



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

LOS PERSONAJES FEMENINOS EN
LOS RECUERDOS DEL PORVENIR: MALDAD
Y BONDAD DE LA NOVELA AL FILME

Seminario Taller Extracurricular
“Interdiscursividad: Cine, Literatura, Historia”

Que para obtener el título de
Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas

Presenta

Diana Martínez Ortega

Asesor: Víctor Manuel Granados Garnica

Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Edo. de México,
2022



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.

ÍNDICE

Agradecimientos	v
Introducción	7
Capítulo 1	11
La figura femenina en México a inicios del siglo XX	
1.1 La mujer de la Revolución y posrevolución	14
1.2 Las mujeres y la religión	19
Capítulo 2	25
Novela, filme y lo femenino	
2.1 Escritura y producción	25
2.1.1 La escritora	28
2.1.2 El director	35
2.2 La historia	42
2.3 Tipos femeninos presentes en la obra de Garro	45

Capítulo 3	53
Dos mujeres: del papel a la pantalla	
3.1 Individualidad e identidad	56
3.2 El retrato	65
3.3 El entorno	80
3.4 La transformación	93
Conclusiones	107
Fuentes de consulta	113

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Elvira, por ser una mujer fuerte, por no rendirse ante nada, por darme su amor incondicional, por escucharme una y otra vez, por ayudar a criarme y darme más de lo que ninguna persona podría imaginar. Iniciamos esto juntas, pero no pudimos concluirlo de la misma manera; la amo y lo haré hasta el final de los tiempos.

A Leticia y Alfredo; sin su apoyo, amor, cuidado y educación nunca hubiese sido posible esto. Gracias por creer en mí, incluso cuando ni yo misma lo hacía. Lo que soy es gracias a ustedes.

A Miriam, por tu amor, cuidado y apoyo. Gracias por quererme, cuidarme y caminar siempre a mi lado.

A Silvia y Hermelinda, por enseñarme que la superación y amor incondicional existen.

A Roberto, por cuidarme, quererme y hacerme ver que nada es imposible.

A Rogelio, quien hubiese disfrutado este viaje tanto como yo.

A Víctor, por sus consejos para que esto resultara de la mejor manera. A Gabriela, por ayudarme hasta los últimos pasos. A mis profesores, todos, de quienes aprendí y por quienes crecí.

A quienes estuvieron, pero ya no están, y me encantaría que siguiesen aquí.

INTRODUCCIÓN

Naturalmente, a lo largo de la historia las mujeres se han presentado en las más grandes obras literarias y filmicas, aunque muchas veces supeditadas a los designios de los personajes masculinos. No obstante, existe un gran abanico de características que las pueden llevar por diversos caminos en cada una de las historias contadas. La figura femenina ha sido, incluso, el eje conductor o el deseo preciado para que las acciones se lleven a cabo.

El interés de esta investigación surge, principalmente, por el gusto en la novela de Elena Garro y el cómo maneja las características de ambas protagonistas, algo fuera de lo normal en la década de los sesenta y, el cómo Ripstein se valió de su propia interpretación para llevar a cabo el filme.

En el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin se dice que un personaje es aquel “que representa o actúa en los dramas [...] El estatuto de cada personaje depende de sus atributos y circunstancias, tales como su aspecto exterior, sus actos gestuales y *actos de habla*” (1985, p.28). Partiendo de esta

definición, se seleccionó la obra *El relato en perspectiva* de Luz Aurora Pimentel como marco teórico para el análisis de los aspectos narrativos de la novela. Pimentel habla del personaje como una entidad narrativa a la que el autor le otorga un nombre, “el que permite agrupar todos los rasgos que dibujan su identidad” (2014, p. 67) cargándole así una serie de atributos físicos y morales.

Si bien, la obra principal del marco teórico se refiere a lo narrativo en la literatura, en el tercer capítulo de la presente investigación se expondrán los distintos recursos cinematográficos utilizados en el filme, para representar, cambiar o acentuar las características narradas por Garro en su obra.

El trabajo se divide en tres capítulos. En el primero se abordará de manera breve el contexto histórico en la que se ubica la novela de Garro, del mismo modo se expondrá la figura que representaban las mujeres de la época, siendo importante para notar los contrastes existentes en las protagonistas en ambas obras.

El segundo capítulo se ocupa de caracterizar y contextualizar la escritura y producción de las obras, al mismo tiempo que se habla de la escritora y el director, siendo relevantes sus para el análisis que se realizará posteriormente. Este capítulo

Introducción

concluye con la presentación de los tipos femeninos presentes en la novela de Elena Garro.

Por último, el tercer capítulo trata directamente el tema de comparación de los personajes de Julia e Isabel, mostrando cómo se representan cada una de sus características dependiendo la obra que se esté revisando, una vez más, tomando como referencia las puntualizaciones marcadas por Pimentel y cómo ciertos elementos narrativos se pueden llevar al lenguaje cinematográfico valiéndose de otros recursos.

El contraste entre las protagonistas es relevante debido a que implica la intertextualidad de las obras y sirve de recurso para lograr un trabajo más amplio y con diferentes enfoques, aunque siguiendo el mismo eje.

En los últimos años la figura de Elena Garro ha recobrado importancia, incluso al volver a publicarse *Los recuerdos del porvenir* en 2019, después de 56 años de su primera edición. Del mismo modo, la figura femenina ha sido cada vez más relevante en distintos estudios literarios al revisar sus características, intentando así, comprender el porqué de su actuar en sus representaciones narrativas.

Capítulo 1
LA FIGURA FEMENINA EN MÉXICO
A INICIOS DEL SIGLO XX

Uno de los misterios del destino
es que todas las naciones
deben su caída e ignominia
a una mujer.

IGNACIO RAMÍREZ

En la primera década del siglo XX México seguía bajo el mandato de Porfirio Díaz. Esta etapa se distinguió por sus grandes contrastes, ya que existieron importantes cambios positivos en el país, pero al mismo tiempo hubo grandes retrocesos, especialmente en lo social, lo que traería el movimiento armado iniciado en 1910, para acabar con el mando de Díaz.

La Revolución Mexicana culminó oficialmente con la promulgación de la nueva Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos de 1917, logrando ser, a nivel mundial, la primera en reconocer los derechos laborales colectivos y las garantías sociales.

Entre las causas de este movimiento se encontraban la mala administración de justicia y riqueza, ya que éstas sólo eran para ciertos sectores de clase alta de la población; mientras que los campesinos se encontraban en pésimas condiciones de trabajo y de vida en general, y los obreros cubrían jornadas extensas de entre 14 y 16 horas diarias a cambio de un salario sumamente injusto.

En esta primera década del siglo XX, y bajo las condiciones antes descritas, el gobierno de Díaz empezó a ser cuestionado por la clase media, ya que se percibía como antinacionalista la política económica, debido a que eran los empresarios extranjeros quienes se enriquecieron mediante distintas concesiones que les eran otorgadas.

Fue también durante estos primeros años que los grandes propietarios aumentaron la explotación de sus trabajadores y se vieron restringidas las tradiciones que permitían un modo de autogobierno por parte de los pobladores, lo cual comenzó una ola de conflictos.

Los campesinos solían vivir en situación de servidumbre, siendo privados, casi por completo, de sus derechos o de alguna posibilidad de superación en lo social o laboral. “Las diversiones populares seguían siendo las de antes: fiestas, procesiones religiosas, ferias y bailes en vecindades y en calles” (Brom, 2002,

p. 238). La vida sujeta a las haciendas se ubicaba principalmente en el centro y sur del país, la mezcla entre la tradición colonial y la tradición indígena mezclaba estilos de vida urbanos y rurales.

La estructura de poder realizada por Díaz, durante treinta años, quedó destruida en 1914, tras la derrota de Huerta. Se rompieron organizaciones ya caducas y se abrieron algunas otras para el crecimiento nacional debido a la fuerte participación popular, pero siguieron existiendo desigualdades, tanto económicas como sociales, lo que dio paso al desarrollo de nuevas luchas y problemas.

Tras la entrada en vigor de la Constitución de 1917 y el mando del primer presidente constitucional, Venustiano Carranza no sólo llevó a una lucha entre las clases sociales, sino el enfrentamiento por la orientación del país.

Una de las medidas para fortalecer el gobierno, y tratando de cumplir con uno de los objetivos de la Revolución, creó la Secretaría de Educación Pública, quitando la autoridad a los poderes locales a lo largo del país, donde aún continuaban dominando las tendencias culturales del porfiriato.

El término Posrevolución es utilizado para hacer referencia a un periodo caracterizado con distintos cambios sociales, políticos y económicos a raíz de la promulgación de la Constitución de 1917.

Como ya se ha dicho, México sufrió distintos cambios, desde la estructura de administración pública y el fortalecimiento de nuevos gobiernos, también como la creación de distintas dependencias encargadas de sectores específicos del Estado. En cuanto a la mujer se decía que debía ser:

Dócil, bonita, casta y hacendosa para fungir como emblema de la patria y esta idea se mantuvo a lo largo del siglo XX. La mujer, como continente oscuro (Freud *dixit*), debe carecer de proyectos propios, para cumplir simbólicamente la función de alteridad. (Cano et al., 2012, *Feminidad, indigenismo y nación*, s.p.)¹

1.1 LA MUJER EN LA REVOLUCIÓN Y POSREVOLUCIÓN

El nacionalismo en México se formó a partir del llamado “nacionalismo criollo”, antes de la Independencia, y cobró mayor impulso durante la Revolución de 1910 a 1917, movimiento en el cual el campesinado tuvo un papel de suma importancia. “Al principio, la sociedad posrevolucionaria se vio galvanizada por el nacionalismo populista, cuya retórica tendía a oscurecer la

¹ Las citas del libro *Género, poder y política en el México posrevolucionario* de Cano, G., Vaughan, M. K. & Olcott, J., se diferenciarán con el capítulo en el que se encuentran y se colocará sin página (s.p.) debido a que la paginación del E-pub se altera dependiendo el dispositivo en que se visualice el texto.

verdadera naturaleza del Estado mexicano como instrumento de modernización capitalista.” (Franco, 2014, p. 20)

La participación de las mujeres durante la Revolución no se limitó a las tareas que típicamente se conocen como femeninas: cocinera, limpiadora o enfermera; fueron también parte de las tropas y algunas operaciones militares. Siendo el mayor emblema femenino de la época las soldaderas, aquellas mujeres capaces de empuñar un rifle, mientras sirven de ayuda en la cocina, sin dejar de lado las funciones bélicas, sexuales y amorosas.

La nueva Constitución General de la República de 1917, no admitió el derecho² a que las mujeres votaran o a ser votadas, es decir, se les negaron las aptitudes del gobierno y se les declaró social y políticamente “menores de edad”. Se les atribuyó el ser débiles, de pensamiento básico y limitándolas a realizar labores del hogar, ya que «lo femenino se confina en “lo hogareño”.

Según Monsiváis, en el prólogo de Cano (2012) a las mujeres de clase media radicadas en provincia se les educaba bajo el sometimiento, logrando que ellas mismas se sintieran cómodas con eso, e incluso, protegidas; describiéndoseles como “serviciales y decorativas, pero no entienden la realidad

² El derecho al voto para las mujeres llegó el 17 de octubre de 1953, de la mano del entonces presidente Adolfo Ruiz Cortines.

extramuros”. Como ha sucedido en otros momentos de la historia, los cambios sociales son los que han obligado a las mujeres a salir de sus hogares, un lugar que les ha servido de refugio durante generaciones; es válido aclarar que, desde siempre, el hecho de que una mujer realice labores fuera del hogar, ha traído protestas:

La Revolución no fue sólo un ataque contra la propiedad, la jerarquía social y la exclusión; fue una embestida contra la moral victoriana y las reglas de represión sexual, y llevó a las mujeres al espacio público en formas nunca antes vistas. Artistas e intelectuales que se sentían amenazados convirtieron a las mujeres en arquetipos tradicionales que podían controlar. (Cano et al., 2012, *Introducción*, s.p)

La notoriedad de las mujeres del campo en el ámbito de la lucha armada se remonta al inicio de la Revolución Mexicana, cuando alcanzaron el mayor prestigio como soldaderas que fungían de espías, enfermeras, cocineras, contrabandistas de armas, médicos, brindando diversión e incluso, como comandantes. Gracias a todo el trabajo de estas mujeres en las labores domésticas, no asalariadas, y la producción agrícola antes y durante la Revolución, es que tuvieron un lugar más visible en la época posrevolucionaria. No obstante, el reconocimiento de su importancia siempre fue contracorriente:

La figura femenina en México

El patriarcado funciona como un modelo para todos los sistemas jerárquicos. En la mayoría de los patriarcados, la autoridad y la autonomía se vinculan a la masculinidad, que puede ser sinónimo de paternidad real y simbólica, junto con la virilidad y con la fuerza. Los gobiernos patriarcales se justifican con base en la protección de los débiles y dependientes, incluyendo a aquellos señalados como femeninos, que ocupan un lugar subordinado en la jerarquía social. (Cano et al., 2012, *Reflexiones finales*, s.p.)

Durante los años veinte, treinta y cuarenta, las mujeres mexicanas ocuparon diversos espacios públicos, luchando constantemente con el dominio masculino y la autoridad patriarcal de la época. Las mujeres indígenas de las zonas rurales y sin dinero, por otro lado, vivieron en su propio mundo, en el que seguían haciendo las cosas acostumbradas, como vender en el mercado o sembrar en el campo, su contacto con las autoridades era escasa y se limitaba a su necesidad de resolver asuntos propios de adopción o divorcio.

El estereotipo del indio lo muestra como un ser sumiso, apocado, débil, sometido, ligado a la tierra y a la naturaleza, con una mentalidad atávica e irracional a causa de su debilidad intelectual y su identificación con la naturaleza. Los mismos atributos han sido consignados a las mujeres, a causa de su función reproductiva: ellas encarnan al “otro” frente a la razón y actividad varonil. (Cano et al., 2012, *Feminidad, indigenismo y nación*, s.p.)

La Iglesia se encargó de adoctrinar a algunas mujeres, a las que encargó la formación de las nuevas sociedades y en campañas realizadas para tratar de erradicar el analfabetismo del país, aparte de la enseñanza religiosa y la promoción de la censura. Fue durante la presidencia de Lázaro Cárdenas que se fundó una organización de mujeres, el Frente Único Pro Derechos de la Mujer.

El gobierno cobró un gran interés por la “educación de la niñez”, por lo que intentó volver la maternidad en una especie de empleo para mujeres de clase media. La madre, además de cuidar a los hijos, debía inculcarle valores dignos de personas de clase media, para así evitar futuras alteraciones en el control gubernamental.

En términos generales, las mujeres han significado muy poco en lo político y social; al revisar la historia se les puede encontrar mencionadas en ciertos rubros, más bien estereotipados, y a la sombra de las figuras masculinas, ya que, según el sistema patriarcal el poder o la valentía forman parte de lo que es ser una mujer.

La mujer mexicana, que ha sido hasta hoy el instrumento de torpes pasiones y el valladar infranqueable para el violento desarrollo del progreso, por efecto del virus canceroso infiltrado hipócritamente por el fanatismo religioso, es la que, como las heroicas boeras para arrojar al invasor, debe levantarse unida y resuelta a combatir el

clericalismo como el enemigo más artero y temible de nuestra honra, de nuestra conciencia, de nuestra familia de nuestra patria. (Cano et al., 2012, *Prólogo*, s.p.)

1.2 LA RELIGIÓN EN LAS MUJERES

Un par de años después del establecimiento de la Constitución de 1917 surgió un nuevo problema tras la “rebelión cristera” o “cristiada”, cuyo estandarte fue el defender la religión católica, la cual estaban viendo amenazada por los militares, e impulsada principalmente, por campesinos descontentos por no haber recibido las tierras prometidas o por rancheros temerosos de la reforma agraria. Si bien la duración de dicha rebelión fue de 1926 a 1929, su origen remite a conflictos previos, en el poder que concernía a cada quien, “la separación de la iglesia y el Estado que la mayor parte de los países europeos dirimieron en la Ilustración y sus revoluciones políticas del siglo XVIII” (Carmín & Meyer, 2003, p. 103)

Dicho movimiento fue promovido por los opositores a Plutarco Elías Calles, entonces presidente de México, esto con el objetivo de aprovechar el momento, ya que existía un conflicto entre Estados Unidos y México.

Durante su gobierno, el general Álvaro Obregón (su sucesor y subordinado) “no había aplicado con rigor las

disposiciones constitucionales referentes a las organizaciones religiosas, que habían provocado en su momento la condenación del alto clero mexicano y del Papa.” (Brom, 2002, p-275) Por lo que la libertad religiosa permitió que distintos cultos aparecieran de manera más pública y que el protestantismo se extendiera "hostilizado frecuentemente por sacerdotes y fieles católicos que seguían constituyendo la mayoría de la población”. (Brom, 2002, p.238) Por lo que la libertad religiosa permitió que distintos cultos aparecieran de manera más pública y que el protestantismo se extendiera de manera hostil por fieles católicos que formaban la mayoría de la población.

El 31 de julio de 1926 fueron suspendidos los cultos católicos en la República Mexicana. No podrían celebrarse misas, impartirse sacramentos, celebrarse bautizos ni consagrar uniones maritales. (Camín & Meyer, 2003, p. 101)

Las mujeres, estaban tradicionalmente destinadas a realizar labores del hogar, como ya se mencionó con anterioridad, por lo que se les instruía para que éstos fungieran como templos fuera de la iglesia. “La retórica católica de principios del siglo XX representaba a la mujer como un ser débil y fácilmente corruptible, pero también potencialmente seductora y corrupta.” (Cano et al., 2012, *Género*, s.p.)

La figura femenina en México

Las mujeres fueron invitadas a realizar un mayor trabajo en la comunidad, algo muy bien recibido por ellas, ya que era necesario que ellas siguieran fortaleciendo los estándares morales de la iglesia con los suyos. Kristina A. Boylan afirma que Barbara Ann Miller describió al jefe cristero Anacleto González Flores «como alguien inusualmente “consciente de un gran recurso no utilizado en México, sus mujeres.”» (Cano et al., 2012, *Género*, s.p.)

Entre 1917 y 1953, la emancipación de las mujeres fue parte crucial en la campaña contra la época sombría que había atravesado la Iglesia, la cual era apoyada por algunos líderes revolucionarios, ya que afirmaban que el “fanatismo” a la religión les impedía a las mujeres tener un pensamiento estructurado y revolucionario.

Estas mujeres son las que participaron en el boicot organizado por la Iglesia, después de que el entonces presidente Calles ordenara el cierre de todas las escuelas religiosas en 1926, haciendo que los sacerdotes se registraran como el resto de los profesores ante las autoridades civiles, disolviendo las órdenes monásticas y aboliendo la enseñanza religiosa en escuelas públicas, reiterando la prohibición de realizar actos políticos en lugares destinados a culto, del mismo modo, impidió la crítica de los sacerdotes a las leyes o del gobierno .

El primero de agosto de ese mismo año, el clero suspendió de manera indefinida todos sus servicios y cerro las iglesias, lo cual generó una rebelión armada que se vio generalizada en cuestión de meses.

La Cristiada se desató en gran parte del centro y del occidente del país, siendo un gran número de sacerdotes los que lucharon activamente, pese a que los altos mandos de la Iglesia afirmaban no estar a favor en el uso de armas.

Los cristeros no lograron su cometido, pues el ejército tampoco logró terminar con el movimiento. Culminó el 21 de junio de 1929 en un acuerdo entre la Iglesia y el gobierno, en el cual pactaron respetar sus lugares y esferas, tanto temporales como espirituales, “ni la Iglesia incitaría a sus partidarios a tomar el poder, ni el Estado buscaría interferir con el orden interno de la institución eclesiástica.” (Camín & Meyer, 2003, p. 105). Aunque los movimientos cristeros locales se siguieron produciendo.

En esa época en las iglesias era habitual separar a las personas según su género, dentro de ella los hombres sólo se podían colocar del lado del Evangelio y las mujeres del de la Epístola; aunado a eso se tenía la costumbre de no saludar de manera efusiva en la calle a nadie del sexo opuesto; en cuanto más seco y alejado el saludo siempre habría de ser mejor.

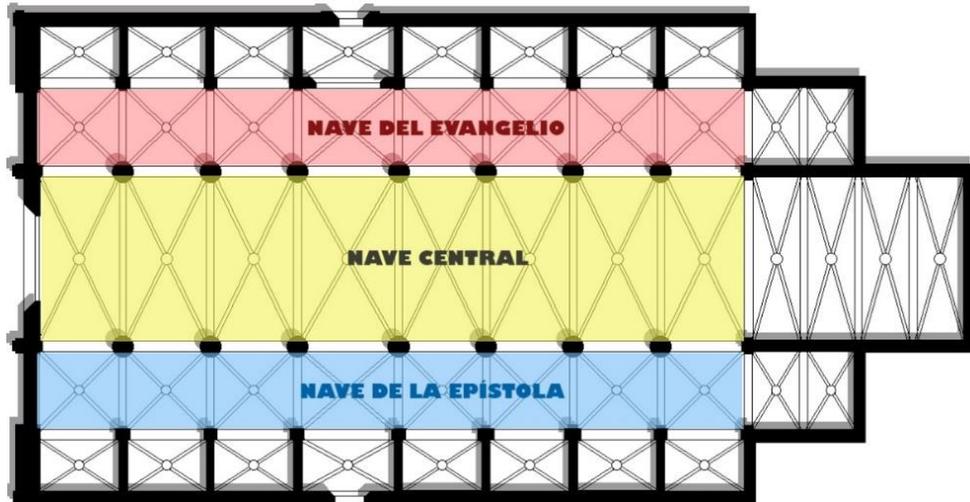


Figura 1. Planta de una catedral, se ubican las naves del evangelio, la nave central y la nave de epístola.

Durante los tres años que duró la Guerra Cristera, el ejército creado rebelde llevó a un nivel muy superficial la voluntad de las mujeres tradicionalistas, las cuales eran capaces de realizarse a sí mismas cualquier tipo de penitencia necesaria para probar su lealtad, no le tenían miedo al castigo, sino a la excomunión.

Las mujeres de la derecha aceptan sin restricciones ordenanzas como las “Diez normas de vida para los sinarquistas”. Son la continuación de las enseñanzas parroquiales: “1) Negarse a lo fácil y cómodo de la vida. 3) No esperar recompensa o gratificación. 4) Vigilar todas tus pasiones si es que verdaderamente quieres salvar a México; 8) Debes tener una profunda fe en la victoria. Comprender que esta lucha no puede ser derrotada y que la sangre y sufrimiento nos darán la victoria. (Cano et al., 2012, *Prólogo*, s.p.)

Algunas mujeres disidentes, que fueron parte de la segunda Cristiada, llevaron el mensaje religioso hasta las áreas rurales, mismas que convocaron a las personas para exigir el derecho a practicar su religión.

El activismo realizado por las mujeres católicas fue una respuesta directa al gobierno en cuanto a asuntos religiosos se trataba. Si bien esto les permitió a las mujeres cambiar las condiciones de su hogar y en la iglesia, también las benefició en el ámbito escolar y en la calle. Fue notorio que nunca regresarían a como estaban previo a la Revolución, pero les dio la oportunidad de adaptarse al nuevo México.

Los actos de las activistas católicas ampliaron los límites del discurso público y los espacios de las mujeres, incluso de las católicas. Contribuyeron a unir las tradiciones religiosas y sociales del pasado mexicano a su presente posrevolucionario y situaron a la sociedad mexicana en un cauce diferente de aquellos imaginados tanto por los dirigentes revolucionarios como por los dirigentes de la Iglesia. (Cano et al., 2012, *Género*, s.p.)

Capítulo 2

NOVELA, FILME Y LO FEMENINO

En este segundo capítulo se hablará sobre la forma en que salieron a la luz ambas obras: la literaria de Elena Garro y la filmica de Arturo Ripstein; dando un breve repaso por la vida de ambos.

Del mismo modo, se contará de manera somera el argumento y las principales diferencias que se muestran en ambas historias, señalando los tipos femeninos mostrados en la novela de Elena Garro.

2.1 ESCRITURA Y PRODUCCIÓN

El manuscrito de *Los recuerdos del porvenir* pasó de mano en mano de algunos escritores desde 1953, incluyendo a Gabriel García Márquez antes de escribir *Cien años de soledad*, sin embargo, se resistían a publicarla o reconocerla, probablemente para evitar problemas con Octavio Paz, quien ya era una figura

totalmente establecida en el ámbito intelectual. A propósito de la novela y de la propia escritora, Rosas afirma que:

La autora de *Los recuerdos del porvenir* es una maestra en el manejo de los símbolos y las metáforas, (sus obras) constituyen un muestrario en donde la escritora despliega las múltiples realidades y los diversos códigos semióticos y semánticos utilizados para exponer un asunto (Rosas, 2005, p. 360)

Según investigaciones de Melgar y Mora (2002), Adolfo Bioy Casares propuso la novela a una editorial argentina en 1961 y, posteriormente, Garro se la presentó al editor de Seix Barral en junio de 1962, siendo hasta el mes de noviembre cuando le dicen que no están interesados en publicarla.

Finalmente, fue en 1963 cuando se publicó la novela *Los recuerdos del porvenir* en Joaquín Mortiz, con la cual ganó el Premio Xavier Villaurrutia en febrero de 1964; dicho galardón fue compartido con Juan José Arreola por *La feria*.

A propósito de la creación de la novela, Garro comentó:

Está hecha con lo que me acuerdo de mi infancia, son los recuerdos de un pueblo donde viví. La escribí en París en 1951. La escribí muy rápido, Luego se quedó guardada en un cajón... A Octavio le gustaba mucho, pero a mí siempre se me perdía. La olvidé en un hotel en Nueva York y más tarde mi hermana, que iba de pasada, recogió el baúl abandonado con todos mis papeles. Además se me quemó. Toda desbarajada y

mochada la remendé y el año pasado se la envié a Joaquín Diez Canedo. [...]

La terminé muy rápido, en mes y medio... No me costó trabajo hacerla porque en ella relato lo que yo viví de chica. Toda la gente que sale allí vivía y muchos viven todavía. Los apellidos son de allá. El pueblo es Iguala, en Guerrero. Los personajes son de verdad... (Garro citado por Poniatowska en Rosas 2005).

La novela combina realismo en una novela romántica, “el cuento de hadas y la leyenda; escritas en los años sesenta, su publicación coincide con la fase heroica de la novela latinoamericana.” (Franco, 2014, p. 173)

En 1963 lo popular eran las novelas rosas y las fotonovelas, pero Garro va de la trama romántica a un final que no logra ser feliz en la segunda parte. Es mediante el romance que logra hablar sobre la tiranía, pero aún más, sobre el machismo.

La adaptación cinematográfica salió a la luz en 1969, bajo el mismo nombre de la novela y dirigida por Arturo Ripstein, no fue muy bien recibida por el público ni por la crítica. “Sobre él suele decirse que lleva a sus extremos el género del melodrama mexicano, que bebe de sus fuentes, que lo ha estilizado, pero que, ante todo, es su heredero natural. Nada más lejos de la realidad.” (Aguilera Vita, 2017, p. 3)

En una entrevista realizada por Roberto Fiesco (2019), Ripstein afirmó que no debió haber realizado dicho filme, debido a la censura impuesta para su realización y a la invención de

historia de México con la que tuvo que pasar de la Revolución a la Expropiación Petrolera para que la obra pudiera ver la luz.

2.1.1 *La escritora*

Elena Garro es para muchos la mejor escritora mexicana del siglo XX. Nacida en Puebla el 11 de diciembre de 1916, y no de 1920 como se especuló durante tanto tiempo, pasó sus años de infancia en Iguala, Guerrero, lugar que le serviría de inspiración para muchas de sus obras.

A los 12 años se mudó con su familia a la Ciudad de México; estudió en el Antiguo Colegio de San Idelfonso y, posteriormente, comenzó a estudiar Letras Españolas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Su padre, José Antonio Garro, se opuso a su relación amorosa con Octavio Paz, ya que deseaba que su hija no siguiera ningún estereotipo femenino ligado a la sociedad y que lograra su independencia en cualquier ámbito; tal era el rechazo que le tenía al poeta que solía decirle a su hija “Para vivir en paz hay que cortar por lo sano”, (Rosas, 2005, p.43) haciendo referencia al nombre de éste: Octavio Paz Lozano.

Novela, filme y lo femenino

En el bachillerato éramos siete muchachas y tres mil muchachos. Estudié letras en la Facultad de Filosofía y Letras, también estudié ballet y a los 16 años era coreógrafa del Teatro Universitario que entrenaba en Bellas Artes. [...] Yo no quería casarme, era muy feliz, pero él es un perseguidor, de profesión. (Mora, citado por Rosas, 2005, p. 51)

Patricia Rosas Lopátegui (2005) cuenta una anécdota que le compartió la propia Elena, en la que su papá la iba a meter de monja en 1935 para alejarla de Octavio, pero éste tuvo un arranque de ira y le reclamó a la madre de la escritora, logrando frustrar aquel plan (p.43).

El 25 de mayo de 1937, a la edad de 20 años, siendo menor de edad¹ y sin el permiso de sus padres, se casó con Octavio Paz. De dicho matrimonio procrearon a su hija Helena Paz, la cual menciona la escritora que “se convirtió en el arma número uno contra mí. [...] Desde entonces, viví aterrada, pues Paz encontró entregar a Helenita con su madre cada vez que yo intentaba el divorcio” (Rosas, 2005, p. 48). Elena vivió en el dilema entre su vida profesional e intelectual y el amor machista de un novio celoso y ególatra que se escondía detrás de una lengua seductora.

¹ En aquella época la mayoría de edad en una mujer se cumplía hasta los 21 años. Elena Garro cumpliría dicha edad en diciembre, es por eso que alteraron su edad.

Siendo la misma Elena quien constantemente hacía referencia a lo mal y atrapada que la pasó durante su matrimonio y el cómo se sentía en una prisión:

Me casé porque él [Octavio Paz] quiso, pero desde entonces nunca me dejó volver a la universidad. Me dediqué a periodista porque él ganaba muy poco dinero entonces y porque eso no opacaba a nadie, sino que producía dinero. Y me dediqué a callar porque había que callar. (Landeros, citado por Rosas, 2005, p. 46)

Del mismo modo, se dedicó a contar las prohibiciones que él le imponía y los trabajos que ella tenía que hacer para mantener a la familia, ya que las becas que le daban a Paz para estudiar en el extranjero no les eran suficientes para subsistir.

En 1937 viajó a España al II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas para la defensa de Cultura, junto con Octavio Paz, Juan de la Cabada, Silvestre Revueltas, Carlos Pellicer, María Luisa Vera y Susana Gamboa, entre otros, de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Siendo este viaje lo que inspiró su libro *Memorias de España 1937*, en donde describe de forma crítica las personalidades y actitudes de los asistentes. Tardaría décadas en ver la luz, publicándose hasta 1992.

En 1941 comenzó su carrera como escritora en el género periodístico y como reportera en la revista *Así*, también continuó

haciendo guiones cinematográficos, los cuales había aprendido a hacer por Julio Bracho.

“Las primeras colaboraciones periodísticas de Elena Garro presentan un curioso común denominador: todas giran en torno a la condición femenina” (Rosas 2005, p. 42), dicho tema continuaría como respuesta a la opresión vivida a inicios del siglo XX. Pese a esta perspectiva, ella nunca se definió a sí misma como feminista, al contrario, se hacía llamar antifeminista.

Durante su estancia en París, de 1946 a 1952, se dedicó a organizar fiestas para escritores y artistas en general, otra de sus actividades era asistir a las exhibiciones de moda a las que la invitaban, pero en las cuales no podía comprar nada por falta de dinero.

Pese a la falta de apoyo a su carrera como escritora, siguió investigando y en 1954 comenzó la recopilación de información para escribir *Felipe Ángeles*, que se publicaría hasta 1979:

No la querían publicar [...] Se la leía a un grupo de escritores y me dijeron que era impublicable, e imposible de ponerla en escena. Entonces que quedó por ahí, y perdí varias hojas. Luego la remendé, la compuse un poco y se la mandé a Ernesto Flores en Jalisco, y él la publicó en una revista; si no, se hubiera perdido, como he perdido muchas cosas (Rosas, 2005, p. 78).

La Universidad Veracruzana editó su primer libro en noviembre del 58, una compilación de seis piezas teatrales de un solo acto, titulado *Un hogar sólido*. En ese mismo año, Paz se reinstala en un ámbito favorecedor a nivel profesional y la relación entre ambos escritores comienza a ir en declive, por lo que no es descabellado pensar que tuvo que acceder a la presión por parte de los argentinos Bioy Casares y Bianco para promover la escritura de Garro.

A finales de 1962, su prima Amalia Hernández, directora del Ballet Folklórico de México, le pide ayuda con el argumento de una película que quiere realizar, por lo que decide volver a México después de tres años de estadía en París. Dicha película no llegaría a ver la luz con el argumento e ideas originales de Garro, sería Alberto Véjar el encargado de dirigirla y alterarla por completo, dejando como resultado *Sólo de noche vienes*² estrenada en 1965.

En una entrevista realizada en 1964, Carlos Landeros le pregunta sobre sus influencias, a lo que ella responde con sus autores favoritos, mencionando a los clásicos griegos, Kleist, Büchner, Novalis, Hoffman y Lady Murasaki; dejando en claro

² Adaptación de uno de sus cuentos en *La vida empieza a las tres. Hoy es jueves. La feria, o, De noche vienes* (1997)

que Proust y Simone de Beauvoir no son de su agrado, aunque respeta a esta última en su faceta de maestra.³

En los años sesenta incursionó en las luchas sociales y en la vida política; en numerosas ocasiones se declaró anticastrista. En septiembre de 1963 asistió a una fiesta en casa de uno de sus primos, lo cual desencadenaría que dos meses después su nombre estuviera en documentos de la CIA sobre la investigación del asesinato del entonces presidente de Estados Unidos de América, John F. Kennedy, ya que en dicha reunión asistió el presunto asesino.

Durante el Movimiento Estudiantil de 1968, aceptó haber asistido a un mitin en el Auditorio Che Guevara, en el cual le pidieron firmar documentos de apoyo, a lo que ella se negó “¿cuál era la ideología del Movimiento? [...] eran mentadas de madre a la Revolución Mexicana [...] Por eso no me pude poner a favor de una causa imbécil”. (Garro citada por Landeros en Rosas, 2005, p. 339)

Una de las fechas mejor identificadas en la vida de la escritora es el 2 de octubre de 1968, día de la masacre estudiantil en Tlatelolco. Como consecuencia de su preferencia política, el 7 de octubre se publicaron en múltiples periódicos a nivel nacional,

³ Entrevista recopilada en Rosas Lopátegui, P. (2020). *Diálogos con Elena Garro. Entrevistas y otros textos. Vol. 1. Antes y después del 68*. México: Gedisa.

polémicas declaraciones en donde supuestamente acusaba a algunos intelectuales de ser parte de la cabecilla de aquel movimiento de estudiantes y acusándolos de ser los responsables de tantas muertes.

Ante los periodistas, lo único que declaré fue que no tuve nada que ver. [...] ¿Cómo pueden decir que soy yo la culpable? Que hablen ellos, los que lanzaron a los estudiantes a la calle. Ahora se murieron los muchachos y ellos están escondidos abajo de la cama. [...] querían nombres, pero yo no di ninguno. Pues ahí están todos los que firmaban, en los manifiestos de los periódicos, fue todo lo que les contesté; al día siguiente vi que ellos apuntaron los nombres como si yo los hubiera mencionado. (Garro citada por Ramírez en Rosas, 2005, p. 352)

En 1972, y debido a las amenazas, hostigamiento y falsas acusaciones de espía que causaron sus declaraciones, decidió comenzar su autoexilio en compañía de su hija y sus gatos, yendo primero a Estados Unidos en donde le sería negado el asilo político durante dos años, para después ir a España, en donde sí le concederían la residencia y se quedaría hasta 1981, teniendo que ingresar a una especie de asilo para mendigos debido a la extrema miseria en la que se encontraban.

En ese mismo año la editorial Joaquín Mortiz terminó con el silencio alrededor de la escritora en México y decidió publicar una colección de relatos llamado *Andamos huyendo Lola*; más tarde Grijalbo publicó *Testimonios sobre Mariana* lo que hace que

Garro ganara 8,000 dólares por el Premio de Novela Juan Grijalbo, con ese dinero se mudaron a París, permaneciendo ahí hasta mediados de 1993.

Tuvo varias visitas a México previas a su regreso definitivo en 1993. Sus últimos años de vida los pasó en Cuernavaca, Morelos, en un departamento deteriorado al cual llamaba la penitenciaría, debido a los barrotes negros que rodeaban los edificios.

La última aparición pública de Garro fue en la presentación de su libro *Inés* en la Galería de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), en Cuernavaca. Falleció el 22 de agosto de 1998 a consecuencia de problemas respiratorios, rodeada de sus gatos y su hija que nunca la abandonó.

2.1.2 *El director*

(Hago películas)
porque me gusta contar mentiras
y porque me asusta casi todo.

A. RIPSTEIN

Arturo Ripstein y Rosen, mejor conocido como Arturo Ripstein e hijo del productor Alfredo Ripstein, nació en la Ciudad de México el 13 de diciembre de 1943, época de gran auge del cine nacional.

En una entrevista realizada por Edgar Doll (2014) cuenta que en ese tiempo casi no existía el doblaje en los filmes extranjeros, siendo los más comunes los provenientes de Estados Unidos de América, por lo que éstos se proyectaban con subtítulos, lo que era un problema debido a que la mayoría del público era analfabeta, siendo ese el principal motivo de la popularidad del cine hecho nuestro idioma; los tres principales países productores fueron: México, España y Argentina. (p. 19)

Y ahí viene la generación a la que yo pertenezco, una generación muy iconoclasta y contestataria, en el sentido más vigoroso del término. Lo que habíamos visto era muy poco convincente: estaba el cine de la época de oro, con muchas menos películas buenas de las que tiende la leyenda a soportar. Había cuatro, cinco o seis buenos directores y muchísimos directores horrorosos. Entonces tampoco, el cine de la época oro no era como para sostener una nación. (Ripstein citado en Doll, 2014, p. 2)

Desde muy pequeño acompañó a su padre al trabajo y fue ahí cuando comenzó a desarrollar su gusto por lo relacionado con el cine. En 1958 lo llevó a ver la película *Nazarín* de Luis Buñuel, lo que le terminó abriendo los ojos para darse cuenta del camino que debía tomar.

Yo sabía que no quería salirme del cine, pero no sabía lo que quería hacer: camarógrafo, o sonidista, o técnico... Actor sabía que no, porque era muy tímido y pésimo actor. Lo intenté varias veces, inútilmente. Y decidí de pronto “yo

lo que quiero es ser director, como Luis Buñuel” (Ripstein citado en Doll, 2014, p. 2)

Alfredo Ripstein se oponía a que su hijo se dedicara a eso, por lo que lo obligó a estudiar derecho, para que lograra ser una “persona decente”. Arturo Ripstein afirma que la afición al cine no se fue incrementando al pasar el tiempo, simplemente apareció.

Aprovechando la relación que su padre tenía con Luis Buñuel, se acercó a decirle que quería ser como él, al inicio recibió negativas de parte del director, pero poco después accedió a ser su mentor. Si bien, dicha relación le sirvió para ser consciente de las opciones que tenía para dirigirse profesionalmente, nunca llegaron a ser realmente amigos debido a la diferencia de edad.

“Ser hijo de productor en ese momento, era ser un vividor, un buscavidas y un imbécil. Buñuel estaba absolutamente convencido de que yo era las tres cosas, a pesar de que yo había hecho esfuerzos para mostrar que no.” (Ripstein citado en Doll, 2014, p. 3) Fue en esta primera etapa en la que el experimentado director le presentó *El perro andaluz* a su discípulo y quedó maravillado.

Después de mucho insistir a su padre, al fin aceptó que se dedicara al cine, así que, bajo ciertas condiciones, accedió en 1964 a producirle su ópera prima, en la cual contó con un muy

joven pero ya destacado escritor colombiano: Gabriel García Márquez. Juntos realizan el guion de *Tiempo de morir*, la cual se vería desarrollada en un ambiente urbano en su primera versión, pero como una de las exigencias, antes mencionadas, Alfredo Ripstein la ubicó en un *western*, género muy popular en ese momento, del mismo modo, incluye a reconocidos actores como Alfredo Leal para lograr una producción exitosa⁴.

En 1966 ve la luz su primer filme, el cual no fue muy bien recibido por el público, pero sí por la crítica; dicho fiasco le dificultaría la consolidación de su carrera, por lo que en los años posteriores rechazó realizar películas comerciales.

El castillo de la pureza, otro de sus filmes, ve la luz en 1972, la historia es sobre un hombre que mantiene cautiva por años a toda su familia. El argumento es basado en una historia real acontecida en México. Sergio Magaña fue el primero en tomar esta historia en 1965, realizando una obra dramática titulada *Los motivos del lobo*, posteriormente la adaptarían como obra de teatro y es de ahí de donde querían que se partiera para la película; a lo cual Ripstein se negó, pidiendo la oportunidad de investigar la historia verdadera, junto con José Emilio Pacheco, y realizar la adaptación a partir de los hechos reales. Dicho filme

⁴ Se buscaban actores de renombre para lograr conseguir el financiamiento para los filmes, se decía quién protagonizaría el filme antes que el argumento o el guion, para atraer el interés.

se le había ofrecido originalmente a Buñuel, siendo él mismo quien sugiriera a Ripstein “esa es una de las generosidades de Buñuel conmigo, que no era un hombre muy generoso.” (Ripstein citado en Doll, 2017, p. 4)

Por otro lado, para Ripstein esta temática la veía bien:

Los personajes humillados y ofendidos, los que están al final de la cuerda, los que representan a los sobrevivientes de un país como el mío, son los que han dado la mejor narrativa posible. El lado oscuro del corazón humano es infinitamente más fascinante que el de la serenidad. (Ripstein citado en Fresneda, 2014, p. 9)

Fue a partir de la década de los 80 cuando su carrera como director comenzó a despuntar aún más, Grassi (2012) menciona específicamente el año 1985 como uno de los más importantes en la vida de Ripstein, tanto en lo personal como en lo profesional, ya que conoció a Paz Alicia Garcíadiego, quien se convirtió en su esposa y guionista de cabecera, comenzando así una era de realización muy próspera para ambos.

Según Garcíadiego, no hubo una atracción ni afinidad cuando se conocieron por primera vez, fue hasta el momento en que hablaron sobre cine cuando el interés comenzó; Ripstein le encargó la realización de algunos guiones televisivos que jamás se concluyeron.

Fue *El imperio de la fortuna* de 1986 su primera obra en conjunto, basada en un cuento de Juan Rulfo, con la que

comenzarían su camino juntos en la historia del cine. En una entrevista realizada por Doll, cuenta que Garcíadiego sólo había realizado guiones para la televisión, y que fue él quien le enseñó cómo hacerlos para cine, afirmando que son un deleite al leerlos por el nivel de detalle que contienen y que, en algunas ocasiones, ha tenido que pedirle que los reduzca, ya que terminan siendo más grandes que varias de las obras de las cuales han realizado la adaptación filmica.

Dos años más tarde vería la luz *Mentiras piadosas*, cuya trama se coloca en el Centro Histórico de la Ciudad de México, donde un vendedor y una inspectora comienzan una relación sin retorno. Según Ripstein es a partir de ese filme “en donde el plano secuencia se convierte en parte sustancial de su trabajo.” (Grassi, 2012, p. 25)

Respecto a trabajar con escritores en lugar de guionistas en sus primeros filmes, menciona:

A mí me parecía infinitamente mejor rodearme de escritores que de guionistas. Los guionistas siempre estaban llenos de manías y de cosas preestablecidas de poca flexibilidad. En cambio, el escritor te daba lo que tenía y yo me metía, más o menos, en los aspectos técnicos y les decía “pon esto por aquí o pon esto por acá para que ocurran tales cosas”. Yo tenía una noción aproximada de cómo hacer una película... ¡y yo les dejaba hacer! Ya, a final de cuentas, si la película iba a ser un desastre, siempre tenía la posibilidad de decir “fue García-Márquez el que la fastidió”. (Ripstein citado en Doll, 2014, p. 5)

En 1997 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes, en la categoría de Bellas Artes, siendo el segundo cineasta en hacerse acreedor a él, sólo por detrás de Luis Buñuel. A finales de esa década realizó la adaptación cinematográfica de *El coronel no tiene quien le escriba* de Gabriel García Márquez, con quien ya había trabajado décadas atrás.

Su filme más reciente es *Con el diablo entre las piernas*, realizada en 2019 y programada para su estreno a inicios del 2020, pero, debido a los acontecimientos y cierres que trajo la pandemia, tuvo que retrasarse para finalmente ver la luz públicamente en 2021.

En cuanto a su manejo de personajes, Aguilera Vita (2017) señala que:

Ripstein no juzga a sus personajes, los desnuda, y lo hace de tal manera, que el espectador se ve incapaz de identificarse con ellos. Por el contrario, se siente tocado, herido en su intimidad, en sus propias pasiones, frustraciones, pulsiones o inseguridades, incómodo, fuera de lugar, dando la impresión las más de las veces de no tener muy claro qué es lo que se ha visto, pero con la conciencia absolutamente removida. (p. 3)

Sobre sus motivaciones a la hora de realizar alguna de sus obras, ha afirmado que nunca accede a filmar por “convencer, siempre es para conmover. [...] (trato de llegar a un)

encantamiento o a una distancia que haga que un personaje se fascine”. (Ripstein citado en Doll, 2014, p. 9)

2.2 LA HISTORIA

Elena Garro presenta un narrador omnisciente y omnipresente en su obra más famosa, *Los recuerdos del porvenir*: es el pueblo, Ixtepec, quien cuenta el fragmento de su historia en el que es ocupado y dominado por militares tras la revolución y durante la Guerra Cristera.

Ixtepec es un lugar creado por la autora, se ubica en tierra caliente y parece estar encerrado en el tiempo sin poder avanzar. Juan Cariño le dijo al extranjero a su llegada al pueblo:

—Sufrimos una ocupación y no podemos esperar nada bueno de los invasores. La Cámara de Comercio, la Presidencia Municipal y la Inspección de Policía están bajo sus órdenes. Yo y mi gobierno carecemos de toda protección. (Garro, 2019, p. 66)

El pueblo está sometido por el general Rosas y demás militares; el Hotel Jardín es el lugar que les sirve de hogar junto a todas sus queridas. De todas ellas sobresale Julia, la más bella y misteriosa de todas, la querida del general Rosas y el “motivo”

de la gran ola de violencia en el pueblo, desde la llegada de aquel extranjero que provocaba cólera y celos en el general.

El secreto a voces es que Julia y Felipe Hurtado, el misterioso hombre recién llegado, se conocen y que él está ahí para llevársela. En un arranque ella lo busca y todo se hace real, por la noche el general Rosas va tras él y nunca más se vuelve a saber de aquellos enamorados; algunos dicen que escaparon y son felices en otro lugar, otros, afirman que Rosas los mató debido a que no podía tolerar pensar que Julia quisiera a alguien que no fuese él.

En la segunda parte de la novela, se muestra un pueblo mucho más herido, en paralelo con el sentir de Rosas por la ausencia de Julia, dicho sentimiento se ve la nueva ola de violencia. Los habitantes de Ixtepec se organiza para darles una fiesta a los militares, con la intención de entretenerlos mientras algunos de sus prisioneros huyen del pueblo⁵; todo sale mal y medio pueblo queda retenido en contra de su voluntad hasta el amanecer en aquella casa. “Este episodio se basa en acontecimientos históricos que condujeron a la guerra de los cristeros, que empezó cuando la presidencia Calles anunció su

⁵ Entre los prisioneros están el sacristán y el sacerdote, este punto es destacable debido a la época en que ocurren los hechos, aunque ficticios en la novela, son un reflejo de la realidad de ese momento.

intención de reemplazar a la Iglesia romana por una iglesia nacional, la Iglesia ortodoxa mexicana.” (Franco, 2014, p. 177)

Es entonces cuando la hija de los Moncada, Isabel, decide irse con el general y ocupar el lugar que dejó Julia. Mientras la nueva querida de Rosas está cautiva en el Hotel Jardín, sus hermanos: Juan y Nicolás, son detenidos por ser cómplices en el escape del cura y otros perseguidos, a pesar de saberlo no muestra mayor emoción hasta que se entera de la sentencia, y es ahí cuando le suplica al general que los perdone.

Finalmente decide ir al lugar en donde se presume los fusilarán, no llega a tiempo y sabe que no puede volver al pueblo, por lo que su acompañante, la anciana Gregoria, le sugiere ir al Santuario de la virgen, camino del que ya no regresa.

En el filme homónimo de Arturo Ripstein las protagonistas Julia e Isabel son interpretadas por Susana Dosamantes y Daniela Rosen, respectivamente. La trama, en general, no cambia demasiado, existen distintos factores que se interpretan de manera distinta debido al tipo de producción y a la censura que existía en la época, por lo que el tema histórico pasa desapercibido y esos personajes son suplidos por otros que sólo aparecen en la versión filmica.

Los trabajos previamente realizados sobre la obra de Garro se han centrado más en el tipo de protagonistas que son y no en

el contraste de ambas, no sólo en la novela, sino en su traslado al cine, que es lo que se realizará en el presente trabajo; en cuanto al filme no existen tantos documentos, debido a que no es de las obras más reconocidas de Ripstein y porque, probablemente, su estreno se vio opacado por las acusaciones hechas a Garro a consecuencia del movimiento estudiantil del 68.

2.3 TIPOS FEMENINOS PRESENTES EN LA OBRA DE GARRO

*No se nace mujer: una llega a serlo.
Ningún destino biológico, físico
o económico define la figura
que reviste en el seno de la sociedad
la hembra humana. La civilización en
conjunto es quien elabora ese producto...*

SIMONE DE BEAUVOIR

Una vez ubicada la trayectoria de ambos autores, hablaremos de las mujeres. La naturaleza femenina consiste en el conjunto de características y cualidades que son naturalmente atribuidas a las mujeres, tales como su comportamiento o capacidades físicas e intelectuales, hasta el lugar en que se les ubica en relaciones económicas o en lo social, “para la mitad de la humanidad (pertenecen) a determinaciones biológicas congénitas ligadas al

sexo” (Lagarde, 2005, p. 77). El ciclo cultural de éstas se forma a partir del modo en que se relacionan con los otros, a partir del poder o de su propia sexualidad. Si bien se podría decir que todas las mujeres comparten una situación genérica, esta difiere según las condiciones de vida de cada una o el nivel de opresión bajo el cual estén.

Según Marcela Lagarde y de los Ríos (2005), las mujeres suelen pertenecer a cinco grupos: madresposas, monjas, putas, presas y locas. En la novela se pueden ubicar únicamente dos: las madresposas y las putas; subdividiéndose a su vez, como se muestra a continuación.

Las putas

Se les llama así a las mujeres que se rigen por erotismo, algo que, aún hoy en día, es un tabú para la sociedad. Dicha palabra trae consigo carga negativa y una total desvalorización para ellas, siendo identificadas, por culturas como la judeo-cristiana, como una desviación de lo que significa ser una “mujer verdadera”.

Las putas concretan el eros y el deseo femenino negado. Ellas se especializan social y culturalmente en la sexualidad prohibida, negada, tabuada: en el erotismo para el placer de otros. Son mujeres del mal, que actúan el erotismo femenino en el mundo que hace a las madresposas virginales, buenas, deserotizadas, fieles, castas y monógamas. (Lagarde, 2005, p. 29)

En *Los recuerdos del porvenir* estas mujeres se ven representadas en las cuscas, aquellas prostitutas que viven con Juan Cariño, el señor presidente de Ixtepec, lugar que él insiste en llamar la Presidencia. Siendo este personaje el único que las llega a ver como personas y no como objetos, a diferencia del resto del pueblo.

El papel de estas mujeres es de suma importancia, ya que funcionan como confidentes de los militares e incluso del mismo presidente; siendo las únicas que, a su modo, le dan el lugar de liderazgo que tanto presume. Más tarde, en la historia, también cobrarán valor al defender a los heridos por los militares y jugarse la vida al esconderlos y planear su escape. Si bien se intenta dar otra salida al papel de las prostitutas, éstas terminan mal, reafirmando que no pueden tener un buen final debido a su calidad de “malas mujeres”.

Las queridas

Este término lo utiliza por primera vez Don Pepe Ocampo, dueño del Hotel Jardín, cuando le cuenta sobre sus inquilinos a aquel extranjero recién llegado en el tren de las seis; “La vida en el Hotel Jardín era apasionada y secreta. Las gentes husmeaban por los balcones tratando de ver algo de aquellos amores y de aquellas

mujeres, todas hermosas y extravagantes y todas queridas de los militares.” (Garro, 2019, p. 48)

Dichas mujeres son las que acompañan a los militares, sus amantes, las encargadas de proveerles todo, tal como lo afirma el teniente coronel Cruz “¡Cómo quieren que las prive de lo que me piden, si ellas no me privan de nada!” (Garro, 2019, p. 48).

La mayoría de éstas comparten muchas similitudes sobre su llegada al lado de los militares: fueron arrebatadas de su lugar de origen para comenzar una nueva vida, sin posibilidad alguna de decisión sobre ningún aspecto de su vida. Aquí un ejemplo de ellas:

Antonia era una costeña rubia y melancólica [...] Era la más joven de todas y nunca salía sola a la calle. “¡Es una niña!”, exclamaban las señoras de Ixtepec.

Luisa pertenecía al capitán Flores y, por su mal genio, era temida por su amante y por los demás huéspedes del hotel. Era mucho mayor que el capitán, pequeña de estatura, de ojos azules y pelo oscuro; andaba escotada y con los pechos sueltos. (Garro, 2019, p. 49)

Ellas entran en la categoría de putas, debido a su cercanía con el placer carnal que; si bien no suele ser por voluntad propia, son el objeto que permite dárselo a los militares, sin importar el sentir de ellas. “La prohibición del erotismo a las mujeres *buenas* crea la codicia de los hombres y la envidia de las mujeres, entorno a las mujeres que lo encarnan.” (Lagarde, 2005, p. 559)

Las madresposas - Madre de familia

Ser madre y esposa consiste [...] en vivir de acuerdo con las normas que expresan su ser —para y de— otros, realizar actividades de reproducción y tener relaciones de servidumbre voluntaria, tanto con el deber encarnado en los otros, como con el poder en sus más variadas manifestaciones. (Lagarde, 2005, p. 363)

Este tipo de mujeres son las “buenas”, aquellas que creen en un matrimonio, en ser complacientes y sumisas para sus esposos, y en concentrarse en su pequeño mundo cerrado dentro de la privacidad de sus familias. Ser esposa es ser madre, es decir, ser maternal con el esposo, pero mantener un lado erótico siempre a conveniencia de él.

La madre es una institución histórica, clave en la reproducción de la sociedad, de la cultura y de la hegemonía, y en la realización del ser social de las mujeres. Las madres contribuyen personalmente, de manera exclusiva en el periodo formativo y compartida durante toda la vida, a la creación del consenso del sujeto al modo de vida dominante, es su esfera vital. (Lagarde, 2005, p. 376)

Las mujeres no sólo son madres de sus hijos, también adoptan este papel sobreprotector y amoroso sobre sus hermanos, padres o cualquier persona con la cual tengan una relación estrecha, se dice que es por instinto, aunque se ha demostrado que es, en la mayoría de las veces, la sociedad quien

las instruye a adoptar tal rol. En *Los recuerdos del porvenir* la señora Lola Goríbar, quien, al quedar viuda, adopta este mismo rol con su hijo “Rodolfito”, como ella lo llama pese a ser ya un adulto; siempre están juntos y ella cumple con prácticamente todas las características de una esposa, a excepción de la parte erótica.

Por otro lado, está Elvira Montúfar, quien también es madre soltera, pero, a diferencia de la señora Goríbar, tiene una hija, Conchita, lo que la hace seguir únicamente el rol de madre. Unida a estas dos figuras maternas está Doña Ana Moncada, esposa de Martín Mocada, quien tiene tres hijos: dos varones y una mujer; durante el inicio de la obra se puede observar el trato que tiene con ellos, mientras que con los hombres es mucho más servicial, con su hija no lo es tanto e incluso llega a exigirle que adopte ciertas actitudes dignas de una madre o una esposa con sus hermanos.

Señorita

Desde el nacimiento, y antes incluso, los seres humanos de sexo femenino son esperados y son recibidos, históricamente, con un destino. Las niñas nacen madres y lo serán hasta la muerte, de manera independiente de la realización material, de la progenitora. (Lagarde, 2005, p. 398)

La palabra “señorita” denota el estado civil de la mujer a la que se nombra, del mismo modo, evoca la virginidad, aunque de manera disfrazada, debido al tabú que dicha palabra refiere. Esto nos deja con “señoras” mujeres casadas y con “señoritas” mujeres solteras, no hay más opciones; ya que no pueden ser concebidas más que en función de sexualidad “de su virginidad o no, de su maternidad y de su relación con los hombres, por la filiación y por la conyugalidad”. (Lagarde, 2005, p. 450)

Estas mujeres también podrían ser llamadas “hijas de familia”, ya que dejan la casa de sus padres únicamente al contraer matrimonio, por lo tanto, se asume que es una joven célibe, siendo el género femenino el único al que se le llama de manera pública destacando su estado civil.

Dentro de la novela de Garro encontramos tres personajes que cumplen con las características antes descritas: Isabel, Conchita y Micaela; quienes fungen, entre otras cosas, como el comité de acompañamiento del general Rosas y demás militares.

Las ancianas

Según Lagarde (2005):

La mujer vieja sola es llamada señorita. Se le denomina así con la significación de carencia, como mujer que no cuajó, que ni siquiera pudo conseguir cónyuge: objetivo social e ideológico casi inevitable, presentado como sencillo y

natural a las mujeres, a pesar de la evidencia cada vez más desalentadora. (p. 450)

En este rubro encontramos a dos personajes: Gregoria y Dorotea. De la primera no se sabe mucho, salvo que es “la vieja ayudante de la cocina, que sabía de muchos remedios” Garro, 2019, p.134 y que vive en el Hotel Jardín, encargándose de cuidar y consolar, primero a Julia, y posteriormente a Isabel, siendo quien acompaña en sus últimos momentos de vida a la joven.

Dorotea no tenía a quién decirle sus pensamientos, pues vivía sola en una casa medio en ruinas, detrás de las tapias de la casa de Doña Matilde. Sus padres fueron los propietarios de las minas La Alhaja y La Encontrada, allá en Tetela. Cuando ellos murieron, Dorotea vendió su casa grande y compró la que había sido de los Cortina y en ella vivió hasta el día de su muerte. (Garro, 2019, p. 21)

En el caso particular de Dorotea, de quien Garro da más detalles, se le nombra como parte de “algo” hasta que sus padres fallecen, al no tener marido se le puede ver cómo va en declive y pasa de ser la hija del dueño de dos minas, a vivir en una casa en ruinas.

Ambas mujeres representan dos cosas mal vistas por la sociedad: ser ancianas y ser solteras; siendo su mayor atributo el de acompañar y cuidar, viendo siempre por alguien más.

Capítulo 3

DOS MUJERES: DEL PAPEL A LA PANTALLA

En el presente capítulo se presentarán, mediante ejemplos, las comparaciones entre los personajes principales de la novela de Elena Garro *Los recuerdos del porvenir* y su representación en el filme del mismo nombre de Arturo Ripstein.

Las historias y los argumentos son siempre los mismos. Lo que diferencia claramente una historia de otra son los personajes. Unos personajes bien definidos, creíbles, humanos, son la base a partir de la cual se puede construir un buen guion (Galán Fajardo, 2005, p. 263)

La definición del término personaje ha cambiado a lo largo del tiempo según el teórico que lo aborde. Boris Tomachevski¹ ve al personaje como un hilo conductor en distintas motivaciones de la trama, pero sin ser un elemento funcional de ésta; por otro lado, Rosa Álvarez Berciano no define a un personaje por sí mismo, sino que toma en cuenta la relación que tienen con los demás personajes. Aristóteles afirma que la categoría moral de los

¹ Citado en Galán Fajardo, 2005, p.266, al igual que Rosa Álvarez Berciano, Aristóteles, Todorov

personajes es la que termina determinando si la obra se trata de una comedia o una tragedia, si su suerte es buena será la primera, pero si es mala se tratará de una tragedia.

Por otro lado, Luz Aurora Pimentel (2014) define al personaje como “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” (p.59). Mucho se ha discutido sobre el papel de persona lejos del personaje, Todorov no concibe al personaje fuera de las palabras, por lo que no lo considera una persona, pero tampoco niega la conexión entre ambos; Foster, por otro lado, afirma que “no se puede sacar a la gente de la vida cotidiana para ponerla en un libro [pero] los actores en una historia son usualmente humanos” (citado en Pimentel, 2014, p. 59)

El personaje no es una representación de seres humanos en tanto que “copia fiel”; que, debido a la autorreferencialidad inherente a los universos de discurso, un personaje es, un *efecto personaje*; también es cierto que la referencia última de todo actor es –permítaseme insistir– a un mundo de acción y valores humanos. (Barthes citado en Pimentel, 2014, p. 61)

La caracterización del personaje, según Galán Fajardo (2005) se puede dividir en dos vertientes: directa, cuando se da un mayor conocimiento sobre su carácter, ya sea desde el autor u otros personajes; y la indirecta, en la cual se tendrá que decir el

actuar del personaje. Dicha caracterización servirá para poder analizar a los personajes a un nivel más complejo, mostrando los cambios que estos sufren en la diégesis.

También se pueden clasificar en personajes planos o redondos según los estereotipos o aspectos de éstos que puedan representar. “Los caracteres planos corresponden en general a la comedia y los redondos al drama y la tragedia. El carácter plano en el cine actual se da en las películas de acción.” (Galán Fajardo, 2005, p. 265) Por lo que los caracteres redondos del personaje se presentarán, a nivel filmico, en los dramas, como en este caso.

Lo cinematográfico sería aquello que tan sólo puede aparecer en el cine y que constituye, por tanto, de forma específica, el lenguaje cinematográfico. Los sistemas de narración, señalan Aumont y Marie, se han elaborado fuera del cine, con lo que lo narrativo es extra-cinematográfico y el personaje sería objeto de estudio de la narratología. (Pérez Rufi, 2016, p. 538)

Mucho se ha hablado sobre el personaje en lo narrativo, pero se debe aclarar que en el presente apartado se tratará al personaje cinematográfico igual que al narrativo. Se les entenderá como la suma de rasgos: características físicas, psicológicas, morales o sociológicas, sabiendo que no es lo mismo que una persona, pero sí que está inspirado en lo humano. Lo veremos como el hilo conductor de la diégesis, señalando sus motivaciones y las

acciones que llevan a cabo para cumplirlas, o en su defecto, si se quedan estáticos.

Se pretende dar un repaso de los personajes: Julia e Isabel para identificar los cambios que tienen según la obra en la que se presenten, los elementos que se brindan en la novela y en su traslado al cine; siendo puntuales en la individualidad e identidad, el retrato, el entorno y la transformación de Isabel. Es por ello, que la principal fuente de consulta para este capítulo es *El relato en perspectiva* de Luz Aurora Pimentel.

3.1. INDIVIDUALIDAD E IDENTIDAD

El nombre es el centro del personaje, es con lo que le identificamos desde el primer momento, el signo que le da identidad y al cual atribuiremos todos sus actos, principios y atributos, formando parte de su propia psicología. Teniendo en cuenta lo anterior, es importante mencionar que el personaje no se encuentra estático con el nombre, sino que al pasar de la historia se irá transformando y se le podrá agregar o quitar características según su actuar. Para Luz Aurora Pimentel (2014) “el nombre del personaje es el que permite agrupar todos los rasgos que dibujan su identidad” (p. 64). Todo esto hablando desde la literatura, ya

que la autora hace énfasis en el nombre porque es el modo de saber quién realiza las acciones del relato; mientras que en el cine no suele ser algo primordial, ya que es la imagen del personaje lo que permite ubicarlo. Es importante mencionar que no todas estas categorías narratológicas pueden ser trasladadas de manera literal al análisis cinematográfico, ya que éste tiene sus características propias.

El nombre *referencial* del personaje hace alusión a aquellos nombres que hacen mención a algo de conocimiento general, ya sea por lo intelectual o lo social, algo que al momento de leerlo ponga sobre sí una carga de lo que el lector conoce previamente, atribuyéndole características que quizá no se nombren nunca en el texto. Según Luz Aurora Pimentel (2014):

Un personaje se construye con base en un nombre que tiene un cierto grado de *estabilidad y recurrencia*; un nombre más o menos *motivado*, con un mayor o menor grado de *referencialidad*, y con una serie de atribuciones y rasgos que *individualizan* su ser y su hacer, en un proceso constante de *acumulación y transformación*. (p. 68)

En la primera parte de la novela *Los recuerdos del porvenir* se tiene como protagonista de la historia a Julia, a quien se le menciona todo el tiempo, aún sin ser partícipe de las acciones, tan sólo la nombran para adjudicarle acciones relacionadas con la posesión militar del pueblo o lo malo que les sucede a los habitantes de éste.

Para Greimas, el solo nombre no es suficiente para lograr una individualización, es por eso que lo define “por el conjunto de rasgos pertinentes que distinguen su hacer y/o su ser de los de otros actores” (citado en Pimentel, 2014, p. 67). Tomando en cuenta lo anterior, se puede afirmar que este es el caso en el que su nombre, tal cual, no nos adelanta nada, sino que son las otras formas de llamarla lo que nos lleva a las motivaciones adjudicadas al personaje: “la querida de Rosas”, “la hermosa Julia”, “la mañosa de Julia”, “puta”, “amante”, “esa mujer”, “la culpable”, “la querida de Ixtepec”, “la más querida de Ixtepec”, ya que según Pimentel (2014) “el nombre constituye un anuncio o una premonición” (p. 65). Es usual que el escritor, o en este caso, escritora decida jugar con una alternancia “a lo largo de la narración recurriendo a apodos que subrayen, tanto para exaltar como para denigrar, peculiaridades de la personalidad o del comportamiento del mismo” (Álamo Felices, 2006, p. 203). Lo cual, en este caso en particular, sería con la intención de denigrar acentuando la belleza que posee Julia.

La *cosificación* se presenta de acuerdo con estos dos modelos: «En un primer sentido, hiperdescripción objetual [...]. En un segundo sentido, proceso narrativo degradador y/o caricaturesco de objetualización de determinados actores antropomórficos a partir de la pérdida de sus atributos más humanos y personales. (Álamo Felices, 2006, p. 207)

Dos mujeres: del papel a la pantalla

En ambas obras es una mujer quien la nombra por primera vez, en el filme de Arturo Ripstein (figura 2), después de bajar de un árbol los cuerpos de unos hombres, cuando una de las presentes dice “Hay una mujer detrás de las muertes, pobre de ella”; para continuar con una escena en donde Julia entra al cuadro; sin embargo, la primera persona en mencionar el nombre de Julia es Doña Ana Moncada mientras se le hace un *zoom in* y la música cambia a intriga, dice: “Esa Julia, ahí en el hotel”.



Figura 2. *Los recuerdos del porvenir*, 1968, 0:05'30".
Las siguientes figuras pertenecerán a la misma fuente filmica.

En la novela, es Dorotea, una de las ancianas del pueblo, quien dice su nombre por primera vez “Más pecados para Julia” (Garro, 2019, p. 20). Si bien coincide la motivación de nombrarla en ambas obras, en una se hace de manera directa y en la otra se da a entender mediante la secuencia de las escenas, para

posteriormente mencionarla directamente e instalarla en un lugar fijo como el hotel.

Tan sólo se le conoce como Julia, sin apellido, lo cual supondría la carencia de un valor de pertenencia, ya sea a un lugar o a alguna familia, ella sólo era una especie de objeto que poseía alguien más. Es hasta la página 101 de la novela de Garro, cuando Doña Elvira, una viuda del pueblo, le pregunta al forastero, Felipe Hurtado, quien tuvo la oportunidad de hablar con Julia de cerca, si es tan bonita como dicen, a lo que él responde: “Yo señora, nunca he visto una mujer más bonita que Julia Andrade”, dejando en evidencia que se conocían de antes, ya que en todo el tiempo que llevaban de ocupación los militares, nadie supo ese dato que aquel hombre en un par de días les dijo; del mismo modo pasa en el filme (figura 3) cuando Doña Elvira le hace la misma pregunta y él vuelve a responder igual; siendo una representación fiel del diálogo, logrando otorgarle a Julia el carácter de pertenencia a algo más allá de lo que los habitantes de Ixtepec conocían, colmando así al nombre “de historia y no meramente de atributos de personalidad.” (Pimentel, 2014, p. 66)

Dos mujeres: del papel a la pantalla



Figura 3. Durante una conversación entre Isabel y Hurtado, Doña Elvira los interrumpe 0:34'37" a 0:35'52".

Es también en el filme en donde la idea de que Julia y el forastero se conocían de antes se vuelve a reforzar cuando pide a Doña Matilde que prevenga a Felipe, ya que el general Rosas lo quiere matar, a lo que la señora no comprende ya que ella sólo lo conocía por el apellido Hurtado (figura 4); cosa que no sucede en la novela, ya que él se presenta con su nombre completo desde el primer momento; lo cual indicaría el peso extra que se le da a la relación previa de Julia y Felipe en el filme.



Figura 4. Julia llegando a casa de Doña Matilde y su encuentro con Hurtado 0:58'00" a 61'29".

Por otro lado, tenemos a Isabel, quien se convierte en la protagonista de la segunda parte de la historia, a ella siempre se le dice por su nombre pila, nunca se le identifica con algún adjetivo como a Julia, también se le suele nombrar como una de los Moncada, haciéndola perteneciente y dotándola de una familia.

En ambas obras, el primero en mencionar su nombre es alguno de sus hermanos. En la novela, Ixtepec, el mismo pueblo, narra los juegos de niños de los Moncada en la página 17, cuando ella se esconde y Nicolás, su hermano mayor, la acusa de tener poderes al no lograr verla; por otro lado, en el filme (figura 5), es Martín, su hermano menor, quien la menciona al decirle a su madre que su hermana es quien los ayudará a preparar las maletas para irse a trabajar a las minas.



Figura 5. Conversación de la familia Moncada en la sala de su casa 0:06'33" a 0:08'45".

En muchas culturas se acostumbra a tener sobrenombres, la mayoría de las veces se dice que es una forma de mostrar cariño, en otras tantas, se utiliza de burla o para ridiculizar a alguien, en este caso en específico no ocurre una ni la otra, es decir, Isabel es

tan solo una persona más en Ixtepec, no podríamos ni decir que es una mujer más ya que no cumple con el requisito de ser la madre de o la amante de; se encuentra sola en ese lugar tan sólo aspirando ser alguien más para sentirse parte de algo.

Al inicio de este capítulo se habló del apellido como símbolo de pertenencia, pese a que Isabel lo tiene y se muestra desde el inicio, sólo un par de veces es llamada por nombre y apellido, una de ellas en la página 166, en el primer capítulo de la segunda parte, donde Julia ya es tan sólo un recuerdo y lo real es Isabel, siendo casi premonitorio del futuro que le esperaba a la segunda; mientras que en el filme nunca se le nombra de esta forma, sólo se le dice por su nombre de pila.

La última mención de Julia, estando aún presente en Ixtepec, es en la página 147 cuando regresa al Hotel Jardín y se encuentra con el general Rosas totalmente en cólera, después de eso sólo hay menciones de haberla visto en lugares lejanos siendo feliz con Felipe Hurtado y recuerdos a su belleza; sin embargo, en el filme (figura 6), la última vez que se le ve es después de recoger a Hurtado en casa de los Meléndez, se van a caballo seguidos del general Rosas.



Figura 6. Julia y Rosas van a caballo en busca de Hurtado 1:03'34" a 1:06'41".

En cuanto a Isabel, su presencia continúa hasta la última parte de la novela, siendo Gregoria la última persona en verla con vida y llamándola “niña” hasta el último momento, justo antes de desaparecer y convertirse en piedra, mientras que, en el filme, es ella, con su propia voz, quien termina de narrar la historia.

La identidad e individualidad de cualquier personaje se complementan con el “conjunto de rasgos pertinentes que distinguen su hacer y/o su ser de los de otros” (Pimentel, 2014, p. 68). Teniendo en cuenta lo anterior podemos distinguir muy bien a Julia e Isabel del resto de personajes que integran su mismo ámbito social. En el caso de Julia, si bien forma parte del grupo de las queridas de los militares, es ella quien destaca entre todas, no sólo por ser la pareja del jefe, sino por todos los adjetivos con los que la llaman, siempre es “la más hermosa” o “la más algo” frente al resto de las mujeres del grupo, las cuales, estando en las

mismas circunstancias, la acusan y la llaman como los demás habitantes de Ixtepec; del mismo modo está Isabel, quien sale del común denominador al nunca mostrar interés por las mismas cosas que las demás jóvenes del pueblo, específicamente las de su amiga Conchita², ya que muestra una evolución en su actuar, debido a que siempre tuvo anhelos de ser alguien más, pero no tomó la decisión hasta que Julia fue tan sólo un recuerdo.

3.2 EL RETRATO

Supimos que era ella
por las señas del traje rosa,
la risa y las cuentas de oro
que llevaba enroscadas al cuello.

ELENA GARRO

La descripción de un personaje no gira únicamente en función de la caracterización, aunque sí forma gran parte de ella. Genette afirma que “no es lo mismo transmitir información sobre la apariencia física, la gestualidad o los actos no verbales de un personaje que transmitir información sobre su ser y su hacer *discursivos*” (citado en Pimentel, 2014, p. 70).

² Quien desde el nombre ya muestra una carga de cariño al llamarla con un apodo y en diminutivo, a diferencia de Isabel.

Se abarcarán las distintas formas de caracterización de Julia e Isabel, dando un repaso por el retrato representado en ambas obras; yendo desde la identidad física hasta la identidad moral del personaje, teniendo en cuenta las características existentes en lo narrativo y en lo cinematográfico.

La caracterización directa es aquella que describe los atributos físicos, ético-morales y psíquicos de los personajes, lo cual tendría que explicar, de alguna manera, el devenir y comportamiento en la historia ofrecida por el narrador. Esta caracterización “se construye dentro del discurso con este único fin caracterizador y definidor del universo individualizador del personaje” (Álamo Felices, 2006, p. 195).

Julia es una mujer sumamente hermosa, de eso no queda duda, todos los demás habitantes de Ixtepec lo saben y comentan. Pimentel afirma que “cuando es el propio personaje u otros quienes lo caracterizan, el grado de imparcialidad y confiabilidad es aún menor” (2014, p. 75), esto podría perder un poco de sentido al tener en cuenta que son, prácticamente, todos los personajes quienes hablan así de ella, incluyendo al propio narrador, en frases como: “Ella parecía ignorarnos, escondida en su belleza” (Garro, 2019, p. 32) al punto de ser él quien le llama “la querida de Ixtepec”. Es la misma Luz Aurora Pimentel quien afirma que si la «información proviene del narrador, el grado de confiabilidad

depende de la ilusión de “objetividad” que logre a través de ese retrato» (Pimentel, 2012, p. 71) lo que termina afirmando lo antes dicho por los personajes.

También existe la descripción discontinua, la cual es creada por el propio lector al llenar los vacíos que deja en narrador en el relato y la cual es de suma importancia en la obra de Garro, ya que nunca da una descripción a detalle de las protagonistas, tan sólo se habla de cualidades sumamente subjetivas a ojo de quien las vea, es por eso que el filme llega a ser importante quien representa a los personajes.

La belleza (al contrario de la fealdad) verdaderamente no puede explicarse: la belleza se dice, se afirma, se repite en cada parte del cuerpo pero no se describe (...) No le queda entonces al discurso más que aseverar la perfección de cada detalle y a remitir “el resto” al código fundador de toda belleza: el Arte. Dicho de otra manera, la belleza no puede alegarse más que bajo la forma de una cita (Pimentel, 2014, p. 73)

De Julia, lo primero y principal que se sabe es que es hermosa, pero esto no termina de mostrarse objetivo, ya que, sin una descripción física detallada, cada lector la interpretará a su propio gusto. De la querida de Ixtepec se dice que tiene una nariz afilada, que suele ir maquillada, de complexión muy delgada, de piel bronceada y translúcida y cabello oscuro.

Lo anterior es compartido por la autora dentro del relato, quien va soltando estas características mientras cuenta el sentir de la protagonista, terminando por ser un reflejo de su actuar. “Sonámbula, caminó entre la gente encandilándonos con su piel translúcida, sus cabellos ahumados” (Garro, 2019, p. 102), la atención a remarcar su belleza, incluso en cómo luce su piel, más allá del color, su cabellera descrita obscura en la novela termina siendo del mismo modo en el filme. “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” (Garro, 2019, p. 103-104). Cuando va camino a casa del doctor Joaquín Meléndez se dice que “Iba sin pintar, con los cabellos muy cepillados y los labios apenas rosa” (Garro, 2019, p. 140), en las dos citas anteriores la caracterización se hace mediante una especie de exageración de la cualidad, en el primero se menciona una nariz más afilada de lo usual y en la segunda, el cambio a propósito que hace Julia en su aspecto cuando quiere ir a ver a Felipe Hurtado.

Es en esta misma visita, y ante la mirada de Doña Matilde, la esposa del doctor, que se dice lo siguiente: “examinó su escote delicado, sus clavículas quebradizas, su traje de muselina rosa y sus manos olvidadas sobre la falda. El parpadeo de las veladoras daba reflejos naranjas a su piel dorada” (Garro, 2019, p. 143), volviendo a hacer alusión a su delgadez y aportando la nueva

Dos mujeres: del papel a la pantalla

característica del color de piel. En el filme (figura 7), al estar los militares con sus queridas en el quiosco del pueblo en *group shot*, escuchando música y viendo pasear a la gente, el general Rosas le ofrece un refresco a Julia, a lo que ella responde: “no, me gusta el calor” lo cual podría ser debido a que está acostumbrada a este clima cálido, quizá alguna costa en donde su constante exposición al sol le ha dado esa tonalidad dorada en la piel, porque se menciona dorada, no morena como en otros casos, lo cual nos daría a entender que guarda cierto brillo en ella. Durante el diálogo entre ambos están enfocados en MS y la cámara fija.



Figura 7. Los militares y sus queridas escuchando la banda en la plaza del pueblo 0:55'14" a 0:55'36".

En cuanto a su descripción en la novela, no sólo se hace referencia a su físico, constantemente se le evoca con el olor a vainilla. En la cantina de Pando, lugar favorito de los militares, Rosas y compañía pasan el tiempo mientras llueve, situación que

hace recordar al general lo que Julia le dijo una vez “me gusta que me besen cuando llueve”, lo que le recalcó que ella tenía un pasado. “Llegó un perfume de vainilla y la invisible presencia de Julia” (Garro, 2019, p. 121) es lo que se lee antes de un acontecimiento catastrófico: el asesinato del capitán Damián Álvarez a manos de Rosas, volviendo a hacer alusión a las desgracias que sucedían ante al estar Julia presente, inclusive en olor.

En lo cinematográfico es imposible percibir los olores, por lo que en el filme se valieron de un *flashback* en 0:52’30”, momento de la declaración de Julia sobre los besos en la lluvia y del diálogo de Damián Álvarez en “ahora mismo me la saco del hotel”, para hacer alusión a Julia, terminando por culparla de la muerte del capitán a causa de los celos de Rosas.

En el filme siempre se le muestra con una actitud seria, incluso, un poco arrogante, su primera escena es la entrada a al pueblo (figura 8), ella va sola en un coche, mientras que las demás queridas comparten otro, la cámara se mueve en *travelling* hacia la derecha, siguiendo el camino de la protagonista y manteniéndola al centro del cuadro.

Dos mujeres: del papel a la pantalla



Figura 8. Julia en un *medium shot* de perfil derecho, manteniendo la mirada fija al frente, las demás queridas van juntas y la mayoría se muestran felices 0:03'53" a 0:03'56".

Su vestuario siempre es rosa, tanto en la novela como en el filme. En la primera aparición de Julia en la novela se le describe “envuelta en una bata de fulgurante rosa, con el pelo suelto y los zarcillos de oro enredados en los cabellos” (Garro, 2019, p. 47), mientras que la primera vez que se le ve en el filme viste del mismo color (figura 9), sin embargo, se le muestra en una tonalidad más fuerte de rosa, siendo que en la novela se hace mucha referencia a los tonos claros, cuando se el general Rosas habla sobre sus gustos.

Venía con uno de aquellos trajes suyos de tonos rosa pálido, escarchado de pequeños cristales translucidos, centelleante como una gota de agua, con sus joyas enroscadas al cuello y los cabellos ahumados meciéndose como plumas ligeras sobre la nuca. (Garro, 2019, p. 131).



Figura 9. Primera escena de Julia en su habitación mientras terminan de arreglarlo, justo después de ver a Hurtado, al volver de tomar un baño y al regresar de la iglesia.

En 0:55'14” una de las queridas del coronel Cruz le pregunta “¿por qué te vistes siempre de rosa?”, a lo que ella le responde “porque me espanta los malos pensamientos”, dicho diálogo se muestra en MS a las queridas de Cruz y a Julia.

El único cambio de color en el vestuario de Julia es del momento en que va a casa del doctor para pedirle a Hurtado que huya de Ixtepec; mientras que en libro se dice que lleva un traje de muselina clara, en el filme se le ve en un traje gris claro, blusa rosa pastel y guantes³ a juego con su traje (figura 10), desde su salida del Hotel Plaza⁴, su llegada a la casa de los Meléndez, su regreso al hotel y, por último, cuando va por Hurtado, montada a

³ Cabe destacar que los guantes forman parte constante en el vestuario de Julia en el filme, mientras que en novela no se mencionan.

⁴ En la novela se llama Hotel Jardín y en el filme Hotel Plaza.

Dos mujeres: del papel a la pantalla

caballo junto con Rosas, siendo ésta la última vez que se le ve en una panorámica a la izquierda, siguiendo a los tres personajes en fila, camino a la obscuridad. Es justo al terminar esta escena en 1:06'41" cuando se ve una cortinilla, de derecha a izquierda, dando paso a una escena del general Rosas caminando en medio de la nada, tan sólo acompañado de su caballo, lo cual podría indicar el paso del tiempo desde su salida a su regreso. Esa es la última vez que se le ve.



Figura 10. Secuencia 0:57'59" a 1:06'36"

Por otro lado, está Isabel, de quien se dice menos sobre su físico en la novela, Garro sólo apunta a decir que tiene rizos negros, ojos obstinados y que es bonita; esto último se menciona casi al final de la obra, como si dicha característica sobresaliera hasta ese momento de la historia. El boticario Tomás Segovia “pensaba en Isabel y en su perfil de muchacho” (Garro, 2019, p.

35), lo cual no queda claro si se refiere a lo físico o en su forma de actuar, de cualquier modo, esta característica le otorga menos sentido de lo femenino en ella. Durante una fiesta, justo antes de saber cuál es el apellido de Julia, Isabel se asusta por la tormenta y se relata que “el viento le llevó los rizos negros a los ojos y a la boca” (Garro, 2019, p. 113).



Figura 11. Los distintos colores de vestido que utiliza Isabel.

Es en el filme donde se muestran más características, a diferencia de Julia, Isabel viste en diversos colores, siendo en su mayoría claros o neutros (figura 11). Se le nota la piel más clara que a Julia y siempre tiene una actitud retraída y casi de niña

cuando tiene un berrinche. La insistencia por la presencia de sus hermanos y el hecho de quedarse sola es algo que se destaca en el filme sobre la novela.

El único cambio significativo que muestra en ambas obras, en cuanto a vestuario, es el vestido rojo que utiliza para ir en comité por los militares y escoltarlos hasta la fiesta en casa en casa del doctor Meléndez (figura 12); sin embargo, en la novela también se menciona ese mismo color cuando está ensayando “en la obra, Isabel dejaba de ser ella misma y se convertía en una joven extranjera. [...] Conchita iría de blanco; Isabel de rojo.” (Garro, 2019, p. 129), vestimenta que nunca se aclara si termina siendo la misma en ambas ocasiones, debido a que la función de teatro jamás se pudo llevar a cabo⁵. Cabe destacar que, en ambas obras, este vestido parecería ser el inicio del cambio de Isabel, el cual se analizará a mayor detalle en el punto 3.4. *La conversión de Isabel*.

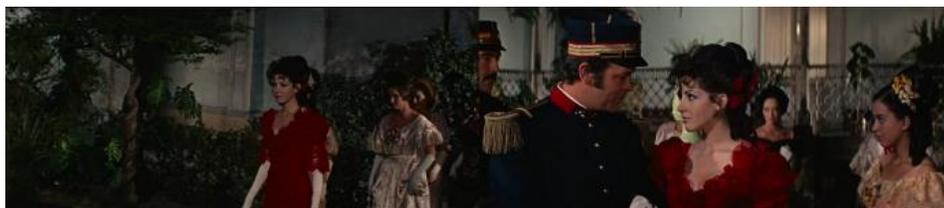


Figura 12. Isabel y compañía llegando para escoltar a los militares 01:21'48”

⁵ Las únicas alusiones al teatro que se muestran en el filme, son en 0:41'25”, cuando durante una caminata alrededor del quiosco Isabel le pregunta a Hurtado cuándo comenzarán, y en 0:59'21” cuando doña Matilde le ofrece una disculpa a Julia por el desorden en su casa, cuando ésta va a visitar a Hurtado.

Se dice que al caracterizar a un personaje «por su apariencia física, una buena parte del “retrato moral” ya está dado. [...] al mismo tiempo que el narrador proyecta la imagen del personaje, define de manera oblicua su propia postura ideológica, e incluso la del autor» (Pimentel, 2014, p. 75).

Muchas de las quejas de los habitantes del pueblo eran de cómo la consentía o la llenaba de regalos que robaba, más bien, ella era la culpable de toda aquella violencia debido a todas las cosas que el general Rosas debía hacer para cumplir todas sus peticiones. “¡La tiene cubierta en oro!” o “¡Para esas mujeres hicimos la Revolución!” (Garro, 2019, p. 98) son cosas que afirman en ambas obras, en 0:35’17” del filme se tiene una conversación similar al respecto entre dos hombres: “En eso se va el dinero del pueblo, —La tiene cubierta de oro— Para esas mujeres se hacen las guerras”. Durante el filme no se hace inferencia en los asuntos políticos y religiosos de la época, debido a la censura existente al momento de su realización⁶; a diferencia de la novela, en la cual se narran en algunos pasajes los sucesos históricos de la época y lo cuales, son de gran importancia en el relato.

De Julia también se dice que duerme desnuda, entendiendo como pecado el cuerpo sin cubrir, lo que reiteraría una vez más su falta de moral en el actuar. Cuando uno de los hermanos Moncada

⁶ Afirmación realizada por Ripstein en el punto 2.1.2. *El director*

afirma que no sólo es bonita, sino que tiene algo más, doña Elvira le responde “de noche, tan pintada, no está mal, pero habrá que verla cuando despierta con todos los vicios en la cara” (Garro, 2019, p. 104).

La moralidad de Isabel se ve cuestionada en la parte final de ambas obras, en el momento que decide ir con el general Rosas, en lugar de regresar a casa con sus padres. Antes de eso, sólo es una hija de familia que va siguiendo el camino que se supone debe continuar, todo por las normas estipuladas.

El personaje redondo [...] ha sido caracterizado con tal número y calidad de rasgos, que le asimilan a un sujeto con psicología propia y personalidad individual [...] es el resultado de la creación de un verdadero carácter, llamado a desempeñar papeles relevantes en los universos dramático y narrativo. (Galán, 2005, p. 265)

De acuerdo a lo anterior, se puede afirmar que Isabel es un personaje redondo, debido a que siempre presentó indicios sobre su verdadero carácter. Tal es el caso de la ocasión en la que su amiga Conchita, (figura 13) le pregunta si sabe de los fuetazos que dio Rosas a Hurtado y a Julia por celos, afirmando que debe ser horrible que la quieran así, a lo que Isabel responde: “no, es hermoso, debe ser hermoso”, la expresión de Isabel cambia cuando dice la segunda parte de la oración, se puede asumir que baja la mirada al sentirse culpable por lo que acaba de decir o

simplemente es la forma en la que ella imaginaría que la podrían amar. Lo cual ya es una pequeña muestra del rumbo que quiere tomar.



Figura 13. Isabel y Conchita en MS mientras hablan sobre cómo quieren a Julia 0:35'00" a 0:35'11"

El segundo indicio, el más claro y directo, es cuando en otra plática con su amiga, le pregunta por qué Julia no querrá a Rosas y remata con “yo quisiera ser Julia” (Garro, 2019, p. 104). En el filme (figura 14), este mismo diálogo se presenta con una intervención de Hurtado, quien las acompañaba, afirmando que Julia sufre.



Figura 14. La escena se muestra en MS, Isabel queda más cerca de la cámara, mientras los sigue en *travelling* cuando caminan, cambiando a *medium close up*. en 0:41'30"

Cuando Isabel logra estar con Rosas, se le describe acostada en la cama medio desnuda, retomando la imagen de Julia desnuda

al dormir, y todas las connotaciones negativas que el cuerpo desnudo podrían traer. En 1:47'29" del filme se muestra a Isabel en primer plano recostada sobre la cama y en segundo plano se le ve a Rosas terminando de afeitarse frente al espejo. A diferencia de la desnudez descrita en la novela, en el filme se le ve con un camisón color azul claro.

«¡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» (Garro, 2019, p. 252). Es lo que recuerda doña Ana, madre de Isabel, después de que ésta partiera al lado de Rosas después de la fiesta y aprehensión de sus hermanos, Juan y Nicolás, a manos de los militares. En ese pasaje pareciera demostrarse que el mal va ligado a su hija desde el día que nació. En el filme, este recuerdo es representado mediante el diálogo de doña Ana: «¿te acuerdas? “¡se ve que la hicieron con gusto!” dijo la comadrona. Es el castigo, Martín.» justo después de afirmar que su hija es mala.

Siguiendo la referencia de los colores en el actuar de Isabel, en esta escena ya la podemos ver despojada del vestido rojo y volviendo a los colores claros con los que se le ve en casi todo el filme, es justo al levantarse de la cama y pedirle a Rosas que le dé a Nicolás, ambos mantienen un diálogo bastante agitado (figura

15). Es casi como si su humor o acciones estuvieran determinadas por el color que está usando en ese momento.



Figura 15. Isabel y Rosas discutiendo en MS con cámara fija y justo al momento en que Isabel hace la petición de liberar a su hermano, la cámara cambia a su perfil derecho en MCU 1:47'55”

Continuando con la idea de que los atributos están dados por otros personajes, en su mayoría, es en la página 299 de la novela de Garro cuando uno de los habitantes de Ixtepec la llama “hija ingrata” a su salida del hotel para ir en busca de Nicolás e intentar impedir su asesinato, lo anterior por haber abandonado a su familia para seguir al general Rosas y por ser, según los habitantes de Ixtepec, la desgracia del pueblo y de su propia familia.

3.3 EL ENTORNO

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.

ELENA GARRO

La caracterización indirecta es aquella que despliega las referencias sobre el personaje en su interacción con otro, son sus conductas y reacciones lo que llevan a inferir el punto de vista, características o punto de vista social y cultural de éstos.

El espacio físico y social en el que evoluciona un relato tiene una primera e importante función de marco y sostén del mundo narrado; es el escenario indispensable para la acción. [...] el entorno, si no *pre-destina* el ser y el hacer del personaje, sí constituye una indicación sobre su destino *posible*. (Pimentel, 2014, p. 79)

El entorno suele ser una herramienta en la caracterización del personaje dentro de lo narrativo, si bien es desde ese punto del que se parte, es bueno hacer hincapié que el presente trabajo es sobre dos obras: una novela y un filme; por lo que ésta característica estará marcada de manera diferente en una y otra obra. En el filme se revisarán, principalmente, la adaptación de los espacios físicos en los que se presentan las protagonistas y, a partir de eso, cómo es logran o no su relación con los otros personajes de la historia.

En la novela, Garro nunca explica el origen de Julia, lo único que se sabe es que el general Rosas procedía del norte antes de llegar a Ixtepec y que llegó con ella. El único vistazo que se tiene a su pasado es cuando llega el extranjero a revolver todo y a traer más violencia al pueblo, según afirman los habitantes.

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. (Garro, 2019, p. 86)

Así es como se narra el primer encuentro entre Rosas y Julia, siendo él mismo quien afirma que antes de ella no tenía memoria y que todo había comenzado cuando la vio por primera vez; a diferencia de Julia, quien sí recuerda su vida previa “en su memoria seguían repitiéndose los gestos, las voces, las calles y los hombres anteriores a él” (Garro, 2019, p. 86), pero no es información detallada que se comparta con el lector.

Es también en la novela en donde se menciona Colima. Rosas le reclama a Pepe Ocampo, dueño del Hotel Jardín, por permitir la entrada del forastero al hotel y dejarlo hablar con Julia; a lo que Luisa, la querida del capitán Flores, le dice “oí que hablaban de Colima” (Garro, 2019, p. 64) a lo que Francisco Rosas enfurece y vuelve a cuestionarle a Julia sobre aquel hombre. Tal arranque de ira y celos podría denotar el propio origen de la más bella de Ixtepec; ya que, si Colima no tuviera relevancia en su pasado, hubiera sido un lugar más que mencionar sin ninguna importancia. Entonces da inicio una nueva forma en que será tratado Rosas por su querida, la cual poco a poco comienza a mostrarse más decaída y contestataria.

Dos mujeres: del papel a la pantalla

En el filme (figura 16) nunca se hace referencia a Colima, la escena que correspondería a ese fragmento sería cuando Luisa se levanta asustada de su asiento al notar la presencia de Rosas en el hotel, mientras ve a Julia y Hurtado hablando, ella sólo huye, pero no tiene ninguna interacción con el general.



Figura 16. Arribo de Hurtado al hotel, su aproximación a Julia ante la mirada atónita de todas las queridas y la llegada de Rosas 0:27'20”.

Después de la llegada de Rosas al hotel, en la novela se dice que Julia sale corriendo hacia la calle y que el general, después de golpear a Hurtado en la cara con el rebenque, salió tras ella y la llevó a su habitación; mientras que en el filme ella sale corriendo y se refugia en su habitación (figura 17). En el filme esa habitación es un lugar seguro para Julia y en donde se siente cómoda.

Personajes femeninos en *Los recuerdos del porvenir*



Figura 17. Rosas entrando detrás de Julia después de ver a Hurtado 0:27'30”.

El entorno tiene entonces un valor *sintético*, pero también *analítico*, pues con frecuencia el espacio funge como una prolongación, casi como una *explicación* del personaje. [...] entre el actor y el espacio físico y social en el que se inscribe, se establece una relación dinámica de mutua implicación y explicación. El entorno puede “contarnos” la “heroicidad” de un personaje, al servirle de relieve o de contraste. (Pimentel, 2014, p. 79)

En la novela nunca se describe cómo es la habitación de la querida de Ixtepec, mientras que, en el filme (figura 18), se ven a varias personas decorando y pintando todo de rosa, el color que siempre viste Julia, lo que la hace ver como un objeto más en la habitación con todo en rosado, como si ella misma fuera parte de la decoración y que encaja de manera perfecta.

Dos mujeres: del papel a la pantalla



Figura 18. Primera vez de Julia en su habitación, recorrido en plano americano mientras la cámara hace una panorámica, pasa a MS, terminando en *full shot*, con ella sobre la cama de 0:05'38" a 0:05'51".

Tal poder tenía Julia que era capaz de cambiar el rumbo del día e inclusive en clima. “La presencia de Julia llenaba de presagios el aire caliente de la noche. Desde lejos nos anunciaba su belleza nocturna.” (Garro, 2019, p. 102) Algo que es descrito en la novela, pero no se ve representado en la obra de Ripstein.

También se debe destacar que el escenario en el que casi siempre está Julia en el filme es su habitación, tan sólo se le ve en una ocasión en la iglesia, un par de veces en la plaza del pueblo y finalmente en la casa de los Meléndez, el último día en que se está en Ixtepec.

Inclusive, en su ausencia, sigue siendo recordada y es quien destina el ánimo y acontecer del pueblo y sus habitantes:

Nos faltaba Julia: las serenatas se volvieron muy oscuras sin el resplandor de sus trajes; sus collares de oro no iluminaron más a los árboles de la plaza; a su caballo Cascabel el general le dio de tiros y nada nos quedó de su hermosura. «¡Qué vida, mejor se acabara!» y caminábamos los días que ya no eran nuestros. (Garro, 2019, p. 159)

El origen de Isabel nunca es explicado en ninguna de las obras, pero con ella se da por hecho que es hija de una familia que lleva varias generaciones viviendo en Ixtepec, no se le menciona alguna clase económica, pero se entiende que no es rica como los Goríbar ni pobre como Dorotea.

Lo primero que dicen de ella es que tiene poderes, uno de sus hermanos la acusa de desaparecer durante un juego de niños; eso podría hacerla sentir distinta a los demás, de los tres hijos ella es la única mujer y es quien suele estar incómoda, incluso en distintas ocasiones afirma sentirse fuera de lugar o no perteneciente.

A Isabel le disgustaba que establecieran diferencias entre ella y sus hermanos. Le humillaba la idea de que el único futuro para las mujeres fuera el matrimonio. Hablar del matrimonio como una solución la dejaba reducida a una mercancía a la que había que dar salida a cualquier precio. (Garro, 2019, p. 29)

Suele estar disconforme con quien es, por lo que aspira ser alguien más, en el filme, dice “quisiera ser hombre, quiero irme con ustedes” a lo que Juan le responde que eso no es un juego,

Dos mujeres: del papel a la pantalla

sin tener en cuenta sus sentimientos o siquiera tomarla en serio. A sus padres les dijeron que irían a trabajar a las minas, pero en realidad son parte de un grupo de ataque contra los militares⁷, ella continúa diciendo “no voy a aguantar estar sola, no voy a aguantar esta casa sin ustedes” (figura 19), cambiando el discurso, pasa de estar preocupada por lo que pueda pasarle a sus hermanos a cómo se va a sentir ella con ambos fuera.



Figura 19. Isabel ayuda a sus hermanos a preparar sus maletas antes de su partida en 0:09'04”.

En la novela casi siempre muestra una actitud más contestataria ante quienes la rodean, en la página 98, como se dijo antes, el doctor Arrieta afirma: “en eso se van los dineros del pueblo [...] ¡para esas mujeres hicimos la Revolución!”,

⁷ En la novela se dan mayores referencias históricas y políticas del actuar de los hermanos, pero en el filme se muestran de manera simple, únicamente en contra de los militares.

refiriéndose a Julia, a lo que Isabel responde “la Revolución no la hicieron ustedes. Es natural que ahora no les toque nada del botín”, lo anterior más que una defensa a Julia, parece la inconformidad ante el hablar de los hombres del pueblo; terminando con “yo siempre he estado de sobra” ante un comentario de Hurtado, lo que una vez más muestra su inconformidad por ser ella misma. Mientras que en el filme el diálogo se muestra en 0:35’17” cuando dos hombres pasan a un costado de Isabel y Conchita, antes de que el extranjero se acerque a ellas y le proponga a la joven hacer teatro. Aunque el más claro ejemplo de inconformidad de Isabel es el siguiente:

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 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! (Garro, 2019, p. 103)

En ambas obras la afirmación de Isabel se da mientras ve a Julia y Rosas en la plaza, en la obra de Garro, su amiga Conchita le responde “¡No seas bárbara!”, mientras que en filme (figura 20) sólo voltea a verla con cara de sorpresa y desaprobación.

Dos mujeres: del papel a la pantalla



Figura 20. Caminata de Isabel, Conchita y Hurtado alrededor del quiosco, el sentir de Isabel se da a entender mediante la gesticulación del personaje que se muestra en *close up* en 0:42'02”

En el filme, nunca se muestra una Isabel rebelde, siempre se le ve un tanto sumisa frente a los demás. En la única ocasión que se le ve pidiendo algo y no sólo conformándose, es en 1:47'55”, cuando habla con Rosas, implorando que le regale la vida de Nicolás.

La veía como si estuviera hecha de lo mejor y de lo peor de ellos mismos, como si la niña fuera a 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. (Garro, 2019, p. 252)

Es lo que recuerda don Martín sobre su hija, cuando ésta ya se fue con Rosas, pareciera ser casi el mismo sentimiento infantil de sus hermanos cuando la acusaron de tener poderes, siendo así como lograba desaparecer de los lugares.

Su llegada al hotel se muestra de maneras distintas, mientras que en la novela se narra cómo pasaba los días separadas de las demás, lo que las hacía estar desmotivadas y con miedo, tan sólo la veían pasar al baño al obscurecer; mientras que

en el filme nunca se les muestra temerosas ante su presencia, son Rosa y Rafaela, las queridas del teniente coronel Cruz (figura 21), quienes la llaman “desgraciada” o “¿cómo tendrá la conciencia?”; pero Luisa, la querida del capitán Flores, las calla, quizá porque ella misma cuenta en la novela de Garro que dejó a su familia por seguir al Capitán⁸ y podría identificarse con Isabel.

Ese mismo miedo está en la novela⁹, cuando Rosas le preguntó en qué pensaba, afirmándole que era muy malo pensar, a lo que ella respondió: “no pienso, oigo un chorrillo de arena que cae adentro de mi cabeza y que me está cubriendo toda...” a lo que él le contestó: “me das miedo”.



Figura 21. Isabel camina entre las mujeres llevando una toalla blanca sobre su espalda 1:41'09" a 1:41'21".

⁸ “Yo dejé a mis hijos por seguirlo. Sacrifiqué todo por él. No soy como ustedes, que están aquí solo para las gozadas. Yo tenía mi casa.” (Garro, 2019, p. 54)

⁹ Página 264

Dos mujeres: del papel a la pantalla

En la novela se sugiere que pasaron al menos un par de días desde la llegada de Isabel al hotel hasta el asesinato de Nicolás. Ya que se llega a establecer una relación mayor entre la joven y Gregoria, la criada vieja que antes hacía compañía a Julia.

Isabel le pedía pequeños servicios, como comprarle algunas prendas interiores de vestir que necesitaba con urgencia. Al oscurecer Gregoria entraba a su cuarto con los modestos paquetes y las noticias de Ixtepec, la acompañaba al baño, le secaba la espalda, le cepillaba los cabellos y le regalaba palabras de afecto. Isabel se dejaba hacer y escuchaba sumisa. (Garro, 2019, p. 263)



Figura 22. En el filme, se cómo Gregoria ayuda a Isabel a cambiarse, pasa del vestido a una bata 1:41'22”.

La criada le pide no hacer caso a lo que dicen las demás queridas, Isabel pregunta qué ha pasado, le responde que mataron a Juan y que su padre lo enterró en la madrugada, mientras que Nicolás está preso (figuras 22 y 23).



Figura 23. Isabel sólo muestra emoción en lo ocurrido a Nicolás, pareciera que lo que le sucedió a su otro hermano no tiene ninguna importancia para ella 1:42'23”.

En esta misma secuencia del filme se muestra a Isabel de un color rojo intenso, desencajando por completo en el ambiente, a diferencia de Julia, quien combinaba a la perfección en aquella habitación al vestir de rosa. No obstante, en el momento en que Isabel se pone la bata que le llevó Gregoria, encaja un poco mejor en el lugar, pasa de ser algo extraño a un objeto más en la habitación.

En la página 270 de la novela, doña Elvira dice sentir pena por Isabel después de la aprehensión de sus hermanos y su partida de casa de sus padres, al escucharla, una sirvienta atina a decir “sí, pobrecita niña... La culpa la tiene Julia” a lo que la señora le responde “siempre supe que esa mujer era una fuente de desdichas”. Reiterando la idea de que Julia es la culpable de todo, inclusive cuando ella ya no está.

3.4. LA TRANSFORMACIÓN

En las dos obras el personaje de Isabel es el que tiene mayores cambios, si bien, el recuerdo de Julia perdura a pesar de su ausencia en la segunda parte de la novela y a partir del 1:06'41" del filme, es la primera quien continúa realizando actividades hasta lograr su meta. Isabel sufre tres cambios fundamentales que se puntualizan a continuación, comparando la forma en que se representan en cada una de las versiones.

A Julia

En el punto 3.3 *El entorno* ya se habló sobre la inconformidad de Isabel por ser quien era y la aspiración que tenía por ser alguien más, como si ella siempre hubiese sabido que su destino era la transformación. La primera y más evidente transformación, incluso en sus propios diálogos, es volverse Julia.

Podría parecer que dicho cambio sucede en el momento de ir a lado del general Rosas después de la fiesta organizada para los militares, pero esto es algo que comienza desde antes. En la página 163 de la novela de Garro, se lee:

Por las noches, sentada en el salón, no hablaba. Veía a Félix detener los relojes, y aquel gesto ilusorio para escapar al tiempo cotidiano la llenaba de piedad por su padre, preso en un sillón, leyendo los periódicos. Su madre, colocada

cerca de la luz de un quinqué, continuaba el bordado y alternaba la costura con sorbitos de café, que Félix servía de tiempo en tiempo.

En el filme se muestra una conversación entre Félix e Isabel, sin nadie más en la habitación (figura 24). La escena comienza con Isabel de perfil antes de escuchar el sonido del reloj, se dirige hacia él y para el péndulo, como si trata de hacer que el tiempo se detenga. Isabel se tapa el rostro con las manos en señal de angustia, mientras Félix dice: “¡qué vida, mejor se acabara!”¹⁰, continuando con “los han visto en muchas partes”, ante tal declaración voltea a verlo molesta y le responde: “¡está muerta, Félix, está muerta!”, antes de salir de cuadro por el lado derecho, dando continuidad a la siguiente escena (figura 25). Pareciera que ella misma refuerza la idea de la muerte de quien espera ocupar el lugar, Félix habla de dos personas, mientras que ella sólo responde a la muerte de Julia¹¹.



Figura 24. Isabel de perfil acomodando las flores en MS 1:08'46”

¹⁰ Fragmento originalmente relatado por Ixtepec en la página 159, en el primer párrafo del capítulo primero de la segunda parte de la novela: «Nos faltaba Julia [...] “¡Qué vida, mejor se acabara!” y caminábamos los días que ya no eran nuestros.»

¹¹ Al igual que lo explicado previamente sobre la actitud que mostró cuando Gregoria le cuenta sobre sus hermanos y sólo muestra reacción a uno de ellos.

Dos mujeres: del papel a la pantalla



Figura 25. Isabel y Félix enfocados en panorámica, se hace un ligero acercamiento para que ambos personajes queden nuevamente en MS 1:08'46”.

La melodía de piano que comienza en la escena con Félix, (figura 26) se intensifica cuando Isabel entra en su habitación y comienza un recorrido en ésta. Un par de pasos adelante toma un abanico, comienza en PA, y pasa a MS.



Figura 26. Isabel entrando a su habitación, la escena comienza en PA mientras la cámara la sigue con una panorámica hasta que se sienta frente al espejo 1:06'16”.

Antes de hacer un acercamiento cuando baja el portarretratos con la foto de sus hermanos (figura 27), como si no quisiese que la vieran en ese momento. La cámara la vuelve a enfocar en MS e inicia una ligera panorámica y acercamiento a su reflejo en el espejo, viendo todas sus expresiones y los movimientos que comienza a realizar con el abanico, coordinados con la música de piano. El hecho de bajar la foto refiere a una especie de secreto oculto o a los verdaderos motivos que la llevan a lado Rosas.



Figura 27. Isabel frente al espejo, viéndose como ella por última vez 1:06'35”.

Mientras que en el filme se pueden notar estos pequeños ademanes de parte Isabel, que nos indican el inicio de su cambio, en la página 165 de la novela de Garro, la escena equivalente a su estancia en la habitación, no nos muestra ese sentir, es más bien un aire de melancolía por la ausencia de sus hermanos:

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

Dos mujeres: del papel a la pantalla

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. Así se evitó oscuras desdichas que la acechaban en el porvenir. En ese mismo cuarto había dormido muchos años con sus hermanos; cuando crecieron, su madre se los llevó a otra habitación. Ahora que Isabel estaba sola, sentía mucho miedo, como cuando era niña y entraba debajo del mosquitero blanco que flotaba en la noche como un fantasma en un mar oscuro. El quinqué encendido era el único faro.

Por último, se le puede ver nuevamente sentada frente al espejo (figura 28) como si fuera una continuación, a pesar de haber transcurrido el tiempo, y que simplemente cambió su vestuario en tonos pastel por el vestido rojo. Sus gestos y movimientos dejan de observarse por su reflejo en el espejo cuando la cámara retrocede y la enfoca de perfil en MS, antes de que Félix le avise que las otras señoritas ya llegaron y que la buscan, a lo que Isabel se levanta y sale de la habitación. La cámara realiza una ligera panorámica y la encuadra en PA.



Figura 28. Isabel viéndose en el espejo, enfocada en MCU mientras acomoda

Personajes femeninos en *Los recuerdos del porvenir*

su vestido y se coloca una rosa en el escote, terminando por quitarla y despedazarla en su mano 1:20'48”.

En la novela, el aviso al cambio de Isabel a uno más provocativo se ve directamente en página 208, cuando uno de los personajes dice al verla: “¡Isabel está de rojo!” [...] A las nueve de la noche salió de la casa la comisión de señoritas encargadas de ir hasta la puerta del Hotel Jardín a recoger al general y a sus asistentes. Las vimos irse.” (Garro, 2019, p. 208)

Reafirmado la idea de no mostrar dicha transformación del personaje al cien por ciento hasta el momento más evidente, se puede notar como todo va formando parte de un proceso, probablemente premeditado, y concluido en uno de sus más grandes anhelos.

Una breve heroína

En la novela la fiesta realizada en honor a los militares es realmente una distracción para que el sacristán y el sacerdote puedan escapar del pueblo¹². El objetivo es mantenerlos ocupados para lograr librar la vigilancia que tenían en las salidas de Ixtepec. El rumor de la aprehensión de los fugitivos llega a la fiesta y es ahí

¹² En la novela se mencionan varios hechos históricos fundamentales para la trama, en este caso se habla de la guerra cristera; pero en el filme decidieron prescindir de tales momentos y valerse de otros para la trama.

cuando Isabel decide actuar para que Rosas continúe en la falsa celebración, temerosa de que pueda hacerles algo a sus hermanos.

Isabel miró a su madre y luego a los militares; entonces se abrió paso entre los invitados y se acercó valientemente al general.

— ¡Una fiesta no se rompe! — dijo, y le ofreció el brazo, invitándolo 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 la palabra. (Garro, 2019, p. 213)

En el filme, esto se ve reflejado (figura 29) cuando Isabel ve que Rosas está a punto de irse de la fiesta, se dirige hacia él mientras la cámara la sigue en *travelling*, al estar frente a frente le dice: “Una fiesta no se rompe”, al igual que en la novela, este breve diálogo lo dice mientras le entrega un pañuelo blanco que el general acepta antes de comenzar a bailar; la cámara los sigue en *travelling*, manteniéndoles siempre al centro del cuadro en MCU; hasta que se acerca uno de los militares a Rosas, él le devuelve el pañuelo a Isabel antes de retirarse. Lo que podría verse como una acción apresurada para ocupar el lugar de Julia, cobra mayor importancia y significado cuando, durante el juicio, Nicolás admite:

—Nadie nos instigó. Isabel, Juan y yo planeamos y ejecutamos el plan sin los consejos de nadie, por nuestra propia voluntad.

Al oír el nombre de Isabel, dicho como si fuera propiedad del acusado, Corona se mordió los labios y se volvió a ver si Francisco Rosas estaba en la sala del juicio. Su ausencia lo tranquilizó.

[...] 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 estar! (Garro, 2019, p. 280)



Figura 29. Isabel intentando retener a Rosas en la fiesta 1:27'44”

Dejando a todos sorprendidos y sin saber muy bien qué creer sobre la nueva querida de Rosas, pues los habitantes de Ixtepec le habían dado ese lugar desde el momento en que ella decidió seguirle al hotel. “¿Y si Isabel nos traicionaba...? ¿Y si no llegaban los nuestros? ¿Y quiénes eran los nuestros, si éramos unos huérfanos a quienes nadie oía? Habíamos vivido tantos años en la espera que ya no teníamos otra memoria.” (Garro, 2019,

p.283), en la novela se muestra ese sentimiento de miedo a que Isabel no cumpliera con su parte.

Por otro lado, en el filme, apenas se muestra esta transformación cuando en la celda don Joaquín, el cómico¹³ y Nicolás escuchan a los habitantes de Ixtepec gritar desde afuera “—¡Vamos a sacar a Isabel!”, a lo que Nicolás responde “—Isabel está donde tiene que estar, será ella la que nos vengue a todos”, mientras pone una mano sobre el hombro del cómico y mira a don Joaquín, este último sólo agacha la cabeza ante la declaración, podría ser un indicio de las dudas sobre la lealtad de Isabel que se muestran en la novela.

A piedra

“Mírame antes de quedar convertida en piedra...”¹⁴ es lo que dice Isabel en su diálogo durante el ensayo de la obra de teatro que están montando con la dirección de Hurtado. “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.” (Garro, 2019, p. 129)

¹³ Ripstein intercambia los papeles del sacerdote y del sacristán por el del cómico, que es un personaje meramente filmico, probablemente por la censura religiosa existente en ese momento.

¹⁴ Garro, 2019, p.129

Las dudas sobre la lealtad de Isabel tienen su fundamento, en la novela se cuenta que Nicolás y ella siempre fueron muy cercanos, probablemente él siempre supo sobre el deseo de su hermana por ser alguien más. Tras la huida del general Rosas, después del asesinato de Nicolás, Gregoria decide llevar a Isabel hasta el Santuario de la Virgen para ver si logra sacarle del corazón al general Rosas, pero en el camino toma otra decisión.

La joven se puso de pie y echó a correr cuesta abajo.
—¡Aunque Dios me condene, quiero ver a Francisco Rosas otra vez!

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. Gregoria se acercó a la piedra maldita y se dirigió a Dios, pidiéndole misericordia. Toda la noche la pasó Gregoria empujando a la piedra cuesta arriba, para dejarla a los pies de la Virgen, al lado de los otros pecadores que aquí yacen; hasta acá la subió, como testimonio de que el hombre ama sus pecados. Después, bajó a Ixtepec a contar lo sucedido.” (Garro, 2019, p. 306)

Mientras que en el filme esta secuencia ocurre cuando ambos personajes se muestran caminando en contrapicada (figura 30), cambiando a MS antes de hacer un *close up* a las manos de las mujeres justo en el momento en que Isabel se suelta del agarre

Dos mujeres: del papel a la pantalla

de Gregoria, continuando en contrapicada se muestra desde distintos ángulos la huida de la joven hasta que resbala y continua su descenso de manera descontrolada. Gregoria intenta seguirla, pero lo único que encuentra es el vestido rojo de Isabel sobre unas piedras, esto se muestra nuevamente con un CU a las manos de la mujer, agarrando el vestido con fuerza, como si intentara que no se le escapara.



Figura 30. Isabel y Gregoria caminan rumbo al lugar de la virgen, la joven se arrepiente y escapa, la mujer sólo encuentra su vestido rojo 1:56'08”.

La transformación concluye de manera distinta, en la novela, Gregoria destina el resto del día para llevar a Isabel a un lado de la Virgen, junto a los demás pecadores que también son piedras; mientras que en el filme se muestra la casa de los Moncada en ruinas (figura 31), justo como al inicio del filme, mientras la voz en *off* de Isabel comienza a relatar:

Personajes femeninos en *Los recuerdos del porvenir*

Soy Isabel Moncada, me convertí en piedra delante de los ojos de Gregoria Juárez, causé la desdicha de mis padres y la muerte de mis hermanos, cuando venía a pedirle a la Virgen que me quitara el amor que tengo por el coronel Francisco Rosas, me arrepentí, y preferí el amor del hombre que nos perdió a todos, aquí estaré como recuerdo del porvenir, por los siglos de los siglos.



Figura 31. Secuencia de imágenes fijas de distintas partes de la sala de la casa de los Moncada, finalizando con una panorámica de derecha a izquierda cuando termina el diálogo 1:57'12”

Imitando el movimiento y posición de cámara visto en la primera escena en que aparece Isabel (figura 32), cuando se asoma por la ventana al escuchar caballos que anuncian la llegada de los militares y sus queridas al pueblo.

Dos mujeres: del papel a la pantalla



Figura 32. Isabel caminando de un lado al otro de la sala se le sigue en panorámica y *travelling* 0:02'46" a 0:03'13".

Mientras que el filme termina con un *zoom back* de la fachada de la casa de los Moncada, en la novela se dice que pasaron meses de aquel acontecimiento y que el pueblo jamás volvió a ser lo que era porque llegaron nuevos militares a repetir las acciones de Rosas y compañía. El único vestigio que quedó de Isabel, y de los Moncada, fue la inscripción que hizo Gregoria sobre la piedra que llevó con la Virgen:

Soy Isabel Moncada, nacida de Martín Moncada y de Ana Cuétara de Moncada, en el pueblo de Ixtepec, el primero de diciembre de 1907. En piedra me convertí el cinco de octubre de 1927, delante de los ojos espantados de Gregoria Juárez. Causé la desdicha de mis padres y la muerte de mis hermanos Juan y Nicolás. Cuando venía a pedirle a la Virgen que me curara del amor que tengo por el general Francisco Rosas, que mató a mis hermanos, me arrepentí y preferí el amor del hombre que me perdió y perdió a mi familia. Aquí estaré con mi amor a solas, como recuerdo del porvenir, por los siglos de los siglos." (Garro, 2019, p. 308)

CONCLUSIÓN

Elena Garro fue una de las primeras escritoras mexicanas que comenzaron la inclusión de una mujer como protagonista, coincidiendo en sus inicios con nuevas fuerzas en el país que continuaban elevando al hombre como el principio de todas las cosas. Es importante mencionar la diferencia que se hacía entre la literatura seria, es decir, para hombres, y la literatura para mujeres, que se centraba en temas que les pudieran ser de ayuda en sus vidas adultas, ya que algún día tendrían que ser madres y no podrían destinar tiempo a lecturas serias que les llevarían un mayor tiempo de comprensión y no les enseñarían nada útil.

En *Los recuerdos del porvenir* se tiene como esencia principal de la historia contada por Ixtepec, al personaje de Julia, basta revisar que la primera mitad de la novela está dedicada, prácticamente en su totalidad, a todo lo que sucede en torno a ella. Mientras que Isabel ocupa el lugar de Julia cuando ésta ya no se encuentra presente.

Aunque todo comienza alrededor de Julia, es Isabel quien termina ganando espacio con el pasar de las páginas o de los

minutos, según sea el caso. Se habla de una nueva figura principal en las obras, pero no de las motivaciones en ella, aunque cada una de las protagonistas cuenta con su propia identidad distintiva de las demás mujeres.

Pareciera ser que Julia no tiene la oportunidad de decidir nada, ya que Rosas funge como una especie de dueño. En la novela se le describe apacible ante toda adversidad; en el filme, la actriz Susana Dosamantes la interpreta de una manera similar a la descrita por Garro, siempre sería como si no le importase lo que sucede a su alrededor y ya estuviera convencida a seguir el camino que ya estaba trazado para ella.

Por otro lado, Isabel se muestra mucho más valiente y decidida en la novela, ya que en el filme pareciera ser una joven caprichosa que sólo piensa en ella y sus comodidades. Como se explicó en el capítulo 3, en la novela ella se niega a aceptar la ausencia de sus hermanos por miedo a quedarse sola y no por miedo a que les pasara algo, como sucede en el filme; su motivación por la partida de Nicolás y Juan es más clara en la novela, mientras que en el filme no termina por identificarse por completo, del mismo modo que no se logra ubicar a Ixtepec en un tiempo específico en la obra de Ripstein, debido a que no son presentados los hechos históricos que sí se mencionan en la novela de Garro.

Conclusión

En ambas obras se le puede ver a la hija de los Moncada como una especie de antiheroína, ya que tiene predilección por uno de sus hermanos y un constante rechazo al papel de mujer que le toca cumplir ante la sociedad, siendo muy vocal en este sentido, admitiendo que le gustaría ser hombre, aunque no para ir a pelear a un lado de sus hermanos, sino para tener la capacidad de decidir sobre su propia vida.

El relevo de atención o poder es constante entre ambas, si bien las dos son protagonistas, existe un tiempo específico de mayor atención a cada una de ellas en las dos obras. Probablemente es más distintivo en la novela si hablamos específicamente del tiempo que tienen al frente de la historia, ya que la división de primera y segunda parte, realizada por Garro, deja más claro el lugar de cada una.

Por otro lado, en el filme son muy evidentes los relevos debido a los recursos que se emplean para transmitir el mensaje; aunque Isabel tiene menos peso a pesar de ser quien inicia y termina la historia, funge como una especie de narradora y es quien cierra el ciclo cuando menciona las palabras de su epitafio, las cuales son escritas por Gregoria en la novela, mientras que en el filme pareciera que es algo que salió meramente de ella.

Uno de los más evidentes es cuando Julia, sale de la toma caminando hacia algún lado y la siguiente escena comienza con

Isabel entrando en la toma por el lado contrario, es decir, mientras que una sale por la derecha la otra entra por la izquierda; este efecto se muestra desde el inicio del filme (figura 2).

Se puede entender este hecho como el cambio de persona que ocupa el lugar de la protagonista, iniciada por Julia y terminada por Isabel. La más bella de Ixtepec carecía de cualquier tipo de motivación hasta el momento de su rencuentro con Hurtado y es hasta el momento en que ve amenazada la vida de éste cuando decide volverse activa en la toma de decisiones que podrían afectar su futuro; mientras que Isabel siempre se mostró decidida e inconforme con el rol que le tocó, viendo como única salida el “amor” de Rosas, una vez desaparecida Julia.

Si bien, en ambas obras se menciona que el acercamiento del general e Isabel fue algo planeado por los tres hijos Moncada, todos se llevan una sorpresa al pensar que fue una traición típica de las mujeres que quieren estar acompañadas de alguien con poder. Terminando con un sentimiento real hacia Rosas, sin importar que fuera la causa de la muerte de sus hermanos y de la desgracia de toda su familia, por lo que acaba pidiéndole ayuda a Gregoria para que, en sus propias palabras, “le sacara del cuerpo a Rosas”.

Conclusión

En el filme se pone especial atención en los colores que van a representar o rodear a las protagonistas, mientras que con Julia prevalece la variedad en tonos rosados, con Isabel se utilizan colores en tonos casi pastel, como el color azul de las paredes de su habitación. Haciendo de se vea una especie de armonía entre su vestuario y los lugares en los que suelen pasar más tiempo.

A través del contraste realizado en el presente trabajo, se concluye que ambas protagonistas muestran características propias adecuadas a la obra en la que se presentan, del mismo modo, se afirma el relevo que existe en estos personajes como figura central, siendo más evidente a nivel visual en el filme.

Si bien existe una diferencia evidente en las protagonistas de la novela, tanto en su físico, su moral y sus motivaciones, es importante hacer notar el modo en el cual Ripstein lo traslada a su propia obra y lo interpreta valiéndose de recursos propios del cine e incluyendo algunas características más para lograr acentuarlas y hacerlas aún más evidentes al espectador.

Este trabajo abona al estudio literario centrado en la literatura femenina conceptualizada desde un punto de vista muy distinto al tradicional, continuando la ruptura de la idea de que esta literatura está hecha a modo de manual para un ideal de vida. Del mismo modo, se ha propuesto y puesto en práctica

Personajes femeninos en *Los recuerdos del porvenir*

realizar otro tipo de comparación entre la obra literaria y la filmica a partir del análisis detallado de los recursos de ambos medios.

FUENTES DE CONSULTA

- Aguilar, C. H. & Meyer, L. (2003). *A la sombra de la Revolución Mexicana*. Cal y arena.
- Aguilera Vita, A. (2017). *Arturo Ripstein, un cine entre tragedia griega y naturalismo*. Redalyc.org. Consultado 1 de marzo de 2021, de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=20049680010>
- Álamo Felices, F. (2006). La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas. Consultado 5 de mayo de 2021, de www.cervantesvirtual.com/%2FdescargaPdf%2Fla-caracterizacin-del-personaje-novelesco-perspectivas-narratolgicas-0%2F&usg=AOvVaw117jTDLsGIYmABOfWamehw
- Brom, J. (2009). *Esbozo de historia universal*. Grijalbo Mondadori.
- Cano, G., Vaughan, M. K. & Olcott, J. (2012). *Género, poder y política en el México posrevolucionario (Historia)*. Fondo de Cultura Económica. [E-Pub].

- Carballo, E. (1998). *Elena Garro, la mejor escritora mexicana del siglo XX*. Revista Tierra Adentro 95, Dos décadas literarias 95. Consultado el 5 de marzo del 2021, de <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/pdf/091-120/095.pdf>
- Cruz, N. (2017). *Elena Garro: la libertad de escribir para nadie*. Casa del tiempo. Consultado el 22 de enero del 2020, de http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/35_36_dic_ene_2017/casa_del_tiempo_eV_num_35_36_07_10.pdf
- Doll, E. (2014). *Conversación con Arturo Ripstein, laFuga*, 16. Consultado el 05 de abril del 2021, de <http://2016.lafuga.cl/conversacion-con-arturo-ripstein/724>
- Fresneda, I. (2014). *Así es la Vida: la Medea de Arturo Ripstein. Violencia Simbólica y Estereotipos de Género en el Cine*. Revista Comunicación y Medios, 30, 54-71. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5242617>
- Galán Fajardo, E. (2005). *La creación psicológica de los personajes para cine y televisión*. Consultado 5 de mayo de 2021, de <https://www.redalyc.org/pdf/3498/349832310025.pdf>
- Garro, E. (2019). *Los recuerdos del porvenir*. Alfaguara.

Fuentes de consulta

- Gordillo, I. *Ripstein, un olvido innecesario. Debate sobre las 100 películas iberoamericanas*. Consultado el 10 de febrero del 2021, de <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/25518/Ripstein.pdf;jsessionid=75D56DA19A46C0C6ED47FA4808F0535C?sequence=1>
- Grassi, J. (2012). *El cine mexicano y el cine de Arturo Ripstein*. Consultado el 11 de febrero del 2021, de <https://hamamarino.files.wordpress.com/2018/12/mexico-ripstein.pdf>
- Guil Bozal, A. (1998). *El papel de los arquetipos en los actuales estereotipos sobre la mujer*. *Comunicar* 11, 95-100. Consultado el 01 de marzo del 2021, de <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiEnbXJs4z0AhX-VTABHWouD-MQFnoECAMQAQ&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F262539.pdf&usg=AOvVaw2jjkACXw6kmEHtB5FucLjF>
- [TV UNAM]. (2019, 9 agosto). *Arturo Ripstein orígenes segunda parte. Cinema 20.1 con Roberto Fiesco* [Vídeo]. YouTube. Consultado 29 de marzo de 2021, de <https://www.youtube.com/watch?v=sBEgstpNygM>

- Jean, F. (2014). *Las conspiradoras: la representación de la mujer en México*. Fondo de Cultura Económica.
- Katz, F. (2016). *De Díaz a Madero*. Ediciones Era.
- Lagarde y de los Ríos, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. (4a ed.). Universidad Nacional Autónoma de México. Consultado el 12 de enero del 2021, de <https://desarmandolacultura.files.wordpress.com/2018/04/lagarde-marcela-los-cautiverios-de-las-mujeres-scan.pdf>
- León Vega, M. (1992). *Elena Garro: el discurso social en Los recuerdos del porvenir*. Literatura mexicana. Revista semestral en el Centro de Estudios Literarios. Vol. 3. Núm. 2. Consultado el 7 de junio del 2021, de <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/155>
- León Vega, M. (2000). *Las voces femeninas en el umbral de la conciencia: las heroínas en la obra de Elena Garro*. La Palabra y el Hombre, no. 113, 127-133. Consultado el 06 de enero del 2021, de <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/700>
- Pérez Rufi, José Patricio, (2016), *Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la*

Fuentes de consulta

- narrativa fílmica*, 534 – 552. Consultado el 05 de mayo del 2021, de <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199550145034.pdf>
- Pimentel, Luz Aurora. (2014). *El relato en perspectiva*. México: UNAM Siglo Veintiuno Editores.
- Ripstein, A. (1969). *Los recuerdos del porvenir* [Digital]. México: Alameda Films/Imperial Films Internacional.
- Rosas Lopátegui, P. (2005). *El asesinato de Elena Garro. Periodismo a través de una perspectiva biográfica*. México, DF: Editorial Porrúa
- _____, P. (2020). *Diálogos con Elena Garro. Entrevistas y otros textos. Vol. 1. Antes y después del 68*. México: Gedisa.
- Torres, V. (1998). *Elena Garro en sus novelas*. Revista Tierra Adentro 95, Dos décadas literarias 95. Recuperado el 5 de marzo del 2021, de <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/pdf/091-120/095.pdf>