo del mismo.

1.3 Tipos femeninos

Al leer *Los recuerdos del porvenir* lo primero que llama la atención es que no hay descripción de la corporalidad de algunos personajes, pero sí un profundo desarrollo del plano psicológico que nos permite entender cómo evolucionan en la historia. No obstante, se debe ir más allá de lo evidente si se busca entenderlos; por ello es importante identificar bajo qué esquemas Elena Garro los construye, es decir, cuáles son los arquetipos que influyen en la obra.

Es importante señalar que por arquetipo entendemos modelos abstractos y amorfos, comunes a todas las culturas y que dentro de sí guardan rasgos diferenciadores y únicos.

Debemos tomar en cuenta que la novela se ambienta entre 1900 y 1920, y que en esta etapa el paradigma del ser mujer estaba marcado y condicionado por su participación en la vida familiar y, aunque era tema tabú, por su sexualidad. En este caso, y dado el planteamiento de la novela, nos referimos únicamente a tres, expresados en términos de: madre-esposa, virgen y puta. De estas abstracciones se concretan los tipos o personajes a partir de la selección de ciertos rasgos establecidos al tiempo que sustentados en el arquetipo, pero diversificados por las necesidades de la diégesis, del autor y de su contexto.

²¹ René Wellek y Austin Warren. *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 1985, p. 263.

Sobre el empleo de dichos esquemas en esta novela, Margarita León nos dice:

Lo inefable de su ser *femenino*, lo convencional de muchos de sus rasgos frente a la ambivalencia de su carácter, lo inacabado de sus personas y lo inesperado de muchos de sus actos y gestos particulares hace que estas mujeres se coloquen en una suerte de *umbral* desde donde pueden ser vistas de otro modo, porque parecen actuar y pensar a un tiempo en dos bandas, lo que les posibilita cuestionar su propia naturaleza, su situación, la imagen y el destino que otros les han reservado.²²

De tal suerte, ese *umbral* permite dos vías al momento de una lectura: por un lado, cómo están planteadas las mujeres; por el otro, cómo se replantean ellas mismas; es decir, qué arquetipos funcionan como base en la construcción del personaje y qué propuesta nos ofrece Elena Garro a partir de dichos planteamientos.

Por ello, para explicar este punto retomaré lo planteado por Enrique Gil Calvo en su libro *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*; donde propone que la feminidad está dividida en tres dimensiones:

- 1) la naturaleza física o carnal de la mujer;
- 2) el imperativo cultural en torno al cual ésta se desarrolla (donde entran las implicaciones contextuales);
- 3) y la identidad personal, refiriéndose con ello a cómo se

²² Margarita León, "Las voces femeninas en el umbral de la conciencia: las heroínas en la obra de Elena Garro" disponible en, www.148.226.9.79:8080/dspace/bitstream/123456789/700/1/2000113p127.pdf, pp. 128-129.

ha definido y constituido cada una²³.

De acuerdo al planteamiento de Calvo, de la combinación de estos planos surgen "ideales resultantes de elevar a la máxima potencia cada uno de sus atributos"²⁴; esto quiere decir que los tres planos están presentes en cada mujer, pero en el imaginario, el arquetipo se caracteriza por enfatizar sólo uno, sin negar o anular los otros planos. El autor ha representado estas potenciaciones con tres personajes griegos: para el aspecto carnal, Afrodita, "La puta"; respecto del imperativo cultural, Palas, "La virgen"; y para la identidad personal, Hera, "La madre".

Por otro lado, estas tres dimensiones pueden manifestarse físicamente a través de códigos, los cuales se consignan en tres espacios de significación:

El *natural*, cuyo código está fundado en distinciones físicas o fisiológicas que son después reducidas a esquemas binarios mediante algún artificio convencional y arbitrario. El *cultural*, codificado a partir de esquemas clasificatorios de legitimidad o ilegitimidad [...], destinados a conservar y sancionar a nivel *macro* la jerarquía del orden institucional. Y el *social*, que codifica la distancia relacional con que se ejerce a nivel *micro* el control de los vínculos interpersonales.²⁵

²³ Es importante mencionar que retomo estos lineamientos que presentan una forma de ver cómo se expresa lo femenino; sin embargo, hago hincapié en que no es la única propuesta, pero que dado el contexto de la novela, facilita comprender cómo se expresa la feminidad en los personajes de Garro.

²⁴ Enrique Gil Calvo. *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*. España, Anagrama, 2000, p. 27.

²⁵ *Ibid*, p. 61.

Cuando hablamos del espacio natural, nos referimos al aspecto biológico que desemboca en el propio desarrollo corporal y la capacidad reproductora de las mujeres fértiles; se presenta a través de signos que "permiten clasificar dicotómicamente a las mujeres como *abiertas* (o sea maduras) o *cerradas* (es decir, prohibidas) a la sexualidad *natural*, según sea que los exhiban o no lo hagan."²⁶ En este caso hablamos del desarrollo físico (crecimiento de los senos, por ejemplo), que indica a los otros (hombres o mujeres) que la mujer, biológicamente, es apta para el desarrollo sexual.

El segundo espacio -el cultural- no sólo depende de la decisión individual de ejercer o no su sexualidad, sino responde a órdenes marcados por la cultura y por ende, su convencionalidad, pues son "signos compartidos con los otros usuarios y relacionados con los demás códigos institucionales que los legitiman"²⁷. O sea, nos referimos a aquellos signos que permiten "legitimar" la actividad sexual. En teoría, dichos signos no sólo reflejan la disposición a la interacción sexual, sino qué tan "puras o impuras" pueden parecer. Esta situación dependerá de elementos materiales y externos que sublimen o legalicen dicha actividad. Sin embargo, no debemos olvidar que estos elementos siempre responderán a las convenciones sociales, y que por tanto, habrá variantes a lo largo de la historia.

Por último, el espacio social se refiere a la presión ejercida por los grupos a los que se pertenece, por las relaciones

²⁶ *Ibid*, p. 62.

²⁷ *Ibid*, p. 72.

interpersonales que juegan un estira y afloje entre el libre albedrío y los convencionalismos, mismos que generan en cada ser una individualidad. En buena medida, esto depende del estrato social al que se pertenece, donde se desempeña un determinado papel, un *deber ser* que se espera, esté empalmado con el *ser*.

Si conjugamos todos los aspectos anteriores, las dimensiones y los códigos femeninos, de manera esquemática obtendríamos lo siguiente:

Códigos femeninos	Dimensiones femeninas			Ícono "La puta"
	Físico	Cultural	Identidad	
Natural	Madura			
Cultural		Ilegítima		
Social			Libre	

Códigos femeninos	Dimensiones femeninas			Ícono "La virgen"
	Físico	Cultural	Identidad	
Natural	Inmadura			
Cultural		Legítima		
Social			Libre	

Códigos femeninos	Dimensiones femeninas			Ícono "La madre"
	Físico	Cultural	Identidad	
Natural	Madura			
Cultural		Legítima		
Social			Convencional	

En las tablas apreciamos cómo los códigos encasillan a las mujeres a partir de ciertas características. Hasta este momento, el planteamiento de Gil Calvo maneja el cuerpo femenino básicamente en su condición sexual y su relación con los otros. Él explica que esto depende de "las maneras en que las mujeres conceptualizan sus cuerpos y sus funciones sexuales y reproductivas [que] están estrechamente relacionadas con sus ambientes culturales"²⁸, pues a partir del rol social que desempeñen será la manera en que ellas expresen su corporalidad.

De hecho, esta tipología comparte el mismo punto de clasificación con la propuesta de Marcela Lagarde, quien en su libro *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, propone básicamente las cinco realizaciones femeninas que indica el título. No sólo emplea los tres planteados por Gil Calvo, sino que incluye dos más; sin embargo, para los fines de la presente investigación, únicamente retomaré tres: "madresposas", "monjas" y "putas".

Las "madresposas", como su nombre lo indica, están caracterizadas por cumplir una doble función dentro de un núcleo familiar; por un lado se alude a "su sexualidad procreadora, y su relación de dependencia vital de los otros por medio de la maternidad, la filialidad y la conyugalidad"²⁹; en el caso de las

²⁸ Eleine Showalter, "La crítica feminista en el desierto", *Textos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, comp. Nara Araújo y Teresa Delgado, México, UAM, 2003, p. 625.

²⁹ Marcela Lagarde y de los Ríos. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, UNAM, 2005, p. 38. Las cursivas son de la autora.

putas "se especializan social y culturalmente en la sexualidad prohibida, negada, tabuada: en el erotismo para el placer de otros"³⁰; mientras que las monjas "son el grupo de mujeres que encarna simultáneamente la negación sagrada de la madresposa y de la puta", pues "no procrean ni se vinculan a los otros a partir del servicio erótico"³¹. Es decir, son la negación de las dos primeras en conjunto.

En la propuesta de Lagarde vemos que el carácter sexual se divide en dos ejes: la reproducción y el eros. El problema es que al no conjugarse ambos en el mismo cuerpo, la mujer se entrega en un servilismo a los otros, incluyendo con ello su negación al eros.

Aunque la imagen femenina también depende de otros factores, he recurrido en un primer momento a estos estudios porque en *Los recuerdos del porvenir* el aspecto sexual funge como base para la división de las mujeres que habitan Ixtepec: en un primer momento podemos hablar de aquellas mujeres entregadas al servicio de los otros y aquellas entregadas al eros. De esta manera, el primer grupo incluiría a las amas de casa, a las jóvenes y sirvientas de Ixtepec, mientras que el segundo a las "cuscas" y las "queridas". Sin embargo, no es así. Sobre todo en el caso de las dos últimas nos encontramos con un proceso interesante donde el pueblo margina a las prostitutas por atribuirles un carga erótica excesiva -misma que no tienen- al tiempo que niega que finalmente también son mujeres al servicio de los otros, y que el servicio de éstas es

³⁰ *Ibid.*, p. 39.

³¹ *Ibidem.*

ese mal necesario que permite a las casas "decentes" mantenerse así. A las amantes de los militares también les atribuye una fuerte carga erótica, pero no las margina; a ellas no les sanciona que estén al servicio de "los otros" -sus amantes- que además, ni siquiera son del pueblo porque inconcientemente también Ixtepec se sirve de ellas para vivir la ilusión edénica de la pasión y el deleite prohibidos y deseados, pero ocultos como secreto preciado en el Hotel Jardín.

1.3.1 La mujer carnal

El planteamiento de la dimensión física establece características básicamente corporales, donde el predominio de las líneas curvas y la redondez, a la vez voluminosas y un poco blandas, donde "es el contoneo, la cadencia rítmica que componen las formas del cuerpo al desplazarse en el tiempo y en el espacio, lo que le[s] confiere su característica molicie, lasitud y morbidez al cuerpo"³². Esto permite a las mujeres transgredir el tabú de su sexualidad, ya que "son sólo cuerpo erótico, producto de culturas como la judeo-cristiana que las ubica como una desviación frente a la mujer verdadera, a la madresposa"³³ que niega su sexualidad para entregarse al cuidado y crianza de los hijos.

Si son mujeres maduras sexualmente, esto se hará evidente no sólo a través de aberturas físicas, sino del uso de metáforas que las exalten, como los escotes:

el superior, que muestra el busto con la
hendidura abierta entre los pechos, y el

³² Gil, *Op. cit.*, pp. 30-31.

³³ Lagarde, *Op. cit.*, p. 568.

inferior, que enseña las piernas mostrando la hendidura marcada entre los muslos o las rodillas. A lo que puede agregarse un ulterior escote todavía más abajo, situado a nivel del suelo: el de los pies arqueados y semidescalzos, que muestran la planta ahuecada con hendiduras abiertas entre los dedos. [...] Pero no siempre resulta preciso que las metáforas de atracción adopten la forma de orificios o hendiduras físicas, pues muy bien pueden adoptar la imagen inversamente opuesta de puntas o crestas cuya forma es el negativo simétrico de las aberturas.³⁴

Sin embargo, dichos signos de *abertura* física se reprimen o exhiben de acuerdo al nivel de *apertura* sexual de la mujer. Así pues, una mujer sexualmente madura mostrará a los demás su condición y disposición sólo si ella lo desea, a través de una blusa escotada o de unos tacones altos, por ejemplo. Cuando únicamente se exaltan estas características y se minimizan las otras, nos orillamos más al plano de la mujer carnal.

Ahora bien, por ser mujeres que demuestran su madurez reproductiva de manera abierta, pertenecen a este grupo las prostitutas del pueblo y las amantes de los militares. Ambos casos son grupos de mujeres entregadas y no al eros y al servicio de los otros; no obstante, son diferentes a partir de su corporalidad y su condición social.

a) Las cuscas

Partamos del nombre peyorativo con el que se denomina a este grupo. Comúnmente se llama "cusquería" a la glotonería, exceso famélico que metafóricamente se asocia con la actividad sexual,

³⁴ Gil, *Op. cit.*, p. 63.

considerándose como "cuscos" a los que practican excesivamente las relaciones sexuales por el placer que de ello obtienen.

No obstante, cuando el pueblo llama "cuscas" a las prostitutas del pueblo, da por hecho que estas mujeres son "putas" porque disfrutan su actividad. Sin embargo,

las prostitutas no gozan, no obtienen placer de las relaciones eróticas; como grupo social son frías, debido a las condiciones opresivas en que viven el erotismo, debido a que ellas son objetivamente objetos sexuales (eróticos). La relación comercial, el contrato implica que la servidora proporcione placer a quien compra su energía erótica, su esfuerzo sexual para otro, por ese tiempo y en ese lugar.³⁵

Así pues, se les margina por representar y cargan sobre sí el peso del tabú y el pecado. Recordemos que la novela nos ubica en México para principios del siglo XX, en una comunidad rural, conservadora y altamente católica, donde el goce sexual es una inmoralidad.

No obstante, en este "servir a los otros" ellas no se entregan completamente, pues queda algo que les es propio, como la identidad; por ello se cambian el nombre, lo sustituyen por un seudónimo ("la Pípila", "la Taconcitos" o "la Luchi", por ejemplo) y así llevan su vida en la prostitución, ocultas y negadas a sí mismas; sin embargo, el único momento dentro de la novela donde se alude al nombre real de una prostituta es cuando "la Luchi" está próxima a su muerte: "¡Luz Alfaro, tu vida no vale nada!"(p. 225).

³⁵ Lagarde, *Op. Cit.*, p. 565.

Pareciera que la muerte³⁶ es el catalizador que permite dignificar el cuerpo mancillado de la prostituta al devolverle su verdadera identidad, donde al recordar y repetir su nombre original, el personaje se reconstruye a sí mismo.

Son mujeres mal vistas porque se cree que están entregadas al placer, al punto de considerarlas incapaces de entender los ideales del amor verdadero: "¡Putas, tú que sabes del amor!" (p. 100) le dice un militar a La Luchi cuando éste le habla de la mujer que ama y ella le dice que la olvide. Se convierten en mujeres al servicio de todos al ser su cuerpo "sólo vulva y vellosidades, piel olorosa y senos que no alimentan"³⁷ y oídos que escuchan pero no "entienden". Son objetos mercantiles por medio de los cuales los hombres satisfacen sus deseos carnales, quedando en la nada:

'Las putas nacimos sin pareja', se decía la Luchi mientras le hablaban de 'la otra', y los hombres desnudos se convertían en el mismo hombre, su propio cuerpo, la habitación y las palabras desaparecían, y sólo le quedaba miedo frente a lo desconocido. Sus acciones sucedían en el vacío y los hombres que dormían con ella eran nadie (p. 99).

Esta cita expresa que en el coito prostituido lo único que él requiere es un cuerpo; para que la mujer anule las sensaciones, disuelve su espacio que puede representarse a través de su cuerpo y la habitación; dicha anulación también se ve reflejada en los cuerpos masculinos homogeneizados; por tanto, mientras se realiza

³⁶ De hecho, la idea de la muerte como purificación, que viene desde *La Biblia*, es una constante en la literatura, por ejemplo, con José Revueltas.

³⁷ *Ibid*, p. 567.

el coito, la supresión corpórea genera las sensaciones de vacío que a su vez crean el miedo ante algo que no se percibe.

La misma anulación de identidad y corporeidad se ve cuando éstas no solamente se muestran dispuestas a diversos encuentros sexuales, sino que no subliman su sexualidad. Su cuerpo se degenera o destruye paulatinamente; por ejemplo, cuando "la Taconcitos" (una de las prostitutas de Ixtepec) fue a abrir la puerta a una visita que llegó a medio día, salió "[...] en ropa interior, desmechada y calzando unas chanclas de tacón torcido [...]" (p. 57). En la descripción observamos que ésta no recibe un tratamiento que la exalte físicamente, aún cuando emplea elementos que pueden tener una fuerte carga erótica: la ropa interior, el cabello y los pies no son referidos como atractivos, sino como maltratados.

Por cierto, Gil Calvo dice que los tacones también son signos de abertura sexual y éstos son recurrentes en las descripciones que Garro hace: "Atrás del féretro azul iban las muchachas con las caras pintadas, las faldas cortas de color violeta, *los tacones torcidos* y las medias negras" (p. 50); sin embargo, en las últimas dos citas son tacones torcidos y la recurrencia de este rasgo es interesante, pues parecieran indicar el nivel de degradación en que se encuentran sus cuerpos. Evidentemente las descripciones que expresan dicha denigración no se limitan a los tacones, se apoyan de elementos que como anteriormente mencione, y que pueden estar en los polos de carga erótica: "En noches así la certeza de su fealdad las volvía rencorosas. No querían verse las unas a las

otras, se parecían demasiado, los mismos cabellos revueltos y los mismos labios obtusos" (p. 222); ellas son casi iguales porque comparten los mismos rasgos con las mismas características; no se distinguen entre sí.

Cuando el narrador menciona su fealdad, se apoya de signos naturales que están asociados con la sensualidad y la belleza, como el cabello y la boca, pero ni son hermosas melenas sedosas, ni labios rojos y carnosos, sino miembros desparpajados y deshechos. Esta fealdad, por cierto, se refuerza de manera indirecta cuando analizamos cómo es su espacio, la casa donde viven:

[Felipe Hurtado] se encontró en un vestíbulo con piso de piedra que comunicaba con una habitación que hacía las veces de sala. Unos sillones de terciopelo rojo, unas flores sucias de papel, unas mesas y un espejo ahumado amueblaban el cuarto. Había colillas y botellas esparcidas por el suelo pintado de rojo (p. 57).

El cuarto está coloreado de rojo, color asociado con la pasión y la lujuria. Las flores, usadas comúnmente para aludir a los genitales femeninos, en este caso son de papel, lo que nos dice que son "artificiales" y están "sucias". Además, hay desorden en el interior, igual que en la imagen de ellas. Sin embargo, la fealdad no sólo está adentro de la casa, pues también se refleja en su exterior:

se separaba de las otras casas como si fuera una imagen reflejada en un espejo roto. Sus muros eran ruinas y, aunque trataban de hacerse muy pequeños, crecían enormes al final de una calle que terminaba en piedras [...] la puerta despintada

y el nicho que amparaba a un San Antonio callejero (p. 57).

La imagen de la casa está como "reflejada en un espejo roto", lo que muestra el grado de vulnerabilidad y desgaste a que ha llevado el uso; en el vestíbulo hay un espejo ahumado, que no permite tener un reflejo fiel de la realidad, sino que lo empaña. Es interesante como la imagen interna y externa del lugar retoman un mismo elemento: un espejo. Si bien éste nos muestra elementos que no podemos apreciar tan directamente, como el rostro propio, también es cierto que nos refleja una inversión de la realidad.

El problema va más allá, pues en este caso el desgaste y la nubosidad lo que hacen es acoplarse con su aspecto. Así, cuerpo e imagen ofrecen sin disfraz la realidad a que están sometidas estas mujeres. La imagen se ha revelado tal como es, permitiendo al lector conocer a un ser corrompido por la misma actividad sexual.

Otro aspecto interesante es a las orillas del pueblo, lo que nos habla una vez más de la marginación en que se encuentran, misma que las mantiene alejadas del centro: "-Muy bien, pero acuérdense señor presidente que no tenemos permiso para caminar por el centro de Ixtepec" (p. 87); condición que saben, respetan y hasta me atrevería a decir, temen: "[...] las 'cuscas' que caminaban cabizbajas. Avergonzadas, trataban de ocultarse el rostro con las chalinas negras" (p. 87). Hay varias muestras de la exclusión que sufren por parte del pueblo, por ejemplo, ni siquiera son invitadas a la fiesta que se hace para ayudar en la fuga de los perseguidos, aún cuando "la Luchi" participa en dicha labor;

tampoco se les permite el acceso a la iglesia -pero ocultan al sacerdote cuando este pretende fugarse del pueblo-; privilegios o no, son permisiones que las "queridas" sí tienen.

b) Las queridas

Mientras que las "cuscas" son juzgadas por el pueblo bajo la categoría de mujeres sin reputación, tenemos por oposición a las "queridas", mujeres ajenas al pueblo que las adora. No son naturales del lugar, pues se les nombra como "extranjeras", ni pueden ser para los hombres de Ixtepec, lo que marca la primera diferencia con las "cuscas", que no sólo son para los lugareños, sino también para los extranjeros.

Este grupo de mujeres se caracteriza por su amasiato, una "relación de conyugalidad erótica con el hombre"³⁸ que excluye un lazo legítimo de carácter religioso o civil. En otras palabras, copulan sin ser las esposas, lo que las marca como transgresoras del tabú sexual. La diferencia entre éstas y las prostitutas es que sí pueden ser participes del eros, es decir, pueden vivir el placer sexual en su relación con el otro, aunque no es condición, lo que tampoco las excluye de estar al servicio de sus amantes.

A diferencia de las cuscas, las queridas habitan en el centro del pueblo, en el Hotel Jardín, cuya vida "era apasionada y secreta. [...] todas hermosas y extravagantes y todas queridas de los militares" (p. 40). El grupo está conformado por cinco mujeres que sí tienen rasgos propios que las distinguen: las gemelas Rosa y Rafaela son norteamericanas y de carácter voluble; Antonia, casi una

³⁸ *Ibid*, p. 450.

niña, es una costeñita rubia, melancólica y asustada; Luisa es pequeña de estatura, de ojos azules y pelo oscuro, pero con mal genio; y Julia³⁹, que posee una belleza inolvidable.

A excepción de Antonia, las otras cuatro están caracterizadas por su voluptuosidad y exhuberancia, por ejemplo, Luisa "andaba escotada y con los pechos sueltos" (p. 41), en tanto que las gemelas "siempre tenían las persianas levantadas y ofrecían generosas su intimidad a la calle. Allí estaban las dos, tendidas en la misma cama de colcha de puntilla blanca, mostrando sus piernas bien torneadas..." (p. 40); si por un lado la descripción física nos presenta cuerpos curvilíneos, también se aprecia cómo ellas viven bajo cierta "legitimidad"; en ese sentido son mujeres "cerradas" a la interacción con otros amantes, pero no negadas a mostrarse ante ellos. La colcha blanca y los hermosos vestidos que utilizan les permiten difuminar en sus cuerpos toda marca de su actividad sexual; o sea, a través del mismo cuidado y obsequios que reciben por parte de sus amantes, las queridas se muestran carnales, pero no accesibles como las cuscas, que en su mismo cuerpo muestran su abertura y apertura sexual. También sabemos, indirectamente, que se distinguen de las mujeres del pueblo por su belleza exótica: "iban ellas como siempre, con sus vestidos claros, sus cabellos brillantes y sus joyas de oro. Se diría que pertenecían a otro mundo" (p. 93).

La discrepancia aparece cuando conocemos las razones por las cuales son "queridas". De hecho, esta situación se pone en

³⁹ Dada la importancia del personaje en la novela, he destinado el Capítulo 2 para su análisis

evidencia a través de una breve discusión que sostienen Luisa y las gemelas, quienes se asumen como "putas":

-¡Ojalá que la mate [a Julia] de una vez! Así andaríamos más en orden.

-¡Cállate, no seas bárbara!

Luisa se sintió sola en medio de sus amigas y pensó con amargura que ella era distinta de aquellas dos mujeres.

-Yo dejé a mis hijos por seguirlo. Sacrifiqué todo por él. No soy como ustedes, que están aquí sólo para las gozadas. Yo tenía mi casa. En cambio Julia es una puta y si no me creen pregúntenle al padre Beltrán.

-Muy de acuerdo, pero en esas andamos todas- concedió Rafaela.

-¡Yo no! -contestó Luisa, irguiéndose.

-¡Anda! ¿Y tú eres la esposa legítima? -dijo Rosa risueñamente.

-Yo cometí un error y fue por amor. Me cegué.- ¡Y ese hombre no se lo merece!

-Algo se ha de merecer. Tiene muy bonitos ojos, y cuando nos bañamos en la poza he visto que tiene buenos hombros.

Luisa la miró con rencor. Era verdad que todas eran unas *putas* (p. 46).

Observamos que Luisa es consciente de las diferencias que hay entre ellas. No están allí por la misma razón ni bajo las mismas condiciones: por ejemplo, ellas deben quedarse solas mientras que sus amantes van como guardias de la pareja formada por Julia y Francisco Rosas, quienes salen de lunada. Y sabe que no es amada de la misma manera en que todos aman y veneran a aquélla. Surge el odio que Luisa siente hacia Julia, y aunque no hay mayor justificación para ello, excepto la diferencia entre que aquélla si es amada y ésta no, su odio lo evidencia al llamarla "puta".

Las gemelas refutan fácilmente los argumentos de Luisa al proclamar su deseo de muerte para Julia. Rafaela le hace entrar en razón al mostrarle que ellas también están bajo los mismos

lineamientos que Julia: como "putas". Finalmente, Luisa insiste en justificar sus acciones por el amor que ella siente hacia su amante, pero sus mismas amigas la desmienten: allí, las tres están "para las gozadas". En tanto que las gemelas asumen que optaron esta vida por el mero placer, Luisa justifica el abandono a su familia porque estaba enamorada de su pareja. No pasa lo mismo con las "queridas" restantes: Antonia y Julia fueron robadas; la primera es una jovencita que fue secuestrada y abusada, mientras que la segunda, que también es violentada, parece indiferente a los placeres físicos que puede obtener de su amante.

Así pues, estos dos grupos de personajes femeninos -basados en el arquetipo de la "puta"- expresan cómo, entre muchos otros medios, a través del cuerpo se puede generar una identidad. Se pueden considerar mujeres carnales por estar entregadas a los placeres sexuales (no sólo por convicción sino por condición), pero buscan romper esa casilla al mostrar su inconformidad y rebelarse contra los mismos esquemas y prejuicios sociales.

c) Legitimidad

Con base en lo anterior debemos establecer cuáles son las diferencias entre las cuscas y las queridas. En un primer momento observamos una condición de bienestar al ser las segundas deseadas y procuradas por sus amantes, de allí que sean "queridas", receladas y por tanto prohibidas, mientras que las primeras no pueden depender del cuidado y atenciones de ningún hombre por ser mujeres de dominio público. Nadie las ama y de hecho, se piensa que ellas tampoco pueden amar.

Sin embargo, y retomando lo dicho por Gil Calvo, debemos observar otros factores que influyen en el repudio de unas y la admiración hacia las otras.

Recordamos que más arriba planteé tres espacios que se codifican de manera natural (los signos de abertura), cultural (contexto) y social (relaciones intergrupales). El primero ya está codificado en tanto sabemos que son mujeres abiertas sexualmente y es aquí donde entra el segundo código: el cultural, que hace

una distinción dicotómica entre signos legítimos, que valoran las puertas que se conservan correctamente cerradas, y signos ilegítimos, que estigmatizan otras puertas a las que se descalifica por conservarse incorrectamente abiertas.⁴⁰

Lo que es legítimo "permite mantener o restaurar el orden social vigente"⁴¹, se trata de signos que ocultan las aberturas, o en su defecto, las disimulan o restauran dado su uso frecuente o incorrecto, borrando la degradación que implica el ejercicio sexual de acuerdo a lo dicho por Calvo.

Por ejemplo, las queridas usan vestidos vistosos, alhajas de oro y delicados perfumes, regalos de sus amantes. A través de esos objetos ellas limpian y cubren su abertura sexual, y por el mismo uso de estos "afeites" costosos sabemos que se encuentran, valga la expresión, "cerradas", lo que las legitima como "mujeres de alguien", volviéndolas además objetos de contemplación dada su exhuberancia. La diferencia entre ellas y las madresposas (que trabajaré más adelante) radica en que estas mujeres se han negado

⁴⁰ Gil, *Op. Cit.*, p. 73.

⁴¹ *Ibid*, p. 74.

al matrimonio y a la maternidad, es decir, se han negado a una parte del servicio a los otros; sin embargo, no todas están entregadas al eros, porque finalmente saben que su bienestar material depende de su ejercicio sexual.

En cambio, las cuscas no pueden mantener dichos ritos de sublimación porque no cuentan con los recursos suficientes para costearlos. Ellas deben mostrarse abiertas sexualmente (a través de las faldas cortas y los escotes, por ejemplo), con un nivel de apertura amplio porque de eso dependen, de eso viven, pues si se restringieran se entendería que sólo interactúan con un hombre, situación inconveniente para ellas.

Ahora bien, respecto al código social, las cuscas respetan las limitantes implantadas por la "gente decente" a su grupo. Las cuscas no son dignas de admiración porque se muestran abiertas a la sexualidad (por eso no pueden caminar por el centro del pueblo), lo que lleva a describirlas despectivamente como mujeres feas, mientras que las queridas, a pesar de estar marcadas por no vivir bajo el sacramento del matrimonio, están respaldadas por un amante que las provee de artilugios que las vuelven atractivas a los ojos del pueblo, porque lo importante "no es tanto la capacidad de provocar atracción sexual como la virtud de suscitar admiración contemplativa, despertando un permanente deseo imaginario imposible de saciar, satisfacer o realizar"⁴².

⁴² *Ibidem*.

1.3.2 La madresposa

El resto de la población femenina de Ixtepec se divide en dos: las mujeres solteras (jóvenes y maduras, pero "vírgenes") y las casadas o viudas (aunque no siempre madres). Sin embargo, las primeras están educadas para convertirse en las segundas, es decir, en madresposas: mujeres que realizan su sexualidad sólo en función de la procreación y de las necesidades fisiológicas de sus esposos, descartando de sus experiencias la posibilidad del placer; ellas son el objeto erótico de sus maridos: si disfrutan son malas y lujuriosas, y si lo son, la misma sociedad las sanciona.

Así, las jóvenes están bajo la imagen de hijas de casa, esto quiere decir que si naturalmente ya son aptas para la reproducción sexual, todas sus aberturas se encuentran correctamente cerradas, legitimando su virginidad.

Respecto a las señoras que Garro nos presenta, vemos mujeres que, entre muchas cosas, dedicaban su vida a las labores religiosas. Dorotea, una amiga de la familia Moncada, "una vez sola en el mundo, se dedicó a tejer puntillas para el altar, bordar ropones para el Niño Jesús y encargarse de alhajas para la Virgen" (p. 14), actividades bien vistas para las mujeres solteras porque las aleja de pensamientos o actividades que corrompan su honor. Si son madres, son mujeres que procuran el bienestar de los hijos, aunque esto implique casarlos en contra de su voluntad, como lo propone Elvira respecto de su hija Conchita: "¿Y tú, qué esperas para casarte?... Segovia es el mejor partido de Ixtepec" (p.

28); en el caso de las hijas, se busca que a través del marido puedan mantener el estatus y una vida tranquila.

Por otro lado, son mujeres que saben dedicar sus ratos de ocio a criticar a las otras mujeres, a las malas:

-¿Ya saben lo que hizo anoche esa mujer?- dijo doña Elvira regocijada al poder hablar de Julia.
-¿Qué hizo?-preguntó doña Carmen.
-Se emborrachó-contestó la madre de Conchita con satisfacción. (p. 92)

Ante dicha crítica, podemos pensar que estas mujeres esconden su doble moral, pues juzgan a las "queridas" por ser mujeres entregadas al placer, mientras que ellas han reprimido esos impulsos. Al estar negadas a tales conductas, muestran una admiración envidiosa frente a quienes sí las realizan. En este sentido, son mujeres educadas bajo un esquema conservador que no les permite entregarse a placeres físicos a pesar de sentir atracción o curiosidad por ellos; pero al mismo tiempo son hipócritas porque critican la carnalidad de las queridas; las sancionan porque consideran que son mujeres para sí en tanto que se han entregado a los placeres físicos, pero no toman en cuenta que también son mujeres para los otros, más que para ellas mismas -que al paso del tiempo se resignen, adapten o acoplen es diferente-. Esto mismo lo expresan las gemelas respecto del sufrimiento en que vive Antonia con su amante, donde es evidente que ellas son como objetos de uso común:

-No sé, por más que le digo que se apacigüe y que cuando *él la ocupe* haga como si se fuera acostumbrando. De ese modo él le daría más tranquilidad- dijo Rafaela pensativamente.

-Al cabo el mal rato se pasa pronto, y luego hasta le gusta a una- agregó Rosa.

-¡Muy cierto!- exclamó Rafaela, y como si esta idea la reanimara saltó de la cama y alcanzó un canasto de fruta (p. 45).

Regresando a las madresposas, un ejemplo más claro de la auto-represión que ejecutan sobre sí mismas lo tenemos en la madre de Isabel, Ana Moncada, quien en un principio incitaba a su esposo al encuentro erótico y que dejó de hacerlo porque su hija había nacido cargada de dicho estigma y, por ello, denunciaba los actos amorosos y placenteros de sus padres.

Es interesante ver cómo en este grupo la negación al placer ha anulado la corporalidad: no hay descripciones exactas de sus rostros, cuerpos o vestimentas. Siguiendo un poco el planteamiento de Calvo, podemos deducir que sus caras están limpias y sin maquillajes, sus cuerpos están cuidadosamente cubiertos por las prendas de vestir acordes a su tiempo y condiciones, es decir, faldas o vestidos de longitud recatada, blusas con mangas, etcétera, pero no podemos afirmarlo. Dicha incorporeidad parece corresponderse con el hecho de que, al ser mujeres negadas al placer sexual no pueden ser a su vez objetos de deseo, sino simple y llanamente mujeres "buenas" y "virtuosas".

De tal manera, en la imagen de la madre se sintetizan las condiciones patriarcales que rigen a la sociedad; la identidad se vuelve la misma para todas las mujeres o se anula con el matrimonio. Esto es más que evidente en el personaje de Elvira, viuda de Montúfar:

El silencio le daba miedo, le recordaba el malestar de los años pasados junto a su marido. En ese tiempo oscuro la viuda se había olvidado hasta de su propia imagen. "¡Qué curioso, no sé qué cara tenía de casada!" les confiaba a sus amigas. "¡Niña, ya no te contemples más en el espejo!" le ordenaban los mayores cuando era pequeña; pero no podía impedirlo: su propia imagen era la manera de reconocer el mundo. Por ella sabía los duelos y las fiestas, los amores y las fechas. Frente al espejo aprendió las palabras y las risas. Cuando se casó, Justino acaparó las palabras y los espejos y ella atravesó unos años silenciosos y borrados en los que se movía como una ciega, sin entender lo que sucedía a su alrededor. La única memoria que tenía de esos años era que no tenía ninguna. No había sido ella la que atravesó ese tiempo de temor y silencio. Ahora, aunque le recomendaba el matrimonio a su hija, estaba contenta al ver que Conchita no le hacía ningún caso. "No todas las mujeres pueden gozar de la decencia de quedarse viudas" se decía en secreto (pp. 28-29).

Elvira podía ser acusada de vanidad por admirarse constantemente en el espejo, y la vanidad como pecado debía ser reprimida y castigada. El problema es que ella conocía el mundo a través de su cuerpo, específicamente de sus expresiones; por eso gustaba de contemplarse. Sin embargo, con el matrimonio se convirtió en una mujer sin rostro, negada a ver su reflejo excepto en su esposo. El problema es que él también estaba enmarcado en un esquema conservador que no permite el placer femenino; por ello Elvira se anuló físicamente, y con ello anuló su conocimiento del mundo. Se estatizó en un tiempo que transcurría sin recuerdos porque no había cómo recordar aquello que no se pudo percibir.

Al conocer lo que implica el matrimonio para las mujeres, frente a su hija muestra una actitud contradictoria: por un lado

le insiste que se acomode con un buen partido; pero al mismo tiempo se siente contenta de que ignore sus consejos.

Si observamos detenidamente a las madresposas de Ixtepec, veremos que coinciden y responden a los códigos de Gil Calvo: éstas son maduras sexualmente, pero cerradas a la interacción sexual; son legítimas como esposas/hijas "de" y se encuentran bajo los convenios que sus grupos han gestionado como reglas de conducta e interacción, así como de identidad. Lo expuesto anteriormente también nos muestra lo planteado por Lagarde: el cuerpo de la mujer sólo está en función de los otros, pues su cuerpo es un sostén físico para los hijos en el embarazo y sexual para los maridos, en el coito legítimo.

Por último debemos hablar del tercer tipo femenino que corresponde a la virgen. Sin embargo, éste será desarrollado con mayor detalle en el siguiente capítulo.

1.4 Personajes garrianos

Elena Garro creó una serie de personajes con rasgos diversos al mismo tiempo que específicos para cada uno. Al respecto de esta variedad y caracterización, Emmanuel Carballo dice:

En sentido estricto, cinco son realmente los verdaderos personajes: Julia (la heroína de la primera parte) e Isabel (la protagonista de la segunda), el general Francisco Rosas, Nicolás (el hermano de Isabel) y Felipe Hurtado.

Julia e Isabel son las dos caras de la misma moneda: para aquélla el amor es dicha; para ésta, infortunio. El general Rosas y Nicolás sienten el amor, pero no realizan plenamente sus apetitos: aman a quien no los ama. Felipe, "el mensajero" de la ilusión, "el no contaminado por la desdicha", es reo de una amenaza: la de vivir el amor

compartido. No sabe de dónde va: sabe que está aquí para encontrar el amor y en él realizarse.⁴³

Los cinco personajes están marcados, de acuerdo con Emmanuel Carballo, por su situación amorosa: ellas se encuentran en los extremos dicha-infortunio, mientras que ellos viven un amor irrealizable: Francisco Rosas ama a una mujer impenetrable como lo es Julia, en tanto que Nicolás ama a una mujer imposible, Isabel, su hermana. Felipe, el forastero, encuentra el amor en la imagen de la belleza, y junto a ella simboliza la esperanza. En buena medida, estos amores irrealizables son los detonantes para que se desarrollen las tragedias dentro de la obra, como veremos más adelante.

Con base en lo anterior, los personajes se realizan sobre todo a partir de su interacción con los otros. Centrándonos en las protagonistas, tenemos que Julia se relaciona con Francisco Rosas y Felipe Hurtado, pero su fuerza como personaje es más evidente cuando está ausente. En el caso de Isabel, se relaciona de manera presencial con Nicolás y Francisco Rosas, pero sobre todo con el recuerdo de quien fue Julia⁴⁴. Al respecto de ambas mujeres, Jennifer Kakuk plantea que están construidas con una base arquetipal: "Julia se estructura desde el arquetipo de la

⁴³ "Elena Garro", *Protagonistas de la literatura mexicana*, Emmanuel Carballo, México, Porrúa, 1994, pp. 488-489.

⁴⁴ Lo que resulta por demás interesante dada la condición de la misma Isabel. Ella, al inicio y final de la novela sólo es una "piedra aparente" que le recuerda al pueblo su pasado, es decir, Isabel también es un recuerdo contra el cual compete el pueblo mismo: ella es el recuerdo del porvenir que nunca desaparecerá, y que permanecerá allí para recordarles su condición, mientras que la remembranza de Julia constata a Francisco que Isabel no es Julia.

prostituta, Isabel [lo hace] desde el de la virgen"⁴⁵, pero cuya caracterización no soporta el encasillamiento, pues muestran una ruptura con lo tradicional, y es que desde el primer momento estas mujeres son retadoras y contrarias al sistema patriarcal que predomina en el pueblo. Isabel se aleja del esquema de la hija que se educa y cría para ser buena esposa y madre. Julia, a pesar de estar planteada como una mujer carnal, se muestra frágil, digna y llena de encanto.

Así, la una representa lo desagradable, lo repudiado, mientras que la otra se vuelve lo adorable, lo impenetrable. Sin embargo, dichas mujeres establecen entre sí una oscilación que termina con la inversión de sus roles. De tal manera, es posible establecer que entre ambos personajes femeninos, Isabel y Julia, existe una relación que va más allá de compartir el lecho con el mismo hombre, Francisco Rosas.

⁴⁵ Jennifer Kakuk, *Borrar y (re-)escribir: el discurso en Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro y un episodio de *Don Quijote* disponible en, <http://publications.villanova.edu/villaletras/dos/borrar.htm>

Capítulo 2. Julia Andrade

Pienso con frecuencia en esta imagen que sólo yo sigo viendo y de la que nunca he hablado. Siempre está ahí en el mismo silencio, deslumbrante. Es la que más me gusta de mí misma, aquella en la que me reconozco, en la que me fascino.

Marguerite Duras

La primera parte de *Los recuerdos del porvenir* está protagonizada por una mujer ajena al colectivo del pueblo: "Es la mujer que viene de fuera, hermosa y elegante, mundana y frívola; en pocas palabras, distinta a las rústicas e insignificantes pueblerinas."⁴⁶ ¿Quién es esta fémina etérea y volátil, denominada la "querida de Ixtepec"?

La crítica ha decidido caracterizar a Julia como una mujer misteriosa, amada por un militar a quien solamente retribuye con un servicio sexual, similar al que ejercen las prostitutas. Pero a su vez, es un ser ausente que obedece sin replicar y mientras actúa, dedica sus pensamientos al placer; "este carácter abstraído y el papel que tiene en la vida de Rosas le confieren a Julia un

⁴⁶ Margarita León. *La memoria del tiempo. La experiencia de la memoria y el tiempo en Los recuerdos del porvenir de Elena Garro*. México, UNAM y Editorial Coyoacán, 2004, p. 284.

calibre casi de mito"⁴⁷, mismo que queda reafirmado en su mágica huida de Ixtepec en brazos de Felipe Hurtado: el hombre que la salva de otro hombre.

2.1 La hermosa Julia

Lo primero que analizamos de un personaje es su retrato; particularmente, de Julia tenemos una mejor descripción no sólo física, sino también psicológica, pues a través de la focalización y de los diferentes puntos de vista que el narrador aborda, podemos conocer quién es y cómo la ven los demás.

Cabe destacar que la mayor parte de la diégesis el narrador se refiere a ella a partir de focalizarse en los otros personajes. Jamás se introduce en su mente, lo que nos limita para entenderla desde sí misma. Esto es porque el narrador no sólo es la voz enunciativa, sino que juega el papel de personaje colectivo (representa a Ixtepec) que juzga y admira a Julia por lo que su ser exhala.

Respecto a los puntos de vista, estos cambiarán a partir de en qué personaje se focaliza el narrador. Si se posiciona desde Francisco Rojas, lo que de Julia se diga tendrá una carga diferente de si se ubica en Luisa; por ejemplo, el primero la ve con anhelo, mientras que la segunda expresa injurias contra ella. De hecho, cuando el narrador se expresa como personaje colectivo, tiende a verla de manera subjetiva. Así, en la primera descripción que de ella hace nos dice:

⁴⁷ Frank Dauster, "Elena Garro y sus Recuerdos del porvenir", *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, Vol. 8, Núm. 1-2, (Spring-Fall, 1980), p. 63.

La hermosa Julia, la querida del general, envuelta en una bata de fulgurante rosa, con el pelo suelto y los zarcillos de oro enredados en los cabellos, dormitaba en su hamaca, cerca de ellos. Como si sintiera la presencia extraña, abrió los ojos y miró soñolienta y curiosa al extranjero. No pareció sobresaltarse, aunque ella era capaz de disimular más de un sobresalto. Desde la tarde que la vi desembarcar del tren militar me pareció mujer de peligro. Nunca había andado nadie como ella en Ixtepec. Sus costumbres, su manera de hablar, de caminar y mirar a los hombres, todo era distinto en Julia. Todavía la veo paseándose por el andén, olfateando el aire como si todo le pareciera poco. Si alguien la veía una vez, era difícil que la olvidara, [...] él [Francisco Rosas] siempre tan celoso ante la sola idea de que un hombre pudiera hablar con su querida, mirar sus dientes y la punta de su lengua cuando sonreía. [...] Por la noche se vestía con un traje de seda rosa cubierto de chaquiras blancas, se adornaba con collares y pulseras de oro y el general, apesadumbrado, la sacaba a dar una vuelta a la plaza. Parecía una alta flor iluminando la noche y era imposible no mirarla. [...] más de una vez [Rosas] abofeteó a Julia cuando devolvía la mirada. Pero la mujer parecía no temerlo y permanecía indiferente ante su ira (pp.39-40).

Ante todo, destacan los adjetivos calificativos con que se caracteriza a Julia: "hermosa", que antecede a su nombre a manera de epíteto, seguido por "la querida del general", que posteriormente cambiará a "la querida de Ixtepec" (por la admiración que todo el pueblo siente hacia ella), pero además porque su imagen representa la esperanza y la promesa de un amor

idílico y en ocasiones onírico: "Es la encarnación de la Belleza, la imagen del Amor"⁴⁸ y del eros realizado.

Una de las constantes que encontraremos en las descripciones de Julia será el color rosa, por demás inquietante dada la ambigüedad que su uso puede tener. Por un lado, debe recordarse la asociación de éste con la inocencia y la pureza; por el otro, la sensualidad que puede vestir de desnudez un cuerpo; es un tono que a la vez que ilumina, permite el resplandor; por ello su bata es fulgurante, mientras que su vestido de noche tiene chaquiras blancas, las cuales reflejan luz, convirtiéndola en un ser translúcido, luminoso y líquido. Dichos rasgos serán importantes cuando realicemos la comparación con Isabel Moncada, quien protagoniza la segunda parte de la novela.

La imagen de Julia como un ser etéreo queda reafirmada en las siguientes citas: "una rosa de hielo" (p. 108), bella y frágil que por su naturaleza resulta delicada y efímera, al mismo tiempo que fría, negada a fundirse en una pasión; "centelleante como una gota de agua" (p. 121) que sólo estimula y acrecienta la sed más allá de siquiera intentar mitigarla; "se le escapaba brillante y líquida como una gota de mercurio" (p. 107) porque es un ser que fluye, que no acepta prisión y que buscará la forma de huir, de correr.

Sus cabellos también reflejan la naturaleza volátil de Julia, pues siempre van sueltos, "ahumados meciéndose como plumas ligeras sobre la nuca" (p. 121); mientras que los objetos de oro con que

⁴⁸ León, *La memoria...*, p. 284.

se adorna refuerzan lo que la bella mujer irradia: es un metal preciado, cargado de luz. De tal manera, es un ser "precioso" en tanto que su belleza es única a la vez que efímera (de allí la imagen translúcida que de ella tenemos).

La conjunción de todos sus atributos físicos contribuyen a un prematuro encasillamiento en el tipo de la mujer carnal: toda su vestimenta emplea el color rosa que resulta altamente sensual; los objetos que emplea (pulseras, zarcillos y collares), están caracterizados por tener una forma circular. Recordando la propuesta de Enrique Gil (expuesta en el capítulo uno), dichas formas remiten a su voluptuosidad, es decir, a su cuerpo curvilíneo; pero también hablan de sus aberturas sexuales, o sea, de la disposición física de la mujer para ser considerada abierta, madura y apta para el encuentro sexual.

Sin embargo, no solamente debe tomarse la descripción física para catalogar al personaje. Es necesario agregar el aspecto psicológico. En este caso nos encontramos con una mujer consciente de lo que su persona puede implicar, capaz de controlar sus reacciones, por ello el narrador la consideró desde el primer momento "mujer de peligro"; pero sobre todo, es una fémina poderosa que somete a través de la indiferencia.

Para profundizar en este aspecto psicológico es necesario analizar las relaciones que Julia establece con otros elementos de la novela: con el espacio, con el personaje colectivo que es el pueblo, con Francisco Rosas y con Felipe Hurtado.

2.1.1 El astro luminoso

Si en un mapa representáramos las posiciones geográficas de los personajes, Julia estaría en el centro de Ixtepec. Ella habita en el Hotel Jardín, en la calle de "Los Portales". Dicho espacio además "es, por excelencia, el lugar del poder en el pueblo de Ixtepec"⁴⁹ porque allí se encuentran quienes deciden el destino del lugar. La calle desemboca en "La Plaza de Armas", desde donde se ve el hotel y donde está la iglesia y la comandancia militar. En este lugar convergen los habitantes del pueblo, sobre todo en las noches de serenata, a las que asistían las queridas.

La relación entre la joven y el espacio en que se desenvuelve muestra cómo ella se propaga en los lugares donde se encuentra, similar a una lámpara en medio de una habitación oscura. Esto sucede tanto en los lugares abiertos -la plaza- como en los lugares cerrados -por ejemplo, en la habitación del hotel, donde el proceso se da sólo por contigüidad, es decir, la atmósfera del cuarto cambia porque ella vive allí, lo ha personalizado con su esencia; el espacio no adopta mayor rasgo característico de ella que la luminosidad. Sin embargo, a pesar de que la habitación es normal, es evidente que su presencia genera el ambiente del mismo, su cuerpo, su olor a vainilla y su silencio hacen de ese espacio un sitio a la vez agradable y lacerante para Francisco Rosas. A través de su presencia da vida al lugar, pues su presencia es la que en realidad permite a Rosas la ilusión de vivir:

-Me voy a bañar- dijo la joven en un susurro y
salió de la habitación. Rosas se sintió muy sólo.

⁴⁹ Bradu, *Op. Cit.*, p. 15.

Sin Julia el cuarto quedó desmantelado, sin aire,
sin futuro (p. 57).

Ahora, cuando Julia se enfrenta a los espacios abiertos,
éstos tienden a verse invadidos por la luz que la caracteriza:

[Julia] Dio varias vueltas por la plaza para ir a
sentarse después en la banca de costumbre. Allí
se formó una bahía de luz. Julia, en el centro
del círculo mágico formado por ella, rodeada de
las queridas y escoltada por los hombres de
uniforme, parecía presa de un último resplandor
melancólico (pp. 93-94).

Ella se transforma en el astro que ilumina a quienes la
rodean: su luz es un círculo mágico que protege su fragilidad al
tiempo que incluye en esa aura de misterio a las otras queridas y
a los militares que la cuidan. A los ojos idealizadores del
pueblo, las jóvenes, sus amantes y el Hotel Jardín simbolizan el
amor paradisiaco al que Ixtepec está negado; ellos son esa parte
erótica y a la vez exótica que el pueblo no puede representar en
ninguna de sus mujeres ni de sus espacios; por ello aunque existan
las cuscas y su casa, estos se describen de manera marginal y
denigrante: no despiertan admiración.

Cierto es que el hotel está dentro de Ixtepec, pero su
asociación con los extranjeros lo abstrae del conjunto. Cabe
mencionar que a pesar de la idealización por parte del pueblo, las
relaciones internas del grupo no son fielmente edénicas, pues
también hay sublevaciones y desasosiego: todas dan y quitan, a su
modo, lo que los militares más desean de ellas.

Retornemos a Julia, quien como toda luz está condenada a
desaparecer. Ella es presa de una terrible melancolía que poco a

poco la ha desgastado: "Esa fue una de las últimas noches que la vimos. Estaba triste. Había adelgazado un poco: la nariz se le veía ahora más pálida y afilada. Toda ella tenía un aire de tristeza y lejanía" (p. 94). Dicho agotamiento no sólo se refleja en su físico, sino en su vitalidad, por ello comienza a semejar una luz que poco a poco se extingue.

Debemos tener presente que "no importa qué suceda, los personajes femeninos se encontrarán escapando de una realidad aplastante"⁵⁰, misma que los obliga a buscar puntos de fuga. Esto lleva a Julia a crear un tercer espacio que sí le pertenece completamente, porque ella lo ha formado a través de sus recuerdos, y que además, lo emplea para escapar de la realidad a que Francisco Rosas la ha sometido.

Julia no andaba en este pueblo. No pisaba tierra. Vagaba perdida en las calles de unos pueblos que no tenían horas, ni olores, ni noches: sólo un polvillo brillante en el que desaparecía cada vez que él encontraba la mancha diáfana de su traje rosa (p. 107).

Julia es un ser pasivo que únicamente ignora y, paradójicamente, obedece a Francisco Rosas. Ixtepec le atribuye culpas y responsabilidades de las acciones del general; sin embargo, lo único que ella hace es encerrarse en el espacio interno que ha construido para vivir en constante recuerdo de tiempos pasados y es desde este lugar donde ella, inconscientemente ejerce con mayor fuerza su dominio sobre Rosas, porque él es incapaz de transgredirlo o conocerlo.

⁵⁰ Pedroza, *Op. Cit.*, p. 48.

Ella se corporaliza en ese espacio interno a partir de recordarse en otro tiempo y otro lugar, no en Ixtepec ni con Rosas. Por eso, cuando él la mira abstraída sólo ve la mancha diáfana de su traje, porque ella se desintegra dejando un rastro luminoso de su ser.

¿Por qué encerrarse en un espacio interno? ¿Por qué la necesidad de huir de su amante? A lo largo de su concubinato él solamente ha logrado poseer el cuerpo de Julia, pero nunca ha logrado que ella lo ame. Es decir, él no ha podido poseer su pensamiento, donde ella se refugia y reencuentra con amantes del pasado; así "Julia permanece en una abierta resistencia pasiva y una ausencia mental absoluta en la cual nadie podía hacer nada"⁵¹. Nadie, ni siquiera Rosas, quien ha logrado someter a Ixtepec. Como consecuencia de ello vive en una terrible tortura que terminará condenándolo a la añoranza y eterna tristeza.

En ese espacio interno sólo hay lugar para lo efímero del ser que es Julia, convertida en polvo cuando él la mira. Se desintegra, se volatiliza y se reconstruye; renace de las cenizas de su memoria.

2.1.2 Mujer de peligro

Cuando vemos con detenimiento la interacción entre Julia e Ixtepec no sólo como voz narrativa, sino como personaje, nos encontramos que está regida por una funcionalidad: a ella se le ha atribuido la suerte del pueblo; por tanto, es el verdugo y chivo expiatorio de todo lo acontecido en el mismo:

⁵¹ *Ibid.*, p. 49.

En aquellos días Julia determinaba el destino de todos nosotros y la culpábamos de la menor de nuestras desdichas. Ella parecía ignorarnos, escondida en su belleza (p. 24).

Que a Julia se le otorgue este poder sobre el pueblo depende de dos factores: inicialmente, vive en el Hotel Jardín, caracterizado por representar precisamente el espacio de los poderosos (consideremos que allí habitan los militares, quienes dominan y controlan el pueblo). Por contigüidad, no sólo Julia tendría derecho al poder, pues existen otras mujeres dentro del mismo. Sin embargo, Julia es "la querida" del general a quien todos obedecen; y precisamente el desamor que sufre Rosas por parte de ella la vuelve tan importante y perfecta para ser la responsable de las penas y tragedia de Ixtepec. Cada decepción, cada rechazo, cada desaire que la mujer hace al general deviene en una conducta infeliz y destructiva por parte de él, que termina recayendo sobre el pueblo.

Por ello, la voz narrativa necesita recordar a Julia. Su recuerdo, así como el de Isabel, reconstruyen la historia de Ixtepec. Al hacerlo le confiere un papel de redentora al poner su destino en manos de ella: "Julia tenía que ser la criatura preciosa que absorbiera nuestras culpas" (p. 90), ella, al no haber cumplido con los lineamientos que el sistema patriarcal establece, al no haber sido penetrada psíquicamente se volvió la extraña que debía cargar en sus hombros la responsabilidad del destino del pueblo.

Tomemos en cuenta que hasta este momento Julia se ha mostrado carnal (véase el capítulo 1), pues en su cuerpo combina rasgos como las líneas curvas y el tono rosa claro; a pesar de ello es sumisa, indiferente y rebelde pasiva. Por ello, aun cuando Ixtepec ve en ella el vicio y la perfidia, también la mira como la imagen de la esperanza de salvación que viene acompañada de la ilusión del paraíso terrenal, reflejado en este amor ilusorio que la llegada de Felipe Hurtado a Ixtepec trae consigo.

Él y sus acciones llevan a los pobladores a deducir que ha ido por ella, y de esto comienzan a desprenderse una larga serie de rumores que terminan en la fuga mágica de la pareja.

2.1.3 Una estrella del cielo de la sierra

Aunque Julia nunca refiere cómo conoció a Francisco Rosas, éste lo recuerda como un acontecimiento mágico:

El día de su encuentro con Julia tuvo la impresión de tocar una estrella del cielo de la Sierra, de atravesar sus círculos luminosos y de alcanzar el cuerpo intacto de la joven, y olvidó todo lo que no fuera el resplandor de Julia (p. 78).

Julia literalmente deslumbró a Francisco. Ella era un ser luminoso, y éste, al sentirse atraído por la joven, la tomó como su querida. No sabemos de cierto si ella aceptó por voluntad propia o si fue forzada. Sin embargo, la relación que entre ellos hay es de conformidad por parte de ella, y de sumisión e imposición por parte de él. Ejemplo de ello es la manera en que Rosas se conduce ante su amante:

-¿Por qué tuviste miedo, Julia?

El general se acercó a su querida y le tomó la cara entre las manos para verle los ojos. Era la primera vez que Julia se asustaba ante una de sus cóleras. La joven le sonrió y le ofreció los labios. Nunca le diría a Rosas por qué había tenido miedo al ver la huella morada del golpe en la cara del fuereño [Felipe Hurtado].

-Julia, ¿por qué tuviste miedo?- suplicó otra vez el general, pero ella, como una gata escondió la cara entre los hombros de su amante y le besó la garganta.

-Dime quién es, Julia...

La joven se desprendió de los brazos de su amante y sin decir una palabra se tendió en la cama y cerró los ojos. El general la contempló largo rato. Las primeras sombras naranjas de la noche entraron a través de las persianas. Los pies de Julia con los últimos reflejos del sol cobraron una vida efímera y translúcida, ajenos al cuerpo envuelto en la bata rosa. El calor de la tarde acumulado en los rincones se reflejó en el espejo de la cómoda. En un vaso los jacintos se ahogaban en su perfume, del jardín llegaban aromas pesados y de la calle un polvillo seco (p. 48).

Si leemos detenidamente lo anterior, podremos apreciar que al principio Rosas se muestra ligeramente duro frente a ella, quien a su vez se asustó por la violencia de su amante. Sin embargo, ante la ausencia de respuesta, el general repite la pregunta, pero esta vez suplicando. Julia remata su indisposición a hablar (y con ello, inconcientemente se vuelve poderosa) sellando la duda con un beso y acostándose, dando por terminada la conversación.

El último párrafo nos muestra claramente la negación de Julia a ser de su amante: ella se acuesta y cierra los ojos. Se puede observar cómo su cuerpo comienza a disolverse con la luz que entra por las ventanas. Ella ha escapado a su espacio interno, mientras

que el exterior comienza a sufrir los estragos propios de un atardecer metafórico: polvo seco, aromas pesados y ahogo. El cuerpo de Julia se vuelve polvo brillante.

De tal manera, su poder radica más allá de una posición política, religiosa o económica; está cifrado en su eterno silencio e indiferencia ante Francisco Rosas, quien impotente, busca acceder a ese espacio que le es negado. Al respecto, Bradu nos dice que:

a ojos de los habitantes, ella está del lado del poder, geográficamente localizado en el hotel Jardín; ella es, para los habitantes, la verdadera responsable de los abusos y excesos que comete el general Rosas en una suerte de venganzas de sus desgracias personales. Lo que se insinúa, desde el principio de la novela, es la ambigüedad que encierra Julia como símbolo de la rebelión: es más poderosa que todos porque tiene sojuzgado al general Rosas, a quien sólo le falta la posesión de esta mujer (la posesión de su mente y de su amor, no la posesión física) para redondear su poder absoluto sobre el mundo. [...] Sin embargo, en un primer momento, su oposición al poder es pasiva, terca y muda; su actitud no nace de una acción deliberada contra el poder sino de un rasgo de su personalidad: la inaccesibilidad que la sitúa literalmente por encima de todo y de todos...⁵²

Julia, el ser más "frágil y dulce" es a su vez el ser más poderoso de Ixtepec porque domina al verdugo, somete el ánimo del general sin necesidad de cercarlo; de allí que el pueblo la considere responsable de sus penares. Julia juega del lado de los conquistadores, y sin embargo, a la vez es un objetivo a dominar

⁵² Bradu, *Op. Cit.*, p. 15.

que se rebela a ser sitiada y cercada contra su voluntad. Esto lo hace a través de sus actitudes con Rosas, quien sufre continuamente su indiferencia:

Julia se dejó caer de bruces sobre la cama. Francisco Rosas, sin saber qué hacer o qué decir, se acercó a la ventana. Sus ojos apagados por el tedio de la joven se hallaron frente a los torrentes de sol que entraban a través de las persianas. Sintió ganas de llorar. No la entendía. ¿Por qué se empeñaba en vivir un mundo distinto del suyo? Ninguna palabra, ningún gesto podían rescatarla de las calles y los días anteriores a él. *Se sintió víctima de una maldición superior a su voluntad y a la de Julia.* ¿Cómo abolir el pasado? Ese *pasado* fulgurante en el que Julia flotaba luminosa en habitaciones irregulares, camas confusas y ciudades sin nombre. Esa *memoria* no era la suya y era él el que la sufría como un infierno permanente y desdibujado. En esos recuerdos ajenos e incompletos encontraba ojos y manos que miraban y tocaban a Julia y la llevaban después a lugares en donde él se perdía buscándola. "Su memoria es el placer", se dijo con amargura... (p. 77).

Debemos tener en cuenta que en este caso el narrador está posicionado en Francisco Rosas. No hay focalización en Julia, lo que nos deja en una apreciación subjetiva de ella y lo que pasa en su mente. Sin embargo, es evidente el sufrimiento de Rosas, quien se siente derrotado al imaginar que Julia disfruta el recuerdo del placer con otro que no es él. Nótese cómo Julia se encuentra cada vez más ensimismada. Ya nada del mundo exterior la puede retener. El pasado marcó su destino, que es la condena de vivir en la eterna memoria, el constante recuerdo de lo que fue y ya no es. Para corporalizarse va a la memoria de su cuerpo y lo reconstruye.

Torna a ser luminosa y etérea, a desplazarse sin problemas, a fluir dentro de su espacio interno. Su pasado corporalizado es lo que le permite defenderse de su amante.

Con base en lo anterior y retomando lo planteado por Gil Calvo, tenemos que Julia muestra diversos signos que evidencian sus aberturas sexuales (como los aretes, los escotes y los tacones); sin embargo, deja de coincidir con la mujer carnal en el momento que ella limita su apertura, esto a través de su silencio e indiferencia, llevándola más al plano de la mujer virginal.

De tal manera sabemos que la penetración física es posible y permitida, exaltada y expresada en su ser. Sabemos que su actividad sexual es legitimada a partir de todos los obsequios que le hace el general (que por cierto, se vuelven símbolos de la imagen de Julia). No obstante, se debe considerar que en ella se combinan rasgos tanto de la mujer carnal y la mujer virginal, que están proporcionados de tal manera que Julia es más lo segundo que lo primero. Su apertura a la penetración psíquica depende más de su carga virginal, que no se niega el placer del recuerdo y con él, la reconstrucción de su corporalidad; por ello se abstrae para evitar la transgresión de su espacio de fuga.

Tales aspectos concuerdan con lo dicho por Margarita León: "En un solo cuerpo reúne lo sublime y lo monstruoso, la virtud y la perversión, la armonía y el caos"⁵³. Si por un lado es la mujer carnal que se entrega a cambio de una compensación material, por el otro es un cerco inaccesible para su amante. Dentro de sí se

⁵³ León, *La memoria...*, p. 285.

encuentra la mujer trágica que enamora y engaña, que finge entregarse, pero que devora a sus amantes bajo el yugo de su ser: "...acurrucada como una gata, con la cabeza reclinada en un hombro y mirando con sus ojos almendrados al general suplicante" (p. 56). Su actitud no deja dudas: es una mujer sensual que tortura con su mirada abstraída.

Casi al final de la primera parte de la novela, podemos observar cómo la fugacidad del personaje afecta terriblemente al general, quien ante la indiferencia de su querida y la imagen del extranjero, Felipe Hurtado, se vuelve violento contra Julia, a quien golpea sin piedad con el fuste. Posteriormente, arrepentido y culpable, busca a Gregoria, una mujer mayor con conocimientos herbales, para que cure a la señorita Julia:

Gregoria preparó cataplasmas y aguas limpiadoras y con ellas curó la piel ensangrentada de la más querida de Ixtepec. Luego hizo también un cocimiento para que Rosas quisiese menos a la joven. Ésta parecía no oír los consejos de la vieja.[...]

-Y dígame, perdonando la curiosidad, ¿qué hierba le dio usted allá en su tierra para ponerlo así?- preguntó la mujer.

-Ninguna, Gregoria.

-¿A poco él solito se le engrió tanto?

-Sí, Gregoria, él solito (p. 125).

La luminosidad de Julia fue lo que hechizo al general, quien está perdidamente "enamorado" de ella. El aura virginal que irradia se materializa en su belleza, objeto de deseo para ser poseído, lo que la vuelve tan atractiva; el problema es que al no poder poseerla psíquicamente, el general se desespera y expresa dicha violación a través de los golpes. Posterior a la golpiza, Julia no vuelve a salir por Ixtepec, sino hasta el día en que

decide retar la voluntad del general e ir a buscar a Hurtado. Ese día indirectamente marcó la suerte de Ixtepec.

2.1.4 Vino por ella

Si el general era un hombre celoso, torturado por la idea de que algún otro hombre pudiera admirar la belleza de su querida y poseerla, su malestar creció con la llegada de Felipe Hurtado. Aunque no sabemos de dónde viene, tenemos noción que llegó de México y que su ser encierra cierto dinamismo y novedad, pues a su arribo la gente encuentra un nuevo motivo para reunirse y platicar a partir de la expectativa generada por el motivo de su visita.

Hurtado, después de inspeccionar la estación del tren, y como si conociera el lugar, caminó directamente al Hotel Jardín para pedir hospedaje. Ya estando allí, vio a Julia; "se acercó a ella y platicó largo rato, inclinado sobre la hermosa" (p. 39). Sin embargo, el general Rosas descubrió la conversación y golpeó a Hurtado, despertando el miedo en Julia, quien no quiso confesar si conocía al extraño.

A partir de su entrevista en el Hotel Jardín y su encuentro con el general Rosas, por Ixtepec corre el rumor sobre la llegada de Hurtado al pueblo: "vino por ella". Felipe jamás dice cuál es el motivo de su visita, pero ello no le impide convivir con los vecinos del lugar, y no sólo eso, sino que además plantea la producción de una obra teatral junto con los Moncada.

Como elemento externo al colectivo, cuando el narrador describe a Hurtado limita la información a simples apreciaciones

de los pobladores; cierra la focalización ya que nunca nos dice lo que realmente piensa de ellos, ni qué piensa él a detalle.

Durante su estancia en Ixtepec jamás vuelve a buscar o intentar hablar con Julia. Pero ella, días después de haber sido golpeada por Rosas, sale del hotel a buscarlo:

-¡Por favor, señorita Julia, no salga!

-¡Muy mi gusto!- dijo Julia, despectiva.

-El general no debe tardar. No se fíe de sus palabras. Estoy seguro de que va a volver antes de la hora que dijo.

-Pues ahí me lo entretiene usted un rato.

-¡Señorita Julia!- suplicó el viejo yendo de un lado al otro del zaguán para impedirle el paso. Julia lo miró con frialdad y se detuvo a esperar que el viejo terminara sus carreras.

-Tenga usted compasión de mí. No puedo dejarla salir, piense en las consecuencias... si llega a enterarse.

-No le diga nada. Yo vuelvo en seguida-. Y Julia empujó a don Pepe y salió a la calle. Iba sin pintar, con los cabellos muy cepillados y los labios apenas rosa (p. 129).

La actitud de Julia reta el poder de Rosas sobre ella. Rescato además la forma en que sale: sin maquillaje. No lo necesita, pues a través de la sencillez refiere lo sensual de su ser. Nos reafirma su naturaleza a la vez ambigua, porque exalta su carnalidad a través de los cabellos y los labios, pero también su aire virginal. Su pulcritud va acompañada del motivo de su salida: avisar a Hurtado que corre peligro.

-Señora, dígame a Felipe que se vaya... El general se fue hoy a Tuxpan y no vuelve hasta muy tarde... por eso vine a avisarle... [...]

-Lo va a matar...-le susurró Julia acercando las palabras a su oído (pp. 131-132).

Ante el aviso y la perspectiva de peligro, la fuga de Hurtado se plantea para el anochecer. Sin embargo, en el momento justo que

Felipe abandona la casa donde se hospedó en su estancia en Ixtepec, sucede algo mágico: el tiempo se suspendió y el sueño cayó sobre los pobladores de Ixtepec, excepto sobre Julia y Felipe, quienes logran escapar del pueblo y del general Rosas:

Estaba dudando cuando vio pasar a un jinete llevando en sus brazos a una mujer vestida de color de rosa. Él iba oscuro. Con un brazo detenía a la joven y con el otro llevaba las riendas del caballo. La mujer se iba riendo. El arriero les dio los buenos días.

-¡Buenas noches!- gritó Julia.

Supimos que era ella por las señas del traje rosa, la risa y las cuentas de oro que llevaba enroscadas al cuello. Iban al galope (p. 145).

Sobre Ixtepec cae una profunda noche que permite a los amantes su fuga, después de la cual el pueblo jamás volverá a saber nada de ellos. Con su escape, Julia logra el dominio y poder total sobre ambos, pues de ella lo único que queda es el recuerdo:

Es encarnación del deseo y la pasión siempre crecientes. Aunque esté parcialmente oculta tras las paredes del Hotel Jardín -Edén de placeres mundanos-, aunque esté siempre vigilada, su poder es capaz de traspasar cualquier muro. Por ello su pérdida viene a formar parte del destino trágico de Ixtepec que, sin ella, vuelve al silencio y a la oscuridad absoluta.⁵⁴

Durante su estancia en Ixtepec, todos los hombres la admiraban aún cuando sobre ella recayera la culpa de la desdicha. En ella, los hombres expresaban su deseo, mientras que las mujeres descargaban su envidia por ser quien era: una mujer bonita, deseada y entregada a su placer. Tras su partida, "Julia se vuelve ausente en su totalidad, pero su presencia pesará como castigo

⁵⁴ *Ibid.*, p. 287.

para los habitantes de Ixtepec"⁵⁵, porque ahora ya nadie podrá representar esa imagen anhelada por los pobladores y por el general.

Julia encarna en sí el mito al iluminar la densidad de la noche que embargaba a Ixtepec, y con ello conseguir la fuga imposible para todos los demás. En palabras de Bradu:

Es cierto, Felipe Hurtado es el principal artesano de la fuga pero Julia es la esencia misma de esta aura mágica que rodea, envuelve y se lleva a la pareja del amor. Felipe Hurtado es un instrumento para que se cumpla la rebelión que Julia encarna tanto en su rechazo de ser objeto de poder como en el triunfo del poder mágico que detenta.⁵⁶

Felipe Hurtado es quien detonó los destinos. Ella abandona finalmente el pueblo en sus brazos y el tiempo se detiene para facilitar la fuga de la pareja. La noche no termina hasta que ellos desaparecen de Ixtepec. El pueblo justifica y argumenta la huída por amor, no por deseo, algo que se repetirá cuando analicemos a Isabel.

Resumiendo todo lo anterior, las acciones más importantes que desarrolla Julia se reducen en transgresiones. Dos, para ser exactos. La primera frente a la autoridad que representa Francisco Rosas, cuando decide salir del Hotel Jardín para ir en busca de Hurtado. La segunda, cuando rompe el orden de la naturaleza, y con ella, la barrera de espacio-tiempo que circunda a Ixtepec. No solamente la noche se detiene para facilitar la huída de los amantes, sino que además, Julia consigue materializar ese espacio

⁵⁵ Pedroza, *Op. Cit.*, p. 50.

⁵⁶ Bradu, *Op. Cit.*, p. 16.

interno en Felipe Hurtado. Por eso, cuando abandonan el lugar, Ixtepec es cercado por una cúpula de oscuridad, porque ya no hay nada que retenga la luz de Julia allí.

Muchos de los elementos antes mencionados nos obligan a plantear el tercer tipo femenino que Gil Calvo desarrolla: la mujer virginal.

2.2 La mujer virginal

Anteriormente mencioné que en Julia se combinan la mujer carnal y la mujer virginal; pero ¿qué las diferencia y qué elementos se conjugan en el tipo de Julia?

Mientras que las mujeres carnales y las madresposas están marcadas por su abertura sexual natural (independientemente de su apertura), las vírgenes se caracterizan por encontrarse legítima y naturalmente cerradas. El mito que representa tal hecho está cifrado en el himen, que se conserva intacto hasta el día de la primera cópula; es el "sello" que no ha sido roto: "la virgen, la cual tiene en sí el bien incomparable, que es la integridad o pureza e incorrupción del pensamiento y del cuerpo, do consiste la verdadera virginidad"⁵⁷.

Dicho tipo está atribuido esencialmente a las mujeres adolescentes-jóvenes, cuyo cuerpo marca suaves formas femeninas, sobre todo "en la medida en que su sexualidad es todavía

⁵⁷ Juan Luis Vives. *Instrucción de la mujer cristiana*. Argentina, Espasa-Calpe, 1940, p. 44.

relativamente inmadura por no haber tenido aún experiencia reproductora (aunque sí sexual): por eso su cuerpo parece virginal todavía..."⁵⁸. Según este planteamiento, la mayor prueba de que una mujer es sexualmente activa radica en el embarazo, que marca de diferentes maneras el cuerpo, mientras que la mera actividad sexual no deja rasgos físicos evidentes, y si llegase a haberlos, estos se ocultan a partir de elementos catalizadores (mencionados en el capítulo 1).

Si buscamos establecer un patrón físico de esta imagen, nos enfrentaríamos a un cuerpo esbelto, donde predominen las líneas rectas que neutralicen los rasgos masculinos y femeninos, permitiendo al cuerpo perder su valor carnal. Para ello se requiere de:

disciplina y autocontrol corporal con objeto de crear una imagen incorpórea o descorporeizada que se mantenga lo más distante posible de la corporalidad orgánica [...]. Lo cual implica tanto *negar el cuerpo*, mediante un estricto control de todas las fronteras corporales...⁵⁹.

Sin embargo, no sólo debemos pensar en el aspecto físico, sino también en la psicología que Gil Calvo plantea para este tipo de mujer: "el arquetipo andrógino de Atenea, que no sólo ha de tener un cuerpo estilizado de formas perfectas, sino que ha de ser además una militante amazona feminista, capaz de competir igualitariamente con los hombres en todos los campos de actividad"⁶⁰.

⁵⁸ Gil, *Op. cit.*, p. 32.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 78.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 41.

Gil Calvo plantea una imagen andrógina para representar a la virgen. Dicha idea se basa en que "rechaza el cuerpo, dice no al deseo efímero de la pasión para más bien consumarse en el gozo de lo atemporal, en una pretendida superación de los sexos, en su trascendencia, a veces en su confusión."⁶¹ La consideración de la negación al placer se empalma con lo planteado por Marcela Lagarde, quien para hablar de la mujer virginal se apoya en la imagen de la monja, la cual es la negación de los dos espacios femeninos: la maternidad y el eros, en tanto que sus cuerpos no son para los otros por no dar vida ni placer.

Su consideración sobre la virginidad parece enfocarse en otro ángulo, el del placer:

las mujeres son vírgenes, aunque cojan: no gozan su cuerpo ni el del otro, participan del coito de otro, no en el coito; lo sufren, obedecen y cumplen como un deber que, por otra parte el matrimonio santifica, pero con la finalidad implícita de tener hijos, de procrear.⁶²

Ambos autores coinciden en la negación de la maternidad y del placer, que no de la sexualidad para considerarse virginales. Si esta mujer ya ejerce su vida sexual, dependerá de recursos materiales que le permitan mostrarse virginal ¿Y no es esto Julia? Ella no sólo ejerce su sexualidad, sino que además cataliza la actividad, restaurando su cuerpo, que no negándolo. Por eso se muestra naturalmente abierta, aunque no socialmente. Hay más implicaciones: Julia participa del coito con Rosas, pero no lo

⁶¹ José Ricardo Chaves, *Introducción, Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*, México, UNAM, 2005, p. 25.

⁶² Lagarde, *Op. cit.*, p. 204.

goza; por esto ella debe ir a su espacio interior, para a través de sus recuerdos poder reconstruir su cuerpo.

De tal manera, la mujer virginal resulta ser la más atractiva, pues debido a la ausencia de aberturas sexuales físicas, muestra un ser cerrado e inviolable,

por lo tanto, si en su imagen se representan signos de atracción que carecen de cualquier posible referencia física, el atractivo que produzcan dependerá tan sólo de su grado de exhibición o apertura, con entera independencia del inexistente soporte material y en flagrante contradicción con éste.⁶³

De allí que en las mujeres de carácter virginal los signos de apertura sexual sean los más importantes, independientemente de su condición reproductora. Y la infinitud de puertas que se puedan abrir en este cuerpo (aunque resulte antinatural debido a su corporalidad) será la base de su atractivo, pues al ser antinatural su condición sexual, el objetivo será violar la virginidad. Julia se muestra abierta, no obstante, su naturaleza se niega porque no hay una apertura real a la interacción sexual con otros; por eso es tan atractiva a los ojos no sólo de los hombres sino también de las mujeres, porque en su cuerpo expresa paralelamente ambos arquetipos.

Pero en el caso de Julia, la virginidad ya no es corporal, sino mental. Cierro este apartado con lo planteado por Margarita León, "Julia está más ligada al estereotipo de la amante idealizada de los románticos y sobre todo de los surrealistas: posee una figura y una personalidad sofisticada y a un tiempo

⁶³ Gil, *Op. cit.*, p. 72.

ingenua; es 'encarnación' de la Belleza y del Amor, del Deseo y de la Esperanza"⁶⁴ vista a través de Ixtepec, personaje colectivo.

Capítulo 3. Isabel Moncada

Podría engañarme, creer que soy hermosa como las mujeres hermosas, como las mujeres miradas, porque realmente me miran mucho. Pero sé que no es cuestión de belleza sino de otra cosa, por ejemplo, sí, de otra cosa, por ejemplo, de carácter.

Marguerite Duras

La protagonista de la segunda parte de la novela es Isabel Moncada. Debemos considerar este nombre como un "recipiente [parcialmente] vacío" ya que sí hay ciertos referentes culturales sobre él, por ejemplo, Santa Isabel, madre de Juan el Bautista. Sin embargo, lo iremos complementando y comprendiendo conforme la novela nos proporcione elementos para otorgarle un sentido a ese personaje que se va construyendo con cada palabra del narrador.

Así, el lector deberá apoyarse tanto en la focalización cero del narrador y su punto de vista, como en su negativa a posicionarse en ella, planteando una construcción narrativa similar a la empleada con Julia: no tiene acceso a sus

⁶⁴ León, *La memoria...*, p. 288.

pensamientos, mientras que sólo la aprecia por otros personajes. Por ejemplo, su madre, el boticario Tomás Segovia y el propio narrador:

- *"Isabel está otra vez ahí [...] girando sobre sus tacones, con los rizos en desorden y una sonrisa encandilada en los labios. [...] -¡Isabel! ¿Para quién bailas? ¡Pareces una loca!" (p. 12).*
- *"Pensaba en Isabel y su perfil de muchacho. 'Es de natural esquivo' se dijo para consolarse de la indiferencia de la joven..." (p. 27).*
- *"'Es mi hija Isabel' se repetía incrédula frente a la figura alta e interrogante de la joven" (p. 29).*

Las citas anteriores muestran algunas características de Isabel: alta, con facciones varoniles y cabello rizado. No se sabe la forma y el color de sus ojos; si sus labios son delgados o carnosos; el color de su piel; etcétera. Sin embargo, al leer detenidamente son más evidentes las asociaciones con su psicología. Por ejemplo, la sonrisa es encandilada, lo que se empalma con el movimiento de su cuerpo al bailar igual que una llama cuando arde con intensidad, por lo que su madre la sanciona llamándole loca.

Isabel guarda dentro de sí el ardor de la pasión, pero no lo oculta, por lo que despierta el interés de los otros en ella, aun cuando físicamente pareciera estar más encasillada en el plano de la mujer virginal.

Otro factor de atracción en ella es la indiferencia que muestra su rostro. Destaca la ambigüedad que puede generar que esté de lado, únicamente mostrando la mitad; o el aire interrogante de su cuerpo erguido. Es un hecho que no tenemos su descripción completa como sucedió con Julia,

*pero esta forma de caracterización en bloque puede reducirse a una etiqueta de presentación, la que, a su vez, puede convertirse en artificio de remedo o pantomima..., algún amaneramiento, gesto o latiguillo determinado que [...] se reitera siempre que el personaje aparece, sirviendo de acompañamiento emblemático.*⁶⁵

Si al principio de la novela Isabel oscila entre rasgos informes, al final se representará por dos elementos físicos constantes: su vestido de fiesta color rojo y su mirada obstinada, misma que comparte con su hermano Nicolás y que será el medio comunicativo a través del cual se conectará con Francisco Rosas.

Ante la falta de una caracterización física es necesario proceder de manera distinta que con Julia. Dado que no hay descripción directa, partiremos de la presentación indirecta del personaje, apoyándonos en su construcción psicológica, en sus acciones y en su relación con los otros personajes para entender bajo qué situación está la corporalidad de Isabel.

3.1 Las niñas hechas así, así salen

Todo tiene un origen, un principio fecundo. Respecto a Isabel, el narrador nos ofrece un amplio panorama de información expresado en las condiciones de su concepción y nacimiento:

⁶⁵ Wellek, *Op. Cit.*, p. 263.

Ella [su madre], después del nacimiento de Nicolás, había llamado a su marido cada noche: '¿Vienes?' Recordó aquellas noches; endulzaba la voz como Francisco Rosas y llamaba a Martín: '¿Vienes?' Y su marido sonámbulo avanzaba hasta su cama, hechizado por aquella Ana desconocida, y juntos veían aparecer el alba.

'¡Qué viva! ¡Qué bonita! ¡Se ve que la hicieron con gusto!', oyó decir a la comadrona que bañaba a Isabel recién nacida. 'Las niñas hechas así, así salen', agregó la mujer.

Ana enrojeció desde su cama. Martín le lanzó una mirada de codicia. Se mordió la boca con ira. Isabel había venido al mundo a denunciarla. Se juró corregirse y lo cumplió, pero Isabel siguió pareciéndose a aquellas noches. Nadie podía quitarle los estigmas. Su marido se consoló de su cambio de conducta refugiándose en su hija. La veía como si estuviera hecha de lo mejor y de lo peor de ellos mismos, como si la niña fuera la depositaria de todos sus secretos. Por eso a veces la temía y se quedaba triste. 'Esta niña nos conoce mejor que nosotros mismos', y no sabía cómo tratarla ni qué decirle. Avergonzado bajaba los ojos frente a ella (pp. 239-240).

Isabel representa el plano erótico de sus padres, lo que lleva a su madre a reprimirse sexualmente. Sí, ella fue concebida bajo el influjo del deseo; "la pasión se estrella contra un destino en que se reciclan y acaban mal los impulsos de unión corporal sin importar la calidad de los amantes o del nexos que los une"⁶⁶, y eso generará en la joven los estigmas que a lo largo de la novela evidenciarán su destino, que quedó echado sin importar que sus padres pudieran amarse o que estuvieran legítimamente unidos por el matrimonio; en ella lo importante fue que su progenitora cayó víctima del placer corporal negado a las madres,

⁶⁶ Christina Karageorgou-Bastea, "Memoria y palabra en Los recuerdos del porvenir", *Bulletin of Hispanic Studies (Liverpool)*, No. 85, 2008, p. 82.

por lo que su hija sería su juez y verdugo, pues estaría siempre para rememorarle su acto; sin embargo, heredará una conducta similar, que será su destino-condena.

Ahora, si la concepción de Isabel está cargada de signos premonitorios, no podemos perder de vista los detalles que en su niñez la van definiendo como un ser inteligente, seguro -por qué no- fugaz, pero además, a la manera de Minerva, bélico:

...Isabel, a horcajadas en una horqueta de Cartago, que se contempla las manos. La niña sabe que a Roma [Nicolás] se le vence con silencio.
[...]Isabel contempla la escena desde lo alto y se descuelga sin prisa de rama en rama hasta llegar al suelo; luego mira con fijeza a Nicolás [...]
Isabel se aparta despacio, cruza el jardín y desaparece (p. 11).

Nicolás es el hermano mayor de Isabel con quien ella establece una relación por demás estrecha. Elena Garro ha recurrido a la alusión histórica para referirse a la relación de enfrentamiento y conquista que hay entre los hermanos: las Guerras Púnicas (del 264 al 146 a. C.) que se establecieron entre el territorio romano y cartaginés por la expansión de los mismos. Al emplear dicho referente sustenta la idea del dominio y la invasión; Nicolás busca la conquista de Cartago por varios medios, pero es vencido fácilmente por la indiferencia y el silencio de su hermana; más aún, la mirada fija, casi retadora, misma que confiere un aire de poder a la niña. Recordemos que Julia se mostraba silenciosa e indiferente ante su conquistador, igual que Isabel se muestra ante su hermano. Ambas se relacionan con los personajes masculinos a partir de la misma conducta, como si esto

fuera el eje donde los arquetipos se anclan y comienzan a girar, idea que desarrollaré con mayor profundidad en el capítulo 4.

A pesar de que la adolescencia de Isabel no es aludida propiamente, la siguiente cita refiere a un periodo donde ella junto con sus hermanos aún no eran propiamente jóvenes, pero tampoco niños:

A Isabel le asombraba aquel cuarto siempre recogido en la penumbra. Le gustaba contemplar los abanicos con sus paisajes menudos iluminados por la luna, las terrazas oscuras en las que las parejas desvanecidas y minúsculas se besaban; eran imágenes de un amor irreal, minucioso y pequeñísimo, encerrado en aquellas prendas guardadas en la oscuridad. Permanecía largo rato mirando esas escenas intrincadas e invariables a través de los años (p. 16).

Frente a las imágenes de un amor idílico, resguardados en la forma de viejos abanicos, Isabel se transforma; despierta en ella una pequeña llama que aún no hace daño, que no quema, pero que se aviva poco a poco: la ilusión y el deseo. Sin embargo, esta idealización la aleja de su hermano, a quien ve con ojos de amor fraterno, lo que a él no le satisface, pues cada que Isabel se pregunta por su futuro esposo, Nicolás la mira con odio y recelo ante la posibilidad de su separación; ser abandonada por ella⁶⁷.

Cuando Isabel es ya una joven, es consciente de qué significa ser mujer, y muestra su inconformidad ante ello. Cabe mencionar que en este caso el narrador nos muestra un poco más allá de lo que normalmente permite, pues nos deja saber que piensa sobre la condición de la mujer: "Le humillaba la idea de que el único

⁶⁷ Respecto al amor que siente Nicolás por Isabel, éste será comentado en el apartado correspondiente a la relación entre ambos personajes.

futuro para las mujeres fuera el matrimonio. Hablar del matrimonio como de una solución la dejaba reducida a una mercancía a la que había que dar salida a cualquier precio" (p. 22).

Sin embargo sobresale una contradicción: aun cuando muestra su descontento por las diferencias que sus padres establecen entre ella y sus hermanos y por condicionarla a depender de una imagen masculina (un esposo), Isabel queda vulnerable ante la ausencia de aquéllos:

-¡Ya tengo ganas de que se vayan a Tetela!- gritó coléricamente Isabel cuando las visitas cruzaron el portón de su casa. Pero apenas sus hermanos se fueron de Ixtepec, se arrepintió de sus palabras: la casa sin ellos se convirtió en un cascarón deshabitado; la desconocía y desconocía las voces de sus padres y los criados. Se desprendía de ellos, retrocedía para convertirse en un punto perdido en el espacio y se llenó de miedo. Había dos Isabeles, una que deambulaba por los patios y las habitaciones y la otra que vivía en una esfera lejana, fija en el espacio. Supersticiosa tocaba los objetos para comunicarse con el mundo aparente y cogía un libro o un salero como punto de apoyo para no caer en el vacío. Así establecía un fluido mágico entre la Isabel real y la Isabel irreal y se sentía consolada. "¡Reza, ten virtud!", le decían, y ella repetía las fórmulas mágicas de las oraciones hasta dividir las palabras sin sentido. Entre el poder de la oración y las palabras que la contenían existía la misma distancia que entre las dos Isabeles: no lograba integrar las avemarías ni a ella misma. Y la Isabel suspendida podía desprenderse en cualquier instante, cruzar los espacios como un aerolito y caer en un tiempo desconocido (p. 29).

La ausencia de sus hermanos conlleva el desconocimiento del espacio familiar: "La casa sin ellos se convirtió en un cascarón deshabitado; la desconocía y desconocía las voces de sus padres y

los criados", volviéndolo un espacio vacío, y en cierto grado, inerte. En un primer momento podría plantearse que ellos son su medio físico -corporal- para conocer el mundo, pues aparentemente a través de ellos percibe, y ya que "el cuerpo es el sujeto de la percepción, percibimos a través de nuestra carne, a través de nuestros órganos sensoriales"⁶⁸, ellos, en ese sentido, sí comparten la carne y los órganos sensoriales: surgieron del mismo útero. Ahora bien, sólo los dos primeros llevan dentro de sí la misma materia carnal de su madre, porque ella se reprimió posterior al nacimiento de Isabel. En parte esto puede explicar que a través de ellos reconozca el espacio, y que en su ausencia lo desconozca.

Pero las consecuencias de esta ausencia van más allá, porque al no poder conocer y reconocer corporalmente el espacio, para Isabel comienza a desintegrarse el vínculo entre materia y esencia, o sea, cuerpo y memoria. Si Julia se remitía a la memoria para reconstruir su cuerpo, Isabel requiere de su cuerpo, de la experiencia sensorial para reconstruir su memoria, es decir su destino.

Ante la ausencia de experiencia sensorial, se desdobra en dos: la una, corporal, permanece en el plano terreno y establece comunicación con su memoria a través de su percepción; por ello coge objetos, para sentirlos; la otra, memorial, se dispara al no haber conexión, alejándose del cuerpo de Isabel, propiciando con ello que su destino se cumpla; por ello la constante necesidad de

⁶⁸ Celida Gomina Herrera. *El cuerpo vivido. Una mirada desde la fenomenología y la teoría de género*. México, BUAP, 2003, p. 82.

entablar un contacto físico. Debemos tomar en cuenta que los hermanos Moncada tenían la intención de abandonar Ixtepec; pero su verdadero final se les revela hasta que en el Teatro Mágico Isabel profetiza su condena: quedar convertida en piedra (aspecto que desarrollaré con mayor profundidad más adelante).

Sin embargo, en las líneas anteriores leíamos: "tocaba los objetos para comunicarse con el mundo aparente y cogía un libro o un salero como punto de apoyo para no caer en el vacío"; de donde podemos deducir que ella tiene un cuerpo capaz de percibir por sí mismo, pero que se encuentra deshabitado a ello, por tanto lo único que logra con coger cualquier objeto es establecer un fluido de interacción mínimo. Debemos considerar que en este caso, el cuerpo está deshabitado a sentir, lo que conlleva implícitamente incapacitado para conocer:

el cuerpo es quien organiza el mundo de los objetos de los que estamos rodeados, en él se asienta la percepción, de tal forma que una de sus funciones es la de ponernos en contacto con el mundo por la relación perceptiva.⁶⁹

A pesar de tener en conjunto su carne, sus huesos y su piel, ella no está habituada a percibir por sí; como si no empleara todo su cuerpo, como si éste estuviera incompleto o mutilado. Si los hermanos no son el cuerpo completo de ella, sí cumplen alguna función importante en su persona, y ésta tiene que ver con la cuestión de la percepción y conocimiento. En este sentido, ellos son parte de las vibraciones y pulsaciones del personaje; a través de la interacción agresiva que entre ellos ejercen -pensemos en la

⁶⁹ *Ibid.*, p. 87.

batalla de conquista, por ejemplo- se agreden, y la violencia también se siente en el cuerpo. Por ello Isabel más adelante buscará estar del lado de los que abusan de Ixtepec.

Frente a todo lo anterior, la personalidad de Isabel es la de un ser violento, más cuando está en compañía de sus hermanos; es una mujer valiente y decidida que no tiene "pelos en la lengua" al momento de dar su punto de vista sobre los hechos. Un ejemplo de ello lo vemos cuando sus amigos hablan de los jefes revolucionarios y sus intereses. Ante la mordaz crítica y pretensión de sus amigos, Isabel comenta: "-La Revolución no la hicieron ustedes. Es natural que ahora no les toque nada del botín- aventuró Isabel sonrojándose" (p. 90). ¿Siente vergüenza por su atrevimiento? O ¿Qué la lleva a sonrojarse? Ésta no es la única ocasión en que la ferocidad de Isabel se muestra. Ella no actúa bajo los intereses de Ixtepec; sus acciones están regidas por su individualidad, expresada paradójicamente por ella y sus hermanos:

-¿A ti te importa que el cura viva o muera?-preguntó Isabel.

-No-contestaron ellos.

-El que debería salvarlo es su amigo Rodolfito para que le siga bendiciendo las tierras que se roba...

Los muchachos se echaron a reír de la violencia de su hermana (p. 265).

El comentario de Isabel deja ver además su capacidad crítica, su libre pensamiento. Ella tiene una opinión respecto a la situación que enfrenta el pueblo, así como de las conductas de los habitantes de Ixtepec. Un segundo aspecto que se puede observar en

la cita es la indiferencia de Isabel respecto a la religión: la vida del sacerdote no le importa puesto que es un hombre corrupto. Esta postura se refuerza cuando están por cerrar la iglesia y con ello, prohibir el servicio religioso:

Isabel se quedó sola esperando la vuelta de su madre. La muchedumbre la traía y la llevaba como el agua mece a una planta acuática. Fascinada, se dejaba llevar de un lado a otro. Sintió que un poder ajeno a ella la apartaba de la gente y la llevaba a un lugar desconocido donde se encontraba sola (p. 160).

El vaivén que desplaza a Isabel le resulta "fascinante", a tal grado que él mismo la aleja, prolepsis de su destino final, en el que ella efectivamente queda excluida de la población: "¿Qué hacía allí? Apenas creía en Dios y la suerte de la iglesia la dejaba indiferente" (p. 161).

En la fiesta, cuando ella invita a bailar al general Francisco Rosas: "-¡Una fiesta no se rompe!- dijo, y le ofreció el brazo invitándolo a bailar" (p. 201), también se vislumbra ese ser sanguinario que ella encierra. El conflicto y la interpretación que conlleva esta acción marcará significativa su ser no sólo a nivel personal, sino social.

Con tales características, parece que Garro está construyendo una joven consciente, enérgica y valiente, opuesta a los valores que puede representar su madre (quien reprimió sus impulsos sexuales y fue una mujer ejemplar); dispuesta a luchar por sus ideales y sus deseos aun cuando vaya en contra de lo que su sociedad establece. En este caso estaríamos aludiendo a algunas de

las características propuestas por Gil Calvo para la mujer virginal. Sin embargo, Isabel no sublima su plano sexual, y allí es donde Garro crea personajes que se rebelan contra el arquetipo. Siguiendo esta línea, y apoyándonos en lo dicho por Margarita León, Isabel es

[el] símbolo más relevante del individualismo, vive en constante crisis existencial, sin acomodarse a su circunstancia, lo cual le permite estar en una especie de eterna vigilia respecto de sí misma. La experiencia del *doble* no sólo habla de una suerte de escisión del sujeto que es consecuencia de una serie de situaciones y hechos concretos, sino que el encuentro con su *otredad* es una forma de ultraconsciencia que le permite ver más allá de su persona, y de su papel como personaje.⁷⁰

La individualidad de Isabel se expresa desde el momento de su concepción. Sus "estigmas" la enfrentan a un constante conocerse y formarse, rompiendo con los arquetipos trabajados en el capítulo uno. El problema de la experiencia del doble en Isabel se da por este proceso de formación; la Isabel real se corresponde con el ser, mientras que la Isabel irreal está enfrascada en su *deber ser*. La primera se enfrenta a lo masculino, representado, primero por sus hermanos, especialmente por Nicolás, pero también por el general Francisco Rosas. La segunda deambula por espacios y tiempos diversos, navega en esa indiferencia que la lleva a flotar como lirio en la marea de feligreses en la iglesia; indiferencia que expresa su no-correspondencia con el arquetipo.

3.2 Sentado en esta piedra aparente

⁷⁰ León, *La memoria...*, p. 131.

Ahora bien, no es arbitraria la decisión de caracterizar al personaje a través de su espacio, ya que muchas veces éste puede sintetizar el valor de aquél, convirtiéndose "en el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos del relato, en una suerte de síntesis de la significación del personaje"⁷¹; o puede fungir, de manera analítica "como una prolongación, casi como una *explicación*"⁷² del mismo, pues aunque no es condición que el uno sea reflejo del otro, sí influyen la ubicación y caracterización de donde se desarrolla la historia, pues dependiendo de dichos rasgos se plantean posibles acciones, ya que "si no *pre-destina* el ser y el hacer del personaje, sí constituye una indicación sobre su destino posible."⁷³

Los recuerdos del porvenir nos ofrece dos tipos de relación entre el espacio e Isabel Moncada:

- 1) Isabel en el macroespacio: entendiendo por ello la relación establecida entre ella y el pueblo, el espacio abierto;
- 2) Isabel en el microespacio: refiriéndome con ello a la relación establecida entre ella y los espacios pequeños, cerrados e íntimos.

3.2.1 Su futuro era la muerte

La primera relación se da entre Isabel e Ixtepec, que funge como narrador, personaje colectivo y como espacio donde se ambienta la novela, "un microcosmos cerrado, emblemático de su memoria

⁷¹ Pimentel, *Op. Cit.*, p 79.

⁷² *Ibidem.*

⁷³ *Ibidem.*

circular que lo va recreando en un tiempo basado en la premonición de su repetición"⁷⁴, de allí que la deixis de referencia inicial y final de la historia sea frente a Isabel petrificada. Y es que para que Ixtepec recobre la memoria de su historia, debe repetir la historia de Julia e Isabel que le permiten darle un sentido a su destino final: el abandono. Pero para recordar a ambas mujeres, el narrador requiere de un detonante de acciones. Si de Julia no quedó más que el recuerdo, de Isabel quedó su cuerpo petrificado, mismo que encierra su memoria -que implícitamente encierra la de Julia-.

De tal manera, "en este proceso de autoconciencia, el yo de la memoria individual y colectiva practica el juego de la nostalgia; rescata del pasado elementos para crear una nueva relación espacio-temporal, el del mito y la leyenda, y por el otro lado, el de la historia"⁷⁵ y la Historia, porque finalmente Elena Garro se apoya en una micro historia para expresar y plantear su perspectiva respecto de la macro historia, donde juzga y critica fuertemente los esquemas establecidos no sólo por el patriarcado en las relaciones sociales, sino también en el plano político.

Por todo lo anterior, el capítulo uno de la primera parte de la novela cierra con un recuerdo, uno de los más claros:

Un punto luminoso determina un valle. Ese instante geométrico se une al momento de esta piedra y de la supersposición de espacios que forman el mundo imaginario, la memoria me devuelve intactos aquellos días; y ahora Isabel

⁷⁴ Bradu, *Op. Cit.*, p. 14.

⁷⁵ Margarita León Vega, "Los recuerdos del porvenir: tiempos de la memoria, memorias del tiempo", *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Núm. 21, enero-junio 2000, p. 277.

está otra vez ahí, bailando con su hermano Nicolás, en el corredor iluminado por lanternas anaranjadas, girando sobre sus tacones, con los rizos en desorden y una sonrisa encandilada en los labios. Un coro de jóvenes vestidas de claro los rodea. Su madre la mira con reproche. Los criados están bebiendo alcohol en la cocina.

-No van a acabar bien -sentencian las gentes sentadas alrededor del brasero.

-¡Isabel! ¿Para quién bailas? ¡Pareces una loca! (p. 12).

Ixtepec cumple su condenada al vivir en un tiempo circular, al revivir como testigo y protagonista su historia a partir de recordar la de Julia e Isabel: "Han pasado muchos años, de los Moncada ya no queda nadie, sólo quedo yo como testigo de su derrota..." (p. 35). Al final de la novela, cerrando el último capítulo, leemos "A veces los fuereños no entienden mi cansancio ni mi polvo, tal vez porque ya no queda nadie para nombrar a los Moncada. Aquí sigue la piedra, memoria de mis duelos..." (pp. 294-295); porque sólo a través de la memoria el narrador también se conoce y se entiende.

Ante todo esto surge la duda de por qué son los Moncada quienes detonan la memoria del narrador. La explicación más viable para ello la encuentro en su situación y condición social, y su revelación ante ello: son una familia burguesa en decadencia por la falta de competitividad por parte del padre, Martín, quien "se sentía asfixiado por los "cuerpos opacos" como llamaba al círculo que formaba la sociedad de Ixtepec; se desintegraban en intereses sin importancia, olvidaban su condición de mortales, su error provenía del miedo" (p. 33). Considerado loco y excéntrico por sus amigos, sus hijos han heredado ese disgusto hacia su sociedad, ese

grupo al que pertenecen, y buscan a toda costa alejarse de allí: “-No te preocupes, papá, nosotros nos vamos a ir de Ixtepec -dijo Nicolás sonriente” (p. 22). Sin embargo, eso nunca pasa porque nacieron del polvo de Ixtepec y están condenados a permanecer en ese espacio que tanto odian.

Es interesante que ellos se nieguen a pudrirse, a desintegrarse corporalmente y reintegrarse a la tierra; a transformarse en polvo y regresar al origen. Por eso son tan atractivos para el narrador, porque representan esa rebeldía a cumplir el destino al que están condenados; su fracaso, sin embargo, confirma al narrador que no hay poder que logre destruir el orden de lo ya establecido. En ese sentido, los hermanos se sienten sofocados por la inconformidad reprimida del pueblo mismo. Dicha pasividad está representada en los cadáveres que de niños encontraban en el monte. Esa corporalidad putrefacta a que están condenados los orilla a ser protagonistas del intento de liberación de Ixtepec: quieren huir, pues buscan una muerte diferente, donde no se corrompan sus cuerpos bajo la condición humana, pues “ellos, los Moncada, no morirían en su cama, en el sudor de unas sábanas húmedas, pegándose a la vida como sanguijuelas” (p. 16-17); ellos debían tener una muerte que los liberara de la putrefacción corporal.

Siguiendo el planteamiento que se han hecho de la muerte desde su niñez, nos encontraremos con el cuento que les relató Dorotea, una amiga de su familia:

El quinqué encendido era el único faro.
[Isabel] Se vio de niña llamando a Nicolás.

-¡Nico!...

Su voz atravesaba el cuarto y vagaba en las tinieblas de los rincones intactas a la luz del petróleo.

-¿Tienes miedo, Isabel?

La voz de su hermano le llegaba protectora desde la cama vecina.

-Son las velas... ¿Crees que mi cabito ya se está acabando?

Y Nicolás e Isabel bajaban de la mano hasta el cuento de Dorotea. Asustados, se encontraban debajo de la bóveda subterránea donde se guardan las vidas de los hombres. Ardían millones de velas de distintos tamaños; algunas eran ya pabilos chisporroteantes. La mujer negra que se paseaba entre ellas se acercaba y las apagaba de un soplo. Entonces los dueños de las velas morían sobre la tierra. Nicolás salía del cuento con la voz insegura.

-Tu vela está del mismo tamaño que la mía... (p. 155).

A partir de la metáfora de la vela los Moncada han descubierto que sus vidas se apagan al mismo tiempo, pues a pesar de que Nicolás es mayor que Isabel ambos cabos miden lo mismo.

Ahora bien, en el caso de los hermanos Moncada, la muerte no sólo está vista como el fenómeno fisiológico de descomposición y pérdida del alma, sino que es una posible puerta de salida de Ixtepec, el pueblo donde nacieron y por el que sienten un inexplicable desprecio:

'Nos iremos de Ixtepec, nos iremos'... habían dicho él y sus hermanos desde niños. Juan era el primero que había encontrado la salida; cuando se acercó a verlo, estaba tirado boca arriba mirando para siempre a las estrellas. [...] 'Me iré boca abajo para no llevarme nada de este pueblo que nos ha traicionado'... y no pudo llorar; asombrado por la fuga de su hermano, [...] Los tres habían querido huir para volver después y abrir una corriente de

frescura en el pueblo cerrado como un pudridero de cadáveres (p. 264).

Los Moncada no se niegan ni temen a la muerte, pues la ven como una posible salida; se oponen a ser cadáveres, a desintegrarse, a pulverizarse. Es por ello que "a Ignacio había que echarle tierra para que nunca más los asustara su cuerpo mutilado" (p. 88), es decir, hay que acabar de "enterrarlo" para que la imagen de su condición humana, la descomposición final, no los acose y les recuerde su destino, del que buscan huir.

Como anteriormente mencioné, los Moncada se ven inmiscuidos en la huida del padre y el sacristán porque es la puerta de escape, pues realmente no les interesa que dichos hombres salven sus vidas del general Francisco Rosas. El problema es que el plan falla y los hermanos se separan.

Observemos el siguiente párrafo que nos habla del futuro de Nicolás, quien ve su destino marcado por la muerte. Una vez más aparece la imagen de un cuerpo en descomposición, el suyo:

Recordaba su futuro y su futuro era la muerte en un llano de Ixtepec. La traición de Isabel abolió la muerte milagrosa. Ya no darían el paso hacia el misterio. ¿Y Juan? Ahora sabía que Juan había muerto como iba a morir él: de cuerpo entero, sin Isabel, eran sus cabellos, sus ojos y sus pies los que morían en un horror inmóvil; se vería desde adentro, agusanándose como los cuerpos hinchados de los muertos que encontraban de niños tirados en los llanos de Ixtepec. No había escapado al crimen, no había escapado a la muerte del pueblo. Obstinado, trataba de imaginar lo que haría Isabel para encontrarse con ellos en ese futuro tan cercano como la puerta de su celda. "No puede quedarse aquí, no puede dejarnos aquí", y veía los llanos de su infancia infestados de

muertos. "¡Nos iremos de Ixtepec, nos iremos!"
(pp. 266-267).

¿Cuál es la muerte milagrosa?, ¿cuál es el misterio que ya no conocerán? Isabel no traicionó a sus hermanos en sentido estricto: siguió un impulso que, motivado por el destino, generó confusión y desdicha. Nicolás, por su parte, decidió sacrificarse aun cuando tenía perdonada la vida; optó por morir antes que volver con su hermana. Y es que morir sin Isabel equivale a fragmentarse e integrarse en sí mismo: ellos compartían con ella cierta corporalidad; morir sin ella es devolverle su cuerpo y hacer conciencia del propio. La aparente traición los separa como cuando ellos se van a trabajar a las minas de Tetela y ella permanece en Ixtepec. Y de igual manera, se vuelven frágiles, se desprenden y pueden caer en cualquier lugar.

El futuro de los hermanos Moncada es salir de Ixtepec, no importa si ello implica que mueran, pero deben permanecer juntos después de la muerte, por lo que la aceptan como mártires en un pueblo de cristianos, como chivos expiatorios que serán sacrificados para liberar al pueblo de su opresión, y con ello, liberarse a sí mismos.

Y a pesar de la carga significativa que la muerte implica, podemos decir que ésta ofrece la perspectiva del conocimiento del cuerpo, de la carne que está próxima a desintegrarse y a sufrir en sí misma los estragos propios. Es decir, a partir de la muerte la corporalidad aumenta al ofrecer sensaciones diversas, mismas que puede ofrecer el contacto y conocimiento a través del otro.

Las circunstancias no les permiten fugarse, al menos no corporalmente: los varones mueren y son enterrados en el campo santo del pueblo mientras que la hermana queda petrificada. Es decir, los Moncada realizan una batalla contra el destino, misma que pierden. Para recordar esa lucha fallida, que también representa la lucha de Ixtepec por romper su destino, el narrador recurre al único testimonio de la misma: Isabel.

3.2.2 Ocupa todo el cuarto, se dijo

La segunda relación de Isabel con el espacio es a través de las áreas pequeñas y cerradas, sobre todo íntimas, como puede ser su habitación:

Isabel se levantó de su sillón, lo encontraba agresivo; a ella no sólo el papel, la casa entera le hacía gestos. Dio las buenas noches y salió de la habitación. [...] "Mañana le pediré a mis padres que los traigan [a sus hermanos]" y se echó la sábana encima de la cabeza para no ver la oscuridad caliente y las sombras que se integraban en millares de puntos oscuros, haciendo un ruido ensordecedor (pp. 30-31).

¿Cómo ante la ausencia de los hermanos, los objetos adquieren cierta animación que afecta el estado de ánimo de Isabel? Ella evita esa interacción, por eso pasa de un espacio colectivo como es la sala a un espacio más íntimo, su cuarto, donde los objetos dejan de estar animados, como si se anularan, para volver el espacio un ambiente sensorial donde las imágenes y los sonidos permiten su reconocimiento; pero además, se vuelve una experiencia sensual, atractiva para Isabel que busca saber a partir de su cuerpo.

Otro cuadro donde es visible la interacción de Isabel con el espacio está en la siguiente cita, donde influye un tercer factor, el lenguaje:

Isabel, descorazonada, entró en su habitación, depositó la luz sobre su mesita de noche y se desvistió en silencio. Estaría siempre sola. El rostro que aparecía en sus sueños era un rostro que no la había mirado nunca. Melancólica, cuidó que el ropero y la cómoda quedaran bien cerrados; después contó las sílabas de la última frase dicha por su madre: "Déjalos allá." ¡Cinco sílabas!, y trató de llegar a su cama de cinco zancadas. El último tramo lo hizo de un salto y cayó en la cama enredándose en el velo del mosquitero (pp. 154-155).

Isabel está dentro de su cuarto, donde vemos una lucha por el control del espacio, así como de los objetos que la rodean; sin embargo, cuando ella intenta llegar a su cama de cinco zancadas, conjuga el lenguaje para tener control, pero no lo consigue, por eso termina recorriendo el último tramo de un brinco y se enreda en el mosquitero. Sin embargo, esta forma de dominación queda subsanada cuando ella se relaciona con Francisco Rosas. Se apropia del espacio a través del contacto físico -sexual- con el otro, pero además, de su no-lenguaje, de su mutismo:

[Francisco Rosas] en la cama se encontró con un cuerpo extraño que le obedecía sin decir una palabra. [...] Quería salir de la habitación que se le había vuelto asfixiante. [...] Volvió al hotel muy tarde y se encontró con los ojos obstinados de Isabel. [...] La joven lo imitó y el cuarto se llenó de lianas y de hojas carnosas. No quedaba lugar para él, ni para su pasado, se ahogaba... "Ocupa todo el cuarto", se dijo (pp. 246-247).

Ella se apropia del espacio a medida que el contacto entre cuerpo masculino y femenino avanza. La habitación cambió de un espacio femenino protector (con la presencia de Julia como dueña de la misma) a un espacio masculino inerte (después de la fuga de Julia), y retornó a ser un espacio femenino, pero ahora agresivo con la llegada de Isabel, quien ejerce con violencia su feminidad en el lugar, que se vuelve salvaje, por tanto, impulsivo y pasional.

Si el espacio ocupado por Julia remitía en buena medida al útero materno protector, ahora el espacio ocupado por Isabel nos remite sí a un útero (de allí las hojas carnosas y la atmósfera asfixiante) pero con un carácter mortal: es la imagen de la vagina dentada que, a través del coito, devora a los hombres, los imposibilita cerceando su miembro, anulando su poder fálico. Así, una vez más está la resistencia pasiva, expresada en el silencio y la obediencia obstinada.

3.2.3 Sin mirarla

Uno de los constantes conflictos existenciales a que se enfrentan Nicolás e Isabel es la idea del futuro esposo de ésta. Desde la idealización se vaticina una relación poco fortuita y carente de amor: "-En este momento debe estar en algún lugar, respondió ella sin inmutarse. Y se fue a buscarlo a lugares desconocidos y encontró a una figura que la ensombreció y que pasó junto a ella *sin mirarla*" (p. 17). De hecho, cuando Isabel interactúa con Francisco Rosas, el juego de las miradas se volverá una constante que además les funciona como medio de comunicación:

- En la fiesta, cuando ambos bailaron juntos, el narrador refiere la cercanía de sus miradas: "veo la mirada de Isabel muy cerca de su pecho" (p. 197);
- "Al entrar a su cuarto y mirarla de cerca, le molestaron sus ojos obstinados y su traje rojo" (p. 254), lo que influye en cómo se dirige a ella al momento de culminar su encuentro,
- "-¡Desvístete!- ordenó sin mirarla" (p. 246).
- Pero en los siguientes casos, las miradas se vuelven lejanas: cuando el general pretende abandonar la fiesta y ella le tiende el brazo, "Francisco Rosas la miró sorprendido, [...] Ella, arrebolada y con los ojos fijos en el general, parecía vagar en un mundo sangriento. Francisco Rosas la miraba de soslayo, sin atreverse a dirigirle palabra" (p. 201);
- cuando él decide ausentarse "sus ojos se detuvieron en Isabel que lo veía partir sin poder creerlo" (p. 204).

A través de los ojos ellos establecen un vínculo forzado y agresivo que condiciona su relación fatua. Rosas conoce la naturaleza de Isabel en su mirada, por ello decide llamarla en la calle, cuando se encuentra con la familia. Cuando esto pasa, él ya sabe el destino de los hermanos y bajo el conocimiento de tales sucesos la invita a seguirlo con una simple pregunta: "¿Vienes?", y ella accede.

El triunfo sobre Ixtepec es inminente. Francisco Rosas ha salido victorioso de la redada a los sublevados, los ha atrapado. También consumó su poder sobre el pueblo en el momento que "posee" a Isabel. Pero no está feliz:

El triunfo no le había producido la alegría que esperaba. La presencia de Isabel en su cuarto había arruinado el éxito. [...] "Allí está", se dijo con rencor. ¿Por qué se había ido con él? Cuando la llamó en los portales y se la llevó a su cuarto a sabiendas de que Juan estaba muerto y Nicolás en la cárcel de la guarnición, pensó en el triunfo sobre Ixtepec. *Ni siquiera sabía cómo era la joven que caminaba junto a él a medianoche.* Al entrar a su cuarto y mirarla de cerca, le molestaron sus ojos obstinados y su traje rojo. A él le gustaban las mujeres suaves, envueltas en colores claros (pp. 245-246).

Isabel era el trofeo con el cual Rosas celebraría su triunfo sobre Ixtepec. Sin embargo, él nunca miró con detenimiento su corporalidad, misma que desintegra la victoria. En la cita anterior vemos que parte de dicha corporalidad se encuentra marcada por un vestido rojo y unos ojos obstinados. Ambos elementos se convertirán en la penitencia de Rosas y en ese sentido, en el cumplimiento de su destino: la eterna contemplación y deseo de posesión de Julia, por un lado, y el padecimiento originado por la convulsa corporalidad de Isabel.

Isabel coincide físicamente con el arquetipo de la virgen, pero irradia una pasión que se representa en el color de su vestido; ella es más carnal que virginal, mientras que Julia es lo contrario. Por eso Rosas sufre el amasiato con Isabel, porque su naturaleza es atractiva al mismo tiempo que lacerante. Así, él no contempla el cuerpo desnudo de ella, que se despoja del vestido. Pareciera que el cuerpo de la joven no está hecho para mirarse, sino para sentirse y temerse; de allí que Rosas apague la luz y que todo lo que posteriormente se refiere sea a través de un punto

de vista táctil. De igual manera observamos la actitud mimética de Isabel ante las órdenes de Rosas, quien se encuentra con un cuerpo que no es el de Julia, que parece pasivo, pero participa al imitar al otro.

A medida que avanza el coito, el cuerpo de Isabel se apropia del espacio, conjuntándose con el cuarto que se vuelve asfixiante. Cuando vemos el segundo encuentro de cuerpos (no precisamente sexual), apreciamos cómo el simple hecho de compartir cama con Rosas genera que el cuerpo de ella desaparezca bajo las sábanas para convertirse en simples hojas carnosas que invaden la habitación, volviéndola insoportable.

Y aunque Rosas no sepa explicarse qué es, hay algo en Isabel que no logra satisfacerlo; "la presencia de Isabel volvía intolerable la ausencia de Julia. Su sombra ligera se esfumaba, expulsada por la voz y el cuerpo de su nueva querida" (p. 251). Isabel literalmente se expande; transforma el espacio, lo vuelve suyo, lo controla. Pasa de ser un área paradisiaca a una selva, donde lo salvaje y lo pasional se exaltan al tiempo que aparentemente anulan a Rosas. ¿Por qué es importante este encuentro para Isabel? Porque la define, le enseña sus límites a partir de su propia violación. Sin Francisco Rosas, Isabel jamás se conocería a sí misma, no llegaría a entender su corporalidad.

Por último, es importante destacar que Isabel ya tenía premeditado este encuentro: "si pudiera daría el salto para colocarse al lado de Francisco Rosas: quería estar en el mundo de

los que están solos" (p. 161), lo que nos lleva a considerar cuánto quería ella romper ese destino establecido.

3.2.4 Bajo estos ojos

La relación que Isabel guarda con Nicolás es, sobre todo, física. Sobre ello, el general es quien hace hincapié al hablar de los hermanos: "Francisco Rosas levantó los ojos y miró su cara [de Isabel] de muchacho" (p. 273). Este rostro le es conocido porque lo ve en su cuarto y en la comandancia: "-Quiero a Nicolás- repitió la cara de Isabel cada vez más parecida a la cara de su hermano" (p. 273).

Una prueba más. Cuando Rosas interroga a Nicolás descubre que "se parecía demasiado a su hermana" (p. 248). Pero el rasgo de mayor similitud está en sus ojos: "los dos hermanos lo habían mirado con los mismo ojos. 'Ya no quiero estar bajo estos ojos'" (p. 252). Es decir, ambos comparten la mirada obstinada.

Tratemos de indagar sobre esta relación filial que en un primer momento parece hablarnos de gemelos, hermanos que nacen del mismo óvulo, casi al mismo tiempo y que además, comparten rasgos físicos y emocionales. Sabemos que no son gemelos porque Garro ha referido la concepción de Isabel posterior al nacimiento de Nicolás. Los gemelos siempre hacen alusión al doble y "no importa la forma en que se imaginen, siempre expresan una intervención del más allá y la dualidad del ser"⁷⁶, dualidad que desde la antigüedad griega se ha planteado entre el alma y el cuerpo: "el sentido más simbólico de los gemelos es que uno significa la porción eterna

⁷⁶ "Gemelos", *Diccionario de los símbolos*, 6ª Ed., 1999.

del hombre, herencia del padre celeste (reflejo de la hierogamia), es decir, el alma; y el otro la porción mortal"⁷⁷, es decir, el cuerpo.

Ahora, si nosotros observamos cómo es la relación filial entre Nicolás y su hermana, veremos que él siente por Isabel un amor incestuoso, donde los celos y la idea de que Isabel se vaya con otro lo atormentan:

-¿Te vas a casar, Isabel?

Apoyado en un pilar del corredor, Nicolás veía salir a Isabel del cuarto de Dorotea con el rostro transfigurado, perdida en un mundo desconocido para él. Lo traicionaba, lo dejaba solo, rompía el lazo que los unía desde niños. Y él sabía que tenían que ser los dos: huirían de Ixtepec; los esperaban los caminos con su aureola de polvo reluciente, el campo tendido para ganar la batalla... ¿Cuál? Los dos debían descubrirla para que no se les fuera por alguna grieta. Después se encontrarían con los héroes que los llamaban desde un mundo glorioso de clarines. Ellos, los Moncada, no morirían en su cama, en el sudor de unas sábanas húmedas, pegándose a la vida como sanguijuelas (pp. 16-17).

Nicolás no quiere separarse de Isabel, pero al final de su historia, él se entrega a la putrefacción mientras que ella se petrifica. Ni siquiera entre ellos es posible la realización integra: "languidece lejos de su hermana" (p. 31), pues su temor más grande es la entrega de ésta a otro: "No quería confesarse que en sus vueltas al pueblo temía encontrarse con la noticia del matrimonio de su hermana, y que ese temor inadmisible lo atormentaba" (p. 31).

⁷⁷ "Gemelos", *Diccionario de símbolos*, 5ª ed., 1982.

¿Qué sucede con estos hermanos? Refiere Margarita León que "Nicolás aparece como pareja inseparable de ésta en los juegos y aventuras infantiles, un 'alma gemela', casi incestuosa, que comparte con ella la expectativa de irse de Ixtepec..."⁷⁸ Quizás dicha relación se deba a que ambos comparten la misma carne, en tanto que son hijos del mismo útero, por lo que sus cuerpos conocen y viven las pulsaciones. Por ello ambos se entienden, porque saben y sienten de la misma manera, pues ambos fueron concebidos antes de que su madre reprimiera su impulso sexual.

3.3 Las acciones

El meollo del asunto que nos permite entender el protagonismo y conflicto de Isabel como personaje radica, sobre todo, en la evolución de sus acciones. La primera parte de la novela está enfocada en Julia, pero a manera de segundo plano nos plantea a Isabel, cuyo proceso e importancia es evidente al final.

Debemos considerar que el contexto histórico planteado por la novela nos posiciona en el periodo donde estalla y se desarrolla "El Movimiento Cristero". Ixtepec no se libra. Privado del culto católico por orden militar, decide dar salida al sacerdote y al sacristán, quienes están condenados a ejecución.

La situación es por demás tensa y difícil. Para lograr el cometido, los pobladores comandados por la Sra. Carmen B. Arrieta organizaron una fiesta por medio de la cual pretenden distraer a los militares mientras que los hermanos Moncada, el loco del

⁷⁸ León, *La memoria...*, p. 255.

pueblo y la prostituta "Luchi" acompañan al Padre Beltrán y a Don Roque en su fuga de Ixtepec.

Y es a partir de esta fiesta que el personaje de Isabel cobra mayor fuerza y relevancia dentro de la novela. Es decir, la fiesta-trampa se vuelve el detonador de las acciones más importantes que ella realiza,

se impone como un ser asido a la tierra, corpórea, deseada y deseante. Isabel enfrenta al poder que subyuga al pueblo, al general Francisco Rosas, y doblega a su dominador a través de la no-acción, de la pasividad. Encarnada en el amor-pasión envuelta en su vestido rojo de fiesta, Isabel transgrede el poder patriarcal en tres ocasiones: la primera cuando se aleja de casa al lado del general Rosas para vivir en concubinato en el Hotel Jardín; la segunda es el enfrentamiento con su amante que es quien decide las acciones del pueblo; y la tercera es el desafío a las leyes divinas.⁷⁹

Las tres transgresiones son las mismas que generan el conflicto de identidad y pertenencia del personaje, como veremos a continuación.

a) ¿Vienes? Primera transgresión

Los varones Moncada son partícipes directos en la huida del sacerdote y el sacristán. Mientras la fiesta se desarrolla, ellos les esperan en "Las Cruces", una de las salidas del pueblo. Ellos aceptan arriesgar sus vidas porque de esta manera pueden justificar y ejecutar su propia fuga.

El plan estaba hecho, pero los militares ya tenían noción de éste y los sorprenden en la ejecución del mismo. En "Las Cruces", tras una balacera, quedó el cuerpo de la prostituta y el menor de

⁷⁹ Pedroza, *Op. Cit.*, p. 57.

los Moncada, Juan. El sacristán logra escapar en tanto que el padre Beltrán, el "Presidente" Juan Cariño y Nicolás Moncada son hechos prisioneros.

Mientras esto sucede en "Las Cruces", la fiesta parece ir a la perfección. Los militares conviven con los habitantes de Ixtepec, a pesar de la actitud reservada y seria de Francisco Rosas, quien por cierto, baila tres piezas: una con Conchita, una con Micaela y otra con Isabel.

Todos están disfrutando el evento cuando un grupo de militares irrumpe en el lugar, llenando de tensión el ambiente. Después de que uno de ellos habla con Rosas, éste indica que debe retirarse. Isabel Moncada sospecha que algo ha pasado y, ante la tentativa del general por abandonar el lugar, atraviesa el patio y le tiende el brazo, invitándolo con este acto a bailar:

Francisco Rosas la miró sorprendido, entregó su sombrero a Corona y tomó a la joven por el talle. Los dos giraron al compás de la música. Ella, arrebolada y con los ojos fijos en el general, parecía vagar en un mundo sangriento. Francisco Rosas la miraba de soslayo, sin atreverse a dirigirle palabra (p. 201).

Ella ha logrado retener al general, pero sabe que las cosas no han salido bien, por eso se encuentra en un espacio sangriento. Él se muestra receloso ante la joven, a quien ya no mira. Sabe que uno de sus hermanos ha muerto, que el otro está en prisión.

Sin embargo, ante la llegada de más militares la música se detiene. Después de una reverencia, él la deja para poder hablar con el sargento que ha ido a buscarlo. "¿Habría ocurrido?" Isabel

buscó una silla y se dejó caer con los brazos colgantes y la mirada vacía" (p. 202). Después de que los militares hablaron, Rosas planteó a la concurrencia su ausencia por un tiempo, mientras que "sus ojos se detuvieron en Isabel que lo veía partir sin poder creerlo" (p. 204). El general se va después de prohibir la salida a los invitados de la fiesta, excepto a los Moncada, quienes podían retirarse cuando lo desearan.

¿Qué lo motivó a dicha concesión? Efectivamente él ya sabía que los hermanos de Isabel habían sido atrapados; pero quería exaltar su triunfo sobre Ixtepec, y aprovecho que las miradas que había cruzado con Isabel le permitieron percibir su naturaleza pasional. No obstante, los motivos para dicho privilegio cambian de planteamiento en los invitados. Para ellos es evidente que Isabel tiene algo que ver⁸⁰:

Pasaron cerca de Isabel y el doctor Arrieta prefirió no mirarla; en cambio, su mujer le hizo un guiño que la joven no devolvió. Su padre, muy pálido, estaba junto a ella.
-¡Fracasó todo!-dijo Isabel en voz alta (p. 206).

Se plantea que es ella quien ha traicionado. Esto queda reforzado con las acciones y el soliloquio del padre, quien "agachó la cabeza; no quería ver a Isabel. 'Hubiera sido mejor que no naciera'" (p. 207), y el comentario del tío: "-Tú lo quisiste, hijita- murmuró su tío Joaquín dándole un beso. Isabel no contestó

⁸⁰ Cfr. Jorge Chen Sham, "La maldición de la piedra: víctima expiatoria y crisis social en *Los recuerdos del porvenir*", *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 29, Núm. 2, 2003, pp. 94-95, donde habla respecto a la posible traición de Isabel.

la caricia" (p. 208); palabras que atribuyen a Isabel el fracaso de la fuga.

Los Moncada finalmente abandonan la fiesta. En la calle la familia se encuentra con el general Rosas, quien invita a Isabel a seguirlo. Ella acepta y con ello ejecuta la primera transgresión. De este acto las personas conjeturaron hacia dos vías:

Isabel había entrado al corazón del enigma. Estaba allí para vencer a los extranjeros, tan vulnerables como cualquiera de nosotros, o bien para decidir nuestra derrota. Su nombre borró al recuerdo de Julia y su figura escondida detrás de las persianas se convirtió en el único enigma de Ixtepec (p. 250).

El hecho de que Isabel estuviera con el general despierta en el pueblo la duda por la actitud de la joven. Por un lado, han depositado su fe en ella, esperando que los salve; por el otro, la creen traidora por estar con el verdugo de sus hermanos:

Algunos creyeron leer en las palabras de Nicolás que la salvación nos vendría de Isabel. La joven no había entrado al hotel a traicionarnos. Estaba allí, como la diosa vengadora de la justicia, esperando el momento propicio.

-¡Ya no le griten! ¡Ella está allí porque allí debe de estar!

-¡Desde niña fue muy hombrecito! (p. 268)

Isabel cumple un destino, por eso *debe* estar allí. A la par de ello genera resentimiento en su hermano Nicolás:

Vio llegar el día, y antes de ir a presentar su primera declaración, los guardianes le dijeron que Isabel había dormido con el general Francisco Rosas. "¡Que se muera ahora mismo!" [...] "De la sangre de los inocentes brotan fuentes que lavan los pecados de los malos" [...] Y la fuente de sangre tirada en las piedras de Las Cruces y la

fuelle regada en el zaguán ¿a quién habían purificado? Ni siquiera a Isabel, encerrada en el Hotel Jardín. [...] La traición de su hermana lo lanzaba a ese día de escombros (p. 265).

Podemos apreciar que Nicolás se siente traicionado por su hermana, al tiempo que descubre que todo lo hecho hasta el momento no ha servido de nada. Ella, portadora del estigma del impulso sexual, del deseo, ahora está marcada por su contacto con Francisco Rosas. Pero dicha acción parece justificarse con el interés de salvar la vida de su hermano, aunque no podemos plantear que Isabel ha actuado y hecho todo únicamente por ella. A través de la cópula,

esa acción violenta, que desprovee a la víctima de su carácter limitado y le otorga el carácter de lo ilimitado y de lo infinito pertenecientes a la esfera sagrada, es querida por su consecuencia profunda. Es deliberada como la acción de quien desnuda a su víctima, a la cual desea y a la que quiere penetrar. El amante no disgrega menos a la mujer amada que el sacrificador que agarrota al hombre o al animal inmolado. La mujer, en manos de quien la acomete, está desposeída de su ser, pierde, con su pudor, esa barrera sólida que, separándola del otro, la hacía impenetrable; bruscamente se abre a la violencia del juego sexual desencadenado en los órganos de la reproducción, se abre a la violencia impersonal que la desborda desde fuera.⁸¹

La desnudez, que evidencia lo ilimitado del ser de Isabel, también está presente en la novela. Recordemos que Rosas le ordena que se desvista, pero no la mira; siente una violenta atracción hacia ella, pero le resulta hostil su presencia.

⁸¹ George Bataille. *El erotismo*. México, Tusquets, 2005, pp. 95-96.

3.3.2 Quiero a Nicolás. Segunda transgresión

Él la desea al mismo tiempo que teme su encuentro; aborrece llegar al cuarto del hotel y encontrarla allí, y sin embargo, no la saca del mismo. A pesar de que la tiene como su querida, no le da el mismo trato que le daba a Julia, a quien procuraba con constantes regalos. En este sentido, Isabel no ha pedido ni recibido nada que pueda legitimar su relación con Rosas, y con ello sublimarla. Sin embargo, cuando Rosas se alista para partir a ejecutar a Nicolás, Isabel lo observa y pregunta:

-¿Es cierto lo que va suceder?

Las palabras de Isabel entraron en el espejo como injurias.

-Ya lo sabes... Ya lo sabías- respondió el hombre con brutalidad. [...]

-Yo no tengo la culpa...

Los pasos [de Francisco Rosas] se detuvieron un instante y el hombre se volvió a mirarla.

-Tampoco yo...

-Yo no soy la única culpable...

-¿Y cuál es mi culpa? ¿Haberte llamado esa noche en los portales? Tú ya te habías ofrecido. No me digas que eres inocente. *Sabías lo que querías y me trajiste a tu infierno...* ¿Me oyes? ¡A tu infierno!...

Y Francisco Rosas, lívido y amenazante, se acercó a deshacerle el rostro a golpes. Los ojos de Isabel, ajenos a su cólera, lo detuvieron.

-Quiero ver a Nicolás. Él sabe que yo no inventé estas muertes...

-¡Cállate! No quiero oír nombrar más a los Moncada... ¡Nunca más!... Cuando bailaste conmigo lo sabías todo...

-Ya habías matado a Juan cuando me llamaste. Isabel saltó y acercó su voz al rostro de Francisco Rosas. [...]

-Quiero a Nicolás- ordenó en voz muy baja.

Francisco Rosas levantó los ojos y miró su cara de muchacho.

-Quiero a Nicolás- repitió la cara de Isabel cada vez más parecida a la cara de su hermano (pp. 272-273).

Están juntos porque lo desearon: a través de las miradas se expresó, por un lado, el impulso de Isabel; por el otro, Rosas dejó entrever ese deseo que la joven le inspiraba: ambos sabían lo que querían, por lo que terminaron juntándose. Todo fue premeditado, pero posterior a la unión, Isabel había estado en una aparente pasividad absoluta. Pero ante la condena a muerte de su hermano, ella rompe su mutismo y pide a Rosas la vida de Nicolás. Se ha impuesto a través de su corporalidad, expresada en sus ojos.

Rosas perdona la vida a Nicolás. De hecho, él mismo se siente liberado al planear la fuga de éste. El problema es que el joven prisionero decide no aceptar el perdón otorgado y se entrega para ser fusilado:

Rosas miró unos instantes al joven tirado entre la tierra y luego le dio la espalda. ¿Por qué había de matar siempre a lo que amaba? Su vida era un engaño permanente; estaba condenado a vagar solo, dejado de la suerte. Se sintió muy desgraciado y pensó con rencor en Nicolás que con los ojos vidriosos de la muerte miraba su derrota. Los Moncada le enseñaron el mundo de la compañía y cuando entraba en él, confiado, se lo arrebataban para dejarlo otra vez solo, entregado a la nada de sus días (p. 289).

Nicolás sabía que de esta manera, Rosas cargaría con su muerte. El general no traicionó a Isabel matando a su hermano, fue el mismo Nicolás quien decidió morir como mártir, y con esta muerte, detonar los destinos: el de Francisco, permanecer en

constante anhelo por Julia; el de Isabel, negándole la felicidad y libertad al lado de Francisco.

Con esto, Isabel ha transgredido por segunda vez el poder establecido por una sociedad patriarcal. Ahora ha retado la voluntad ya no del padre, sino del amante que además, es un hombre de armas.

3.3.3 Aunque Dios me castigue. Tercera transgresión

Francisco ha prometido a Isabel la vida de su hermano, y ha partido hacia el campo santo a realizar las ejecuciones. Isabel espera en el cuarto del Hotel Jardín, pero ante la insistencia de las queridas y los habitantes del pueblo, va a buscar a Rosas para pedirle, una vez más, la vida de su hermano, quien ya se ha sacrificado. Sin embargo llega tarde: Francisco Rosas huye a caballo del lugar. Gregoria ve cómo Isabel está perpleja ante la fuga de éste y la pérdida de su hermano, y le pregunta por el amor de Isabel hacia Francisco, pero ésta no responde:

Volvió con Isabel y la joven le produjo miedo: se veía muy extraña vestida con su traje de baile rojo sentada en la mitad del campo. [...]

-¿Lo quiere mucho, niña...? -preguntó asustada.

[...]

Isabel no contestó. [...]

-Es un pecado, niña - [...]

-Vamos al Santuario, niña; allí la Virgen le sacará del cuerpo a Rosas (p. 291).

Isabel jamás contesta, ni cuando le pregunta sobre su amor ni cuando le afirma que dicho sentimiento es pecado. ¿Por qué creer que su silencio es una afirmación? Ya ha transgredido bastantes convenciones: entregarse a un hombre extranjero sin estar casada

(con lo que deshonró a su familia), ¿acaso no la juzgarían doblemente por haber hecho todo eso por deseo? Ella escogió ejercer su sexualidad fuera del matrimonio, planteándose similar a Julia, desobedeciendo con ellos los lineamientos establecidos dentro del sistema en que vive. Recordemos que

una constante en la narrativa de Elena Garro es el motivo generador de la fuga: en la mayor parte de sus novelas, la autora señala la desobediencia del personaje central dentro del hogar paterno como la causa de la primera huida. Dicha desobediencia tiene que ver con un matrimonio no aprobado por la familia⁸²

y en este caso no podemos hablar de un matrimonio no aceptado, sino de un concubinato, que rompe aún más los esquemas planteados de acuerdo a la sociedad en que se ambienta la historia.

Ahora Isabel deberá rezar con devoción para que la Virgen saque de su cuerpo el recuerdo del general. Sin embargo, ella no cree en los santos ni en la fe cristiana, por lo que será imposible que la Virgen borre el recuerdo de Francisco Rosas.

Ante la aparente traición por parte del general, la imagen de Isabel comienza a mostrar la violencia que su cuerpo ha sufrido, que a la luz del día parece asentarse más:

- 'Mató a Nicolás, me engañó... Rosas me engañó.'
Dijo Gregoria que la niña Isabel se volvió a mirarla con ojos espantados. Llevaba sangre en las rodillas, el traje rojo desgarrado y polvo gris en los rizos. El sol se estaba hundiendo y su último resplandor naranja sacó reflejos sombríos a la seda roja. La joven se puso de pie y echó a correr cuesta abajo. - ¡Aunque Dios me condene quiero ver a Francisco Rosas otra vez!
(p. 293).

⁸² Pedroza, *Op. Cit*, p. 52.

Su traje rojo y desgarrado desprende reflejos sombríos. Isabel brilla incandescente, pues su cuerpo exhala ese fuego interno que representa su pasión. La sangre, considerada como la más fidedigna prueba de la violación se deja ver en sus rodillas. Ella corre en busca de su destino. La última transgresión de Isabel culmina con el castigo de ésta, pues en esta ocasión ha retado al poder divino, igual como lo hiciera la esposa de Lot, quien desobedeciendo el mandato de Dios de no voltear a ver la destrucción de Sodoma, es convertida en estatua de sal.

Si anteriormente Isabel se había mostrado retadora frente a la familia y al hombre poderoso, ahora lo hace frente a Dios. Y es que la última sentencia emitida por Isabel no son palabras vacías; llevan dentro de sí el pecado y la penitencia de sus actos. Así, mientras internamente Isabel padece su pasión, el exterior es un vivo reflejo de esa expulsión de sentimientos:

Su voz sacudió la colina y llegó hasta las puertas de Ixtepec. De sus ojos salieron rayos y una tempestad de rizos negros le cubrió el cuerpo y se levantó un remolino de polvo que volvió invisible la mata de pelo. En su carrera para encontrar a su amante, Isabel Moncada se perdió. Después de mucho buscarla, Gregoria la halló tirada muy abajo, convertida en una piedra, y aterrada se santiguó. Algo le decía que la niña Isabel no quería salvarse: estaba muy sembrada en el general Francisco Rosas (pp. 293-294).

Muy a la manera de los románticos, el personaje expresa sus emociones a partir de condiciones ambientales: los rayos, la tempestad y el remolino son fenómenos naturales asociados a la ira, pero también a la desesperación.

Después de convertirse en piedra, Gregoria la transporta a los pies de la virgen, "como testimonio de que el hombre ama sus pecados" (p. 294), y coloca una inscripción donde explica quién es ella personaje y por qué allí, justificando sus actos por un amor pecaminoso; pero ¿cómo dedujo Gregoria que Isabel amaba al general cuando ésta jamás respondió a esa pregunta? En el artículo "Women, Violence, and the Mexican *Cristero* Wars in Elena Garro's *Los recuerdos del porvenir* and Dolores Castro's *La ciudad y el viento*", Sarah E. L. Bowskill nos dice respecto a Gregoria:

she writes in stone that Isabel was responsible for 'la desdicha de mis padres y la muerte de mis hermanos Juan y Nicolás'. By inscribing this erroneous version of events into the stone that she claims is Isabel's petrified body, Gregoria determines how Isabel will be misremembered in such a way as to ensure that no one will ever know that she tried to save Nicolás.⁸³

Salvar a Nicolás tampoco anula que Isabel estuvo con el general por deseo, pero Gregoria lo desconoce. De tal manera, ella escribe su versión de los hechos, planteando a Isabel como una traidora. Ahora, el hecho de que Isabel se perdiera en la búsqueda de su amante tiene dos planos: el denotativo, porque queda extraviada en el momento; pero también el connotativo, porque su falta de arrepentimiento la lleva a perderse moralmente, a perder el perdón de Dios, de su familia, de Ixtepec como pueblo colectivo y como conciencia del mismo.

⁸³ Sarah E. L. Bowskill, "Women, Violence, and the Mexican *Cristero* Wars in Elena Garro's *Los Recuerdos del Porvenir* and Dolores Castro's *La Ciudad y El Viento*", *The Modern Language Review*, Vol. 104, No. 2, April 1st, 2009, p. 445.

El pueblo la juzga por "amar" al asesino de sus hermanos. Sin embargo, ella nunca afirma dicho amor. Ella dice que quiere verlo de nuevo, pero no especifica por qué o para qué. De tal manera, no se castiga el amor sino el impulso, las pasiones que motivan a Isabel buscar a Rosas. Ella se ha sentido y conocido a través de él, y no quiere perder esa experiencia. Agreguemos a esto el hecho de que Rosas es la única puerta de huida que le queda a Isabel para salir de Ixtepec. El problema es que él no quiere verla más, por eso huye.

Isabel estaba en el centro del día como una roca en la mitad del campo. De su corazón brotaban piedras que corrían por su cuerpo y lo volvían inamovible. '¡A las estatuas de marfil, una, dos, tres...!' La frase del juego infantil le llegaba sonora y repetida como una campana. Ella y sus hermanos se quedaban fijos al decirla, hasta que alguien a quien habían señalado en secreto pasaba por allí, los tocaba y rompía el encantamiento. Ahora nadie vendría a desencantarla; sus hermanos también estaban fijos para siempre. '¡A las estatuas de marfil, una, dos, tres...!' Las palabras mágicas se repetían una y otra vez y el día también estaba fijo como una estatua de luz (p. 292).

El juego en la memoria de Isabel persiste al momento de su petrificación. Los hermanos quedaban convertidos en piedra y sólo el contacto con otra persona los podía liberar del encantamiento. Pero esta última conversión en piedra no será reversible: Isabel permanecerá así por siempre, con lo cual, su cuerpo estará negado a la sensibilidad, por ende a conocer y establecer su lugar en el espacio:

El mismo proceso de disolución del cuerpo deseante se observa en el hecho de que la autora convierte a su protagonista en piedra, cancelando precisamente la posibilidad de que, por encima del dolor y el fracaso, la memoria registre y retenga el cuerpo de la sensualidad y el amor-tabú.⁸⁴

Con dicho castigo se cumplen dos funciones: la sepultura del cuerpo y el lugar de la expiación, es decir, la imposibilidad de volver a sentir. Ahora, todo esto ya estaba anunciado desde la primera mitad de la novela, con la llegada de Felipe Hurtado y la propuesta de hacer teatro. Recordemos que una noche de lluvia, ante la tentativa del cambio de suerte augurado por el agua, Isabel sugirió una puesta en escena como medio proveedor de lo carente en Ixtepec: la ilusión

De pronto, Isabel se detuvo.
-¡Hagamos teatro!- dijo acordándose de las palabras de Hurtado. Éste la miró con entusiasmo.
-Sí, ¡Hagamos teatro! (p. 105)

La idea del teatro ofrece no sólo a los jóvenes, sino a todo el pueblo una nueva expectativa: un momento de fuga de la realidad que los aqueja. En la novela nunca se menciona qué obra pretendían montar, pero sí nos deja saber ciertos rasgos del personaje de Isabel, quien "dejaba de ser ella misma y se convertía en una joven extranjera" (p. 117) vestida de color rojo.

Pero el teatro no sólo cumple la función de punto de escape de la realidad que vive Ixtepec. En uno de los ensayos de la obra, hay una clara prolepsis del destino de Isabel:

⁸⁴ Karageorgou, *Op. Cit.*, p. 84.

Isabel rompió el silencio. Empezó después su respuesta y a la mitad de la frase se detuvo y miró asustada a sus hermanos. [...] Vuelvo al pabellón y escucho todavía flotantes las palabras dichas por Isabel y que provocaron su interrupción: *¡Mírame antes de quedar convertida en piedra...!*

Las palabras de Isabel abrieron una bahía oscura e irremediable. Aún resuenan en el pabellón y ese momento de asombro allí sigue como la premonición de un destino inesperado. [...] Había algo infinitamente patético en sus ojos. Parecieron siempre mejor dotados para la muerte. Por eso desde niños actuaron como si fueran inmortales.

-¿Qué pasa?- preguntó la madre asustada por el silencio súbito y el aire sonámbulo de sus hijos.

-¡Nada!... Pensé algo horrible- contesto Isabel. Y miró a sus hermanos que seguían inmóviles sin apartar los ojos de ella (p. 119).

Las palabras de Isabel invocan su destino; textualmente anuncia lo que sucederá con ella al final de la novela. Sin embargo, hay varios puntos que rescatar al respecto. Primero, está el hecho de que el mismo narrador enfatiza el valor profético de dicho diálogo a través de la frase: "como la premonición de un destino inesperado". Segundo, las palabras de Isabel abren una pausa temporal en la que permanecen siempre, es decir, vuelven estático ese momento que queda grabado en la memoria del narrador. Tercero, destaca cómo lucen los ojos de Isabel ante tales palabras: son patéticos, como si en ella el personaje de la dama enamorada que es abandonada estuviera no correspondido con su persona.

Por último, el ensayo mismo funciona como una epifanía donde ella es capaz de vislumbrar a qué está condenada: a la

petrificación. Sus palabras "pensé algo horrible" nos muestran la manera en que ella concibió dicha idea. Pero además, resalta que dichos pensamientos están acompañados por miradas que dirige hacia sus hermanos y a través de las cuales les comunica lo que acaba de saber. Por todo lo anterior es posible considerar que cuando ella se entrega a Rosas, estaba plenamente consciente de cuál sería su fin.

Capítulo 4. La ruptura de los arquetipos

Me he replegado, es cierto,
y he rechazado el combate.
Pero, en la seguridad de mi
espíritu, no existe desafío
que yo no sea capaz de
afrontar. Indigente de
nombre, posición y
aparición, soy en mi
entendimiento, una diosa
invicta.

Muriel Barbery

En los capítulos anteriores he expuesto los rasgos generales que caracterizan a los personajes femeninos de Garro, no sólo en la individualidad, sino en su interacción en el espacio y con los otros personajes. A través de ello observamos lo que apunta Margarita León en *La memoria del tiempo*, respecto a estos seres:

El dinamismo y trascendencia del papel de los personajes femeninos en la trama, su presencia discreta pero decisiva en la vida política y social de Ixtepec niegan ciertas ideas que sobre las mujeres se expresan en la novela no sólo por boca de los varones, sino matizan la imagen tradicional que ellas tienen de sí mismas. Las mujeres no avisan qué van a hacer, no dan señales sobre lo que lucubran, sobre lo que tramán, pero llegado el momento actúan.⁸⁵

Margarita León nos explica que los personajes se construyen bajo la existencia del doble, a través de la cual no sólo se distorsionan, sino que son diferentes y únicos gracias a esa oposición que puede llegar a ser radical, a pesar de ser seres semejantes por tener la misma base. Por ejemplo, Isabel Moncada nació bajo los influjos que la pasión de su madre, pero ésta se

⁸⁵ León, *La memoria...*, p. 263.

reprime y reintegra al círculo de las madresposas; la hija vive los mismos impulsos y los sigue, lo que la opone a su progenitora:

No sólo porque cada ser contiene en sí mismo, formando parte de su esencia, una personalidad diferente y hasta contradictoria respecto de la primera; sino que el doble viene a presentarse como la refracción de otro ajeno.⁸⁶

En dicha refracción el personaje modifica ciertas características, lo que lo vuelve diferente. En la novela, el desdoblamiento también se refleja desde su división en dos partes, protagonizadas por mujeres que

en una suerte de entrecruzamiento o de inversión de roles, como si intercambiaran estafetas: Isabel, que desde una perspectiva encarnaba lo positivo se convertirá, en la segunda parte de la novela, en el símbolo del oprobio y la traición, y viceversa, Julia, quien representaba lo negativo, se convertirá en paradigma de lo positivo.⁸⁷

Es verdad que estas mujeres parecen complementarse, y que ambas se realizan a partir de los mismos parámetros, pensando que retan la autoridad patriarcal, transgreden; traicionan y se entregan por pasión.

Ahora bien, el juego de roles es un proceso desarrollado en dos etapas. La primera se presenta una noche de serenata, donde ante la figura resplandeciente de Julia, el pueblo se muestra estupefacto y ensimismado por su belleza:

Conchita enrojeció. Ella, como todas las jóvenes de Ixtepec, envidiaba en secreto a Julia. Pasaba junto a ella casi con miedo, sintiéndose fea y tonta. Sabía que el resplandor de Julia disminuía

⁸⁶ *Ibid.*, p. 223.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 226.

su belleza. A pesar de su humillación, fascinada por el amor, se acercaba supersticiosamente a ella, esperando que algo se le contagiara.

-¡Yo quisiera ser Julia!-exclamó Isabel con vehemencia.

-¡No seas bárbara!- contestó Conchita, escandalizada de las palabras de su amiga, aunque ella también lo había deseado muchas veces (pp. 94-95).

De acuerdo a lo planteado en la cita anterior, todas las mujeres de Ixtepec envidian en secreto la belleza de Julia. Sin embargo, a pesar de la fascinación que ella inspira, está prohibido hacerla pública por una razón: es una mujer cargada de pecado. Sin embargo, Isabel sí expresa su admiración por la "querida de Ixtepec", consciente de lo que implica ser Julia:

Doña Ana Moncada observó a la querida con embeleso. Compartía con sus hijos una admiración sin reservas.

-No se puede negar que tiene algo...-dijo a su amiga. La señora Montúfar la miró con reproche.

-¡Ana, no digas eso!... Lo único que tiene es el vicio.

-No, no. No sólo es bonita sino que además tiene algo... (p. 95)

La segunda vez en que hay un juego de roles es cuando los Moncada y Hurtado montan el teatro: en la prolepsis planteada, Isabel es la extranjera. Sin embargo, sólo después de que Julia abandona Ixtepec, se da la inversión de roles. Julia, que anteriormente era repudiada por considerarla culpable de todos los males que aquejaban a Ixtepec, inspira admiración a la población que en ella cifra la imagen de la esperanza, del amor puro y verdadero. A la par, Isabel ocupa el papel de querida de Francisco Rosas, por lo que es vista como una traidora de su pueblo. Se

convierte en una mujer repudiada y despreciada, en la ahora responsable de las desgracias de su familia y del pueblo.

Si bien es cierto que Isabel le tiende el brazo a Rosas invitándolo a bailar para evitar que él abandone la fiesta (y por ello descubra la huída de sus hermanos junto con el sacerdote y el sacristán), resalta sobre todo el hecho de buscar una puerta de salida de ese pueblo que huele a cadáveres, intención que se empalma perfectamente con la salvación de su hermano.

Isabel sabía que si Rosas abandonaba la fiesta de manera tan imprevista era porque algo había pasado, porque el plan había salido mal. Cuando él autoriza salir de la fiesta solamente a los Moncada (padres e hija), metafóricamente le ofrece a Isabel una segunda puerta de escape: ella ya no podrá abandonar Ixtepec al lado de sus hermanos, por tanto, la opción es alejarse del pueblo con alguien más, con él, lo que muestra cómo sigue dominando la imagen del hombre para la realización de la mujer, porque Isabel no puede escapar sola, tiene que ser con un hombre.

De tal suerte, de acuerdo con lo planteado por Margarita León, ambas mujeres rompen con su arquetipo (la puta y la virgen) al momento de elegir su destino: Julia decide escapar de Ixtepec al lado de Felipe Hurtado, e Isabel decide estar junto a Francisco Rosas. Por ello "son paradigmas frente a sus conciudadanas, pues toman la decisión de jugarse el todo por el todo, en contra de la autoridad, prejuicio moral y social, lo que las convierte en personajes y no en meros arquetipos"⁸⁸, ya que han optado por

⁸⁸ León, *La memoria...*, p. 263.

buscar una salida que no sea la destinada por la voluntad del general, aún cuando su fuga esté condicionada por él.

Debemos tomar en cuenta que la oposición de los personajes femeninos queda expresada no sólo en el cuerpo; simbólicamente se muestra en la imagen del agua y del fuego: Julia es líquida, tanto que fluye y corre hasta escaparse del pueblo, pues siempre está en constante ir y venir del espacio externo, como puede ser la calle o la habitación del Hotel Jardín al espacio interno, existente en sus memorias y pensamientos ajenos a la realidad y a Francisco Rosas. Contrariamente, Isabel arde en su propia llama y al hacerlo, se consume sin movilizarse ni desplazarse; tan es así que permanece petrificada en Ixtepec.

En el caso de Julia su liquidez va acompañada de la luminosidad de su ser: exhala el hálito de vida a cada minuto. Es un ser que, a pesar de tener una corporalidad carnal y de estar en constante entrega, consigue dignificar su pensamiento a través de la traición que infringe a su amante. Sí, cuando Julia decide abandonar el Hotel Jardín para informar a Hurtado del peligro que corre, no sólo ha retado a la imagen de poder y autoridad, sino que además lo ha traicionado; metafóricamente acorrala a Rosas, lo condena al eterno penar; prisionero de su amor no correspondido, Francisco vivirá en una constante vigilia e inestabilidad como un castigo que explotará frente al deseo que siente por Isabel; quizás por la pasión que su cuerpo irradia, por su carnalidad reprimida y exaltada. Cabe mencionar que dicho castigo también es una consecuencia por la forma en que él se relaciona con las

mujeres, pues a fin de cuentas las toma a la fuerza para sí, como trofeos, como símbolos de su poder y su triunfo.

Isabel, a su vez, circunscrita por su incorporalidad, será el fuego que representa el peligro del incendio, de la pasión desbordada y contenida paradójicamente, en ese constante arder de una llama inestable. Su pasión se muestra no sólo en el color rojo de su vestido de fiesta, o en la obstinación de sus ojos; queda ampliamente inscrita en la misma ausencia de su cuerpo. Pensémoslo con calma: sin llegar a ser el fénix, ella constantemente está quemándose, desintegrando su cuerpo en las cenizas que se niegan a regresar al polvo de donde se han originado (Ixtepec). Por eso, el fuego de su cuerpo resulta atractivo a los demás: es incitante; satura los espacios. Es la candela que al inicio vuelve acogedor el espacio, pero este calor puede llegar al extremo y volverse bochornoso y sofocante. Puede terminar en el incendio mismo del lugar o de la persona que se acerca a ese cuerpo.

La dualidad entre estas mujeres es evidente, expresada a través de sus extremas diferencias:

Julia es vaga, como borrosa, lujuriosa, entregada a la vida como una especie de ensueño, mientras que Isabel es inteligente, lista, activa, rebelde. Añádase que a la decisión imprevista de Isabel de acompañar a Rosas, de hacerse su amante, es difícil de explicar, pero intervienen en ella cuando menos dos factores: el deseo de distraer a Rosas de la conspiración, y la búsqueda de la libertad que encontró Julia a través de una relación que parecía, cuando menos, otorgarle cierta independencia espiritual. En todo caso, las dos son tan diferentes que podrían ser las dos mitades de una sola personalidad. Se parecen en que todo se lo arriesgan por una

pasión tan fuerte, tan fuera de lo antes conocido, que les cambia por completo la vida: Julia se arriesga todo por irse con el forastero, Isabel por su desesperado amor relámpago por Rosas, exacerbado por los otros factores ya mencionados.⁸⁹

La implicación de Julia e Isabel obedece a la circularidad de sus diferencias: para apagar el fuego se necesita del agua; para anular la humedad, se requiere del fuego. Ahora bien, esto no es lo único que podemos rescatar de lo antes expuesto. Si lo vemos detenidamente, los personajes garrianos se están enfrentando al problema de la identidad más común, pero no por ello menos importante: vacilan entre lo que son, lo que deben ser y lo que realmente quieren ser. Dicho conflicto se va a expresar en dos planos, el físico y el psicológico.

Así, Julia está construida con base en el arquetipo de la mujer carnal. Su cuerpo se encierra en la sensualidad del rosa con que se viste. Pero su psique decide romper esa casilla, obligándola a no ser la "puta" que se vende por beneficios, o se entrega por placer (no al menos dentro de la diégesis narrada). Si es la amante o querida de Francisco Rosas es porque aparentemente estaba destinada a ello. Es cierto que la novela expresa que Julia ha sido amada y ha amado a muchos, pero eso es sólo una alusión que el pueblo mismo hace como justificación de la admiración y el repudio que por ella siente.

La resistencia pasiva de Julia termina con su fuga, lo que lleva a la colectividad a redimir su imagen. En tanto que Julia

⁸⁹ Dauster, *Op. Cit.*, p. 64.

abandona a Rosas y huye en brazos del elemento mágico de la novela, la colectividad abre la brecha que la llevará a la mitificación: Algo mágico o divino ha intervenido para facilitar la fuga de los enamorados, como la detención del tiempo, la noche que cubre a Ixtepec mientras que alrededor es de día, la belleza de la mujer, todo termina bañando e impregnando de ilusión el escape y con ello, la salvación. Queda así la historia de una mujer que logró liberarse del poder del general.

En cuanto Julia desaparece del pueblo, su imagen es más adorada. Dos factores intervienen en ello: primero, que Julia ha decidido "sublimar" su carnalidad al entregarse "por amor" a un hombre "bueno". Segundo, su corporalidad ha desaparecido, pero no su imagen. Ya no hay cuerpo que recuerde el oprobio y vicio que ella antes representaba.

No así sucede con Isabel, quien a la inversa, carece de cuerpo, cuya ausencia nos llevaría a pensar en la mujer virginal que busca sublimar su imagen con la finalidad de mantenerse inmaculada. Ahora bien, el hecho de que Isabel no tenga cuerpo no implica que carezca de mente o de emociones, pues no sólo no piensa como lo plantea su arquetipo, sino que se comporta y muestra, en imagen y compañía de sus hermanos, como un muchacho. A través de su masculinidad deja saber su deseo y su realización sexual, pero de manera incestuosa. Cuando llega el momento de ser valiente, no sólo se arriesga, sino que se entrega al enemigo. Transgrede las leyes que rigen su vida y no se arrepiente. Se niega al destino de las madresposas, rebelándose contra la

colectividad, que no perdona su arrebató. De tal manera, el castigo infringido por buscar realizarse a través de su cuerpo queda cifrado en la piedra. La posibilidad de sentir, de gozar y de conocer-se, negada a las madres, se sobrepone: aquel cuerpo será roca frígida, y con ello, en la leyenda cuyo testimonio recuerda a los hombres que amamos nuestros pecados y con ello nuestra perdición.

Ambos personajes son y saben lo que son, pero se niegan a seguir siendo lo que no quieren y deben ser. La ruptura de los arquetipos nos muestra claramente algunos de los problemas de identidad que Elena Garro veía, pues representa en sus personajes los conflictos a que se enfrentaron muchas mujeres de su época ante la realización femenina fuera del plano materno, marital o religioso.

Recordemos lo dicho por Marcela Lagarde de los Ríos: la sexualidad estaba vedada a las mujeres. La madresposa y la "puta" son cuerpos *para otros*; la monja y la virgen son cuerpos *de otro*. Realizarse o desarrollarse como mujeres a través de su propio cuerpo, de su goce y placer era signo de perdición y vulgaridad; de posesión diabólica o locura, de todo, menos de ser mujeres decentes. Visto desde la perspectiva de Jorge Chen Sam, respecto a sus principales personajes femeninos:

Elena Garro sigue aquí también el modelo de la prostituta, mujer destinada al sufrimiento y a la pasión, recluida en el espacio doméstico de la satisfacción de ese macho dictador que es el general Rosas. Dicho de otra manera, *Los recuerdos del porvenir* no les ofrece protagonismo a estas amantes que son pasivas; más bien Garro

destaca el destino de estas cortesanas con la necesidad de encontrar culpables a la crisis social, haciéndolas que encarnen el papel de traidoras y padezcan, de rebote, un proceso de victimización por el cual aceptan, dentro de la única lógica posible, ser culpables de traición por haberse enamorado (dejar que la pasión le arrebatase el alma).⁹⁰

Porque finalmente las dos, tanto Julia e Isabel, son "víctimas culpables" de su situación y la de los demás; provocaron lo que les sucede y deben asumirlo.

Otro punto donde se puede ver dicha ruptura está en el espacio donde se desenvuelven. Básicamente, se considera la casa como una extensión de la mujer, donde se reflejan sus actividades diarias y su ser. El problema es que ni Julia ni Isabel viven en una casa cuando son amantes, sino en la habitación de un hotel. Una de las características de este tipo de espacios es la transición, es decir, que no puede ser jamás un hogar como tal, porque sólo se emplea por un tiempo; es un espacio que no se puede individualizar pues habrá que moverse de allí.

De acuerdo con el planteamiento presentado en la novela, el Hotel Jardín que antes era lugar de convergencia para los "extranjeros" ha pasado a ser el espacio sexual por continuidad: recordemos que allí habitan las queridas de los militares, mujeres destinadas única y exclusivamente al placer físico. De tal suerte, Julia e Isabel se autodesignan al asumir su intimidad y rompen con el arquetipo atribuído; dicho de otro modo, es a partir de este

⁹⁰ Chen, *Op. Cit.*, p. 96.

espacio que ellas logran descubrir cuál es su verdadera identidad y aceptarla.

¿Por qué precisamente se auto designan justamente en el campo sexual, donde ellas se muestran tan inactivas? Ambas dejan al otro hacer con ellas lo que desee sin oponerse. Son mujeres que desde la pasividad de su ser resisten el ataque y castigan su ultraje: Julia es indiferente a los reclamos amorosos y pasionales del general; Isabel es obstinada y retadora ante la figura de su amante, a quien imita en la cama. Con tales actitudes la atmósfera del cuarto donde habitan cambia de acuerdo con su huésped: Julia genera una atmósfera de paraíso terrenal cercado, inaccesible; Isabel lo transforma en un lugar hostil, en un averno carnosos y destructor.

A pesar de ser dos mujeres que rompen con los arquetipos, sigue existiendo el problema de por qué la corporalidad de Julia sí es expresada en la novela, mientras que la de Isabel queda sumergida en un mar de palabras. Julia sublima su imagen al momento de la fuga. Su silueta, su olor y todo lo que ella implicaba queda limpio porque es lo único que de ella hay: sólo un recuerdo de aquel cuerpo pecador. Se le perdona.

De tal manera, pareciera que el peligro no sólo radica en la corporalidad; si bien el cuerpo siente, éste puede suprimir dichas sensaciones, liberando el alma de toda corrupción. El problema está cuando el alma se conecta con el cuerpo. Entonces, se suelta la rienda de las pasiones. Francisco Rosas había corrompido el cuerpo de Julia desde la primera cópula, sin embargo, ella

bloqueaba dichos momentos con su fuga interna, es decir, en esa retracción que no le permitía sentir aburrimiento, enojo, tristeza ni nada.

No así con Isabel, quien primero corrompió su alma al plantearse como una mujer bella y seductora (y con ello adquirir su libertad de *ser*), para luego corromper su cuerpo en cuanto este fue penetrado por Rosas. Al final de la novela, la imagen de Isabel se muestra "atardecida", decrepita y destruida: "El sol se estaba hundiendo y su último resplandor naranja sacó reflejos sombríos a la seda roja." Decidió su destino, pero el pueblo trató de sublimar dicho acto justificando su unión con Rosas por amor y por salvar la vida de Nicolás. Sin embargo, su hermano es fusilado. Isabel ya no tiene casa ni familia, y el pueblo (colectividad representada por Gregoria) por segunda ocasión pretende ocultar sus acciones ofreciéndole la opción de ir a pedir a la virgen que borre de sus pensamientos a Rosas; pero ella decide no aceptar: "¡Aunque Dios me condene quiero ver a Francisco Rosas otra vez!". Reta un poder supremo que rige el orden de la vida en el pueblo, y es castigada por ello: queda petrificada.

Existe otro caso en la literatura mexicana, *Santa* de Federico Gamboa, donde el personaje femenino ha corrompido su alma a través de su cuerpo, y que también es sancionado, pero con la putrefacción y enfermedad del mismo. A partir del castigo, Santa se arrepiente y aunque su cuerpo muere marchito por el cáncer, el personaje alcanza el perdón social y su dignificación.

En el caso de Isabel, ella no se arrepiente, por lo que el castigo viene por partida doble: en la estatua quedará celada su alma corrupta, negada al perdón por falta de arrepentimiento; pero su cuerpo sí sufrirá los estragos que el paso del tiempo y el clima generan: el desgaste y la desintegración. Será, después de mucha penitencia, polvo condenado.

Conclusiones

El análisis

El punto final de esta investigación llegó con la certeza de la infinidad de temas que pueden asociarse al proyecto: política, religión y movimiento cristero, por mencionar algunos. Conforme el tiempo avanzó, fui encontrando más y más artículos que versaban sobre éstos y la novela, pero integrarlos se volvería un juego de nunca acabar.

La propuesta inicial consistió en investigar el cuerpo y la identidad femenina de los personajes en la novela *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, expresados en la combinación de parámetros narrativos e ideológicos; pensaba que dichos conceptos eran fácilmente identificables, y no me equivoqué. No obstante, durante el desarrollo de este tema, lentamente fui enlazando otros que permiten entender mejor la construcción de los personajes: violencia, erotismo, sexualidad, transgresión, tradición y patriarcado.

Muchos investigadores consideran que los temas anteriores son prueba fiel del feminismo en la obra de Garro; sin embargo, quiero reiterar que ésta es una investigación que se apoya en la narratología y los estudios de género para entender los modelos de lo femenino planteados en la novela, no sólo en la parte descriptiva, sino en la construcción psicológica de los mismos. En ese sentido, queda pendiente un análisis detallado de lo masculino para sopesar si en ambos casos la autora recurre a los mismos elementos o no.

Los recursos

El campo temático para desarrollar con mayor amplitud el proyecto fue la sexualidad y el erotismo; por medio de las descripciones físicas y psicológicas comprendí cómo funciona la corporalidad de los personajes. En este sentido, a nivel narratológico es fundamental el narrador, pues a través de él obtenemos la información; sin embargo, al no contar con una focalización cero - pues no tiene acceso total a los pensamientos de Julia, Isabel, Rosas, Nicolás y Hurtado- sólo podemos entender a los personajes a través de las relaciones que guardan con los demás, así como de las percepciones que tienen entre ellos.

Es por demás interesante el narrador, ya que gracias a él, nos topamos con que los personajes femeninos de todas maneras siguen encasillados aún cuando buscan liberarse de ello, pues a través de su percepción como personaje colectivo, las protagonistas terminan siendo víctimas de Francisco Rosas, sin sublimar las acciones periféricas, donde todo lo hecho termina subyugado por un acto transgresor y por tanto, imperdonable.

Respecto al plano ideológico, es evidente la influencia de arquetipos como son la imagen de la madre, la virgen o la "puta", que forman la base de los personajes, pero que son replanteados de tal manera que ofrecen tipos más complejos, y en ese sentido, más ricos porque cuestionan los modelos establecidos de lo femenino al contextualizarlos en un panorama patriarcal, machista y represivo.

Los personajes

Así, con base en el análisis realizado, Elena Garro plantea que las mujeres no podían encerrarse únicamente en un rol; ser únicamente madres, hijas o esposas era limitarlas. Entendía perfecto que esos sacos les quedaban chicos, por lo que a sus personajes femeninos los construyó a partir de un proceso de liberación donde cada uno buscaba formar su identidad, representada con elementos físicos como podían ser los colores de sus vestimentas o su mirada. Evidentemente el proceso no fue fácil, porque como colectivo estamos acostumbrados a los cambios que no transgreden ni violentan nuestro esquema cultural inicial, pero cuando esto sucede, la misma sociedad a la que pertenecemos sanciona -convirtiendo a Isabel en piedra, por ejemplo-. La dinámica consistía en luchar contra lo que se era y lo que se debía ser para algún día ser lo que se quería ser. Sin embargo, en el caso de las protagonistas pareciera que ese querer ser está condicionado por la presencia de un hombre: Julia necesitó a Hurtado para huir; Isabel a Rosas para ser ella.

Elena Garro también habla de la sanción y censura que la mujer recibe al incursionar en el plano de la sexualidad; se consideraba que la mujer no está hecha para sentir o para ser de manera independiente. El pensamiento patriarcal marcaba que las mujeres pueden entregarse a un hombre, pero deben hacerlo por amor, para la mera reproducción y por deber marital, mas nunca por deseo sexual.

De hecho, el deseo estaba prohibido, tanto que debía negarse o anularse. Se podía ser sensual, atractiva, interesante, pero nunca desear sexualmente al otro, aspecto presente en la relación entre Isabel y Rosas. Debemos recordar que el cuerpo, como medio de percepción, permite al humano conocer no sólo al mundo, sino a sí mismo; le da la oportunidad de entender y ser. Las mujeres garrianas, negadas al placer, se caracterizan por sus descripciones que adolecen en mayor o menor medida de una corporalidad: las prostitutas tienen un cuerpo voluptuoso, carnal; las esposas lo han sublimado bajo la imagen de la maternidad; mientras, las devotas lo han entregado a Dios.

Los casos de Isabel y Julia son diferentes. Julia Andrade nos muestra un personaje ampliamente erótico al tiempo que es virginal. Sus elementos representativos, como el color rosa, además de la belleza y el halo mágico que la acompaña y encierra a lo largo de la historia la hacen altamente atractiva. El círculo se cierra gracias a su psicología: la rebeldía representada por su no-entrega en el plano emocional, en el plano mental. Se relaciona e interactúa con los demás personajes a través de su pasividad y silencio. No actúa, no se subleva con armas, lo hace a través de su indiferencia hacia los demás.

En el caso de Isabel Moncada, el personaje carece de una descripción física, lo que implicaría, según lo propuesto por Gil Calvo, un cuerpo virginal que busca negarse. Sin embargo, este personaje se representa por elementos como son un vestido de color rojo y una mirada obstinada, que serán recurrentes a lo largo de

la novela y que terminarán exaltando en ella esa carnalidad negada por su contextualización en un sistema altamente católico.

En ambos casos, el cuerpo y la memoria interactúan para darle identidad a los personajes, pues a partir de conocer su realidad se conocen a sí mismos, y con ello, se construyen a partir de lo que quieren ser.

Para terminar, puedo afirmar que *Los recuerdos del porvenir* es una novela donde la construcción de los personajes va más allá de describirlos, de relatar qué hacen y qué no. Es una novela donde convergen planteamientos ideológicos que son la base del pensamiento colectivo; planteamientos que se expresan a partir de la selección léxica expresada no sólo en palabras del narrador, sino de los personajes mismos.

Bibliografía

- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 9ª ed., México, Porrúa, 2006.
- BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*. 4ª ed., Madrid, Cátedra, 2001 (Colección Ensayos Arte).
- BRADU, Fabienne. *Señas particulares: Escritora*. México, FCE, 1998.
- CARBALLO, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. 4ª ed., México, Porrúa, 1994 ("Sepan cuántos...", 640).
- CHAVES, José Ricardo. *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*. México, UNAM, 2005.
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. tr. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, 6ª Ed., España, Herder, 1999.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 5ª Ed., España, Editorial Labor, 1892 (Nueva Colección Labor).
- CORNEAU, Geneviève (Ed.). *El cuerpo. Lo que dicen las religiones*. tr. de Sabino Zabala Cauhe, España, Ediciones Mensajero, 2004.
- DAUSTER, Frank, "Elena Garro y sus Recuerdos del porvenir", *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, Vol. 8, Núm. 1-2, (Spring-fall, 1980).
- GARRO, Elena. *Los recuerdos del porvenir*. México, SEP-Joaquín Mortiz, 1985 (Lecturas mexicanas, 3).
- GIL Calvo, Enrique. *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*. España, Anagrama, 2000.
- GLANTZ, Margo. *Esguince de cintura*. México, CONALCULTA, 1994 (Lecturas mexicanas, 88).
- GODINA Herrera, Celida. *El cuerpo vivido. Una mirada desde la fenomenología y la teoría de género*. México, BUAP, 2003.
<http://publications.villanova.edu/villalettras/dos/borrar.htm>
- KAKUK, Jennifer, *Borrar y (re-)escribir: el discurso en Los recuerdos del porvenir de Elena Garro y un episodio de Don Quijote*

disponible en,

- LAGARDE y de los Ríos, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. 42 ed., México, UNAM, 2005.
- LEÓN, Margarita. *La memoria del tiempo. La experiencia de la memoria y el tiempo en Los recuerdos del porvenir de Elena Garro*. México, UNAM y Editorial Coyoacán, 2004 (Filosofía y cultura contemporánea, 24).
- -----, "Las voces femeninas en el umbral de la conciencia: las heroínas en la obra de Elena Garro" disponible en, www.148.226.9.79:8080/dspace/bitstream/123456789/700/1/2000113p127.pdf, pp. 128-129.
- -----, "Los recuerdos del porvenir: tiempos de la memoria, memorias del tiempo", *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Núm. 21, enero-junio 2000.
- ARAUJO Nara, Teresa Delgado. *Textos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. México, UAM, 2003.
- LÓPEZ Alcaraz, Ma. De Lourdes y Graciela Martínez-Zalce. *Manual para investigaciones literarias*. 2ª Ed., México, UNAM-Acatlán, 2000.
- PEDROZA, Liliana. *Andamos huyendo, Elena*. México, Tierra Adentro, 2007.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. 4ª ed., México, Siglo Veintiuno Editores, 2008.
- SULLÁ, Enric. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. España, Crítica, 1960.
- VIVES, Juan Luis. *Instrucción de la mujer cristiana*. Argentina, Espasa-Calpe, 1940.
- WELLEK, René y Austin Warren. *Teoría literaria*. tr. de José Ma. Gimeno, Prol. de Dámaso Alonso, 4ª ed., Madrid, Gredos, 1985 (Biblioteca Romántica Hispánicas).