

01068
2eje.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

"LOS RECUERDOS DEL PORVENIR" DE ELENA GARRO: LA
EXPERIENCIA DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO A TRAVES DE LA
MEMORIA.

Tesis que para optar al grado de

MAESTRA EN LETRAS (LITERATURA IBEROAMERICANA)

Presenta la LIC. MARGARITA LEON VEGA.

MEXICO, D.F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

AÑO 1994.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está 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.

**Para mi hijita Emilia y para Luciano
este luminoso pedazo de tiempo.**

I N D I C E

INTRODUCCION.

EL DISCURSO: MEMORIA Y ESCRITURA.

PÁGS.

1. La escritura: un intento de la memoria contra la muerte y el olvido. 1 - 7
2. La memoria y el ritual como formas de ordenar y de representar el mundo. 8 -15
3. Cómo actúa la memoria respecto al contenido. (mitificaci{on de hechos y de personajes)
 - a) Los personajes (Genealogía y mito) 16 - 28
 - b) Los acontecimientos y estrategias de su presentación. (Dinámica del discurso)
4. Historia y Memoria: Memoria y Tiempo. 29 - 31

PARTE I. MEMORIA DE LA PIEDRA/ MEMORIA DEL AGUA.

- 1.1. LA HISTORIA OFICIAL Y LA HISTORIA "NO DICHA": EL DISCURSO SOCIAL EN LOS RECUERDOS DEL PORVENIR 32 - 37
- 1.2. LA MEMORIA DEL AGUA CONTRA EL IMPERIO DE LA ROCA: LA HISTORIA QUE JUSTIFICA FRENTE AL DISCURSO DESMITIFICADOR. 38 - 50
- 1.3. LA HISTORIA COMO UNA ETERNA EXCRECENCIA. (GARRO Y VASCONCELOS), O DE COMO EL RIO SE CONVIRTIÓ EN PANTANO. 50 - 69
- 1.4. CONVERSACION DEL AGUA: LA NOVELA COMO UNA FORMA DE OIR Y COMO UN INTENTO DE DIALOGAR. 69 - 72
- 1.5. NO TODO LO QUE BRILLA EN EL FONDO DEL RIO ES ORO: HETERODOXIA Y RELTIVISMO. UNA FORMA DE ENFRENTAR LA VERSIÓN UNÍVOCA DE LA HISTORIA. 72 - 76
- 1.6. EL ESPEJO DE AGUA Y LA IMAGEN INVERTIDA:

PARTE II. MEMORIA DE AGUAS PROFUNDAS.

2.LA MEMORIA DE IXTEPEC, MIRADAS Y VOCES, PRESENCIA DE
LOS OTROS EN LA CONCIENCIA CENTRALIZADA DEL NARRADOR.

2.1.	DIVERSIDAD IDEOLOGICA Y DIVERSIDAD DISCURSIVA.	PÁGS. 84 - 90
2.1.1.	EL DIALOGO: ALTERNATIVA CONTRA LA DICTADURA DEL YO	90 - 103
2.1.2.	EL REGRESO A LA TIERRA: CONSERVADURISMO Y UTOPIA.	103 - 108
2.2.	EN EL CRISTAL MULTIPLE DEL AGUA DE LA MEMORIA, LA LUZ DE LOS RECUERDOS APARECE DISTORSIONADA.	109 - 120
2.3.	LOS ECOS DEL AGUA QUE VA ABRIENDOSE CAUCE. (ANARQUISMO Y ZAPATISMO: EL INDIVIDUO CONTRA LA AUTORIDAD)	
2.3.1.	ANARQUISMO E INDIVIDUALISMO.	121 - 124
2.3.2.	LA VIOLENCIA	124 - 130
2.3.3.	AUTORIDAD Y AUTORITARISMO	130 - 135
2.4.	ARROYOS QUE CONFLUYEN EN UN NUEVO RIO. (LA NOVELA: UNA VERSION NO CANONICA DEL PASADO)	
2.4.1.	AFLUENTES SUBTERRANEOS: MILENARISMO Y MESIANISMO. (ZAPATA, FELIPE HURTADO Y ABACUC: TRES ROSTROS DEL MUNDO NUEVO)	135 - 140
2.4.2.	FELIPE HURTADO Y EL TEATRO: LA REDEN- CION.	140 - 143
2.4.3.	LA LLUVIA REVELA LO QUE SIEMPRE HA ESTADO AHI.	144 - 145
2.4.4.	RELIGIOSIDAD.	146 - 149

2.4.5. LA FIESTA COMO UN RITUAL LIBERADOR.	149 - 153
2.4.6. LA MAGIA Y EL RITUAL	153 - 162
2.5. DE CÓMO OIR EL CANTO REMOTO DEL PARAISO. (EL MITO ZAPATISTA, UTOPIA Y VIRTUALIDAD)	162 - 169
2.6. DE CÓMO VER EL GRAN RIO CON LOS OJOS DE AHORA. (REVISIONISMO COMO BASE DE UNA RECONSIDERACION DEL PASADO)	169 - 171
2.7. EL CANTO DE LAS AGUAS: MEMORIA HISTORICA Y RUMOR SOCIAL.	171 - 173
2.7.1. DEL HOMBRE DE LA TIERRA AL HOMBRE DEL AGUA. EL SOÑADOR Y EL NIHILISTA, CONTRA LA CORAZA DEL HEROE. (FRANCISCO ROSAS)	173 - 178
2.7.2. DEL ENCOMENDERO AL CACIQUE: RODOLFITO GORIBAR (EL ORO EN EL DESIERTO)	178 - 183
2.7.3. MARTIN MONCADA: UN PUENTE SOBRE LAS AGUAS TURBULENTAS.	183 - 186
2.7.4. ISABEL MONCADA: LA EXPERIENCIA DEL ABISMO.	187 - 188
2.8. ES POSIBLE VISLUMBRAR LA OTRA ORILLA. ALTERIDAD Y SUS FORMAS DE ESCAPAR AL PREDETERMINISMO HISTORICO.	
2.8.1. ESTAR ENTRE DOS AGUAS O DE LA LOCURA.	189 - 192
2.9. CARNAVALIZACION COMO PROCEDIMIENTO CREATIVO. IXTEPEC AL REVES, PARODIA DE UNA UTOPIA.	192 - 196
2.10. LA TRASPARENCIA DE LAS AGUAS. EL SER Y EL PARECER DE LAS PALABRAS Y LOS ACTOS. (IMPOSIBILIDAD DE UNA INTERPRETACION UNICA)	196 - 198
2.11. LO QUE LAS AGUAS ABANDONARON EN LA PLAYA. LA NOVELA: EL MUNDO DE LOS VENCIDOS (LA	

MICROHISTORIA)	199 - 213
2.12. IXTEPEC: VIDA INTERIOR, VIDA DE INTRAMUROS. (UNA VISION INTERIOR Y MARGINAL) .	213 - 221
2.13. EL TIEMPO Y EL ESPACIO DE LOS VENCIDOS. (CRONOLOGIA E HISTORIA)	222 - 227
PARTE 3. RIOS INVISIBLES, CORRIENTES ALTERNAS.	
3. EL TIEMPO COMO EXPERIENCIA ESPACIAL. LA INUTILIDAD O EL ABSURDO DE LA DISTINCION. (espacio racial, espacio sexual, espacio social)	228 - 230
3.1.. LAS MUJERES: SUJETOS ESBOZADOS, SUJETOS EN PROCESO.	230 - 233
3.2. LAS MUJERES Y LOS HOMBRES: RESCATE DE LA DIFERENCIA.	233 - 250
3.3. LAS MUJERES FRENTE AL ESPEJO: MADRES E HIJAS, O DE LA CONTINUIDAD DE LA IMAGEN.	250 - 256
3.4. LOS HOMBRES EN EL UMBRAL (DEL AFUERA AL ADENTRO)	256 - 257
3.4.1. DEL DESEO A LA CONCIENCIA, DE LA CONCIENCIA AL SUEÑO A LA PESADILLA. (Martín Moncada y Francisco Rosas)	257 - 264
3.4.2. PENSAR Y SENTIR, ECUACION DEL SER COMO UNA UTOPIA. (Felipe Hurtado y Nicolás Moncada)	264 - 267
3.5. EL DOBLE (doble personalidad, doble moral, doble tiempo, doble estructura actancial).	267 - 279
3.5.1. EVA SIN PARAISO O DEL LIBRE ALBEDRIO.	

(Isabel Andrade)	279 - 285
3.5.2. NADJA O DE LA BELLEZA SUBVERSIVA. (Julia Andrade)	286 - 293
3.6. LOS INDIOS: EL DISCURSO AUSENTE O EL SILENCIO SIGNIFICANTE.	293 - 310
CONCLUSIONES	311 - 317
BIBLIOGRAFIA	318 - 325

INTRODUCCION

EL DISCURSO: MEMORIA Y ESCRITURA

1. *La escritura: un intento de la memoria contra la muerte y el olvido.*

La memoria es un cofre sellado, una tumba, una piedra muda, que guarda el ser y el quehacer humanos: hechos, pensamientos, sensaciones, gestos, palabras, silencios. Sólo el acto de ir convirtiéndolos en palabra, en lenguaje, sólo el decirlos en voz alta, o el ir escribiéndolos, puede ir desentrañando su misteriosos contenidos, sus sinuosas e infinitas formas. Como acto del lenguaje, la memoria es un lugar de reflexión y de búsqueda, situado siempre en el presente.

El proceso de escribir una novela, diría Carlos Fuentes, no consiste en describir sino en 'descubrir'¹, y todo descubrimiento tiene mucho de invención.² Se escribe, sobre lo que ha persistido y se ha conservado en la mente (retentiva)³. También es real que

1. "Yo creo que en gran medida las novelas surgen, a diferencia de otras formas de escritura, de la ignorancia, del desconocimiento. Se escribe porque se quiere descubrir algo que no se sabe; no escribes para decir algo que ya sabes. Generalmente las novelas escritas diciendo lo que ya se sabe no son buenas novelas. Las novelas en las que el escritor mismo está proclamando su ignorancia a los cuatro vientos, su desconocimiento, buscando lo que quiere decir, son las que finalmente invitan al lector a participar con él en esa búsqueda, a crear un mundo a través de la lectura, a través de la comunicación entre escritor y lector." (Carlos Fuentes, 1993: 47)
2. Y es que en esa memoria que es la escritura, interviene los intereses y la voluntad de quien recuerda, es decir, interviene la interpretación y la creación. Nietzsche en *Más allá del bien y del Mal* (Madrid, 1932) decía, para describir la diferencia entre memoria y recuerdo: "Yo he hecho esto -me dice la memoria. No puedo haberlo hecho -sostiene mi orgullo que es inexorable". (Nietzsche en "Memoria", Abbagnano, 1963 :791)
3. Me refiero a la condición pasiva que Aristóteles reconoció en la memoria como "...la conservación o persistencia, en una determinada forma, de los conocimientos pasados que, por ser pasados, deben quedar sustraídos de la vista...", esto es, la conservación de la representación, la 'huella' o 'impresión' de un conocimiento pasado que permanece. La retentiva es lo que Platón llamaría después "conservación de sensación" (Ibidem: 788).

traemos al presente el conocimiento acumulado cuando requerimos de él, cuando lo necesitamos (recuerdo)⁴. Pero, el escribir partiendo de la evocación de "algo", no implica exclusivamente "representar" el pasado, sino por el contrario, inventarlo en el presente. Es sobre el horizonte del presente inventado donde se puede aludir a lo 'ausente', a 'lo desconocido', a 'lo virtual'. Pero representar ese instante de lucidez que constituye el despliegue de la remembranza y el acto mismo de escribir, parece posible sólo a través de una metáfora pues, en ese "instante" de la memoria y de la escritura, se condensan el pasado, el presente y el futuro, se condensan los tiempos y los espacios, se condensa la Experiencia⁵.

Construimos lo que en el presente y desde el presente de la escritura somos capaces de vislumbrar. El acto de escribir, al igual que el acto de la memoria, es un proceso continuo de deliberación y de elección. El hombre va reflexionando, descubriendo en la marcha, aquello que le es desconocido de sí mismo y del mundo; inventa para llenar, completar o matizar lo poco o mucho que desconoce, esto es, aquello que se le presenta como un paréntesis, como una zona de silencio, como un vacío. Es decir que, durante dicho proceso, olvida, calla lo que no quiere decir o lo que está imposibilitado de traer a esa memoria última que es la escritura: "Sólo mi memoria sabe lo que encierra". (Garro, a: 9)

La escritura en tanto memoria del lenguaje es al mismo tiempo un acto de reconocimiento y de conocimiento. A través de la escritura se accede a esta zona de 'lo desconocido o ignorado', poblándola de imágenes, de realidades posibles, de esas realidades que en estado larvario, vemos como meras intuiciones.⁶

Y como la memoria contiene todos los tiempos y su orden es imprevisible, ahora estoy frente a la geometría de luces que inventó a

-
4. Sobre todo me refiero a la cualidad activa de la memoria, esto es "...la posibilidad de reclamar, al necesitarlo, el conocimiento pasado y de hacerlo actual o presente, lo que es, precisamente, el recuerdo" (Ibidem: 788)
 5. "Experiencia" en sus dos significados: a) participación personal en situaciones repetibles y b) un medio o método de conocimiento que se basa en la repetición de ciertas situaciones y que permite al individuo resolver problemas. Experiencia, también en la acepción de "experiencia como intuición" propia del Sensualismo (consiste en afirmar la naturaleza intuitiva y privilegiada del conocimiento sensible, pero sin hacer de tal conocimiento la guía o el control del conocimiento en general), concepción opuesta al Empirismo- el conocimiento adquirido por la práctica, o sea por la repetición y la memoria. La teoría de la Experiencia como 'intuición' considera la E. como una "relación inmediata con el objeto individual y, por lo tanto, modela la E. según la operación de la visión ocular.. Un objeto 'conocido por E' es, desde este punto de vista un objeto presente en persona y en su individualidad". (Ibidem: 497)
 6. Esta idea de la 'virtualidad de la memoria' tiene que ver aquí con el afán de hacerles, por medio de la imaginación, frente a los olvidos, a los 'hiatos' que existen como obstáculos para el conocimiento y la reconstrucción del pasado.

esta ilusoria colina como una premonición de mi nacimiento. Un punto luminoso determina un valle. Ese instante geométrico que une al momento de esta piedra y de la superposición de espacios que forman el mundo imaginario, la memoria me devuelve intactos aquellos días. (Garro, a: 12)

La memoria escritural y la escritura de la memoria, en tanto lenguaje, tienden sobre esa tierra de nadie, sobre esos vastos silencios, sobre esos abismos insondables un velo, una red sutil y luminosa por medio de la cual podemos ver, 'a través' y 'en profundidad' la realidad humana. Conocer a través de las palabras y con ello, a través de la escritura, es una forma de hacer y de ser memoria, una forma de 'hacer la historia' y 'de ser la historia'.

Los recuerdos del porvenir, de la escritora mexicana Elena Garro, en tanto memoria y en tanto escritura, está cercado por otros fantasmas, esto es, por otras memorias. Es un acto de conciencia que se reconoce tal, con sus limitaciones y alcances. A pesar de que su discurso (narración) está presidido por la sombra protectora de la voluntad suprema, omnisciente, de un Yo superado y distanciado de su objeto, Ixtepec es y vive en el recuerdo de los individuos y de la colectividad, como un rumor de voces diferentes y dispersas, voces que podrían ser rescatadas y transformadas en discurso, en diálogo. Para ese yo, es necesario convertir, el rumor amorfo, los zumbidos, en algo tangible; es preciso traducir los recuerdos y las sensaciones en lenguaje, en esa entidad estructurada y coherente que es el Discurso.

La "mirada"⁷ del Yo narrador, resulta ser corta y limitada, contrastando con la incertidumbre que domina al Sujeto y sus deseos de abarcarlo todo⁸: lo de aquí y lo de

7. "Mirada" se refiere a "quién ve", al ángulo de visión que determina la perspectiva; se alude al punto de vista a partir del cual se está hablando o narrando. La mirada es el foco o focalización-en términos narratológicos-. En este caso, se trata de una focalización o perspectiva interna, esto es ubicada en el centro de la conciencia y que luego se desplaza a otras conciencias. La "voz", por otro lado, se refiere al que narra o cuenta los acontecimientos, en este caso, si bien la primera persona predomina desde el principio, en el trayecto hay un continuo traslado de la voz, una diseminación y proliferación de voces de personajes, que se vuelven narradores o comentaristas de su propia historia, o de fragmentos de la historia del pueblo (monólogos o diálogos). (Beristáin, 1982: 108-109).

8. Hay un Yo, Sujeto de la enunciación, enunciador explícito, productor del proceso discursivo, que es a su vez personaje de los hechos relatados. Como sujeto de la enunciación, se trata de un "Yo digo que yo soy, que yo narro", se trata de la "Voz" que además de dar cuenta del testimonio, tiene conciencia plena de su situación y de sus alcances: "Aquí estoy... La veo y me recuerdo... La veo, me veo y me transfiguro..." (discurso directo). En cuanto a la "mirada" este yo representa una *visión con*, (ve y dice a un tiempo), esto es, limitada a lo que puede ver en el instante en que se realizan los actos de la ficción, en el momento en que transcurre la narración como les sucede a los propios personajes del drama. Como personaje de los mismos

allá, lo de antes y lo postrero, lo de arriba y lo de abajo, lo muerto y lo aún vivo. El yo mira y se mira como la lápida que sella melancólicamente una tumba, que aplasta bajo su peso el 'polvo' del recuerdo en que se han convertido los seres y las cosas el pasado. El yo se ve a sí mismo como el muro, el límite que puede impedirle ir más allá; pero, situación paradójica, la conciencia de ser y de estar en el límite, en el umbral, física y psicológicamente, es lo que le permite trascender y convertirse en lenguaje, esto es, en una memoria "superada" que despliega los poderes de la imaginación, que es capaz de volver de nuevo corpóreos los acontecimientos del pasado y sus representaciones.

En esta calle hay una casa grande, de piedra, con un corredor en forma de escuadra y un jardín lleno de plantas y de polvo. Allí no corre el tiempo; el aire quedó inmóvil después de tantas lágrimas. El día que sacaron el cuerpo de la señora Moncada, alguien que no recuerdo cerró el portón y despidió a los criados. Desde entonces las magnolias florecen sin nadie que las mire y las hierbas feroces cubren las losas del patio; hay arañas que dan largos paseos a través de los cuadros y del piano. Hace ya mucho que murieron las palmas de sombra y que ninguna voz irrumpe en las arcadas del corredor. Los murciélagos anidan en las guirnaldas

hechos que refiere, el yo memoria de Ixtepec y narrador del relato, puede tener una mayor intimidad con sus personajes por lo que está expuesto a ser invadido por ellos, quienes le imponen su lógica y, viceversa, invadiendo e influyendo a ese personaje. (Beristáin, 982: 113).

En segundo lugar, está el sujeto de lo enunciado o sujeto de la narración: un narrador, que se interpone entre los personajes y sus dichos y que ofrece sus parlamentos traspuestos (discurso indirecto): "Dorotea no tenía a quién decirle sus pensamientos, pues vivía sola en una casa medio en ruinas..." y que representa una mirada omnisciente, esto es una *visión por detrás*: "Esta fórmula es la más utilizada en el relato clásico. En este caso, el narrador sabe más que su personaje. No se cuida de explicarnos cómo adquirió este conocimiento: ve tanto a través de las paredes de la casa como a través del cráneo de su héroe. Sus personajes no tienen secretos para él". (Todorov, 1982: 189)

Hay también un Sujeto - o un modo de proceder del sujeto- que existiendo desde antes y mucho después de la enunciación, se presenta como una conciencia ulterior, como un constante conocer que pretende ir más allá de lo que la mirada puede observar, de lo que la voz o voces pueden proferir. Este Sujeto tiene la capacidad de reflexionar sobre sí mismo y otros, sus saberes son más trascendentales que los de cualquier personaje, que los del propio narrador omnisciente. Puede introducir "ruido", algo así como "interferencia" en los parlamentos de los personajes, puede poner en duda su intencionalidad o su significación. Su propósito es desenfocar las cosas para confundir o destruir una imagen ya fija, convenida de antemano. Este sujeto puede manifestarse como una opinión matizada o distinta, una versión "posible", que puede deducirse de la oposición entre dos puntos de vista o de la contradicción de una sola; puede surgir de la omisión, del silencio, puede aparecer en la forma de un gesto. Este sujeto puede manifestarse a veces a través de un "discurso autónomo", o explícito, esto es, vía un discurso que se describe a sí mismo, al remitir del mensaje al código. ("Enunciación" en Beristáin, 1985: 181-189).

doradas de los espejos, y Roma y Cartago, frente a frente, siguen cargados de frutos que se caen de maduros. Sólo olvido y silencio. Y sin embargo en la memoria hay un jardín iluminado por el sol, radiante de pájaros, poblado de carreras y de gritos. Una cocina humeante y tendida a la sombra morada de las jacarandas, una mesa en la que desayunan los criados de los Moncada. (Garro, a: 11)

La memoria de Ixtepec, esto es, el Yo estructurador del discurso, el sujeto de la enunciación ⁹, trata de construir una versión integral o esencial de la vida, la cual resulta ser, paradójicamente, sinecdótica y colocada a prudente distancia de los hechos ¹⁰.

Desde esta altura me contemplo: grande, tendido en un valle seco. Me rodean unas montañas espinosas y unas llanuras amarillas pobladas de coyotes. Mis casas son bajas, pintadas de blanco, y sus tejados aparecen resecos por el sol o brillantes por el agua según sea el tiempo de lluvias o de secas. Hay días como hoy en los que recordarme me da pena. Quisiera no tener memoria o convertirme en el piadoso polvo para escapar a la condena de mirarme. (Garro, a: 9)

Pero pareciera imposible lograr esa versión integral o 'ideal' de los acontecimientos del pasado que podrían explicar al sujeto cabalmente en un espacio y en un tiempo específicos, en un 'aquí y un ahora' que resulte verosímil. Y es que ese 'aquí y ahora' del sujeto se visualiza como un enorme terreno baldío, un erial, un desierto, un cadáver rodeado por depredadores. Y a pesar de todo, sólo puede apelar al presente para conjurar la amenaza de un pasado borroso, confuso, para librarse del peligro de sucumbir bajo la lápida de un futuro clausurado. El sujeto se niega en realidad a recordar, porque de principio existe la imposibilidad de lograr reconstruir una versión "satisfactoria" del pasado. Tiene conciencia de que sólo le queda, en un primer momento, ir dolorosamente hacia el fondo, hacia el interior de sí mismo, de que hay que perderse en el abismo de las experiencias vitales, bregando entre la compleja red de convenciones retóricas y discursivas del hablar "propio", que no es sino refundición del hablar ajeno.

Recordar, sin embargo, no sólo es como reza el proverbio "un volver a vivir", sino también es "un volver a morir", "diluirse" "desaparecer". Y es que de distintos modos, recordar y recordarse es ejercer una vigilancia sobre sí mismo, un observarse a través del ojo del otro, es un 'desmenuzarse', y no siempre el resultado de ello es agradable, positivo. Sobre el horizonte de un discurso propio, personal aparecen las marcas de los virtuales "otros" que antes no habíamos quizá advertido. A través del recuerdo, la red de imágenes que firmemente hemos construido de nosotros mismos, se desdibuja, y empiezan a aparecer otras imágenes y otros ángulos del pasado que no

⁹. Entendemos por 'sujeto de la enunciación', el emisor del enunciado (Ibidem: 168), el que habla en una conversación oral, el que se autodefine como un Yo en el presente de la enunciación.

¹⁰. Hay evidentemente un distanciamiento cuando se construye una novela, dice Bajtín, pues el escritor crea un narrador o narradores, unos personajes que están ya muertos, esto es, acciones que ya han tenido lugar antes pues pertenecen al ámbito del pasado. (Bajtín, "Dimensión temporal del héroe", 1985: 117)

sospechábamos y que amenazan con destruir las ideas y las sensaciones cultivadas hasta entonces. Puede ser que lo grandioso se vuelva mezquino, que lo gratificante sea ahora doloroso y deprimente; puede ser que lo antes significativo e imprescindible, lo brillante y amable se vea insignificante, banal.

Los mitos personales y sociales, las creencias, los valores, todo aquello que forma parte entrañable de "nuestra identidad," puede eternizarse o caerse a pedazos como efecto del actuar de la conciencia, una conciencia que es, por una parte, una forma de acercamiento al espacio del yo, al ámbito donde se da esa peculiar"... relación intrínseca al hombre 'interior' o 'espiritual', por la cual se puede *conocer* de modo inmediato y privilegiado, y por la que, puede *juzgarse* a sí mismo de manera segura e infalible,"¹¹. Y, por otra parte, paradójicamente, vislumbra que hay una conciencia por la cual es posible considerar que dicha infalibilidad en el ver y en el juzgar no es, con todo, absoluta.

La memoria, el Yo de la enunciación, mira el pasado desde dentro de sí mismo, de su experiencia constructiva. A partir de ella verá los acontecimientos de afuera y podrá narrarlos, juzgarlos. Irá de adentro para afuera, de abajo hacia arriba, de lo particular a lo general, aunque la figura que emplee parezca ser la contraria: el Yo puede observarse precisamente porque está fuera de sí, exiliado de sí, despojado, ausente.¹² Se entrega a un movimiento constante que viene desde el vasto desierto del mundo hasta el jardín interior del hombre individual, para después retornar al punto de partida, siempre enriquecido.

Ello es así, porque la memoria, en tanto bagaje de experiencias acumuladas,¹³ en tanto proceso interior, pero también, como realidad 'en acto', como realidad empírica, sólo puede ser observable si se le ve como formando parte del mundo exterior y objetivo. "La veo y me recuerdo", "vengo a encontrarme en su imagen" "La veo, me veo y me transfiguro", "Desde esta altura me contemplo", asume esa memoria concientizada.¹⁴

11. Nos referimos por una parte a un significado común que se le da a la conciencia (conocimiento de sí mismo) y, en su segunda acepción a un significado más complejo del término que la filosofía moderna y contemporánea acepta: la Conciencia como un 'retorno a sí mismo', la investigación puramente interior de sí mismo, para conocerse a sí mismo de manera directa e infalible. ("Conciencia" en Abagnano, 1963 : 196-108)
12. Diría Kant, al equiparar a la Conciencia con el Espíritu que no es posible conocer el Yo si no lo concebimos relacionado con algo que está fuera del yo, esto es, con esa entidad abstracta que él llama 'la cosa en sí'. (Ibidem : 202)
13. Tiene que ver con el concepto hegeliano de memoria entendida como *Erinnerung*, y que Paul de Man estudia al comentar la Enciclopedia de Hegel, según refiere Derridá, esto es la memoria, en tanto "el recuerdo como la reunión interior y preservación de la experiencia", en contraposición con memoria como *Gedachtnis*, esto es la memoria 'que piensa' y la facultad mecánica de memorización" (Paul de Man en Derridá, 1989: 63)
14. Le Goff reflexiona sobre la narratividad de la memoria y cita a Atlan que afirma que "El empleo de un lenguaje hablado, y luego escrito, representa en efecto una extensión formidable de las posibilidades de alcance de nuestra memoria, la cual, gracias a eso, está en

De cualquier modo y a pesar de todo, las figuras que toma la memoria de Ixtepec para representar y representarse surgen finalmente de una postura egocéntrica y especular (yo estoy, yo me veo, yo me contemplo, yo supe, (yo recuerdo...), lo cual implica una constante vuelta sobre sí mismo: el paso del sujeto al objeto y de 'regreso', del objeto al sujeto.¹⁵ Implica ir de la mirada a la imagen y viceversa. Y, como señalamos antes, es un ir de lo general a lo particular y de lo particular y de lo general, de lo individual a lo colectivo, y sobre todo, del "yo" al "otro" para poder reconocerse.¹⁶

Así, por ejemplo, a través de un proceso de inducción, el Yo memoria del pueblo - como lo hacen los relatos del Origen en muchas culturas- de entre sus primeros recuerdos, trae al presente la narración de su origen mítico, origen inventado, en el que predomina el Caos: una lucha constante de fuerzas contrarias, la guerra y la paz, la fundación y la destrucción, la fertilidad y la esterilidad, el fuego y el agua, la vitalidad y la decadencia, la pasión exaltada y la abulia.

Yo supe de otros tiempos: fui fundado, sitiado, conquistado y engalanado para recibir ejércitos. Supe del goce indecible de la guerra, creadora del desorden y la aventura imprevisible...Después me dejaron quieto mucho tiempo. Un día aparecieron nuevos guerreros que me robaron y me cambiaron de sitio(...)

condiciones de salir fuera de los límites físicos de nuestro cuerpo para depositarse ya en otras memorias, ya en las bibliotecas. Esto significa que, antes de haber hablado o escrito, un dato lingüístico existe bajo forma de alarma de la información en nuestra Memoria" (Le Goff, 1991: 133)

15. La memoria individual está representada en la novela por la secuencia de imágenes que provienen de la contemplación del sujeto frente al espejo. Esas imágenes están presentadas como un "myse en abime" (puesta en abismo), estructura narrativa de la cual hablaremos en otra parte del trabajo.
16. "Un caso muy especial de la visión del aspecto exterior de uno mismo representa el verse en el espejo. Por lo que parece, en este caso nos estamos viendo directamente. Sin embargo no es así; permanecemos dentro de nosotros mismos y vemos tan sólo un reflejo nuestro que no puede llegar a ser un momento directo de nuestra visión y vivencia del mundo:vemos un reflejo de nuestra apariencia, pero no a nosotros mismos en medio de esta apariencia, el aspecto exterior no me abraza a mí en mi totalidad; yo estoy frente al espejo pero no dentro de él; el espejo sólo puede ofrecer un material para la objetivación propia, y ni siquiera en su forma pura.Efectivamente, nuestra postura frente al espejo es siempre un poco falsa:puesto que no poseemos un enfoque de nosotros mismos desde el exterior, en este caso también hemos de vivenciar a otro, indefinido y posible, con la ayuda del cual tratamos de encontrar una posición valorativa con respecto a nosotros mismos,otra vez intentamos vivificar y formar nuestra propia persona a partir del otro; de ahí que se dé esa expresión especial y poco natural que solemos ver en el espejo y que jamás tenemos en realidad."(Bajtín, "Forma espacial del personaje", 1985: 37)

Recuerdo todavía los caballos cruzando alucinados mis calles y mis plazas, y los gritos aterrados de las mujeres llevadas en vilo por los jinetes. Cuando ellos desaparecieron y las llamas quedaron convertidas en cenizas, las jóvenes hurrañas empezaron a salir por los brocales de los pozos, pálidas y enojadas por no haber participado en el desorden.(Garro, a: 10)

2. La memoria y el ritual: formas de ordenar y de representar el mundo.

El Yo de la memoria individual y colectiva, realiza un acto de conciencia de sí mismo. Juega el juego de la nostalgia ("retórica de la temporalidad"), rescatando de las tinieblas del pasado prosaico -de una virtual 'anterioridad'-, elementos para crear un nuevo tiempo y un nuevo espacio, el del mito y la leyenda, en las cuales el Yo es una instancia activa para que lo familiar, lo conocido, ese sedimento de afecciones y pasiones humanas primordiales, sea removido, para que aflore como discurso.

La memoria celebra simbólicamente un rito de reconstrucción de los discursos anteriores. Rescata y reordena los materiales de los recuerdos y de la experiencia que se encontraban dispersos, en un estado caótico, amorfo. La memoria de Ixtepec realiza así un acto de fundación, de consagración del tiempo y del espacio, un acto de "sacrificio necesario" para dotar a los recuerdos de "alma", esto es, de significación. El acto último de la memoria, el de su propio discurso ficcional, implica la celebración del rito, la repetición del acto cosmogónico de consagrar el espacio y de convertir el tiempo profano en tiempo mítico.¹⁷

Y es que antes de la memoria, antes de ese Ojo de Dios, de esa Voluntad Divina-pareciera que nada ha existido. Como en los relatos míticos ese 'narrador' transhistórico de *Los recuerdos del porvenir*, crea un espacio y un tiempo nuevos, el 'aquí y ahora' de quien profiere las palabras mágicas que reviven el minuto primero de la existencia, como sucede en el ritual, en los libros sagrados, *La Biblia* o del *Popol Vuh*.

Esta es la relación de cómo todo estaba suspenso, todo en calma, en silencio; todo inmóvil, callado, y vacía la extensión del cielo.

17. Dice Mircea Eliade que "Por la paradoja del rito, todo espacio consagrado coincide con el Centro del Mundo, así como el tiempo de un ritual cualquiera coincide con el tiempo mítico del "principio". Por la repetición del acto cosmogónico, el tiempo concreto, en el cual se efectúa la construcción, se proyecta en el tiempo mítico, *in illo tempore* en que se produjo la fundación del mundo. Así quedan aseguradas la realidad y la duración de una construcción, no sólo por la transformación del espacio profano en un espacio trascendente ("el Centro"), sino también por la transformación del tiempo concreto en tiempo mítico"(Eliade M., 1952: 33)

Esta es la relación de cómo todo estaba suspenso, todo en calma, en silencio; todo inmóvil, callado, y vacía la extensión del cielo.

Esta es la primera relación, el primer discurso.¹⁸

El rito que celebra la memoria, ese viaje al centro de ella misma, implica un largo peregrinar por un camino sinuoso que acechan múltiples peligros. El camino es el del laberinto. Está lleno de relieves y recovecos, de salidas falsas, de Minotauros. Es un rodeo por las palabras durante el ritual, durante ese primigenio acto de la creación de un mundo que se ha extinguido, que ya no existe como Principio y que, tal vez, no fue como ahora deseáramos recordarlo.¹⁹

Ya sé que todo esto es anterior al general Francisco Rosas y al hecho que me entrieste ahora delante de esta piedra aparente. Y como la memoria contiene todos los tiempos y su orden es imprevisible, ahora estoy frente a la geometría de luces que inventó esta ilusoria colina como una premonición de mi nacimiento. Ese instante geométrico se une al momento de esta piedra y de la superposición de espacios que forman el mundo imaginario, la memoria me devuelve intactos aquellos días...(Garro, a: 12)

Así como el hombre religioso lucha por alcanzar el espacio sagrado del templo, de la montaña, o de la ciudad sagrada, de la misma manera la conciencia, el Yo, ese sujeto - memoria de Ixtepec y narrador el drama- trata de desbrozar el camino y llegar a la zona de sí mismo como *sujeto empírico*, es decir, trata de acceder al ámbito de su propia experiencia humana.²⁰ Por ello ve en los actos y en la naturaleza de los personajes de su narración una forma de manifestarse, de realizarse a sí mismo. El narrador se involucra, celebra con ellos, como si fuera uno de ellos, la alegría, o desciende al pozo de la depresión, de la desesperanza. Pasa del yo al nosotros sin hacer diferencias, sin embargo, es a través de la visión lírica y abstracta de ese narrador como las experiencias se decantan, se van aclarando en el cuerpo y en la mente y se hacen más intensas, con el fin de acceder a esa realidad última del hombre.²¹

18. "La creación del mundo, de los animales, de las plantas y del hombre". (Versión castellana de Adrián Recinos del *Popol Vuh*, 1982: 12)

19. Y es que al haber una imposibilidad real de anular la distancia entre el momento del pasado y el momento del presente "...La memoria se vuelve importante como fracaso antes que como logro y adquiere un valor negativo" (Paul de Man en Derridá, 1989: 69)

20. El sujeto o "yo empírico" sería el hombre, el sujeto humano, es decir, el que se encuentra y se experimenta en el mundo. El sujeto mundano, ésta "...unidad psico-física, independientemente de cómo la concebamos" (Antonio Ziri6n, "El sujeto trascendental en Husserl", 1990: 78)

21. Actúa sobre todo esa Conciencia entendida como separarse del mundo, ir hacia adentro de sí mismo, la investigación dirigida al ámbito de la interioridad que ya habíamos señalado.

En la espera yo estaba triste, vigilado de cerca por esos hombres taciturnos que surtían a los árboles de ahorcados. Había miedo. El paso del general nos producía temor...

Un círculo se cerraba sobre mí. Quizá la opresión se debiera al abandono en que me encontraba y a la extraña sensación de haber perdido mi destino. Me pesaban los días y estaba inquieto y zozobante esperando el milagro. (Garro, a: 13)

El Yo se erige en sacerdote de la palabra, en *conciencia narrativa* que se allega la memoria personal y colectiva, la memoria histórica y mítica, no sólo para quedar integrada como parte de lo humano, sino también, y de algún modo, para separarse, para despegarse del mundo y contemplarse a sí misma como *sujeto trascendente*, esto es, como un sujeto para quien los actos humanos -los que realizan los sujetos empíricos-, los personajes, son objetos.²² Y es que más allá de las vivencias concretas de un individuo o de un grupo, por sobre la decadencia y muerte de un pueblo y sus habitantes, independientemente de la vigencia de algunas experiencias del pasado, el Yo memoria de Ixtepec es un Sujeto (con mayúscula) que intenta estar más allá de la experiencia humana, por encima de ella, como una entidad superada.

En el discurso de esa memoria-espejo-laberinto, estructuradora de la ficción que es el drama del olvidado y marginal Ixtepec de *Los recuerdos del porvenir*, se pone de manifiesto la experiencia de los dos sujetos -el *empírico* y el *trascendental*- con mayor o menor intensidad, en una circunstancia o en otra, pues ambos están contenidos y existen virtualmente en una misma individualidad,²³ en la individualidad que se autoproclama "Yo, memoria de Ixtepec". El sujeto "empírico" y el sujeto "trascendental", son potencialidades del Yo, no existen *per se* sino que pueden desarrollarse al mismo tiempo.

Ese Yo, memoria de Ixtepec aspira a convertirse en esa totalidad que es este Sujeto 'doble', en esa conciencia ulterior de la que ya hemos hablado antes, esa especie de pequeño dios que por un lado pretende experimentarlo todo, saberlo todo y juzgarlo todo, que se siente poseedor de un pasaporte universal por el que puede hundirse en el lodo humano o, sin mancharse, sobrevolar las tumbas de quienes alguna vez han sido o de quienes apenas intentan ser: "Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente".

El Yo memoria, en su cabal despliegue, intentaría convertirse en alguien que se involucra en los deseos y en las intenciones ajenas como si fueran propias, en alguien que les presta a los 'otros' una lente y unas palabras, por medio de las cuales puedan mirarse y representarse; pero, fundamentalmente, que le permitan a sí mismo representarse.

22. "El sujeto trascendental es el sujeto para el cual todo aquel mundo, todo nuestro mundo, con todo y sus posibles mundos paralelos y con todo y todos sus sujetos empíricos, es objeto... nosotros somos sujetos trascendentales en cuanto somos sujetos para los cuales ese mundo es objeto; y en ese mundo, que es nuestro objeto, estamos incluidos nosotros mismos como sujetos empíricos" (Ibidem: 80)
23. Antonio Ziriñ, parafraseando a Husserl y a Descartes, dice que "...no vamos a ir a buscar al sujeto trascendental a otro mundo. No hay otro mundo. O, si acaso hay otro mundo u otros mundos, están también en éste, aunque se trate de los infinitos mundos paralelos... el sujeto trascendental es también el ser que somos nosotros mismos. No necesitamos ir más lejos". (Ibidem: 79)

Porque la memoria es un estar en el límite, entre la realidad y su imagen, es un estar en el umbral, desde el cual pueden contemplarse los actos humanos, y contemplar sus propios cambios y variaciones.

Sin el tictac, la habitación y sus ocupantes entraron en un tiempo nuevo y melancólico donde los gestos y las voces se movían en el pasado. Doña Ana, su marido, los jóvenes y Félix se convirtieron en recuerdos de ellos mismos, sin futuro, perdidos en una luz amarilla e individual que los separaba de la realidad para volverlos sólo personajes de la memoria. Así los veo ahora, cada uno inclinado sobre su círculo de luz, atareados en el olvido, fuera de ellos mismos y de la pesadumbre que por las noches caía sobre mí cuando las casas cerraban sus persianas. (Garro, a: 19)

Si bien la ubicación, o más bien, la ubicuidad de este Sujeto (con mayúscula) a un tiempo pragmático y trascendental la hace tener un sitio de privilegio, lo cierto es que, como lo habíamos notado ya, su representación en el discurso literario, en la novela, es problemática, pues ¿hasta dónde debe llegar el ámbito de la experiencia pragmática y hasta donde el de la trascendencia para lograr un equilibrio? ¿Es posible representar en imágenes el dinamismo, la alteridad, lo imprevisible de la actividad de esta doble experiencia? ¿De qué retórica debe valerse ese sujeto que se autodenomina "Yo memoria de Ixtepec", para expresar esta doble y conflictiva condición?. Y lo más importante, si se ha elegido a la memoria como modelo de construcción literaria y como representación de ese Sujeto, ¿cómo aparece representada la memoria en sus mecanismos, en sus contenidos, en su dinámica?

En *Los recuerdos del porvenir*, el Yo narrador sigue por una parte el modelo de la memoria arcaica²⁴ al tratar de ir al centro de sí mismo, lo cual significa, por otra parte, andar de nuevo, desandar el pasado y el futuro para edificar el presente -el de la memoria hecha discurso-, pues según dicha memoria, todo se repite con exactitud, todo retorna porque todo es puntual y perfecto, pues nada hay que no haya proyectado y no haya vivido el hombre anteriormente.²⁵ Pero también, subyace la idea de que el tiempo es

24. La memoria arcaica, como la de los primeros griegos, está regida por una experiencia temporal peculiar, : "el tiempo, en la medida en que es considerado como tiempo cósmico, tiene por modelo privilegiado, en la época primitiva, el ciclo regular de las estaciones que se suceden en el mismo orden, y más tarde, el movimiento circular de los astros: la temporalidad es concebida por el pensamiento heleno como ciclo, en tanto que el movimiento perfecto es circular" (Chatelet, 1979: 21)

25. Esta idea presente en la novela de Garro, cuyo título incluso se atribuye a la influencia del surrealismo, parece tener raíces remotas, cuyos ramales traspasan las épocas y los siglos, pues "En el detalle de su comportamiento consciente, el 'primitivo', el hombre arcaico, no conoce ningún acto que no haya sido planteado y vivido anteriormente por otro... Lo que él hace, ya se hizo. su vida es la repetición ininterrumpida de gestas inauguradas por otros" (Eliade, 1952: 18)

espiral, pues todo aquello que se repite, cada vez, va en camino de una superación, de una evolución.

Cuando el Yo rememora y discurre sobre los pequeños actos de quienes vivieron en Ixtepec, se ubica en un tiempo y en un espacio donde todo tiene un significado específico, donde se transgreden las barreras temporales y espaciales para acceder a otro nivel, a otro tiempo y a otro territorio. En este caso, no se accede al Paraíso donde mora Dios, sino al Inframundo, donde una especie de ángeles caídos (diablos, muertos, fantasmas) vagan a través de una región desierta, inculta, nebulosa y asimilada al caos.

Pero de cualquier modo, habitar alguna zona del recuerdo, del pensamiento, significa repetir el acto primero de la creación, tomar posesión del espacio, verbalizarlo.²⁶ Verbalizar el espacio, es ordenarlo, sacralizarlo, y sacralizarlo es 'poetizarlo'.

De niño pasaba largas horas recordando lo que no había visto ni oído nunca. Lo sorprendía mucho más la presencia de una buganvilia en el patio de su casa que el oír que existían unos patios cubiertos por la nieve. El recordaba la nieve como una forma del silencio. Sentado al pie de la buganvilia se sentía poseído por un misterio blanco, tan cierto para sus ojos oscuros como el cielo de su casa. (Garro, a: 19)

La memoria hecha discurso, hecha escritura, resulta ser el centro o vértice en el cual es posible que confluyan pasado presente y futuro, donde pueden encontrarse personajes que pertenecen a distintas épocas. La memoria hecha escritura, o dicho de otro modo, la escritura o discurso de la memoria, puede poner de manifiesto la "realidad intacta", el "instante", pues sólo el acto poético en su automatismo y como acto de la imaginación puede acercarse a una representación de un presente 'activo', a una presencia que reivindica al memorioso de la negatividad del pasado.

Esa narración de "el pasado", emula los cambios continuos de volumen, de perspectiva; cambios en cuanto a las realidades traídas a cuento. Como la propia dinámica de la memoria, el texto no sólo va ocupando con sus ocurrencias el espacio

26. La actitud del Yo narrador, "memoria de Ixtepec", emula el ritual de consagración del espacio. En los dos primeros párrafos de la novela, hace conciencia de la posición que ocupa, lo que recuerda ciertas formas en las cuales los grupos humanos se establecen en los sitios que quieren ocupar como espacio sagrado. Dice Mircea Eliade al respecto: "El establecimiento de una región nueva, desconocida e inculta, equivale a un acto de creación...Una conquista territorial sólo se convierte en real después del (más exactamente, por él) ritual de toma de posesión, el cual no es sino una copia del acto primordial de la Creación del Mundo. Aún más, "...todo territorio que se ocupa con el fin de habitarlo o de utilizarlo como "espacio vital" es previamente transformado de "caos" en "cosmos", es decir, que por efecto del ritual, se le confiere una "forma" que lo convierte en real...lo real por excelencia es lo sagrado pues sólo lo sagrado es de un modo absoluto, obra eficazmente, crea y hace durar las cosas" (Ibidem, 1952: 25)

escritural, sino que deja entrever esas zonas ciegas, difuminadas o vacías; de ahí las incoherencias, el énfasis y las repeticiones. Es una especie de diamante a través del cual se superponen y se reflejan los diversos tiempos y espacios "que forman el mundo imaginario". Se trata de un mundo a la vez real e irreal, individual y colectivo, pues está construído por una especie de contínuo intercambio de imágenes y representaciones.

El Yo-Ixtepec afirma: " Estoy y estuve en muchos ojos. Yo sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga" (Garro, a: 9). Declaración de principios que explica y contiene la totalidad del discurso, el de la novela. Es manifestación explícita y abierta de su programa narrativo ²⁷, de las estrategias y procedimientos discursivos que habrán de seguirse para lograr un efecto. la memoria es una especie de diamante ("instante geométrico") cuyas facetas proyectan a un mismo tiempo imágenes múltiples, las cuales aparecen al mismo tiempo y en diversos planos, con una claridad, densidad y profundidad cambiantes. Durante ese juego de espejos de la memoria activa, es posible recuperar, tener para sí, aunque sea como una ráfaga de luz, la realidad de un instante, de un presente proyectándose al futuro.

La memoria es traidora y a veces nos invierte el orden de los hechos o nos lleva a una bahía oscura en donde no sucede nada.
(Garro, a: 197)

Como en el discurso de la memoria, en *Los recuerdos del porvenir*, las palabras irán apareciendo, y con ellas, los personajes, las situaciones y acciones, el tiempo y el espacio, como las imágenes que -manteniendo esas "huellas venideras" de las que habla Paul de Man ²⁸ - han estado tras bambalinas, latentes, y que de pronto son "iluminadas", sacadas a escena durante el transcurso de la narración, como si los espejismos que se forman en el desierto de Ixtepec fueran materializándose sin perder su naturaleza imprecisa, inacabada, pues son a un tiempo huellas de una realidad que ha sido y de una realidad por cumplirse.

Pero, la " memoria de Ixtepec" descansa sobre una piedra inerte, sobre una lápida como una inscripción o un epitafio. Ella misma es un cúmulo de piedras cubierto de polvo, una estatua que se contempla a sí misma. Como la Esfinge es una entidad cerrada

27. Entiendo por "programa narrativo", la organización interna del contenido de un texto y que el escritor tiene en mente cuando escribe su obra. Este "programa narrativo" sólo puede conocerse a través del texto mismo, en él se hallan las marcas de esa incipiente o desarrollada idea de construcción, de esa intención más o menos inconsciente, más o menos realizada, lograda.
28. "La memoria...no está esencialmente orientada hacia el pasado, hacia un presente pasado del que juzga que existió real y previamente. La memoria permanece con huellas, con el objeto de 'preservarlas', pero huellas de un pasado que nunca ha sido presente, huellas que en sí mismas nunca ocupan la forma de la presencia y siempre permanecen, por así decirlo, venideras, vienen del futuro, del porvenir. la resurrección, que es siempre el elemento formal de la "verdad", una diferencia recurrente entre un presente y su presencia, no resucita un pasado que había sido presente; compromete el futuro" (Derridá, 1982: 68-69)

que guarda celosamente su verdad, un espacio clausurado a la vida y al movimiento de afuera, del presente. Y sin embargo esa piedra, esa lápida es una especie de umbral, una vía de acceso a hechos que sucedieron y los cuales, se sabe de antemano, es imposible conocer y recuperar íntegramente, pues ¿cómo traer a la vida a los ya muertos, cómo escuchar su testimonio?; ¿cómo acercarnos a los hechos pasados, cómo interpretarlos? Es por ello más viable tener acceso a lo que no se conoció, a lo que ha sido olvidado casi totalmente, pero que de algún modo sigue ahí, en los niveles más íntimos y profundos de la experiencia de los individuos, de la lengua. Hay que ir "cincelando", sacando de la piedra las figuras; es necesario llenar los vacíos o blancos, socavar partes; iluminar esas "zonas ciegas" de lo que quizá nunca fue Ixtepec, esa entidad muerta, borrada del mapa, de la cual sólo quedan las voces de una despedida.

A partir de la conciencia de la imposibilidad de ir al pasado es como la memoria - en tanto acto de constitución de un Sujeto- se arraiga en el presente del lenguaje, de una retórica que si bien alude continuamente al pasado, se sitúa a sí misma como presencia única, como "memoria del presente":

En el esfuerzo por evocar el pasado o zambullirse en él, uno olvida el presente, dice Baudelaire, quien así quiere salvar tanto la memoria como el presente, esa memoria del presente que remite al presente a su propia presencia, es decir, a su diferencia: a la diferencia que lo vuelve único al distinguirlo del otro presente y a esa muy diferente diferencia que relaciona un presente con la presencia misma. Sólo una memoria puede reconocer este "sello" diferencial, esta marca o signatura, esta patente o marca registrada que "el tiempo imprime en nuestras sensaciones." ²⁹

Es el presente como síntesis del "pasado-futuro", lo que en realidad preocupa y ocupa a la novela de Elena Garro, y no el pretérito como a primera vista parece. El presente es el tiempo en el que se hace tangible el proceso de autoconstitución del Sujeto, cuyo espejo y eco multiplicado es esa escritura única, insólita, de sí mismo, como sucede con esa inflexible imagen que el agua le revela, por un instante, a Narciso.

Lo que hemos tratado de explicar en esta parte es el hecho de que la 'retórica de la Memoria' de una entidad enigmática ³⁰ -entendida como una actividad síquica, pero

29. Dice Paul de Man que quien se zambulle en el pasado, pierde la memoria del presente, "...abdica del valor y los privilegios otorgados por las circunstancias; pues casi toda nuestra originalidad viene del sello que el tiempo imprime a nuestras sensaciones" (Paul de Man en Derridá, 1982: 70).

30. Al principio de la novela un 'alguien' enigmático se posa sobre la "piedra aparente", es un alguien que recurre a su propia memoria para indagar lo que ella guarda. Al final de la novela ese Yo es 'un alguien colectivo', una pléyade de tumbas donde yacen otros pecadores. Se cuenta en la novela que Gregoria e Isabel caminan hacia el Santuario de la Virgen para que la virgen la cure de su amor por Francisco Rosas. Cuando Isabel asume totalmente su pasión se convierte en piedra, entonces "Toda la noche la pasó Gregoria empujando la piedra cuesta arriba para dejarla a los pies de la

también como una representación de una virtual postura ética- dispara la historia y decide las formas de narrarla ³¹ dentro de la novela. De ahí que parezca haber cierto paralelismo entre el actuar de la memoria y de la escritura en el sentido de que ambas, a un tiempo, son intentos por fijar lo huidizo y por dinamizar lo fijo, lo estático y, por otro lado, porque ambas surgen y dependen de la elección del sujeto respecto a lo que declara y respecto a lo que prefiere omitir, esto es, respecto a aquello frente a lo cual se responsabiliza.

Pero para que haya memoria y escritura es necesario que haya sujetos que las desplieguen, que las realicen. En ambos casos ese sujeto empírico y trascendente a la vez, que observamos predominando en la novela, puede ser una representación más o menos simbólica de un tema o una idea, pero también puede a su vez representar una serie de intenciones y objetivos -muchas veces implícitos- que rebasarían los límites de la ficción contenida en ella. Se trata de intenciones y objetivos que se proyectarían como un horizonte gnoseológico y ético sobre el cual pueden ubicarse y explicarse los contenidos de la misma. Es a este horizonte que la escritora se inscribe, del cual parte - conscientemente o no- o tal vez al que llega finalmente.

Virgen, al lado de los otros pecadores que aquí yacen; hasta acá la subió como testimonio de que el hombre ama sus pecados" (Garro, a: 292-295) Podría deducirse así que quien habla es el camposanto de Ixtepec, en lo que finalmente se ha convertido el pueblo y que está a los pies del Santuario; pero también podría tratarse del propio Santuario que descansa, que está "sentado" sobre esa "piedra aparente". El cementerio o el Santuario serían -uno u otro, o ambos- el verdadero narrador de la historia, los únicos que quedan en pie en el lugar, el único recordatorio de que hubo ahí una comunidad.

31. Entendemos por 'historia' de la novela la sucesión de acontecimientos que forman la anécdota, esto es, el 'relato'. Cuando decimos "formas de narrar", aludimos al 'discurso' esto es, 1) el tiempo del relato: tiempo construido por la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso; 2) los aspectos del relato: la manera en que la historia es percibida por el narrador; y 3) los modos del relato que dependen del tipo de discurso utilizado por el narrador para hacernos conocer la historia. (Todorov, 1982: 167-203)

3. *Cómo actúa la memoria respecto al contenido (Mitificación de hechos y personajes).*

a) Los personajes.- (GENEALOGIA Y MITO)

La memoria es "imprevisible", "contiene todos los tiempos", se despliega con libertad y de manera casi arbitraria, retoma fragmentos de ese vasto predio que es el olvido, el silencio, y al 'nombrar' a los Moncada, elige a los protagonistas de esa historia que pretende construir. Nombrar a los Moncada es nombrar a quienes -no obstante estar ausentes- sobreviven, precisamente, vía la evocación de su nombre, pues parece ser verdad que

Al invocar o nombrar a alguien cuando está vivo, sabemos que su nombre lo puede sobrevivir y ya lo sobrevive; el nombre comienza a acompañarlo en vida, diciendo y portando su muerte cada vez que se lo pronuncia al nombrarlo o invocarlo.³²

Pero el nombre no asegura la preservación de la cosa nombrada, sino que conserva sólo su recuerdo. El Yo de la memoria de Ixtepec sabe que nombrar en ausencia de la cosa, es hablar 'en memoria de' la cosa nombrada. Así, la historia de los Moncada es una elegía que se construye 'en memoria de' quienes alguna vez vivieron, amaron y murieron en ese pueblo de Guerrero. Al mismo tiempo alude -vía un proceso de deducción- al recuerdo de los mexicanos de una época, quienes a su vez, y en última instancia, representan la memoria de un fragmento olvidado de la humanidad.³³

Y es que todo espacio, todo predio que la memoria ilumina se vuelve un microuniverso, un espacio que sólo en apariencia era inexistente. El soplo del lenguaje poético lo anima, le da una configuración concreta y a un tiempo lo resimboliza. El escenario creado por el lenguaje, es como aquel que el teatro crea y revela permanentemente a los ojos del espectador: un espacio donde gracias a una continua deformación y distorsión de lo real, se restituye la vida, "una vida singular" que se erige sobre las cenizas de lo muerto, donde las palabras tratan de poblar el vacío, pero también de trascender, en la marcha, la fatalidad de la palabra que al ser pronunciada se solidifica como la piedra, se cierra, queda clausurada, se vuelve irreversible. Por ello las imágenes pueden ser rescatadas por una especie de memoria visual antes de ser articuladas en palabras, y más aún, pueden ser convertidas en una nueva realidad gracias a la poesía. La casa derruida y silenciosa y sus habitantes olvidados pueden levantarse y andar. (Cfr. Garro, a: 11)

Los Moncada son seres que no están totalmente muertos, pues no obstante ser cenizas y polvo, pueden resucitar -como el vampiro- a través de la sangre mágica del

32. Derridá a propósito de la importancia del Nombre que para la memoria le otorga Paul de Man. (Derridá, 1989: 61)

33. Me refiero a la sinécdoque particularizante, figura retórica que consiste en expresar lo general por medio de lo particular, esto es, por medio de la parte se expresa la totalidad. (Beristáin, 1985: 465)

lenguaje en la que abreva la memoria o, dicho de otra manera, a través del discurso exteriorizado, concretizado de la memoria. Pero, ¿es que existe en verdad el pasado?. Lo que pareciera realmente existir en la novela es una memoria del instante, pues se relata "en el presente" y "desde el presente" lo que se quiere "hacer presente", siempre en función de una virtual historia futura, historia ficticia, que conjure la ausencia y la nostalgia del pasado.

El Yo de la memoria -transformada durante la escritura en conciencia estética- le tiene reservados una existencia trágica, y un destino épico a ese grupo de seres, a esa parte -opaca e insignificante- del Hombre que representan los Moncada. Se hablará de ello de la misma manera en que se cuenta la fundación de las ciudades, la génesis de los pueblos, o su desaparición. Así, la historia insignificante de una familia venida a menos como la de los Moncada se vuelve ejemplar al atribuírsele un origen y un destino "universal" y "trascendente".

Las personas que fueron adquieren rasgos extraordinarios, se convierten en héroes, en personajes cabales: Julia Andrade, la amante del general Rosas se transforma en la Helena de Troya, "la más querida de Ixtepec"; el fuereño Felipe Hurtado se convierte en Dionisios "el mensajero", esto es, "el no contaminado por la desdicha"; el temible Francisco Rosas en el agraviado Agamenon, quizá en Paris; Isabel Moncada será Malinche, Antígona, Clitmnestra. Los ixtepecanos, son un pueblo como Troya que resiste estoicamente el cerco tendido por sus enemigos. Los antecedentes y la esencia de todos ellos se hallan- según los ve la memoria de su pueblo y según se ven ellos mismos- en el pasado de los grandes personajes clásicos, los de la *Iliada* y la *Odisea*, los de las Sagradas Escrituras.

Sus padres habían sido personajes enigmáticos. Le parecía increíble, no que hubieran muerto, sino que hubieran nacido en una fecha tan cercana a la fecha de su propio nacimiento, y sin embargo más remota en su memoria que el nacimiento de Ciro o de Cleopatra. Era asombroso que no hubieran estado siempre en el mundo. De pequeño, cuando le leyeron la Historia Sagrada y lo enfrentaron a Moisés, a Isaac y al Mar Rojo, le pareció que sólo sus padres eran comparables al misterio de los Profetas. A esa sensación de antigüedad debía el respeto que había sentido por ellos. De muy pequeño, cuando su padre lo sentaba en sus rodillas, lo inquietaba oír los latidos de su corazón, y el recuerdo de una tristeza infinita, la memoria tenaz de la fragilidad del hombre, aún antes de que le hubieran contado la muerte, lo dejaba transido de pena, sin habla. (Garro, a: 21)

La memoria, ciertamente mitificadora, establece un paralelismo entre épocas históricas distantes, entre tiempos y personas en apariencia irreconciliables, así la historia del origen se vuelve la historia de los fines últimos. Más que recordar cómo eran sus padres en su infancia, los personajes por boca de la memoria asumen como un hecho su 'misteriosa grandeza'. Se esfuerzan por ver su pasado y el pasado del pueblo con los ojos de un niño, ojos que se han quedado prendidos, fijos a una imagen inmutable.

-¿Te acuerdas de cuando me ahogaban en la poza? Sentía como ahora, con esta noche tan oscura encima de mí -contestó Juan asustado con las palabras de su hermano.

Nicolás sonrió; entre él y su hermana echaban a Juan a una poza de agua profunda y luego luchaban para salvarlo. Lo rescataban a riesgo de sus propias vidas y volvían al pueblo con el "ahogado" a cuestas, mirando a las gentes desde la profundidad de su secreto heroísmo. Eso pasaba cuando los tres compartían la sorpresa infinita de encontrarse con el mundo. (Garro, a: 32)

A través de un continuo proceso metafórico y alegórico, en la novela hay un retorno a la Infancia del hombre, un sumergirse en esa Edad de Oro, donde cualquier acto, cualquier palabra alcanzan dimensión poética, esto es, dimensión Real: un juego infantil se vuelve así la representación de la histórica guerra entre dos célebres ciudades de la Antigüedad (Cartago y Roma), ciudades que son dos árboles y sus defensores, dos niños; donde un diálogo se vuelve pieza oratoria, parlamento teatral. Pero también, el juego representa virtualmente la lucha del hombre por conservar intactos sus instintos y sus pasiones.

-¡Te sembraré de sal!

-Yo, en lugar de la señora, mandaré tirar esos árboles -opina Félix el más viejo de la servidumbre.

Nicolás Moncada, de pie en la rama más alta de Roma, observa a su hermana Isabel, a horcajadas en una horqueta de Cartago, que se contempla las manos. La niña sabe que a Roma se le vence con silencio.

-¡Degollaré a tus hijos!

En Cartago hay trozos de cielo que se cuelan a través de la enramada. Nicolás baja del árbol, se dirige a la cocina en busca de una hacha y vuelve corriendo al pie del árbol de su hermana. Isabel contempla la escena desde lo alto y se descuelga sin prisa de rama en rama hasta llegar al suelo; luego mira con fijeza a Nicolás y éste, sin saber qué hacer, se queda con el arma en la mano. Juan, el más chico de los tres hermanos, rompe a llorar.

-¡Nico, no la degüelles!

Isabel se aparta despacio, cruza el jardín y desaparece.

-Mamá, ¿has visto a Isabel?

-¡Déjala, es muy mala!

-¡Desapareció!... Tiene poderes.

-Está escondida, tonto.

-No, mamá, tiene poderes -repite Nicolás.

(Garro, a: 12)

La sinécdoque anterior (particularizante), a la que contribuye con fuerza el tono de recitativo en los diálogos, se realiza primero de manera inductiva³⁴: el juego de los niños Moncada viene a representar como juego de la guerra que es, la eterna tensión entre hombres y pueblos, la persistencia de la violencia y la asunción de la naturaleza trágica del hombre. El juego de guerra emula aquellas guerras cósmicas de los

34. Consiste en que lo amplio es expresado mediante lo reducido, por medio de lo particular lo general, por medio de la parte el todo, de lo singular se deduce el plural, de lo menos lo más, de la especie el género. (Ibidem: 465)

antepasados, Quetzalcóatl y los Tezcatlipocas, por las cuales se funda y evoluciona el mundo y los hombres, lucha que permite el equilibrio de fuerzas.³⁵

Lo que hacen y padecen los niños Nicolás e Isabel durante esa fantasía creada por el juego, se cumplirá fatalmente en la adultez como lo lecremos muchas páginas adelante.³⁶ El árbol donde se agazapa la niña es el propio Ixtepec -y sus habitantes- invadido y de algún modo cercado por los militares. Las acciones del personaje del juego infantil -la heroína, última sobreviviente y defensora de la ciudad cercada- son un indicio, un avance de lo que sucederá más adelante, son el núcleo de una situación germinal que se desarrollará en el transcurso de la novela, y al mismo tiempo, son representación "a escala" de los propios acontecimientos míticos e históricos: Ixtepec es un pueblo maldito, y como las pecadoras Sodoma y Gomorra bíblicas, será destruido, y regado con sal; así como en Ixtepec fueron vencidos los indios agraristas -sus habitantes originales- durante la Revolución, también serán vencidos en La Cristiada.

35. "La idea de la lucha aplicada antropomórficamente a las fuerzas cósmicas, es precisamente la forma encontrada por el pensamiento náhuatl para explicarse el acaecer del universo. Éste ha existido en diversos períodos de tiempo. Al principio, recién creado, hubo un equilibrio de fuerzas: los cuatro dioses hijos de Tonacatecuhtli se juntaron y dijeron que era bien que ordenasen lo que habían de hacer y la ley que habían de tener.

Más, este primer equilibrio no fue algo estable; las luchas míticas de Quetzalcóatl y los varios Tezcatlipocas habrían de romperlo. Porque como ninguno de los cuatro dioses existe por sí mismo ni es en realidad el sostén del universo, ya que esto es obra de Ometéotl, su condición es también precaria e inestable. Sólo Ometéotl - dualidad generadora y sostén universal- está en pie por sí mismo. Sus hijos, los cuatro primeros dioses, son fuerzas en tensión y sin reposo. Llevan en sí mismos el germen de la lucha. En un afán de predominio, cada uno tratará de identificarse con el sol, para regir entonces la vida de los hombres y el destino del mundo. (Miguel León Portilla, 1979: 99)

36. Efectivamente, el acecho y la violencia ejercida por Nicolás contra su hermana representa ese mismo acecho y esa misma violencia contra Ixtepec por parte de los militares quienes, como en un juego cruel, se dedican a "patrullar las calles", a "poblar de ahorcados" al pueblo, a cerrar cada vez más el cerco psicológico contra sus habitantes. El desdén y orgullo de la Isabel niña durante el juego, y su poder subrepticio sobre el enemigo, vendrán a repetirse cuando la Isabel adulta se convierta en amante de Rosas, jefe de los "invasores". La destrucción 'desde dentro' del opresor -venganza de Isabel- a través del sexo y de los poderes mágicos de las mujeres, se cumple en uno y en otro caso: de una forma festiva en el primero (Isabel niña que encarna la ciudad sitiada se burla a carcajadas de su hermano Nicolás que representa al ejército invasor); de una forma dramática en el segundo (Isabel destruye moralmente a Rosas, su amante y su enemigo, pero también a Nicolás y a ella misma).

Pero también, esta misma escena tiene un significado a la inversa (sinécdoque generalizante)³⁷: las situaciones, los personajes, las acciones que aparecen en las tragedias griegas se dan también en la vida cotidiana; les sucede a hombres (niños) de carne y hueso, comunes y corrientes. Lo histórico no es únicamente y desde esta perspectiva lo objetivo, grandioso y trascendente, sino aquellos pequeños actos y gestos subjetivos pero ubicados en un lugar y un tiempo específicos, determinan el rumbo de la vida de un grupo de hombres. Son actos que desde la perspectiva personal, pueden interpretarse como formando parte de un momento paradigmático de la Historia general, volviéndose así trascendentes, históricos.

En esa comparación implícita donde la esencia de los hombres de ayer es similar a la de los hombres actuales, donde los hechos y los situaciones más o menos se repiten en contextos distintos, donde la grandeza de antes no es ajena a la insignificancia de la vida presente, no sólo se puede ver el deseo nostálgico de que el pasado no se diluya en el olvido, el deseo de poder "recuperar" sus momentos y partes positivas, y restituirle al Yo su estatuto de Sujeto, sino que va más allá. Tiene sobre todo el propósito de visualizar a la memoria como el proceso mismo de la enunciación, esto es, un irse construyendo en el acto, un irse dando del discurso en escena, igual que ocurre en una puesta de teatro, a guisa de "un acto constitutivo de la mente ligado a su propio presente y orientado hacia el futuro de su propia elaboración"³⁸

b) Acontecimientos y estrategias de presentación del discurso. (Dinámica de su construcción).

Ese ir constituyéndose de la memoria del Yo y del mismo Yo sujeto de la enunciación, que es, de hecho, el irse constituyendo el discurso de la novela, es lo que aparece desde la primera frase³⁹, no sólo como una forma retórica, sino como una intención de representar simbólicamente los acontecimientos y una estrategia discursiva que se parece mucho al discurrir psicológico durante la recordación. En una especie de "preámbulo" o "prólogo" que es el primer breve capítulo de la novela, se establecen las acciones que alimentarán el relato, así como los principios ordenadores del material novelesco.

Las acciones fundamentales que se realizan en *Los recuerdos del porvenir*, son acciones de orden descriptivo, que aluden a una cualidad o a un estado, y cuya expresión se halla en verbos que implican acciones discursivas: pensar, desear, crear, estar,

37. La sinécdoque generalizante o deductiva consiste en que por medio de lo general se expresa lo particular, por medio del todo la parte, por medio de lo más lo menos, por medio del género la especie, por medio de lo amplio lo reducido. (Beristáin, 1985: 465)

38. En ese acto constitutivo es donde reside realmente el poder de la memoria -según Paul de Man-, por lo que el interés de reconstruir el pasado es sustituido por un interés en el futuro "...que engendra una nueva estabilidad" (Derridá, *op.cit*: 70)

39. Parece tratarse de un discurso 'autónomo', o explícito, pues "se define o describe a sí mismo al remitir del mensaje al código" (Beristáin, 1985: 180).

afirmar, negar, etc. Se trata de acciones que expresan acontecimientos futuros o posibles, o que pertenecen a otra historia; son acciones menudas que no implican necesariamente un cambio en el rumbo del relato, sino que explican en detalle una acción mayor, o la resumen.⁴⁰

Ahora bien, el discurso general de la novela tratará de representar el movimiento de la mente de un Sujeto que está ubicado en el límite, esto es, en la frontera entre el ensueño y la realidad, entre el recuerdo y las vivencias actuales. El orden y la forma, la velocidad con la que va apareciendo el material de la memoria (las imágenes), dictará la dinámica general de la narración y determinará su contenido (omisiones, deformaciones, vaivenes, titubeos, retrocesos y proyecciones).

Pero pareciera que hablamos de una intención prefabricada y totalmente consciente, primero del autor y luego transferida al narrador. Cosa que no podrá afirmarse de manera tajante. Pero sí podemos sospechar que en ese arranque vialista que la llevó a escribir la novela -como ella confiesa-⁴¹, Elena Garro se pliega a cierto ritmo y a cierta línea de tensión, cuyas marcas están presentes en el texto. Sería exagerado afirmar que *Los recuerdos del porvenir* es un discurso "automático" como los que crean los surrealistas en sus poemas y narraciones, tratando de ser fieles a un modelo que supone "el libre discurrir de la mente, sin censura alguna, como sucede durante el sueño, durante la alucinación causada por alguna droga o por la locura, o durante los estados de creación poética"⁴². Pero sí podemos aventurar que hay por lo menos un intento en la novela de emular el dinamismo y cierta libertad lingüística inherentes al discurrir de la mente durante el recuerdo, o durante el relato de un sueño, pero sobre todo hay un viaje continuo entre sensaciones diversas provocadas por el paso constante de un estado a otro de la existencia; y nos revela también la conciencia del saber que Garro posee respecto de

40. Se trata de los llamados "modos de la hipótesis" o de lo "irreal" que se oponen a los "modos de lo real", que aluden a hechos que efectivamente se han llevado a cabo y que se ubican sobre todo en la diégesis. Los "modos de la hipótesis" abarcan los verbos que significan cualidad o estado; los verbos en acciones discursivas, esto es, en reflexiones del narrador o del personaje, en sucesos metadieгéticos (considerados en su relación con la diégesis) como ocurre en la narración de recuerdos y sueños, en anacronías dieгéticas o en acciones subordinadas; también en este caso se hallan los verbos de acción en los modos de lo real: acciones menudas resumibles en macroestructuras, y aspecto iterativo de las acciones. (Beristáin, 1983: 231-256)

41. "En 1953, estando enferma en Berna y después de un estruendoso tratamiento de cortisona, escribí *Los recuerdos del Porvenir* como un homenaje a Iguala, a mi infancia y aquellos personajes a los que admiré tanto y a los que tantas jugarretas hice" ("*Elena Garro*" en Carballo, 1986: 504)

42. Bretón en el Primer Manifiesto del Surrealismo (1924), al tratar de definir el concepto de Surrealismo dice que éste es: "Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral". (André Bretón, 1985: 44)

la estética surrealista y de la influencia que en su pensamiento y en su obra tienen el existencialismo y el bergsonismo. 43

-¿En qué piensa Martín? -le preguntó su madre, sorprendida ante su actitud concentrada.

-Me acuerdo de la nieve -contestó él desde la memoria de sus cinco años. A medida que creció su memoria reflejó sombras y colores del pasado no vivido que se confundieron con imágenes y actos del futuro, y Martín Moncada vivió siempre entre esas dos luces que en él se volvieron una sola. Esa mañana su madre se echó a reír sin consideración para aquellos recuerdos suyos que se abrían paso muy adentro de él mismo, mientras contemplaba incrédulo la violencia de la buganvilia. Si las criadas encendían la lumbre en la cocina, el olor del ocote quemado abría en sus otros recuerdos unas visiones de pinos y el olor de un viento frío y resinoso subía por su cuerpo hasta hacerse consciente en la memoria. Sorprendido miraba a su alrededor y se encontraba cerca del brasero caliente respirando un aire cargado de olores pantanosos que llegaban del jardín. Y la impresión extraña de no saber dónde se encontraba, de hallarse en un lugar hostil, le hacía desconocer las voces y las caras de sus nanas. La buganvilia que llameaba a través de la puerta abierta de la cocina le producía espanto y se ponía a llorar al sentirse

43. Desde 1924 en México se tenían noticias sobre los movimientos de vanguardia europea y en esa misma época estaba en apogeo el estridentismo, es decir, el movimiento vanguardista nacional. La primera noticia que se tiene en México sobre el "Suprarealismo" o "Surrealismo" aparece en 1925, meses antes de que saliera el 1er. Manifiesto Surrealista. En 1938 -documenta, a lo largo de su trabajo, Luis Mario Schneider- André Breton llega a México, y en 1936 Antonin Artaud. Es hasta 1940 que se realiza la Gran Exposición de Arte Surrealista. En todo este tiempo se lleva a cabo una gran polémica respecto a los principios de la teoría y la estética surrealistas durante la cual, intelectuales y artistas (como Luis Cardoza y Aragón) participaban activamente. El surrealismo, no obstante se veía como una "nueva escuela" más, era "la síntesis ideológica del espíritu de vanguardia, de la condensación espiritual del hombre contemporáneo debatido entre el último aliento del romanticismo y su acomodación a la nueva sociedad tecnológica". (Schneider, 1978: 4)

Ahora bien, Octavio Paz y en su oportunidad Elena Garro -muy jóvenes aún- conocieron dicha polémica y directa o indirectamente participaron en ella. Durante la Guerra Civil Española (1937) viajaron a Europa y visitaron a Bretón en Francia. Por otra parte, la autora dice -en alguna oportunidad- que su padre era un profundo conocedor de la filosofía de Bergson y que fue él quien le enseñó el bergsonismo a Octavio Paz.

El surrealismo y la filosofía de Bergson, parecen coincidir en varios sentidos, sobre todo en que privilegian la intuición como una forma de conocimiento y de ampliación de la experiencia subjetiva. El hombre es capaz de desdoblarse, de vivir en varias dimensiones al mismo tiempo. Por ello, para el surrealista y para el bergsonianos, es posible percibir al sueño en absoluta vigilia, a la locura en la cordura; es posible ubicarse en un tiempo interior y personal, y en uno exterior y colectivo.

extraviado en un paraje desconocido. "¡No, llores Martín, no llores!", le apuraban las criadas acercando a su rostro sus trenzas oscuras. Y él, más solo que nunca entre aquellas caras extrañas, lloraba con más desconsuelo. "¡Quién sabe qué tiene!" decían las criadas volviéndole la espalda. Y él poco a poco se reconocía en Martín, sentado en una silla de tule y esperando el desayuno de su casa. (Garro, a: 20)

En ese eterno evocar de los personajes, en su constante recordar, soñar e imaginar, se desarrolla un profuso cultivo del monólogo interior, un eterno diálogo con el tú que es, en realidad, ese 'Yo' desdoblado, ese "otro" que aparece y es revelado por el lenguaje. En este caso es un lenguaje que expresa una intensa actividad oral, como aquella que se da en la confesión, en el diario, en una sesión de psicoanálisis, en un poema interiorista. Ir hacia adentro y hacia afuera de sí mismo, estar en varios tiempos paralelamente, intensifica la vivencia de ese presente dominado por el lenguaje.

El Yo memoria de Ixtepec -narrador/personaje- se comporta como un narrador oral, como un actor en escena que, en voz alta, cuenta su propio drama. Drama particular que forma parte del drama colectivo, y viceversa, narración del drama colectivo como si fuera el de una persona. Lo que cuenta y cómo lo cuenta transcurre ante los ojos del espectador, aunque bajo las leyes de una selección previa, no obstante que a primera vista parezca un relato más o menos arbitrario, más o menos improvisado. Y es que, para la memoria activa hay una realidad aprendida, una forma canónica que ha retenido la mente; pero también, y a un tiempo, hay una realidad que en la marcha y sólo en la marcha irá tomando forma y contenido, como ocurre con los cuentos orales, los cuales a pesar de conservar elementos estructurales cambian de acuerdo con la intención y las circunstancias del momento.⁴⁴

Desde las primeras páginas de la novela hay una sucesión continua de imágenes que se despliegan con gran soltura en un prolongado rodeo; es una sucesión acotada por pausas que son una especie de énfasis que resaltan y "abultan" el significado de un enunciado o de una idea. Dichas pausas o énfasis marcan de algún modo los cambios de velocidad, así como las trabas expresivas presentes en todo discurso confesional que de repente se halla ante un callejón sin salida y se detiene, titubea, se repite. El narrador parece estar guiado por un interés eminentemente musical y lírico.

44. Esto nos remite a *cómo está escrita la novela y a la forma de lectura* "implícita" o "posible" y que nos recuerda el modo de operar de la "obra abierta" o "en movimiento", de la que habla Umberto Eco. Para él, las obras "abiertas" se caracterizan: a) por la invitación a hacer la obra con el autor; b) porque a pesar de que una obra esté físicamente completa, está -dice el teórico- "abierta" "...a una germinación continua de relaciones internas que el usuario debe descubrir y escoger en el acto de percepción de la totalidad de los estímulos"; c) "toda obra de arte, aunque se produzca siguiendo una explícita o implícita poética de la necesidad, está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una ejecución personal" (Eco, 1979: 98)

Durante la lectura en voz alta del siguiente fragmento podrán notarse las pausas o énfasis (subrayadas) que traban la secuencia y que, paradójicamente, son enunciados-nudo, esto es, los que resumen y concentran las acciones y las ideas centrales del párrafo y alrededor de las cuales giran imágenes y metáforas en una prolongada perifrasis.

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

Desde esta altura me contemplo(...)me rodean unas montañas(...)Mis casas son bajas(...)Hay días como hoy en los que recordarme me da pena. Quisiera no tener memoria o convertirme en el piadoso polvo para escapar a la condena de mirarme(...)Yo supe de otros tiempos: fui fundado, sitiado, conquistado y engalanado para recibir ejércitos(...) Supe del goce indecible de la guerra, creadora del desorden y la aventura imprevisible (...)Recuerdo todavía los caballos cruzando alucinados mis calles y mis plazas(...)Mi gente es morena de piel. Viste de manta blanca y calza huaraches(...)En las tardes, al caer el sol, canta. Los sábados el atrio de la iglesia se llena de compradores y mercaderes. Y esto pasa desde que yo tengo memoria.

Mis calles principales convergen a una plaza sembrada de tamarindos(...)En esta calle hay una casa grande de piedra(...)Allí no corre el tiempo(...)El día que sacaron el cuerpo de la señora Moncada, alguien que no recuerdo cerró el portón y despidió a los criados(...)Hace ya mucho tiempo que murieron las palmas de sombra y que ninguna voz irrumpe en las arcadas del corredor...Sólo olvido y silencio. Y sin embargo en la memoria hay un jardín iluminado por el sol(...)Una cocina humeante y tendida a la sombra morada de las jacarandas(...)Y sé que todo esto es anterior al general Francisco Rosas y al hecho que me entristece ahora delante de esta piedra aparente. (subrayado mío; Garro, a: 9-12)

La memoria en principio ubica espacial y temporalmente al sujeto que la genera. Ese 'estar aquí y ahora' del sujeto, vuelto sobre sí mismo, contemplándose a través del espejo de su memoria, es un intento de ver en vertical, en profundidad, el vasto desierto de ese mundo donde predomina el silencio, el vacío. Este ir hacia dentro de sí mismo, de intentar "ver" y "verse" en un descenso al Yo, para lograr -paradójicamente- un ascenso, se constituirá en un continuo proceso de transfiguración del sujeto para quien la memoria es una especie de 'estado virtual' por el cual se va del pasado al presente, de un plano de conciencia a otro.

Esta incansante progresión de planos de conciencia, de niveles temporales que se sobreponen o se yuxtaponen, se cruzan, se insertan o corren paralelos, ese proceso de figuración de la memoria desplegada, va revelándonos que hay, no una sino varias

duraciones del tiempo, varios espacios temporales, que estructurarán la sinuosa y aparentemente arbitraria narración que es *Los recuerdos del porvenir*.

Como ocurre con los relatos orales, el relato de la memoria es hasta cierto punto imprevisible, en cuanto al orden en el que aparecen los elementos en la narración. De ahí que haya necesidad de reiterar sobre los mismos aspectos, para conjurar la fugacidad propia del discurso oral. Así por ejemplo, y de manera recurrente se vuelve a ciertos pasajes, personas, ideas, sensaciones. Es evidente la obsesión de los individuos frente al tiempo y la intensa vivencia del espacio. Es reiterativa y constante la alusión angustiosa a lo que consideran como *el tiempo*, un tiempo general y abstracto, frente a "su tiempo" particular y subjetivo, frente a "su historia" concreta. Su tiempo lo experimentan como una acumulación de instantes de ruptura, de momentos excepcionales que trozan la progresión del tiempo histórico, del tiempo lineal: el recuerdo de las excursiones bélicas en Ixtepec, por ejemplo, intercepta con un violento dinamismo, el sentimiento común de parálisis, de inmovilidad. Y es que la Vida se les presenta a los individuos como un 'eterno retorno', como lo expresa Martín Moncada.

El sabía que el porvenir era un retroceder veloz hacia la muerte y la muerte el estado perfecto, el momento precioso en que el hombre recupera plenamente su otra memoria. (Garro, a: 33)

En *Los recuerdos del porvenir*, se alude continuamente a un profundo sentimiento de fatalidad que domina a los seres y a los actos, frente a un obsesivo deseo de cambio y transformación. Es un estado de continua vacilación, una ambigüedad de principio que llega a todos los niveles. Más que la muerte, lo que aterra a los personajes es el estar inmóviles, quietos en una 'eterna espera', es el silencio que vuelve obvia cualquier respuesta. Los aterra, finalmente, la contención de sí mismos dentro de sí mismos que les impide ver no sólo las luces de afuera, sino su propia interioridad. El ser unos y ser "otros" al mismo tiempo los libera a ratos, pero también los agobia. Los paraliza la conciencia de la escisión que hay entre las cosas y las palabras, esto es, entre el mundo y su representación; de la misma manera que hay una escisión entre el pasado vivido y el pasado recordado.

Su pasado no era ya su pasado, el Nicolás que hablaba así era un personaje desprendido del Nicolás que lo recordaba desde la celda de la cárcel. No había continuidad entre los dos; el otro tenía una vida propia distinta de la suya; se había quedado en un espacio separado del espacio del Nicolás que lo recordaba con la precisión inapresable de los sueños. (Garro, a: 266)

Ahora bien, para expresar esta progresión y alternancia de tiempos, esta disparidad y variedad de planos de realidades, de planos de conciencia, la memoria individual y colectiva de Ixtepec actúa, mientras los seres de carne y hueso han dejado de actuar. Para hablar del "estar", de las actividades de un 'sujeto cognoscitivo'⁴⁵, se requiere -decíamos con anterioridad- de verbos que describen el estar y no el ser.

45. Me refiero al sujeto discursivo y concretamente al 'sujeto de estado' o 'sujeto del enunciado' del que habla Greimas, y que se enuncia con verbos de cualidad o estado (ser, estar, tener). Pero sobre todo me refiero a ese sujeto que se define por sus valores y al que llama

La novela, si pudiéramos resumirla al máximo, habla de un Sujeto que se contempla a sí mismo en el espejo de su memoria, describiendo lo que dicho espejo refracta, (nivel de la diégesis)⁴⁶: la memoria de Ixtepec se mira y se recuerda. Durante la autocontemplación se despliegan otros niveles espacio-temporales: *Uno*, hay un Yo desdoblado en un narrador general de la historia (la voz de la memoria del pueblo) que se ubica en el "aquí y ahora" ("Aquí estoy sentado..."). *Dos*, hay un segundo nivel que está configurado por el mismo narrador de la diégesis pero desdoblado en ese "narrador-personaje" que se asume como la "voz colectiva" de Ixtepec en el momento mismo en que transcurren los acontecimientos del pasado. No es que sea un narrador distinto al narrador en la instancia, sino que es -digámoslo así- una proyección del primero. Es como si ese narrador en primera instancia, del presente, se observara a sí mismo pero actuando en otro tiempo y en otro espacio, es decir, en el pasado ("... y como el agua va al agua, así yo, melancólico, vengo a encontrarme en su [mi]..." imagen). La imagen de una piedra hermética, una piedra (memoria) "encerrada en sí misma", que vuelve a sí misma -a lo que es, a lo que fue y ha sido- una y otra vez ("condenada a la memoria y a su variado espejo"; "la veo, me veo y me trasfiguro") es la propia imagen del narrador Yo-memoria-Ixtepec que se traslada continuamente del presente al pasado y viceversa. Así, las acciones del pasado, los acontecimientos realizados y conclusos, son actualizadas a través de los recuerdos (retrospecciones), pero también por los sueños y descos de los personajes (prospecciones). Las acciones narradas, digámoslo así, están a caballo entre la diégesis y la metadiégesis. Así, en la memoria del Yo memoria de Ixtepec, aparecen escenas de un pasado, un pasado con el cual se imbrican y mezclan los hechos cotidianos actuales que pertenecen exclusivamente a la región y a la comunidad (incluyendo los mitos), y con algunos hechos de la Historia General de México.

Tres, hay un nivel narrativo, un espacio temporal que se produce durante y desde dentro de la misma narración del "pasado" o los "pasados" que se evocan, pues por lo general tanto en el caso de la memoria de Ixtepec, como en el de sus habitantes que recuerdan, se trata de un narrador-personaje que narra anécdotas donde él mismo participa. (nivel intradieгético)⁴⁷: la memoria de Ixtepec en plena actividad, en pleno

Greimas sujeto congnoicitivo el que "permite mediatizar la comunicación del saber entre el enunciador y el enunciatario bajo formas muy variables (según que se le suponga saber o ignorar muchas o pocas cosas)" ("Actante", Greimas en Helena Beristáin, 1985: 18-22)

46. Entendemos por "Diégesis", con Genette, el nivel de la historia de un relato que correspondería a las acciones ficcionales primarias. (Beristáin, 1984: 27)
47. Se refieren a lo que la narratología llama a) nivel "extradieгético" que es el que atañe a la narración de las acciones del nivel dieгético y es exterior a los hechos que en éste ocurren pues el narrador (la "voz") no participa en ellos; b) el nivel "metadieгético" implica una narración dentro de otra narración, "tanto la que simplemente corre a cargo de un personaje, como la denominada construcción "en abismo" que superpone el nivel dieгético y el extradieгético y que constituye un segundo grado de ficcionalidad, una ficción evocada, imaginada o soñada por uno de los protagonistas de otra ficción o por los del proceso de la enunciación, que irrumpen en la historia. Por eso la narración de la metadiégesis dada la posición de su narrador, resulta "intradieгética" (a diferencia de la narración de la diégesis que,

despliegue, oscila entre el nosotros de la colectividad y el yo del individuo, de un individuo (quizá Isabel Moncada) que al narrar reaccúa y reactualiza sus vivencias, en el marco de las vivencias colectivas.

Así tenemos que en un primer nivel de la narración (en la diégesis), la acción se reduce a un 'estar' de la memoria, que se extiende al relato o historia evocado: los personajes recordados esperan, hablan, observan, contemplan y se contemplan, ven, piensan, pues en el plano pragmático, las cosas del presente también se han realizado y "cumplido" ya en el pasado remoto o reciente, o están por realizarse -imaginariamente- en el futuro. Sin embargo, hay pocas aunque significativas acciones realizadas en ese presente evocado: las distintas acciones de rebeldía y sobre todo de resistencia a las maniobras de los militares, los ensayos de teatro, la realización del baile como parte del plan de insurrección.etc. Matar y morir, esperar y desear, imaginar, aparecer y desaparecer, hablar y callarse son acciones que se repiten constantemente.

Hay que decir, sin embargo, que hay un fuerte dinamismo creado por una lógica interna que logra una sabia ordenación de las palabras y las acciones. Hay un equilibrio entre las zonas de movimiento y las zonas de descanso que, por cierto, se aligeran todavía más, gracias al acendrado lirismo, al cultivo de diálogos y monólogos ingeniosos, humorísticos e irónicos que le van dando colorido a un par de preocupaciones, de obsesiones que de otro modo se volverían pesadas y oscuras argumentaciones seudo filosóficas. Los diversos discursos y lenguajes sociales son atraídos por la fuerza centralizadora de un lenguaje culto, literario, poético.

Esta regresión imaginaria del Yo- memoria de Ixtepec se verá contaminada por las propias regresiones de los personajes y por las consideraciones y juicios de una conciencia ulterior que, se supone, surge del desdoblamiento mismo del Yo-memoria de Ixtepec y que por ende está más allá de éste Yo.

Las regresiones (recuerdos del pasado), el hundirse en los propios pensamientos y sensaciones (el presente), se combinan con proyecciones del futuro. El presente de la narración general, y los tiempos de las regresiones, introspecciones y proyecciones individuales, crean un campo formado por varios presentes yuxtapuestos, un "campo psicológico" amplificado extraordinariamente. En él los deseos y las intenciones se mezclan con los hechos cumplidos, el ayer se funde con el mañana, creando una sensación de vértigo, toda vez que lo realizado es también y a un tiempo lo siempre realizable en un futuro que se expande hasta el infinito.

El tiempo lineal y la evolución que éste conlleva, así como la relación causa-efecto, parecen diluirse, abolirse, en una historia que "yo", "todos" recuerdan, que "yo"

como ya se dijo, es extradiégetica debido a que es otra la ubicación del narrador). La metadiégesis puede ser, en el teatro, la narración, a cargo de un personaje, de hechos ocurridos fuera del escenario, puede ser la respuesta de un personaje a la pregunta de otro, puede ser una digresión, puede establecer una relación de contraste o analogía con la diégesis (lo cual ocurre en la construcción "en abismo"), o puede cumplir un papel dentro de la diégesis". (Beristáin, 1985: 27-28).

y "todos" intentamos contar una y otra vez, desde distintos ángulos y desde distintos tiempos, por lo cual se vuelve no sólo una historia recurrente, repetitiva, sino también, desordenada, vaga y difusa pues además de estar alejada de una ordenación cronológica, no se le puede atribuir a nadie de manera absoluta. El pasado es así, una realidad atomizada, dispersa pero sobre todo intrincada que es necesario reunir, y sobre todo, depurar para lograr un unidad.

De entre estas miradas dispersas surge una conciencia-discurso que es representación de esa unidad coherente, no obstante su comportamiento acusa una inconsistencia, pues en el trayecto del relato, es interceptada continuamente por las voces (recuerdos, deseos, sueños) que vienen a alimentar, a matizar, e incluso a relativizar una virtual imagen unitaria, de conjunto, una opinión colectiva.

Muchas veces se dice "yo" y luego "nosotros" y más tarde "ellos". Se mira una cosa, pero su descripción parece estar a cargo de otro: Se mira y se dice algo como si se negara al afirmar, como si se sembrara la duda en el seno mismo de la certeza. De nada ni de nadie se puede estar seguros porque se contradicen los dichos y los actos, porque en toda declaración de una "verdad" subyacen intenciones ocultas.

Se está mirando desde aquí y experimentando el "allá". Y es que la existencia sólo se percibe a través de la inexistencia, de la misma manera que no se sabe de la vida si no es a través de la vivencia de la muerte. Alguien llega de fuera y es cuando se hace conciencia de lo de adentro. Al mirar hacia el exterior, y no obstante los muros, es posible percibir que se ocupa un espacio. Quizá sea gracias a esos obstáculos, a la opacidad del muro que está entre el Yo y el mundo exterior; quizá gracias a los espesos velos tendidos sobre la memoria se pueda acceder a la transparencia de la imaginación; se pueda ver en perspectiva.

4. *Historia y Memoria. Memoria y Tiempo.*

¿Pero qué tipo de personalidad aparece en el horizonte de la memoria? ¿Es un "alguien" o "representación de un alguien"? ¿Es alguien que actúa, que decide; es alguien que se recuerda porque de un modo o de otro se ha ganado a pulso su lugar en la historia, o es alguien que define su existencia por haber estado siempre en el mismo espacio, por haber permanecido? ¿Es alguien en cuya experiencia espacial y temporal se puede vislumbrar otra manera de ser y de estar en el tiempo, en la historia?

Entre los héroes y los antihéroes, entre los que tienen un nombre y los que son "Nadie", entre villanos y víctimas, opresores y oprimidos, perseguidos y perseguidores; entre muertos y vivos, entre hombres y mujeres, entre padres e hijos, no hay diferencias tan trascendentes como esas pequeñas particularidades, esos atributos singulares, de detalle, que los hace -quizá sólo por un instante-distintos, únicos.

También los actos humanos, nacer y morir, amar y odiar, dar vida o dar muerte, recordar y olvidar, forman parte de otros actos humanos, se integran al vasto horizonte del acontecer histórico, pero ubicándose como momentos paradigmáticos en la memoria colectiva. En un sentido absoluto, los actos parecen ser los mismos desde que la humanidad apareció por primera vez, tienen las mismas motivaciones y las mismas intenciones si las situamos en un presente imaginario. Desde el presente, el hombre se percibe como esencialmente el mismo y las historias que construye con sus actos y con su imaginación, se ven provocados por sentimientos, deseos y pasiones que parecen, desde una perspectiva, no haber cambiado con el transcurso de los siglos.

Pero, entonces, ¿cuál es la diferencia entre yo y tú, entre nosotros y él; cuál entre el hombre de las cavernas y el hombre actual? ¿Por qué el ayer se piensa como algo fuera de nuestras vivencias, algo ajeno y remoto, algo que debe verse a distancia y con precaución, como si no nos perteneciera? ¿Es que sólo es sujeto histórico el que actuó en el pasado y cuyos actos se representan en una narración "inteligible"⁴⁸; no es también un "sujeto histórico" el que desde el presente "mira" el pasado y trata de hallar acomodo en el presente y en el futuro; el que trata hacerse de un espacio 'propio' por más estrecho y limitado que sea ?

48. "Un contenido puede ser considerado como histórico, sólo si es fijado temporalmente; pero, por otra parte, sólo también si forma junto a otros una unidad de comprensión que, porque determina exclusivamente el atemporal contenido objetivo del comprender, puede ser puesta en cualquier lugar temporal arbitrario sin aminorar la comprensión de ningún modo. A esta contradicción la elimina, pues, la intelección de que el comprender es completo por vez primera cuando ha incluido en sí la globalidad de los contenidos llevados a cabo; pero esta globalidad ordenada conforme a la comprensión tiene para cada uno de sus contenidos sólo un lugar. Ahora ya no está permitido ningún desplazamiento fantasioso, puesto que cada lugar en el que acontecía tal desplazamiento está ocupado ya por un contenido imposible de desterrar. Podría decirse que un acontecimiento es histórico cuando se fija unívocamente en un lugar temporal a partir de razones objetivas, completamente indiferentes frente a su lugar temporal". (Georg Simmel, 1986: 77)

El hombre es memoria porque hace memoria. Dicho de otro modo, el hombre hace la historia y es la historia. Todo lo que él hace y dice puede caber en el ámbito histórico, lo que se queda en intento, en deseo, en sueño también es histórico. Su ser y su quehacer, sus intenciones y sus deseos sólo pueden ser entendidos, comprendidos y juzgados históricamente cuando sus palabras, sus actos y sus gestos están ubicados en un tiempo y en un lugar concretos, cuando nos hablan de los hombres de una época, cuando tienen un significado, un "contenido" objetivo y concreto. Así los actos y las palabras cuyo contenido histórico es desplazado en una narración, conservan, en mayor o en menor grado, las marcas de dicho contenido, que lo pueden hacer más o menos inteligible. En dicha actitud puede adivinarse una reacción, un impulso que puede ser comprendido sólo en referencia al campo de los hechos históricos.

La negación de una Historia única, total e irreversible, la negación de la Historia es una manera de ubicarse históricamente. El sentirnos fuera del acontecer, el contemplarnos caídos del tiempo, obsesionados y nostálgicos por el odiado y amado tiempo, pues quisiéramos de algún modo volver a él, es una actitud histórica, como lo es el proceso de mitificación al que sometemos al mundo.

Hay tolerancia histórica en el descubrimiento de que no hay una sino muchas historias como hay muchas representaciones, explicaciones, interpretaciones de un mismo acontecimiento o de un puñado de ellos. Es histórica la imaginación porque es producto del quehacer del hombre, un quehacer que puede ser ubicado en un tiempo y en un espacio específicos, un quehacer que puede ser comprendido, porque sus contenidos son fijados unívocamente en un lugar temporal. Pero también es histórica porque conservando su especificidad se expande extraordinariamente a todos los ámbitos de la vida, a todos los niveles de la experiencia y del conocimiento.

La historia es tiempo pero también es espacio, duración. La historia del tiempo, es historia de los acontecimientos relevantes, aquellos que cambian la vida de una comunidad, de una nación, de un pueblo; pero también aquellas realidades que se mantienen durante siglos y decenas de siglos. A esta historia pertenecen la configuración geográfica, las estructuras económicas, pero también los ritos sagrados, los mitos, los comportamientos, las actitudes, y también las concepciones del tiempo y de la historia, de la muerte y de la vida.⁴⁹

La historia es, finalmente, memoria del lenguaje, ese horizonte que se tiende atrás y adelante del hombre, que lo determina y lo libera, que lo hace eternizarse, que lo concretiza y a un tiempo lo hace huidizo, inaprehensible, eternamente provisional, inconcluso. En ese presente del lenguaje, en ese instante único, confluyen y se refunden tiempos humanos iguales o diversos, experiencias distantes y cercanas, discursos propios y ajenos; en él y por él, descubrimos líneas de continuidad y momentos de ruptura, instantes que se vuelven paradigmas. En ese presente del lenguaje, es donde se puede construir no sólo al hombre de ayer y de hoy, sino al de mañana.

49. Me refiero a la concepción de historia de Braudel, que más adelante amplío y que aplico en el análisis del tiempo. Dicha concepción fundamentalmente se basa en la idea de que no hay una historia, sino muchas y variadas historias.

Es por ello que en las siguientes páginas, situada también en el presente de una lectura, del compromiso impuesto por mí misma de una posible interpretación, de "lo memorable", de "lo histórico" en *Los recuerdos del porvenir*, la primer novela escrita por Elena Garro, trato de articular un discurso lo más coherente posible, a través del cual pueda acercarme a esa manera tan peculiar que tiene la autora de representar la experiencia del tiempo y del espacio, tomando en cuenta la complejidad de una obra que se estructura sobre la base de una notable heterogeneidad ideológica y discursiva.

Pretende ser este trabajo, finalmente, una primera visión de la poética de Elena Garro. Una poética cuyas representaciones literarias, ideológicas y éticas vienen a chocar de frente con aquellas que surgen de la acción homogeneizante de una Historia oficial "sacralizada", de una Ética con mayúscula, de una Retórica normativa por "clásica", bajo las cuales se diluyen todas las historias, las retóricas y las éticas particulares.

Los recuerdos del porvenir, de Elena Garro, de cara a una realidad cerrada, mitificada y fetichizada como la representada en esa Historia Patria que adoramos los "mexicanos", el "pueblo" de México, se constituye en parte de un discurso que recoge e integra ciertos elementos explícitos e implícitos; un discurso que rescata aquello que en otras épocas ha sido execrado para colocarlo en un primer plano de importancia. La novela es en sí misma un discurso ideológico, ambiguo pero apasionado, un discurso abierto y heterogéneo aunque fiel a un modo de ser y de proceder. Pero sobre todo, es un discurso artístico cuyas representaciones complejas y ricas, vienen a sugerir o a gritar lo que a todas luces se hace evidente y que podemos sintetizar así: existen distintas maneras de concebir las acciones reales e imaginarias de los hombres, su valor, su trascendencia, o por el contrario, su insignificancia, su transitoriedad. Estas formas distintas de ver y de representar se ubican en un tiempo más corto o más largo, pero siempre concreto y en un espacio específico, pues cualquier acto, cualquier palabra, cualquier gesto o guiño, cualquier idea, es una manera de estar y de ser, de afirmar y de negar, es una forma de dialogar consigo mismo y con los otros.

* * *

PARTE I. MEMORIA DE LA PIEDRA / MEMORIA DEL AGUA.

I.1 LA HISTORIA OFICIAL Y LA HISTORIA 'NO DICHA': EL DISCURSO SOCIAL EN "LOS RECUERDOS DEL PORVENIR"

En *Los recuerdos del porvenir*, la novela de Elena Garro el interés histórico y por tanto el discurso sobre la historia está hasta cierto punto desplazado, figuradigamos -en una segunda instancia, pero eso no significa que esté ausente y mucho menos que sea irrelevante frente al sitio privilegiado que tienen en la novela los aspectos ficcionales de los acontecimientos, como ha apuntado en repetidas ocasiones la crítica.² Por ello es necesario crear una hipótesis que explique esta "presencia por ausencia" del discurso histórico, es decir, este desplazamiento temático, de hechos,

1. Garro, Elena: 1985.

2. "Ordenado el mundo por la desdicha y el milagro, las relaciones sociales, la economía, la política y la religión pasan a segundo término, son el contexto que configura la atmósfera y sirve de telón de fondo a los personajes privilegiados a quienes el amor les da la ilusión, es decir la vida...Se ha afirmado que esta novela es una obra zapatista, que muestra simpatía por la rebelión de los cristeros, que es un examen del fracaso de la revolución, que incide en lo que se llama ordinariamente visión del mundo reaccionaria. Los críticos que así opinan no entendieron el propósito de Elena Garro al escribir esta novela, propósito que se despreocupa. por lo menos fundamentalmente, de la historia patria, las creencias y las ideologías" (Carballo, 1986: 506 -507); "...la invención en *Los recuerdos del Porvenir* ya no corresponde al ciclo de la revolución mexicana ni aun en sus fases terminales. Estamos ante una fuga crítica donde el realismo se descompone líricamente para rechazar la Historia. ."Aunque localizable en los albores del levantamiento cristero ...separa radicalmente el binomio poder/política. En ese sentido su obra ocupa el extremo opuesto a la de Revueltas. En Elena Garro no hay ideología; la historia aparece despojada de movimiento, la revolución mexicana y sus secuelas abatidas como referencia histórica...Las novelas de Elena Garro son una salida virtual de la tradición y una disolución de la historia política como un estado de naturaleza del que surge nuestra conciencia..." (Gutierrez de Velasco, 1991: 51- 57)

personajes y situaciones relacionadas con acontecimientos de la historia referencial, en este caso concreto, con etapas específicas de la Historia de México.³

La novela sería la hipótesis- a través de distintas formas de figuración, pone en diálogo el discurso de la historia oficial, es decir, de los hechos vistos y contados desde la perspectiva de una historiografía institucional ⁴. esto es, de la historia oficial ⁵, y la otra, la historia no dicha o implícita, aquella formada por el discurso social "...ese inmenso rumor fragmentado que figura, comenta, conjetura, antagoniza el mundo"⁶. Esta historia es una que no siempre ha sido escrita y que, diversa y cambiante, fragmentaria y compleja, parece resistirse a ser articulada en un discurso totalizador. En tanto memoria fragmentada, inasible, a veces oculta o negada, que se asoma en los archivos locales y personales, como crónicas de lo cotidiano, o historias de vida, que vuela como canciones, mitos, relatos, dichos, sabiduría popular que anda en el aire; pero también memoria hecha de recuerdos, de sensaciones que se mantienen vivas. Memorias que como el agua que trasmina y traspasa los muros, atraviesan las épocas y trascienden la muerte de los individuos, alimentando perpetuamente la construcción de

-
3. El periodo que abarca la novela es el de 1926 a 1929, pero simbólicamente parece referirse, hacia atrás y hacia adelante, a un periodo más extenso. No sólo abarcaría el Porfiriato, la Revolución y la Guerra Cristera sino que se refiere a épocas remotas del pasado histórico de Ixtepec que no han podido ser borradas de la memoria del pueblo. Se alude a la época de fundación del pueblo que se enmarca en un contexto histórico más amplio, el de la Historia de México que va desde el pasado prehispánico y la Colonia, pasando por distintas etapas, hasta el Porfiriato, la Revolución y las épocas postrevolucionarias, de los 40's y 50's. Y es que la novela misma es una especie de gran síntesis de la historia de Ixtepec y por extensión, una alegoría de la Historia de México, de la misma manera que la vida de Isabel Moncada es síntesis de la vida de su madre y de su abuela, de las mujeres del pasado.
 4. Entendemos por "historiografía", la historia de la historia escrita, es decir "...la historia del discurso-un discurso escrito y que dice ser cierto- que los hombres han hecho sobre el pasado, sobre su pasado" (Carbonell, 1986: 8)
Ahora, bien, por "historiografía oficial", entendemos aquella historia del discurso que justifica el poder en cada época.
 5. La historia oficial es "...la que elaboran las instituciones del Estado o sus ideólogos. Siendo todo Estado, también por definición, una forma de dominación, el 'para qué' de esa historia es la justificación y la prolongación de esa dominación"(Gilly en Monsiváis, 1982: 204-205)
 6. Y es que -como dicen Angenot y Robin-, efectivamente, "...lo real ya está tematizado, representado, interpretado, semiotizado en los discursos, lenguajes, símbolos, formas culturales (Esos discursos y lenguajes que forman igualmente parte)..." y lo real, ese "inmenso rumor fragmentado", ese "discurso social" es lo que el escritor "escucha" primero como "hombre-en-la sociedad" que es. (Robin/Angenot en Malcuzyński, b: 52-53)

mundos alternativos regidos por una lógica propia,⁷ mundos que pueden encontrar su figuración literaria en un texto canónico como es la novela.

Así, el discurso artístico y en concreto el texto literario es como una especie de Frankenstein, o un gran perol donde se mezclan y refunden distintos discursos y representaciones que tienen diversa procedencia y funciones en un mismo cuerpo que es el texto. Y es que el oído de Elena Garro capta y distingue entre el bullicio de los discursos lo que le interesa y piensa que es valioso para ser transcrito y trabajado. *Los recuerdos del porvenir*, entonces, mostraría un modo de relacionarse y de dialogar con elementos del discurso social que se le presentan como 'semi-disponibles', y con otros fragmentos de la representación que vehiculan visiones del mundo, esto es, de contenidos o significados respecto a diferentes aspectos de las realidades, que la novela incluye, omite, discute, trastoca, pone en cuestión o niega.

Dentro de los paradigmas más construidos ⁸ que el discurso social hace llegar al oído de Elena Garro, es el de la doctrina política dominante el que evidentemente se ha convertido no sólo en una forma de concebir la vida social mexicana, sino que constituye una visión del mundo, esto es una serie de representaciones que cobijan y abarcan a todas las clases sociales, los grupos económicos y raciales. Esa doctrina política (los valores éticos, los mitos y creencias que propone y estimula) surgida de la Revolución Mexicana, convertida en uno de los temas más conspicuos de nuestra narrativa, tiene una larga trayectoria de más de 80 años, durante los cuales ha ido acumulando una enorme cauda de predicados y epítetos, de lemas y máximas que se han mezclado con otras representaciones más sutiles y evanescentes, y que aparecen no sólo en las piezas oratorias de los políticos sino en el habla cotidiana, en los ritos

-
7. Quizá puede ser útil para clarificar lo dicho sobre la versión o historia 'oficial' de los hechos, la observación siguiente en torno al "canto" que hace Gilly, en el sentido de que "Si la historia del canto es auténtica, viene de abajo, y abajo están los dominados. No quiere decir que hay que creer sin más ni más lo que el juglar cuenta, pero sí que hay que comprenderlo: el narrador refiere lo que su público quiere oír y no puede hacerlo en las ceremonias y las instituciones amparadas por la Iglesia y el Estado. Es cierto que en su canto también penetran profundamente la ideología y la moral dominantes, que son las de toda una época, pero curiosamente distorsionadas por el punto de vista de los de abajo o de los sometidos" (Gilly, a: 205)
8. El discurso social está constituido por lugares comunes, clichés, máximas que delimitan el orden dóxico, lo que forma las mentalidades; pero también -dice Robin- hay paradigmas más construidos: opinión pública, saberes disciplinarios, temas en migración con su cortejo de predicados y epítetos, lemas políticos, grandes doctrinas construidas como visiones del mundo, como historiosofías. Estos fragmentos o pedazos de figuras no son percibidas como mónadas cerradas sobre ellas mismas, sino como material disponible que guarda alguna relación con otras representaciones dentro del texto que el escritor construye. (Robin/Angenot en Malcuzyński, b: 53)

familiares, etc., es decir, en el ámbito de los lenguajes simbólicos ⁹. dentro de los cuales se halla la literatura.

Los recuerdos del porvenir no es precisamente una novela de la Revolución Mexicana, ni sobre o contra de ella; tampoco es una novela crístera ¹⁰. sin embargo, y a pesar de la polémica, es justo reconocer que no ha podido escapar al influjo de ese discurso que ha sacralizado una de las etapas y ha satanizado otras de la historia de México, y que las ha convertido en razón de ser y de existir de millones de personas, pues se nos presentan como un paradigma fundamental ("lo que se debe hacer y lo que no se debe hacer") a partir del cual, los mexicanos deben mirarse y medirse. Los acontecimientos y experiencias vividas durante la Revolución y algunos regímenes postrevolucionarios, se han convertido a lo largo del siglo - y gracias a la apabullante tarea ideologizante del Estado, pero también a un arduo y complejo proceso de identificación- en un altar donde los héroes son inmolados, donde los santos son reconocidos y venerados y los demonios exterminados; aunque en ciertos períodos puedan ser criticados porque se considera que no han contribuido cabalmente para que se consolide el "milagro".

El discurso revolucionario, iniciado, alimentado y dirigido por el grupo en el poder a través de lo que llamaremos "discurso oficial" o institucionalizado, ha llegado hasta la médula de las conciencia colectiva, ha construido a través de diversas representaciones una visión histórica -a pesar de los serios intentos de crítica y de reinterpretación- que si bien se ha transformado, ha permanecido casi intacta en la práctica política. Por su parte, el discurso literario -novelístico- también ha hecho lo

9. El 'símbolo' es "...aquél signo que, en la relación signo-objeto, se refiere al objeto que denota en virtud de una ley o convención que su condición constitutiva y que suele consistir en una asociación de ideas generales que determina la interpretación del símbolo por referencia al objeto" ("Signo" en Beristáin, a: 458- 130) Y es que, es pertinente recordar que "Cada cultura construye un aparato simbólico que la caracteriza, hecho a partir de símbolos lingüísticos y no lingüísticos", y que los signos lingüísticos propios de los textos literarios en tanto signos convencionales, en tanto símbolos son los más socializados y abstractos. ("Cultura", Ibidem: 130)
10. Esto es, aquella que trata sobre la revuelta de los cristeros ocurrida entre 1926 y 1929. Ha habido cierta discusión sobre la ubicación del texto de Garro dentro de la llamada novela crístera. Mientras que Carballo, Luz Elena Gutiérrez y Christopher Domínguez consideran que no pertenece a este ciclo narrativo, Jan Meyer considera que sí: "La autora ofrece una visión interesante del problema: para ella, se trata de 'la tumba del agrarismo', preparada por 'los porfiristas católicos y los revolucionarios ateos'. 'La Iglesia y el gobierno fabricaban una causa para 'quemar' a los campesinos descontentos...Mientras los campesinos y los curas de pueblo se preparaban a tener muertes atroces, el arzobispo jugaba a las cartas con las mujeres de los gobernantes ateos." (pp.153-4) Es, el fondo, el punto de vista de las novelas de Robles Castillo y de De Anda, con el aditamento, como novedad, de una crítica - 'izquierdista' de los gobiernos revolucionarios". (Meyer, "Bibliografía", Tomo I, 1979: 405)

suyo contribuyendo de múltiples formas a que se mantenga el interés alrededor de esta etapa de la historia nacional; pero sobre todo, y es lo que nos interesa hacer resaltar, ha contribuido a que el tema vaya sufriendo cambios y sea revitalizado, o, a que, por el contrario, vaya siendo desplazado, dando lugar a otros asuntos y temas, a otros intereses y ángulos de visión.

Quizá no sería excesivo afirmar que el desarrollo de la novela mexicana en las décadas de los 40's, 50's y 60's, tiene que ver directamente -amén de los cambios en la vida política y social de México- con el continuo esfuerzo de los escritores por distanciarse del tema o tópico de la Revolución, lo cual les permite ver sus efectos de largo alcance no sólo en el ámbito económico y político sino en el moral y el psicológico, favoreciendo así un proceso lento pero firme que tiende a distinguir lo singular y lo propio pero como una manera de integración al conjunto de los hombres de otras naciones. Esto es, un proceso de esencialización de lo Mexicano implica para ellos un proceso de esencialización de lo "humano". Dicho proceso se fue dando a través de un cambio de actitud frente al material novelístico y de ciertas innovaciones en las técnicas narrativas.

En cuanto al cambio de actitud, dice John S. Brushwood que la internacionalización del tema nacionalista proviene desde antes del período cardenista, y es observable a través del notorio interés de los novelistas en la Revolución. Si bien -señala- los hechos revolucionarios habían sido utilizados ampliamente como tema literario, para 1931, en la conciencia nacional, el hecho de la Revolución había alcanzado cierta madurez. De la misma manera que la Revolución es entendida en dos sentidos (en su fase militar, y como un período más extenso de ajuste social que le sigue al conflicto armado), la novela toca la lucha armada pero sobre todo los resultados que ella ha provocado en la vida social. Los temas del papel del indígena en la cultura nacional, así como el problema de la propiedad de la tierra se han convertido en asuntos capitales tocados por los novelistas de esta época.¹¹ La novela de Garro mantiene todavía un nexo simbólico con dicha estética, pues representa de una manera sugestiva pero evidente dichas cuestiones.

Junto al proceso de internacionalización que sufre el país, primero con Cárdenas, luego con la política de Manuel Avila Camacho y después con el programa de industrialización y de expansión del capital durante el régimen de Miguel Alemán, y además de todo ello, debido al contacto que los escritores mexicanos tienen con creadores de otros países, hay una sostenida renovación de las estrategias y recursos narrativos que utilizan para transformar los temas y personajes mexicanos, haciéndolos trascender los estrechos límites del naturalismo y del costumbrismo, y convirtiendo lo regional en cosmopolita.¹²

11. Brushwood, b: 31-32.

12- Dice Brushwood: "Technical innovation was the key in this new movement in prose fiction. Far from cultivating an interest in cosmopolitan subject matter, the writers used clearly identifiable Mexican material, transforming it, by different strategies, so that regionalistic material transcended the limitations normally exercised by the nature of regionalism. This movement was more gradual, though no less radical, than the innovations of the nineteen-twenties and early nineteen-thirties. The transformation

En la novela de Garro, encontramos un modo de proceder que encaja con esta actitud esencialista, cosmopolita y finalmente universalista de la narrativa anterior y contemporánea a ella. *Los recuerdos del porvenir* refunde una serie de elementos e influencias literarias como una forma de autoconciencia que buscaría finalmente trascenderlos para encontrar un camino nuevo y original. En este sentido, la novela es un acto de fundación, en tanto representa una ruptura con la tradición novelesca y con la historia política.¹³

Además de la angustia existencialista, muy cercana a la de la obra de José Revueltas, hay una manipulación de múltiples opiniones y múltiples puntos de vista que llevan a la apreciación de una totalidad que constituye una visión distinta de la Revolución y de sus consecuencias, y que contribuye al proceso de "esencialización" de la circunstancia mexicana a través de una investigación y una interpretación que hace a una circunstancia específica, regional o local, comprensible desde una perspectiva más general y más abstracta, más universal y humana, como también ocurre con el drama de los personajes pueblerinos de *Al filo del Agua* (1947), o con esos eternos fantasmas de Rulfo en *Pedro Páramo* (1955) o con los hombres sombríos y trágicos de *El llano en llamas* (1953). Esencialización que intenta una reconciliación entre nacionalismo y cosmopolitismo como ocurre con los cuentos de Rulfo y los de *Confabulario* (1952) de Juan José Arreola, no obstante que las narraciones de uno sean rurales y las del otro sean urbanas. Esencialización que se da a través de la mitología cultural e histórica desde una perspectiva más distanciada y lúcida, a la manera de Fuentes en *La región más transparente* (1958), en *La muerte de Artemio Cruz* (1962), y que tiene que ver con una forma de ver diferente el pasado o con la búsqueda de la significación que los hechos históricos de la Revolución tienen en la conciencia colectiva e individual, hechos que se hace necesario reconstruir, pues todavía a estas alturas y desde algunos ángulos aparecen vagos, dispersos, ininteligibles.

of national themes, the cosmopolitanization of regionalism (one begs readers to accept his seeming paradox), beginning in the nineteen-forties and continuing in the following decade, anticipated de Alemán government's projection of Mexico into the international scene. One may ask whether or not the literary enterprise and the political one were equally successful" (Ibidem: 33). Brushwood además señala que dicho cambio gradual puede observarse con referencia a cuatro novelas famosas: *El luto humano* (1943) de José Revueltas; *Al filo del Agua* (1947) de Agustín Yáñez; *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, y *La región más transparente* (1955) de Carlos Fuentes. (Ibidem: 33)

13. Christopher Domínguez, señala que "...la invención en *LOS recuerdos del porvenir* ya no corresponde al ciclo de la revolución mexicana ni aún en sus fascetas terminales. Estamos ante una fuga crítica donde el realismo se descompone líricamente para rechazar la Historia(...) *Los recuerdos del porvenir* separa radicalmente el binomio poder/política. En ese sentido su obra ocupa el extremo opuesto a la de Revueltas. En Elena Garro no hay ideología: la historia aparece despojada de movimiento, la revolución mexicana y sus secuelas, abatidas como referencia histórica. El realismo es despojado de su historicidad y el tiempo de su devenir" (Domínguez, 1989: 10-11)

Si bien, la novela de Garro, decíamos, es heredera directa de todas estas tradiciones, preocupaciones o posturas frente a la realidad histórica, podríamos afirmar que va más allá. *Los Recuerdos del Porvenir*, además de recrear o reinventar lo que sucedió en una época histórica, además de representar una serie de realidades y preocupaciones sociales, se interesarían en poner de manifiesto las intenciones y las posibilidades de un sujeto que dialoga con su tiempo, de un sujeto confrontado con su propia memoria, con su conciencia, de la cual no están excluidos los actos del presente. Pero sobre todo, y fundamentalmente, la novela trata de ser representación de un sujeto que encara el reto de su propia capacidad inventiva, el reto del lenguaje.

Los recuerdos del porvenir es la representación de una memoria o conciencia que deconstruye su pasado histórico, su bagaje cultural y existencial, para poder hacer inteligible su presente. Durante el desplegarse de la memoria, de esa autoconciencia colectiva e individual, se explora ese mundo "profundo" del imaginario de los hombres de ayer y de hoy que no son totalmente distintos a los que serán mañana; de ese mundo que se construye tras bambalinas y cuya presencia deviene un discurso "destabilizador" "transgresor" o "desautomatizador"; que deviene una fantasía que rebasa los límites de su referencialidad, para convertirse en acto artístico, en acto creativo.

1.2 LA MEMORIA DEL AGUA CONTRA EL IMPERIO DE LA ROCA: LA HISTORIA QUE JUSTIFICA FRENTE AL DISCURSO DESMITIFICADOR.

El río vino arrastrando las hojas, trozos de árboles caídos. Luego de un larguísimo trecho durante el cual cambiaba a lago, a mar o a desierto, durante el que se expandía a capricho por la cañada, se precipitó fragmentándose en mil pedazos, multiplicándose. Se hizo lluvia, arcoiris desgarrado, leve brizna, polvo de tiempo. Arrastraba en su calda hojas, piedras y diminutos guijarros; arrastraba voces y ecos, cantos nupciales de ranas y de grillos, plumas desplazadas, silencios, todo ese universo de seres y de cosas que había viajado engarzado en su torrente, cobijado por el manto de sus aguas cordiales. Cuando todo aquello tocó nuevamente la tierra, el cielo no estaba ya en el mismo lugar. Eran otras aguas, otras las presencias, otro río el que resonaba en la memoria.

Se puede coincidir en que toda obra de arte muestra una doble naturaleza o carácter, pero en una indisoluble unidad. Es por un lado, expresión de la realidad, y por el otro, simultáneamente, crea la realidad, una realidad que no existe fuera de la obra, o antes de la obra, sino precisamente en la obra. ¹⁴

14. Kosik en Sánchez Vázquez, Tomo I, 1978: 299.

Al mismo tiempo es necesario tener presente que, como dice Lucien Goldman, la obra literaria -la novela en este caso- es "la expresión de una visión del mundo, de un modo de ver y sentir el universo concreto de seres y cosas" y que su creador, la escritora, es un ser humano "que encuentra la forma adecuada para crear y expresar ese universo"¹⁵. Ahora bien, como "visión del mundo" entenderemos aquí "un punto de vista coherente y unitario sobre la realidad en su conjunto", o dicho de otra manera, "es el sistema de pensamiento que, en determinadas condiciones, se impone a un grupo de hombres que se hallan en análoga situación económica y social, es decir, que pertenecen a ciertas clases sociales"¹⁶.

Sentado este principio, podemos visitar el mundo autónomo creado por la novela y poblado de representaciones e ideas que en su conjunto forman parte de una visión original y única, la de Elena Garro, y luego vislumbrar la "visión social y estética del mundo" a la cual se afilia, una visión que se da en una época y en un lugar específicos, concretos, y con la cual o contra la cual podemos compararla o contrastarla; visión con la que de algún modo dialoga, aceptándola parcial o totalmente, o dándole la espalda, pero siempre distorsionándola.

Ahora bien, esa visión "social y estética" con la cual dialoga la visión personal de la autora, bien podría ser rastreada, a través de una serie de ideas y de imágenes que han ido conformando un horizonte de conocimientos vehiculados en parte por una historiografía que los ha hecho trascender y perdurar. Me refiero a una historiografía que se convierte en interpretación convencional, formal, "oficial" de los acontecimientos. *Los recuerdos del porvenir*, otras novelas u otros discursos (orales y escritos), serían por el contrario una parte o fragmento de una versión no canónica, informal, que puede tanto alimentar y reforzar, como rechazar e invalidar, o mezclarse con, o apartarse de la interpretación que vehicula dicha historiografía oficial.

15. En este sentido, Goldman aclara y precisa que, sin embargo, puede darse "un desajuste -mayor o menor- entre las intenciones conscientes, las ideas filosóficas, literarias o políticas del escritor, y el modo como él ve y siente el universo que ha creado" (286) (Goldman en Sánchez Vázquez, *Ibidem*: 284-297)

16. Goldman matiza estos conceptos un poco después. En principio y respecto al carácter "coherente y unitario" de toda "visión del mundo", aclara que en el pensamiento de los individuos esto raras veces se cumple, pues sus pensamientos y sus sentires están sujetos no sólo a múltiples e infinitas influencias sino que también están sometidos a la acción de los medios más diversos y de su constitución fisiológica en el sentido más amplio. Esto explica la existencia de "cristianos-marxistas-románticos a los que les gustan las tragedias de Racine", o la de "demócratas que tienen prejuicios raciales". Por otra parte, el teórico señala que son contados los individuos que logran integrarse totalmente a la visión del mundo del grupo o clase social a los cuales pertenecen, pues cada uno realiza dicha integración "en mayor o menor grado, y ello en la medida suficiente para constituir una comunidad de sentimientos, de pensamientos y acciones que acerca a los hombres y los opone a los de otras clases sociales" (*Ibidem*: 284-285)

En primer lugar, debemos considerar una "historiografía oficial", que podría explicar o contextualizar ambos, los sucesos contados dentro de *Los recuerdos del porvenir*, y por otra parte, la historiografía que corresponde a la época en que fue escrito el texto.

En el primer caso, la historiografía que domina durante y mucho después de la Revolución y de la Cristiada -épocas en las que sitúa la autora su novela-, es una que, señala Enrique Florescano, está elaborada desde las alturas del poder y de manera selectiva ¹⁷, precisamente para justificar ese poder.

La novela fue escrita -según palabras de la autora- en 1953 ¹⁸, pero abarca aproximadamente las tres primeras décadas del siglo, concentrándose en la última, que

17. Haciendo un balance general de lo que ha sido la historiografía mexicana, Enrique Florescano apunta que "En las épocas moderna y contemporánea el Estado secular trabajó en el derrumbe definitivo de la Iglesia y la religión. al mismo tiempo enfrentó el difícil problema de sustituirlas y entonces llamó en su auxilio al pasado y a la historiografía, a las constituciones y a las leyes, que se convirtieron en los únicos instrumentos capaces de unificar por arriba las profundas desigualdades internas de una sociedad de clases, dividida además por tremendas diferencias étnicas, lingüísticas y geográficas, y amenazada desde el exterior. De ahí el llamado constante al pasado, de ahí la manipulación exhaustiva de la historiografía y su papel tan destacado en la formación de la conciencia nacional. Por ello en estas épocas la historiografía, salvo rarísimas excepciones, no tiene el carácter científico que le atribuimos hoy: la indagación de los hechos que busca conocer los procesos de la evolución social con criterios exclusivamente históricos y científicos. Es, por sobre todas las cosas, un instrumento de la minoría que dirige el país, aplicado a lograr la unidad de un cuerpo social corroído por la desigualdad y amenazado por la desintegración. Por ello la historiografía de este tiempo es, o un programa político que busca raíces en el pasado para fundamentar en él lo que la nación deberá ser en el futuro, o un penoso y contradictorio esfuerzo por integrar el rostro de una nación fragmentada en su historia pasada, dividida en su composición interna y escindida en la búsqueda de su futuro. Más que una historia del pasado, la historiografía es el esfuerzo por construir una nación. Por ello es esencialmente una historiografía política e ideológica: historia de facciones, de revoluciones y luchas civiles, de programas e ideas políticas. Y cuando abandona el campo de batalla o el debate ideológico, asume una función semejante a la de las constituciones de la época: busca resolver los terribles conflictos del presente elevándose a las alturas de los principios generales y del deber ser". En síntesis: "De 1780 a 1976 el uso del pasado y de la historiografía por las clases dominantes ha sido el instrumento más poderoso en la creación de una conciencia nacionalista, y el recurso más divulgado en la legitimización del poder" (Florescano, 1980: 77-79)
18. En una entrevista a distancia que le hace Emmanuel Carballo, Elena Garro cuenta: "En 1953, estando enferma en Berna y después de un

correspondería a los regímenes de Obregón y de Calles. (de 1920 a 1924; de 1924 a 1928). Entre el tiempo en el que se ubica la trama y aquel en el cual fue escrito median treinta años, por lo cual podría explicarse en parte ese alejamiento que de alguna manera denota hastío y rechazo, o por lo menos cierta actitud indiferente -presente de distintas formas en la novela- a una visión optimista y a una estética nacionalista y populista surgida con la Revolución y continuada en épocas posteriores, promovida intensamente por esa historiografía del poder que permeó todas las actividades culturales e intelectuales.¹⁹

En ese sentido, las observaciones de varios críticos son hasta cierto punto certeras cuando afirman que Garro, como Fuentes y otros autores, pertenecen a otra generación de novelistas, a una pléyade de "Maestros Modernos"²⁰ que vienen a refrescar el panorama literario con nuevas propuestas y enfoques. Cuando Elena Garro escribe su novela (1953) todavía predomina en las novelas y en la producción artística general una tendencia hacia la "esencialización" de la realidad mexicana.²¹ La novela

estruendoso tratamiento de cortisona escribí Los recuerdos del porvenir como un homenaje a Iguala, a mi infancia y aquellos personajes a los que admiré tanto y a los que tantas jugarretas hice. Guardé la novela en un baúl, junto con algunos poemas que le escribía a Adolfo Bioy Casares, el amor loco de mi vida y por el cual casi muero, aunque ahora reconozco que todo fue un mal sueño que duró muchos años." (Carballo, 1986: 504)

19. "En los años de 1920 a 1940 el país es recorrido por una intensa emoción nacionalista que expresa estos ideales. La educación, la pintura, la música, la literatura, el folklore, la historiografía y la vida diaria se unen para darle fuerza a este mensaje nacionalista que adopta como símbolos la exaltación de la antigüedad prehispánica, el reconocimiento del indígena como fundamento de la nacionalidad y fuerza natural de la Revolución, y la defensa del programa revolucionario. "Los gobiernos emanados de la lucha armada son el motor y el brazo ejecutor de esta política que busca legitimarlos ante las masas populares. Su arma principal es la Secretaría de Educación Pública, el bastión que los liberales del siglo XIX arrebataron a la Iglesia." (Florescano, 1980: 64).
20. Christopher Domínguez sitúa la obra de Elena Garro dentro de una generación de "transición" cuya razón creativa radica "en la pesada urgencia que estos maestros sufrieron en acabar de usar los instrumentos del realismo, en todo lo que éste había sido inutilizado y obstruido." Junto a Garro figuran, en la lista de Domínguez, Agustín Yáñez, Rosario Castellanos, Eraclio Zepeda, Sergio Galindo, López Páez, Amparo Dávila. (1989: 10-11)
21. Bruswood observa que hay un "proceso de esencialización" de la realidad mexicana en la producción artística y literaria que se origina en los 40's, una tendencia que se va consolidando firmemente y que culmina a finales de los 50's. Dicho proceso tiene que ver directamente con los cambios políticos que iba experimentando el país así como con la serie de innovaciones en cuanto a técnicas y recursos narrativos que como secuela dejaron las Vanguardias en el arte Mexicano y Latinoamericano: "Technical innovation was the key in this new movement in prose fiction. Far from cultivating an interest in cosmopolitan subject matter, the writers used clearly

es publicada en 1962 cuando la situación se ha modificado hasta cierto punto. El mismo Brushwood observa:

Following the period of gradual change toward internationalism (1943-1958), the Mexican novel appeared, for the most part, to have settled into a cosmopolitan mode of analysis of the human condition, with considerably more emphasis on "human" than on "Mexican". The settings were most frequently metropolitan, but even when they were provincial, the author's subject matter and attitudes were the same. However, in spite of cosmopolitanism's predominance, there was a cleavage, in the nineteen-sixties, between the "ins" and the "outs", that sometimes took on a nationalistic nuance. 22

Los recuerdos del Porvenir, efectivamente, es contemporánea y partícipe, a su manera, de ciertas actitudes estéticas y políticas que estaban en franca polémica. Tendría que ver en principio con cierta pluralidad política, la cual se expresaría en el hecho de que se tomen en cuenta las posturas de otros grupos sociales respecto a ciertos acontecimientos históricos. Por otro lado, tendría que ver con cierta actitud frente a la realidad social, artística y literaria; en este caso con cierta ética surrealista y con cierta actitud de los novelistas de la Onda y, adelantándose un tanto, con la narrativa del 68, en cuanto a ser una visión individual y subjetiva de la realidad así como por una abierta actitud de ataque a ciertos convencionalismos no sólo sociales (es un ataque a la hipocresía de ciertos sectores y grupos sociales, así como al poder omnímodo del Estado mexicano), sino a los del propio género novelístico y una actitud propositiva en cuanto a los usos mismos del lenguaje, pues hay, sobre todo en esta novela de Garro, una intención evidente de poetizar los hechos y a los personajes, de volver más lúdico el acto de narrar, de rescatar el vitalismo original de la lengua.

Y sin embargo y a pesar de todo ello habría que preguntarse por qué la autora -en una época de pleno cultivo de la novela urbana²³, para hacer una reflexión más

identificable Mexican material, transforming it, by different narrative strategies, so that regionalistic material transcended the limitations normally exercised by the nature of regionalism. This movement was more gradual, though no less radical, than the innovations of the nineteen-twenties and early nineteen-thirties. The transformation of national themes, the cosmopolitanization of regionalism (one begs readers to accept his seeming paradox), beginning in the nineteen-forties and continuing in the following decade, anticipated the Alemán government's projection of Mexico into the international scene." (Brushwood, 1989: 33)

22. Bruswood aclara además que las características de la controversia cambiaron de una a otra década pues en los 30s, el nacionalismo en literatura era la representación de la fase militar de la Revolución y de los problemas que los gobiernos post-revolucionarios debían afrontar. (Ibidem: 56)
23. "In the early nineteen-sixties, Mexico projected an image of development, cosmopolitanism, and self-assurance. The image was more urban than rural, and even within this urban emphasis, Mexico City far exceeded other urban areas in importance. Novels were, for the most part, set in the capital, but this characteristic was not

humanista y universal elige un pueblo aislado, un ámbito rural para su novela, por qué elige todavía sucesos que pertenecen a la Historia Patria como son los que constituyen a la Revolución Mexicana o los que, como *La Cristiada*, ella ha conocido de manera indirecta. Por qué, insistiríamos, Elena Garro y otros autores, redundan en el cultivo de temas como el del despojo y la lucha por la tierra, o el de la situación del indígena; por qué su novela hace énfasis en los efectos sociales, políticos, psicológicos y morales propios de un momento paradigmático, el cual se supondría superado por una sociedad considerada "moderna y progresista". ¿Por qué -y quizá a pesar de la propia autora- no podemos trascender los mexicanos el trauma de la Revolución, por qué sigue ejerciendo esa fascinación entre sucesivas generaciones de mexicanos que de oídas (en las escuelas, en los discursos oficiales y no oficiales, en los medios de comunicación, etc.), o a través de lecturas hemos conocido los hechos históricos? ¿Cómo es posible que se repita sin cesar la utilización interrumpida de los hechos y los personajes revolucionarios, ya como símbolos o emblemas, ya como tema o como mero trasfondo de la acción dramática en novelas y cuentos?

¿Será que esa historia épica -en la cual se incluye a veces la grandiosidad de la época imperial Azteca, o el apogeo maya- que explicaría nuestra vida social actual, nuestro origen, se ha esfumado y se nos aparece como un gran vacío? ¿Será que a pesar de los mitos y el discurso homogeneizador, el movimiento revolucionario es imaginariamente la referencia más reciente y "real" de nuestro pasado, pero también la más fragmentaria y contradictoria de ese pasado que nos hace ubicarnos en el aquí y ahora? ¿Será que hemos internalizado hasta la médula esa idea machacona de que somos lo que somos, de que tenemos lo que tenemos gracias a esos "Héroes que nos dieron Patria", a esa "Bendita Revolución" que nos hizo hombres y realmente mexicanos, y que nos ubicó de golpe en la Historia Moderna, idea que parece eternizarse y de la cual no podemos prescindir? ¿Será que a través de ella podemos tener acceso a esa naturaleza inmutable y anterior, a nuestra esencia, como afirma Octavio Paz?

La Revolución Mexicana es un hecho que irrumpe en nuestra historia como una verdadera revelación de nuestro ser. (...) La Revolución se convierte en una tentativa por reintegrarnos a nuestro pasado. (...) Y esta voluntad de regreso, fruto de la soledad y de la desesperación, es una de las fases de esa dialéctica de soledad y comunión, de reunión y separación que parece presidir toda nuestra vida histórica. Gracias a la Revolución el mexicano quiere reconciliarse con su Historia y con su origen.²⁴

La idea de Elena Garro de abordar el tema de la Revolución, desde una perspectiva más amplia parece seguir la huella de una discusión o reflexión de la época (de finales de los 50s y principios de los 60s), pero quizá inclinándose hacia una

really an important factor in their meaning. Some novels set outside the capital, like Sergio Galindo's *La comparsa* (1964) or Elena Garro's *Los recuerdos del porvenir* (1963), are quite cosmopolitan in their interpretation of Mexican reality, and entirely in accord with the prevailing mood in the nation (or perhaps, to be strictly accurate, in the sophisticated sectors of the society). (*Ibidem*, 1989: 62)

24. Paz, 1973: 133.

postura menos conciliadora que la de Paz. La autora está más cercana a Rulfo y a Revueltas, en cuanto al balance negativo del movimiento revolucionario y a sus efectos en la vida cotidiana de los grupos sociales; comparte con ellos un profundo sentimiento que oscila entre un escepticismo de principio que al confrontarse con la realidad deviene en una visión fatalista; pero se aparta de ellos en cuanto a la intención paródica y humorística frente a los hechos históricos.

La experiencia de la Revolución es una huella profunda que se ha convertido en una cicatriz y ante cuya evidencia no queda más que llorar o reír. Es decir, o asumimos la verdad de manera autocompasiva y plañidera, o transitamos el camino de la risa y de la poesía que permite captar el lado ridículo, cómico y absurdo de la realidad pero también su belleza lírica. La novela de Elena Garro es un acto encaminado a crear sobre las cenizas un nuevo horizonte. Es un discurso que abiertamente asume los mitos sobre ese pasado "histórico" que ha sobrevivido en el imaginario de la gran mayoría de los mexicanos, pero siempre tratando de deslindarse del uso sacralizador que los políticos en el poder hacen de éste, burlándose de ello como si el discurso oficial fuera una gran mascarada con la que hay que divertirse, pues se ha dicho y se ha dicho bien que en la Historia los hechos se dan primero como tragedia y luego se repiten como farsa.²⁵

Toda esta actitud, nos preguntaríamos finalmente ¿no tendría como objetivo reivindicar el libre albedrío de la imaginación que nos permita explorar esas zonas o espacios de indeterminación social, cultural y sobre todo humana, que nos permita liberarnos de la pesada carga de los parámetros temporales y espaciales, de las sobredeterminaciones del "deber ser", de lo ya previsto?

Para construirse en ese "nuevo horizonte" desde el cual observar el pasado y el futuro, y sobre todo, el presente, la novela se nos revela como un discurso alternativo cuyas representaciones tienden a constituir un imaginario que no se pliega total ni incondicionalmente a las propuestas artísticas vigentes, ni a alguna de las partes de la polémica cultural de la época en cuyos extremos están, por un lado, una estética que defiende todavía un arte accesible al pueblo y apegado a la esencia de lo mexicano, y por el otro lado, una arte absolutamente abierto al mundo exterior, basado en una estética hiper-intelectual y por ello entendible para una minoría, un arte que utiliza la autoreferencia; un arte de franca ruptura con la tradición mexicana anterior.²⁶

25. Me refiero a la famosa frase de Engels que aparece en el 48 Brumario.

26. La "generación de ruptura", esto es, el grupo de intelectuales y artistas que vienen a poner en entredicho y a romper la idea de "no hay más ruta que la nuestra" aparece en publicaciones como la *Revista Mexicana de Literatura* "... founded by Carlos Fuentes and Emmanuel Carballo, in 1955, accorded well with the practice of essentialization, during its first period. During de second period, after Juan García Ponce and Tomás Segovia assumed the editorship in 1960, its policy became more aggressively internationalist and also more pretentiously intellectual(...) The attitude of the grupo toward Mexican-ness corresponds rather well to a statement by Cuevas, in his famous essays: "What I want in my country's art are broad highways leading out to the rest of the world, rather than

Los recuerdos del porvenir es un discurso disidente y negativo de principio, va ideológicamente de un extremo a otro, sin autocensura. Es casi un discurso de adolescente muy parecido a las novelas de la Onda, en su actitud de crítica a los convencionalismos de una sociedad hipócrita; en su desenfado y flagrante espontaneísmo. Si en éstas los adolescentes de la Roma y de la Condesa se vuelcan sobre sí mismos, sobre su música y sus particulares sensaciones de grupo, si se reconocen a través de una jerga sólo entendida por ellos, si sobreviven a la violencia de su propia condición y como adolescentes se asumen, el discurso de Garro es, en un cierto sentido todavía más adolescente en su indefinición, es más ambigüo y vacilante en su elección estética e ideológica y, quizá por ello, más fascinador.

La primera novela de Garro está más ligada a una tradición literaria reciente (Revueltas, Rulfo, Yáñez) en cuanto a ser una visión desencantada de la vida, pero también explora en otros campos. Su discurso está a caballo entre el alma romántica y el soñar surrealista, entre un utopismo de origen y un escepticismo aprendido. Se entrega a la inocencia y gratuidad de la niñez, aunque pareciera por momentos sucumbir al desencanto nostálgico de la vida adulta, mientras que, a pesar del vértigo, se exhibe en la inmensidad de su presente escritural, en la aventura de su propia autoconstrucción.

Sus personajes pueblerinos vistos desde una conciencia urbana, vacilan entre un sentimiento de profunda insatisfacción que podría desatar en cualquier momento una especie de locura juvenil, y entre el temor de disolverse en la nada. Entre la robusta corriente de la esencialización y el filo cortante del esteticismo, el discurso de Garro, en esta primera novela, se atiende a las necesidades de su ámbito interno, "doméstico", que se perfila a través de una exploración poética del pasado.

Ahora bien, en tanto discurso político, la novela podría formar parte -como voz de una clase, un grupo social, de una generación, etc- del conjunto de discursos surgidos de una actitud revisionista que se revitaliza cíclicamente y que es producto del interés por analizar y enfrentar una situación política conflictiva, una situación social que no ha encontrado como liberar las tensiones. Muestra de este fenómeno son los acontecimientos que -contemporáneos a la escritura y publicación de la novela- se desatan a finales de los 50's (la Huelga de los Ferrocarrileros de 1959, el Movimiento Magisterial en 1960, el de los Médicos en 1965) y que culminan con el Movimiento del 68, cuando es posible ver la gesta popular ya sin la sombra de los caudillos,²⁷ y a la novela, como culminación de ese proceso de "esencialización" de la realidad mexicana; proceso que antecede a cualquier esfuerzo por incursionar en otros territorios temáticos y formales. Pero, sobre todo, agregaría, la novela es producto de un esfuerzo por pensar de una manera distinta la cultura, nuestra cultura, es el resultado de una actitud nueva o sólo distinta o más elaborada de los escritores, de cara a las contingencias del presente.

narrow trails connecting one adobe village with another(...)"
(Brushwood, 1989: 58)

27. "Debió transcurrir la descarga del 68 -otra épica de masas-para que se iniciase una historia de la Revolución mexicana en donde las querellas entre caudillos no ocultasen el formidable despliegue de los ejércitos campesinos" (Monsiváis, 1982: 179)

La Historia regresa a nosotros. Incluso la matanza de Tlatelolco activa esa noción de Historia como expediente de la dinámica independiente de un pueblo. Sintiendo próxima de nuevo a la Historia, una comunidad exige la reconsideración de su pasado.²⁸

En el caso de Elena Garro, el retomar ciertos acontecimientos de la historia patria en *Los recuerdos del porvenir*, podría tratar de verse como producto de un revisionismo histórico que la lleva a: incorporar a protagonistas que habían sido relegados; tomar en cuenta puntos de vista hasta entonces ignorados o estigmatizados, surgidos de una experiencia diferenciada y peculiar, como es la de la ultraderecha católica, o la de los indígenas; enfocar de manera múltiple los acontecimientos; probar ciertas estrategias narrativas y un lenguaje, si no nuevos, sí utilizados por ella de manera no totalmente canónica y que crea cierta lógica del discurso.²⁹ Revisión que es más que todo deconstrucción del discurso histórico oficial, y del discurso literario convencional, deconstrucción de una forma de ver y por tanto, lectura desautomatizadora, desalienante, 'excéntrica' quizá.

Tal vez valiera la pena puntualizar y clarificar ciertos conceptos que serían parte de ese bagaje que se nos presenta como un horizonte respecto del cual podemos no sólo contrastar sino extrapolar elementos en la interpretación del texto que nos ocupa. Así, la "versión oficial" de los hechos de la historia de México que -según Enrique Florescano-³⁰ la historiografía mexicana ha promovido, se caracterizaría, en primer lugar, por que

-
28. Los sectores democráticos y de izquierda son los promotores de esta revisión, en la cual tratan de incluir a los que antes, en las versiones oficiales, eran permanentemente excluidos, tanto mayorías como minorías (indígenas, mujeres, chicanos). Esta nueva actitud frente a la historia -dice Monsiváis- está encaminada a tener "...un conocimiento detallado de la opresión y de los oprimidos, de la realidad que el mito encubre y de los mitos que les dan forma a las realidades, de la mentalidad que la explotación y la represión han creado y de los márgenes de libertad en donde se ha vivido" (Ibidem: 188)
29. Me refiero a ciertas estrategias de una novela que, si bien, aborda la esencia de "lo mexicano", pretende ir más allá. La novela de Garro no obstante estar ubicada en un pueblo alejado y prácticamente abandonado, a pesar de tocar algunos aspectos de la Revolución y la Cristiada, estaría inscrita -según señala Brushwood- dentro de la tendencia cosmopolita y urbana que caracterizó la década de los 60's y no en la corriente campirana o rural propia de la novela mexicanista.
30. "Más que una historia del pasado, la historiografía es el esfuerzo por construir una nación. Por ello es esencialmente una historiografía política e ideológica: historia de facciones, de revoluciones y luchas civiles, de programas e ideas políticas. Y cuando abandona el campo de batalla o el debate ideológico, asume una función semejante a la de las constituciones de la época: busca resolver los terribles conflictos del presente elevándose a las alturas de los principios generales y del deber ser". (Florescano, 1980: 78)

es una visión teleológica del acontecer histórico, esto es, sostiene que todos los hechos pasados cobran sentido y se explican por su resultado final: el advenimiento y la consolidación de los regímenes emanados de la Revolución. En la historiografía mexicana la Independencia, la Reforma y la Revolución son los momentos cumbres de un proceso que se exalta por todos los medios.³¹

Frente a esto, la novelística, de varios modos ha sido crítica respecto a dicha teleología. De una manera u otra la novelas mexicanas -desde Mariano Azuela, pasando por Rulfo, hasta llegar a Carlos Fuentes o Elena Garro- han sido expresión de las voces disidentes o alienadas, las polémicas de la época, el testimonio de hechos que niegan o censuran los medios y los fines -en este caso los de la Revolución-, las intenciones y los programas estéticos, sociales y políticos que se presumen modelos únicos para regir las acciones cotidianas, privadas o públicas.

En segundo lugar, en esta interpretación oficial de los hechos históricos, sólo figuran los vencedores y son enterrados en el olvido los perdedores. Ella magnifica los movimientos triunfantes y no reconoce los cientos de movimientos fracasados que forman el legado más numeroso de la nación mexicana.

La novela mexicana de este siglo -siguiendo la tradición novelística desde sus inicios- ha sido un intento permanente por recoger lo que los textos oficiales han despreciado, los pequeños eventos del hombre minúsculo, los discursos alienados. Como ningún otro medio, la novela ha dado cuenta de la vida cotidiana de los grupos y los individuos en sus diferencias y singularidades, explorando en el imaginario social³² de las épocas, sin descartar sus contradicciones e incongruencias, su heterogeneidad.

Los Recuerdos del Porvenir no es la excepción. Por el contrario, como lo han hecho Yáñez, Rulfo, los escritores de la Onda y otros más recientes, aborda el tema de la vida cotidiana local, pueblerina, de los clanes y ghettos, de los grupos marginales; se ocupa de esos pequeños hechos y de esos personajes insignificantes, fracasados e inconclusos que la historiografía oficial desprecia. Fundamentalmente, las novelas y entre ellas la de Garro, tratan de vidas y situaciones que parecen no haber cambiado sustancialmente a través del tiempo, aunque se consideren resultado de los hechos revolucionarios y de acontecimientos señalados como "trascendentes" en la historia oficial. Se ocuparían, así, de la experiencia "esencial" de hombres y mujeres concretos, de una clase social o un grupo, ante situaciones concretas: por ejemplo, la experiencia de la clase media urbana de México, de los 30s. a los 50s, ocupándose también de las ideas que comparten como clase, de los mitos y representaciones que animan su mundo imaginario.

-
31. La detallada descripción de los rasgos de la 'historiografía oficial mexicana' es obra de Enrique Florescano, la retomamos aquí paso a paso para establecer un punto de comparación con la novela como una forma no canónica ni oficial de narrar o de aludir a hechos históricos y por ello, contraria en intención y en enfoque a dicha historiografía. (Ibidem: 71-74)
32. A reserva de dar una definición más amplia y precisa, entenderemos como "imaginario social" al conjunto de imágenes e ideas que, alrededor de una realidad, comparten un grupo o una clase social.

En tercer lugar, la versión histórica oficial es una versión descontextualizadora porque el motor del desarrollo son los grandes hechos, los hechos visibles y "comprobables" que protagonizan los héroes y excluye de su discurso los fenómenos económicos, sociales y mentales que constituyen y definen las acciones individuales y colectivas. Borra totalmente, o menosprecia, o manipula para sus fines las intenciones, los deseos incubados, los actos fallidos o imaginarios que los individuos y los grupos crean como alternativas a una realidad insatisfactoria. Se instituye en crónica general y abstracta de la "clase" o de la "nación", o de "un pueblo".

La novela, por el contrario, es el testimonio del individuo de carne y hueso, de sus actos cotidianos, de su naturaleza contradictoria. La colectividad no es una entidad abstracta; el grupo, comunidad o pueblo está formado por seres comunes y corrientes identificados por un pacto o acuerdo común que también se asume de manera diversa. La novela da cuenta de lo externo y de lo interno, de lo privado y de lo público, de lo relevante y lo insignificante. Frente a una pretendida "objetividad" ella demuestra cómo los pequeños actos, los gestos, las intenciones implícitas, o los vaivenes de un carácter, las pasiones de un personaje de la historia, son muchas veces las que mueven los hilos y determinan el rumbo de los grandes acontecimientos. Pero también, desde una perspectiva singularizada, trata de las hazañas de grupos, comunidades y pueblos que son el freno o el motor de los cambios sociales.

La novela de Garro explora la dinámica psicológica y moral del individuo que interviene en la construcción del imaginario social de una época, desde la perspectiva de una subjetividad que se esfuerza por reconocerse como válida; una subjetividad que, en constante tránsito, rehuye hasta donde puede la visión homogeneizante de los juicios sumarios. Desde esta perspectiva la novela aborda imágenes, representaciones, valores, etc., que han perdurado a lo largo del tiempo y que de algún modo siguen vivas como un magma que explica y les da sentido a los hechos actuales; pero también, hacia adelante, indaga en la potencialidades de su naturaleza creativa, ficcional.

Cuarta, la visión de la historiografía oficial, es maniquea porque glorifica a los hechos y a los hombres cuya acción conduce al triunfo de las gestas que exalta; por el contrario, sataniza y proscribte de sus anales a los que participaron en el lado contrario. Es un tribunal: no explica ni describe; juzga y dictamina, absuelve o condena.

Si bien las novelas en general, y en particular las novelas mexicanas, no están totalmente a salvo de cierto maniqueísmo, sus juicios y críticas parten de un interés distinto. No se trata de justificar al Poder, o a algún régimen político, ni de promover un ideario o ciertos valores morales. Lo que menos importa al novelista y al propio lector es hacia qué bando político se inclinan sus personajes y si ello coincide con su propia interpretación. La razón del discurso artístico y personal, aunque aborde eventos de la historia, es la de construir no sólo una versión posible de la vida, sino un universo que se sostenga por sí mismo a través de los hechos, los pensamientos y sentimientos, los gestos de individuos (de personajes) con un rostro y un nombre propios.

Por eso tal discurso tratará de que el mundo de ideas que pretende representar se integren -más o menos- a ese complejo de representaciones que es la totalidad de la tradición literaria y social. Para ello toma, de aquí y de allá, de lo notable y de lo que apenas se vislumbra como posible en aquel predio de la experiencia histórica y social

que le brindan una época, un país, una cultura (elementos, datos, realidades). La novela puede absolver o condenar -si así lo quiere-, como una responsabilidad ética personal del autor, pero sin dejar a un lado las exigencias artísticas que el propio texto le impone. En este caso hay una toma de postura frente a los hechos, una imagen del mundo en el texto de Garro y la cual tiene que ver, en última instancia, con el imaginario de su autora, que por cierto no se conforma en un 'sistema' de imágenes y valores absolutos y fijados de antemano y para siempre; sino, por el contrario, está lleno de contradicciones e incongruencias, de quiebres e indefiniciones que son manifestaciones de un intento demiúrgico por crear un universo propio, todo ello para fortuna de la literatura y de los lectores.

Y quinta, la versión oficial de los hechos históricos es pragmática y oportunista porque la interpretación del pasado destrona los acontecimientos y personajes de su contexto y los ubica a placer en el ámbito de significados de su propio universo mítico. Levanta y derrumba héroes por sexenio; oscurece y magnifica tendencias históricas según los intereses ocasionales del régimen en turno; congrega e iguala en el mismo lugar a hombres de trayectoria y de signo diferentes; vuelve afines movimientos históricos contrapuestos, y sincretiza todo el desarrollo histórico en un panteón de héroes santificados por su interpretación, pero desarraigados de la historia.

La novela también, y como condición necesaria, manipula los hechos y a los protagonistas con propósitos diversos. Pero las analogías, comparaciones u oposiciones en todos los casos responden, en primer lugar, a la organización interna del discurso novelesco, a su universo simbólico y a un sistema axiológico específico; por ello puede darse la libertad de alterar y transgredir las convenciones del tiempo y del espacio, de reunir en una misma situación o escala de valor a personajes de la historia real aunque sean disímbolos, contrarios, o precisamente porque lo son. En la novela de Garro, se mezclan épocas y se igualan personajes: la situación propia de la Colonia puede alternar con la vida del México Revolucionario y postrevolucionario; el cristero Habacuc puede ser visto como la reencarnación de Zapata; en el mismo costal de los traidores caben, Don Porfirio, Carranza, Obregón y Calles, etc.

Y va más allá: contraviniendo la lógica "racional", *Los recuerdos del porvenir*, iguala los tiempos vitales y psicológicos de los individuos para quienes el "hoy" es un ayer reactualizado, un ayer que puesto en acto es un mañana; el pasado es larvariamente un futuro. Como sucede con el lenguaje figurado presente en la conversación: se dice "ayer" cuando se quiere decir "hace siglos" o años; se dice que es "mañana" cuando quizá queremos expresar un "hoy" del deseo, una proyección de la necesidad. Los tiempos históricos se igualan a los tiempos de la existencia humana, a la experiencia psicológica o moral de los individuos; los gestos y las palabras del discurso histórico resultan trascendentes sólo en función de cómo se integran al universo de los personajes.

No hay duda -reconocen los propios historiadores y estudiosos de la cultura mexicana- que han sido los novelistas quienes han recogido con mayor intensidad y veracidad la experiencia de los aciagos años de la Revolución y de otras etapas de nuestra historia.³³ En las novelas se da cuenta de las sensaciones, de los procesos

33. Florescano, como Brushwood, reconocen abiertamente esta pluralidad y flexibilidad de la novela opuestas a las de los textos históricos.

síquicos, y de la experiencia moral de los seres humanos, que tiene que ver también con los mitos, las creencias, etc.

La acción de *Los recuerdos del porvenir* transcurre en el seno de una cultura a un tiempo señera, tradicional y en constante transición. Dentro de esta doble condición, explora más en el ámbito de lo subjetivo, en lo marginal y soterrado; intenta llegar a la zona donde se larvan nuevas actitudes e imágenes dentro de una sociedad conservadora que, como la mexicana, no quiere atreverse a reconocer la ruptura de ciertos valores, aunque en determinadas lugares o circunstancias juegue, se burle, o haga una parodia de los fundamentos que ha considerado su "razón de ser."

Burlarse "de" y jugar "con" aquello que nos han obligado a considerar sagrado, representárselo como un acto de malabarismo y de ilusionismo, es quizá uno de los rasgos de la cultura popular que la novela contemporánea y de otras épocas ha utilizado para desquebrajar la armadura de la solemnidad oficiosa. Dicha actitud, va acompañada también por un intento de "poetizar" lo prosaico, lo insignificante y cacofónico; esto es, de sublimar ciertos personajes y actitudes, de intentar difundir mitos nuevos, alternativos, o al revés, de des-poetizar lo "sublime", mostrando su cara cómica y grotesca.

I.3 LA HISTORIA COMO UNA ETERNA EXCRECENCIA. (GARRO Y VASCONCELOS), O DE COMO EL RIO SE CONVIRTIÓ EN PANTANO.

¡Como quisiera vivir otra vez! Ahora después de este fracaso, entre todos, quizás podríamos inventar la historia que nos falta. La historia como las matemáticas, es un acto de la imaginación. Y la imaginación es el poder del hombre para proyectar la verdad y salir de este mundo de sombras y de actos incompleto. (Felipe Angeles, 34)

Los recuerdos del porvenir, no es solamente el relato de un pueblo provinciano, Ixtepec, de su génesis y de su destrucción; no sólo es el recuerdo colectivo del pasado traído obsesivamente a cuenta en la memoria de una o varias individualidades, entre ellas la del personaje Isabel Moncada; sino también, es la interpretación de lo que ciertos hechos de la historia mexicana, de la historia real o referencial - el relato o de las peripecias militares, acciones de caudillos derrotados o instaurados en el poder, etc.,- representan y valen todavía en el imaginario de una colectividad que, en general, se ha mantenido al margen de tomar las decisiones que influyan y transformen económica, política y socialmente las vidas cotidianas y las ideas sobre el mundo.

En el caso concreto del pueblo de Ixtepec donde se desarrolla la novela, hablamos efectivamente de una colectividad imaginaria, pero que mantiene relaciones complejas con los discursos y lenguajes sociales anteriores.³⁵ Así, por ejemplo, retomando en parte una visión conservadora, muy cercana a la de Martín Luis Guzmán en *El águila y la serpiente*,³⁶ para la novela de Garro no es sustancial el constitucionalismo de Venustiano Carranza ni sus acciones para pacificar y reorganizar

35. Lenguaje y discursos sociales que precisamente conforman el "discurso social" en singular y que "...implica que más allá del fragmento, de la diversidad de lenguajes y temas, de la cacofonía y del caos, el investigador puede llegar a reconstruir las reglas de lo decible y lo escribible, una división regulada por tareas discursivas, reglas de formación de discursos determinados, pero también un tópicos, de maneras de hablar propias de un estado de sociedad que determinan con cierta sistematicidad lo aceptable y lo legítimo discursivo de una época." (Robin/Angenot, en Malczynski, 1991: 52)
- Habría que aclarar que el concepto de "discurso" que utilizamos aquí corresponde al de "enunciado" -de acuerdo con Bajtín- que sigue una lógica y que tiene una cierta coherencia, una significación concreta, a diferencia del puro "bricolage" o pedacería de discursos, lenguajes, que como en un rompecabezas sus piezas pueden ser movidas e intercambiadas. ¿O es que todo bricolage es en sí un discurso, una construcción, un molde vacío que determina hasta cierto punto el orden de las piezas "por armar"?.
- Así, cuando Bajtín habla de "pluralidad discursiva", se refiere a la existencia concreta de la lengua en una realidad social, esto es, se refiere a discursos concretos que se agrupan en forma de "lenguajes sociales". Dicha pluralidad discursiva se constituye entonces como: "una estratificación interior de una lengua nacional unificada en dialectos sociales, modos de ser de grupo, jergas profesionales, lenguajes de géneros y discursos literarios, lenguajes de generaciones y edades, lenguajes de corrientes ideológicas, políticas, literarias, lenguajes de círculos y modas de un día, lenguajes de días y hasta horas socio-políticas (cada día tiene su consigna, su vocabulario, sus acentos); es la estratificación de cada lengua en todo momento de su existencia histórica".
- Un lenguaje social, dice el teórico ruso "...no es un conjunto de marcas lingüísticas que determinan la formación, la separación de una lengua, sino una totalidad viva y concreta de indicios que pueden realizarse dentro de una lengua única, y que se definen por las trasposiciones semánticas y selecciones léxicas. Es un horizonte lingüístico concreto que se hace consciente de su diferencia dentro de los límites de la lengua abstracta y única" (Bajtín en Bubnova, a: 23)
36. "...Carranza -viejo y terco- no cambiaría jamás: seguiría respondiendo mejor a los halagos que a las obras, al servilismo que a la capacidad; sufriría hasta su muerte la influencia de lo ruín, de lo pequeño, porque él mismo -grande en nada- no estaba libre de pequeñeces esenciales. Su frialdad calculadora -a eso llamaban los triferarios dotes de gran estadista- le servía para calcular lo chico, no lo magno...No era magnánimo ni para premiar..." (:181)
- "Carranza, autocrático y corruptor -sensible a los aduladores y los abyectos y enemigo de los hombres libres (hágase memoria de sus

el país, no importa los esfuerzos modernizadores de Calles 37, sino que su "perversidad" trasmite en cada acto de la sociedad, y en los lugares y rincones más apartados de la conciencia de los individuos.

Esta idea se traslada de *Los recuerdos del porvenir* a la obra teatral *Felipe Angeles*, de una forma más desarrollada y explícita. El famoso general villista es enjuiciado por un tribunal revolucionario. Durante su comparecencia trata de rescatar el verdadero sentido de la política y de la Revolución, haciendo una crítica acerba al carrancismo que representa, según sus palabras, la corrupción de los ideales revolucionarios. Pero va más allá, el poder corrompe a los hombres porque el hombre es cambiante, contradictorio, tiene muchas debilidades, es imperfecto.

Angeles: La diosa del éxito justifica los crímenes...por un tiempo. El señor Carranza me considera como su enemigo personal desde la batalla de Torreón y si nunca estuve entre sus tropas fue por temor de ser capturado. Estamos en el tiempo de matar: se empieza matando en el nombre de una idea y se termina asesinando en el nombre de un jefe. ¡Y un jefe es una mentira! Yo lo sabía y si me fui a la Revolución fue porque madero era el hombre substituyendo al jefe. Cuando vi que Venustiano Carranza reunía algunas firmas para constituirse en jefe, supe que la Revolución estaba perdida. Las ideas encarnan en los hombres, de ahí que degeneren. (1979: 42)

En esta obra de teatro escrita por Garro y publicada años después de la novela, las ideas un tanto vagas en *Los recuerdos*, se presentarán como conceptos más definidos. El pesimismo del personaje es claramente político y moral, mientras que en la novela, ese pesimismo surge de la incertidumbre en que viven los ixtepecanos como consecuencia de la derrota y de su propia indefinición existencial. Sus críticas a la Revolución y a la acción de los caudillos en cuanto al tema, está presentado como un "lugar común", como horizonte ideológico y espiritual predominante, parte de la experiencia acumulada sobre la cual quieren imponerse las sensaciones y los afectos de los individuos.

Es ciertamente importante el asesinato de Madero, que desató en definitiva la lucha armada en 1913,³⁸ sobre todo porque el país perdió su destino histórico, ese

consentidos)-, era, sin duda, una mera falsificación del espíritu revolucionario. Se veía desde entonces cómo iba derecho, sin prestancia guerrera ni austeridad pública, a un mal porfirismo de segunda mano" (Guzmán, 1979: 340-341)

37. José Vasconcelos en su *Breve Historia de México*, comienza diciendo en el capítulo correspondiente a Calles: "Inició su régimen de asesinatos y prevaricaciones el general Calles, el 10. de diciembre de 1913...Bajo un ambiente de terror se consumó el cambio de mando, pero el país sintió algún alivio al comprobar que Calles era un prisionero. Todo el gabinete había sido nombrado por Obregón y a Calles no le quedaría sino la sombra del mando." (Vasconcelos, 1976: 483-484)
38. En algunos pasajes, la novela, de manera sintética y casi simbólica, alude al sentimiento de culpa, de resentimiento y de indignación,

destino que depende de la voluntad de un pueblo; pero ese "pueblo" es una entidad abstracta, que sólo adquiere corporeidad en determinados momentos para luego volver a desvacuarse y convertirse en una sombra que vaga sin descanso, como un alma en pena, como un profundo malestar que siempre acecha.

-Desde que asesinamos a Madero no tenemos sino una larga noche que expiar-exclamó Martín Moncada, siempre de espaldas al grupo. Sus amigos lo miraron con rencor ¿Acaso Madero no había sido un traidor a su clase? Pertenece a una familia criolla y rica y sin embargo encabezó la rebelión de los indios. Su muerte no sólo era justa sino necesaria. El era el culpable de la anarquía que había caído sobre el país. Los años de guerra civil que siguieron a su muerte habían sido atroces para los mestizos que sufrieron a las hordas de indios peleando por unos derechos y unas tierras que no les pertenecían. Hubo un momento, cuando Venustiano Carranza traicionó a la Revolución triunfante y tomó el poder, en que las clases adineradas tuvieron un alivio. Después, con el asesinato de Emiliano Zapata, de Francisco Villa y de Felipe Angeles, se sintieron seguras. Pero los generales traidores a la Revolución instalaron un gobierno tiránico y voraz que sólo compartía las riquezas y los privilegios con sus antiguos enemigos y cómplices en la traición: los grandes terratenientes del porfirismo"(Garro, a: 8)

Como podemos observar, en un solo párrafo se desarrolla un intercambio de puntos de vista sobre lo que significó Madero para la Revolución y que revela el significado de ésta para los ixtepecanos. Martín Moncada discute con los de su clase y es capaz de dar cabida a la autocrítica, más allá de su condición social e ideológica. Puede reconocer la "verdad", por lo cual es un agente de conciencia. Sus compatriotas por el contrario -conciencias dormidas- no están dispuestos a poner bajo la luz de la crítica sus propios actos, y mucho menos están en condición de aceptar su culpabilidad. Quienes apoyaron a Madero -es decir, los que se decían maderistas- y luego lo traicionaron, además de traicionarse a sí mismos, continuaron la ya ancestral escuela de traiciones y de expiación de culpas que es la Historia de México.

-Martín ¿cómo puedes hablar así? ¿Crees sinceramente que nos merecemos a Rosas?

Doña Elvira Montúfar estaba avergonzada de las palabras de su amigo.

que provoca el militarismo violento que ha padecido México en diferentes momentos de su historia; pero también en una conversación aparentemente frugal se comenta ¿a quién le pagaron para que asesinara a Madero?. Comentario que hace referencia directamente a la Decena Trágica durante la cual Victoriano Huerta dio golpe de estado al régimen maderista legalmente constituido.

-No sólo a Rosas sino a Rodolfito Goribar y a sus matones tabasqueños. Ustedes acusan a Rosas y olvidan a su cómplice que es aún más sanguinario...Pero, en fín, ya otro porfirista facilitó el dinero a Victoriano Huerta para asesinar a Madero.-

Yo no creo que ellos hayan pagado para asesinar a Madero-dijo la viuda sin convicción.

-Luján pagó seis millones de pesos a Huerta , querida Elvira-dijo Moncada con ira.

- Tiene razón, Martín, y todavía veremos cosas peores. ¿Para qué creen que Rodolfito trajo a esos pistoleros de Tabasco? ¿Para cazar perros callejeros? (Garro, a: 70-71)

Esta idea de la negatividad y perversidad esencial de todos los actos humanos, está presente en otros escritos de la autora. En *Felipe Angeles, La culpa es de los tlaxcaltecas, Y Matarazo no llanó...*, por mencionar solo algunos; dicha idea parece afiliarse en momentos a la concepción que José Vasconcelos sostiene a lo largo de su ya célebre *Breve Historia de México*, en el sentido de que -dice Carlos Monsiváis- la

Historia es escatología en ambos sentidos, el campo de batalla de lo divino y lo excrementicio. Historia es la épica desplazada cuya vindicación redimirá el pueblo infeliz y él, más que Ulises, es el anti Homero. ¡Condena, oh, dios, la abyección del *peleida* Calles! ³⁹

Efectivamente, esta concepción de la historia, en la novela, dialoga con aquella contenida en la pieza teatral *Felipe Angeles*, cuyo protagonista explica a sus acusadores lo que ha sido la lucha revolucionaria. Felipe Angeles es juzgado en un tribunal histórico el cual, a su vez, es también una puesta teatral, representada en el espacio de un teatro simbólico: "El teatro de los Héroes":

Hubo un tiempo en que fuimos iguales y peleamos por las mismas cosas: por los pobres apaleados, por el hombre privado de su dignidad, por la justicia, por la verdad. Cuando unidos derrotamos a la reacción, la unidad también se rompió entre nosotros y, el triunfo del pueblo se convirtió en botín de generales ambiciosos. Desde ese día el grupo que tomó el poder traicionando a la Convención, se dedicó a exterminar al grupo que quiso respetar las decisiones tomadas en la convención...Desde ese instante andamos perdidos en el laberinto del crimen y de la política personal.(Garro, n: 33)

Para los itxtepecanos, los traidores han sido en mayor o menor grado y en su oportunidad: Madero, por inclinarse a favor de esos 'indios bárbaros'; luego Carranza,

39. Monsiváis, op. cit: 185.

Obregón y Calles; en resumen, la Traición con mayúscula, surgida en cualquier instante y bajo cualquier nombre y cualquier rostro. Toda esta pléyade de 'notables' son un espejo en el cual se miran los hombres insignificantes, donde se reconocen a sí mismos como traidores.

La traición es eterna. La traición nos ronda, nos aguarda a cualquier hora y en cualquier esquina. Y todos hemos ido terminando así y ninguno de nosotros tendrá un final distinto. Da lo mismo llamarse Zapata, Angeles o Madero...(Garro, n :13)

La concepción vasconcelista sobre la Historia y sobre ciertos personajes históricos, tiene en Garro un matiz de radicalismo. Para Vasconcelos, Madero no ha sido comprendido pues fue el "primer político civilizado" que tuvo que enfrentarse a la incompreensión y a la barbarie militar.⁴⁰ Esta idea es igual a la que tiene el célebre general en la obra de teatro, y la misma que, de manera indirecta, se sostiene en la novela. En *Los recuerdos del porvenir*, para los ixtepecos, Madero es en cierto sentido una víctima, un mártir pero debido a su propia debilidad, a su ambivalencia, es finalmente un traidor, pues eligió a última hora morir quijotesicamente por "otros", esos campesinos e indios pobres a los cuales él no pertenece.

La traición de Madero -desde este punto de vista- no sólo le costó la vida, sino desató una interminable cadena de desastres. La alteración del Orden, las buenas y cristianas intenciones llevadas al extremo de tratar de entender al "otro", de ponerse en su mismo nivel, ha abierto la puerta al Caos. Pues, para guardar la Armonía, es condición necesaria que cada cosa esté en el lugar preciso. Hay que juzgar y actuar ubicándose en el espacio social al cual se pertenece, y de acuerdo a la propia experiencia, sin querer medirse en el campo ajeno. En un sentido la novela parece reivindicar un punto de vista conservador o reaccionario respecto a la Revolución, en tanto movimiento de ruptura; pero, al poner énfasis en la condición concreta de este grupo de individuos, y al tratar de acercarse a su visión del mundo, sin dejar de lado los escollos que ésta ofrece y las debilidades humanas de quienes así piensan y se expresan, la novela incita al lector a ser a un tiempo más crítico pero más tolerante y, fundamentalmente, lo impulsan a rescatar el ángulo literario y estético de la experiencia histórica y humana, no obstante resulte desoladora.

Hay, sin duda, un profundo sentimiento de culpa que proviene de la visión cristiana de la historia, según la cual, todo se cumple como estaba previsto, aunque el

40. En el capítulo de la *Breve Historia de México* que Vasconcelos le dedica a "Francisco Madero", argumenta largamente su defensa del caudillo. Desde los primeros renglones en que habla de su físico y personalidad, ("ojos grandes y luminosos, frente noble, gesto bondadoso y enérgico", de "un trato sencillo y afable"). Lo destaca como el hombre civilizado, ilustrado y progresista ("pensamiento claro, profundo") que recuerda a "esos políticos franceses, encumbrados a fuerza de talento y de honestidad". Con Madero - sostiene Vasconcelos- "hay un intento de romper la tradición de la barbarie y el atraso". El escritor destaca la breve época del gobierno maderista como una época de esperanza y prosperidad que "volvía el futuro sonriente". (Vasconcelos, op. cit.: 423-439).

hombre ciego, no quiera darse cuenta.⁴¹ Es por este craso olvido que la historia del hombre es una secuencia infinita de expiaciones y castigos.

-¡Fue maderista!- comentó en voz muy baja para hacer un resumen de las rarezas de Moncada.

El extranjero sonrió ante la confidencia de doña Elvira y no supo qué decir.

-Con Madero empezaron nuestras desdichas...-suspiró la viuda con perfidia. Sabía que una discusión reanimaría la conversación moribunda.

-En el principio de Francisco Rosas está Francisco Madero -sentenció Tomás Segovia.

La figura del general surgió en el centro oscuro del jardín y avanzó hasta el grupo olvidado en el corredor de doña Matilde: "El es el único que tiene derecho a la vida", se dijeron rencorosos y se sintieron atrapados en una red invisible que los dejaba sin dinero, sin amores, sin futuro.

-¡Es un tirano!

-¿Qué le vas a decir al señor si él le vio con sus propios ojos?

- Desde que llegó a Ixtepec, no ha hecho sino cometer crímenes y crímenes y crímenes(Garro, a: 69)

Ellos, los traidores y sus cómplices tendrán que ser, "idealmente", juzgados y castigados en el futuro por sus crímenes. No importa las cantidades de mármol utilizadas en sus tumbas y sus monumentos, éstos serán derrumbados. Aún más, "es necesario" construir sobre sus ruinas la estatua de los héroes verdaderos, y sobre todo, de sus herederos legítimos, ese grupo de seres anónimos que han sido relegados y los cuales, aunque no lo reconozcan abiertamente, comparten su suerte con otros seres -todavía más marginales- condenados también a espiar la vida por rendijas de puertas y ventanas pues no son invitados al festín de la historia, esos seres que sólo son, diría el personaje Dorotea, "montoncitos de basura".

Luego de una ardua labor reivindicatoria, el campo devastado de Ixtepec se convertiría en el antiguo Edén, en donde todos los actos estarían -por contraste- basados

41. "La unidad del tiempo, la importancia del acontecimiento, el hecho de que un momento del devenir humano sea determinante, sin constituir por ello una causa lógica, implican que la temporalidad es concebida por el pensamiento hebreocristiano como curso irrevocable, en el cual, no sólo para la humanidad sino también para el individuo enfrentado en términos de hechos singulares, de acontecimientos a propósito de los cuales se perfila esa evidencia que hay siempre en querer, en decidir esto en vez de aquello. El cristianismo, señalando la constante eventualidad de la conversión, y también la posibilidad perpetua de la perdición, hace hincapié en el carácter esencialmente dramático del devenir histórico, en el hecho de que, en el orden mismo de las *res gestae*, nunca se ventila nada, de que todo acto constituye, al mismo tiempo que una reanudación del pasado, ligada a este mismo pasado pero que va más allá, una forma, quizás insensata, de querer el futuro".(Chatelet, op. cit.: 13-14)

en la lealtad y la fraternidad entre iguales; en donde la palabra correspondería a los hechos nombrados, a los principios declarados.

Volviendo a Martín Moncada, podemos decir que es alguien que, sin dejar de ser lo que es, se pone "de espaldas al grupo" para poder ver y verse a sí mismo. El personaje experimenta así una especie de crisis de conciencia, de revelación, de encuentro con su ángel y con su demonio. Desde la perspectiva de la "buena conciencia" -del ángel-, los ixtepecanos son víctimas indefensas del Mal, esto es, de la violencia y la crueldad militar. Desde la perspectiva de ese 'diablo' de la "mala conciencia" que incomoda y echa por tierra todo intento de idealización, y a la cual le da cabida Martín constantemente, las "familias decentes" de Ixtepēc han sido cómplices calladas, convenencieras y oportunistas, culpables directas de muchos actos falaces, cuyas consecuencias ahora padecen.

Al insistir en la traición y la perversidad como signos dominantes de nuestra Historia, Vasconcelos le clarifica a la derecha la conciencia de su doble identidad: deudos del héroe y víctimas del villano. Tan descomunal como la pureza traicionada de Iturbide, Miramón, Madero y los cristeros, es la canallez de José María Luis Mora, Benito Juárez y Calles.⁴²

En el caso de las "familias ixtepecanas", su pesimismo pareciera ser más radical. No son herederos de la gloria sino despojados de ella, son víctimas y cómplices a un tiempo de quien los tiraniza, esto les produce un profundo sentimiento de vergüenza del cual no pueden librarse y del que ellos mismos se burlan y hacen escarnio. Esta actitud, sin embargo, es incapaz de sacarlos de su profunda depresión. La memoria de momentos y personajes épicos que añoran constantemente y de donde surgen como grupo social, se ha convertido en una triste mascarada.

Ahora bien, desde la perspectiva del discurso oficial revolucionario, tanto la Reforma como el Porfiriato se manifiestan como proyectos de una minoría vuelta de espaldas a los intereses de la mayoría de la población, en contraste con los propósitos de la Revolución que se anuncia como un proyecto de las mayorías contra las minorías privilegiadas.⁴³ Una vez más, los comentarios acres de los ixtepecanos están en contra del pretendido afán reivindicatorio y del populismo flagrante de la Revolución, pero sobre todo, ponen de manifiesto la profunda incredulidad y desconfianza respecto a la retórica revolucionaria. Lo hacen censurando y expresándose con desdén respecto a la irrupción del pueblo desarrapado en la vida política y militar del país, pero no sin cierta nostalgia por un proyecto apocalíptico que recuperaría el carácter épico de su pasado, y en el cual la presencia de esas "hordas" justificarían su presencia.

Esta actitud es congruente con su clase social y su situación. Su opinión muestra el sentido de fatalidad que la mayoría de los porfiristas experimentaron al irse desarrollando el movimiento, aunque se trata de un fatalismo acumulado y que proviene

42. Monsiváis, *op. cit.*: 185.

43. Florescano, *op. cit.*: 64.

desde cuando el propio régimen de Díaz llegó a ser Dictadura,⁴⁴ fatalismo que por lo visto se prolongó mucho después, traspasando las décadas hasta llegar a la actualidad.

La novela nos irá mostrando que más que la ausencia de sentimientos históricos, hay no sólo una concepción de la historia sino un intento de dialogar con aquellas opiniones que se vislumbran como otras manera de concebir la existencia humana y los acontecimientos. Esta otra manera de ver al hombre y a la historia están planteadas en una frase, aquella que dice un personaje de *Felipe Angeles*,⁴⁵ en el sentido de que el verdadero drama del hombre radica en cómo dialoga el hombre concreto con su tiempo, con la historia de la cual le ha tocado ser parte. Esto también nos hace pensar que todo diálogo con la historia es, en realidad, el diálogo que un hombre concreto, en un momento y un lugar específicos, sostiene con la experiencia humana, esto es, con los hombres y los acontecimientos que lo antecedieron, con los que le son contemporáneos, pero sobre todo, con los que a futuro pueden vislumbrarse como realizables. Y es que no hay Historia sino historias, incontables, diversas y dispersas; no hay así una, sino muchas verdades posibles y muchas formas de representarlas.⁴⁶

Ahora bien, lo que se podría interpretar como visión cíclica o mítica de los hechos, a mi juicio tiene su origen en la concepción circular y cíclica de la historia de la Grecia arcaica. Recordemos que para los griegos primitivos, la historia como devenir está ausente, pues no existe la idea de una transformación de la humanidad en el tiempo y por el tiempo, a través de las acciones. Dice Chatelet que el tiempo para ellos es un tiempo cósmico y su modelo - proveniente de la época primitiva- es el ciclo regular de las estaciones que se suceden en el mismo orden de la humanidad.⁴⁷

Esta visión del mundo en la novela no sólo es consecuencia de la herencia cultural, sino que podría ser interpretada como producto de las circunstancias concretas: de esa falta de identificación y de sentido de pertenencia que no sólo produjo la guerra continua y en consecuencia el constante traslado espacial de los ejércitos

44. "El derrocamiento de Porfirio Díaz y la segunda irrupción súbita, salvaje e incontrolada de los indígenas y campesinos en la historia de México, desbarataron la imagen optimista y progresiva que habían fabricado los historiadores porfirianos del desarrollo del país, al mismo tiempo que el proceso de la Revolución comenzó a delinear una nueva imagen del pasado. El régimen de la "paz y el progreso" se convirtió en La Dictadura y el pasado colonial recobró los colores oscuros que le habían impuesto los indigenistas y liberales del siglo XIX. El latifundio, los hacendados y la explotación del indio tomaron el lugar que en las obras de los liberales ocupaban el poderío de la iglesia, los gachupines, los curas y el oscurantismo religioso. Gran parte del pasado del país se sataniza para justificar el orden social y político que busca crear la Revolución". (Ibidem: 63)

45. Garro, 1979: 44.

46. Las corrientes históricas más contemporáneas como la de los Annales (Braudel, Le Goff, Lefebvre, Bloch), consideran que no hay una sola historia, una sola versión de los acontecimientos, sino muchas historias.

47. Chatelet, op. cit.: 21.

durante la Revolución Mexicana. Visión que también es parte de la secuela de efectos que produjo para la experiencia directa o indirecta de algunos sectores marginados: los indios y los porfiristas conservadores y ortodoxos. Desinterés y distanciamiento respecto de una Historia protagonizada y contada por otros. La historia se explicaría a partir de una serie de imágenes del resentimiento, la inseguridad y la depresión moral de estos seres vencidos y secularmente traicionados: por una parte, los indios conquistados y explotados a lo largo de los siglos; y por la otra, los ultraconservadores derrotados primero en las Guerras de Reforma y luego durante la Guerra Cristera.⁴⁸

Estas representaciones ponen en evidencia el providencialismo de hombres y mujeres, que anclados en el pasado, están sedientos de un "salvador" providencial que los rescate de la inmovilidad y de la ineficacia, consecuencia todo ello de su condición parasitaria. Se trata de una interpretación que tiene su origen en los tiempos de la Conquista y según la cual, España, el más poderoso y sagrado líder del mundo,

... era el agente encargado de propagar el cristianismo y salvar a las almas engañadas por Satán. La expansión española era pues una obra de civilización y la historia antigua de los pueblos dominados, una historia gobernada por el demonio y la irracionalidad a la que puso fin el acto salvador de la conquista.⁴⁹

Pero sobre todo y fundamentalmente, la visión religiosa, milenarista y mesiánica de estos pueblerinos trataría de mostrar la imagen que una sociedad como la mexicana tiene de sí misma. Lo que priva realmente en el ánimo de los ixtepecanos es una ambivalencia o dualidad de sentimientos, que los hace añorar un pasado regido por los hombres fuertes, sabios y poderosos, pero en los cuales tampoco se puede confiar absolutamente. La acción civilizadora de hombres preclaros sólo queda reducida a un deseo, pues ni Porfirio Díaz ni Madero, ni Carranza ni Obregón ni Calles han garantizado un cambio sustancial, no han garantizado el progreso; su signo al final de cuentas es el de la destrucción, del caos visto como el desorden eternizado.

Todos ellos están alejados de ese pasado civilizador, marmóreo y esplendoroso, un poco a la manera de la Grecia helénica, de la Roma Clásica, donde cada clase y cada individuo actúan en el momento preciso para mantener la armonía y el equilibrio universales. Donde se lucha denodadamente porque el lenguaje sea expresión justa de la cosa. Y es que, "Lo que el hombre hace cuando actúa, cuando trabaja, no tiene eficacia más que en la medida en que imita el proceso de la producción natural".⁵⁰ Dicho de otra manera, el griego de la época clásica se distancia de la naturaleza para comprender que es parte de y que actúa sobre ella, pero obrando siempre según su modelo. Así, la propia preocupación por el lenguaje en la novela, como sucedía con los griegos (recordemos a Juan Carriño), tiene su origen en el deseo de que éste se ajuste a las cosas y a las "verdades", aunque finalmente se acaba por admitir que no se ajusta por completo.

48. Monsiváis, op. cit.: 185.

49. Florescano, op. cit.: 21.

50. Chatelet, op. cit.: 10.

Esta interpretación "criolla" execra a quien es diferente al modelo, execra a ese 'otro' que es negación de la pureza y de la armonía ideales y que es el mestizo (el hijo de la antigua raza y del blanco conquistador), a quien el porfirismo exaltó como representante legítimo de la mexicanidad, visión que intentaba suprimir las divisiones étnicas, culturales y políticas que desgarraban al país,⁵¹ visión unificadora, homogeneizante, que las propias actitudes de los pueblerinos ponen en entredicho. De distintas maneras, la novela -a través de la memoria del yo Ixtepec desdoblada y omnisciente- hace hincapié en la pernicioso condición y en el comportamiento negativo de los mestizos de la región, y más, alude al conflicto interracial que todavía existe no sólo en el campo mexicano, sino en todo el territorio nacional. El narrador -memoria de Ixtepec- afirma:

A los mestizos, el campo les producía miedo. Era su obra, la imagen de su pillaje. Habían establecido la violencia y se sentían en una tierra hostil, rodeados de fantasmas. El orden de terror establecido por ellos los había empobrecido. De ahí provenía mi deterioro. "¡Ah, si pudiéramos exterminar a todos los indios! ¡Son la vergüenza de México!" Los indios callaban. Los mestizos, antes de salir de Ixtepec, se armaban de comida, medicinas, ropa y "¡Pistolas, buenas pistolas, indios cabrones!" Cuando se reunían se miraban desconfiados, se sentían sin país y sin cultura, sosteniéndose en unas formas artificiales, alimentadas sólo por el dinero mal habido. Por su culpa mi tiempo estaba inmóvil. (Garro, a: 25)

La anterior interpretación de un estado de cosas, se contraponen evidentemente a la visión de los propios mestizos que forman la Sociedad Ixtepecana, para quienes es natural vituperar al indio que el discurso populista de la Revolución vio como el elemento específico de lo mexicano, ⁵² pues, dice el boticario, Tomás Segovia, de entrada los indios están excluidos de la Historia, porque no son seres sino cosas.

Los romanos tampoco tenían la concepción ridícula de la piedad y menos frente a los vencidos, y los indios son los vencidos. Mentalmente hizo con el pulgar la señal de la muerte, tal como la veía en los grabados de su Historia Romana. "Somos un pueblo de esclavos con unos cuantos patricios", y se sentó en el palco de los patricios a la derecha de Francisco Rosas. (Garro, a: 69)

La memoria de Ixtepec -yo narrador omnisciente- se convierte así en una especie de conciencia-espejo social contra la cual se reflejan pero también se refractan ⁵³ las imágenes de los individuos.

51. Florescano, op. cit.: 63.

52. En tanto que la Reforma y el Porfiriato -dice Florescano- se manifiestan como proyectos de una minoría vuelta de espaldas a los intereses de la mayoría de la población, la Revolución se anuncia como un proyecto de las mayorías contra las minorías privilegiadas" (Ibidem: 64)

53. "Refractar" significa "Cambiar la dirección de propagación de un rayo luminoso o de una onda al pasar de un medio a otro de distinta densidad: Al refractar un prisma un rayo de luz solar se produce el

Volviendo al discurso de Martín, éste actúa como un catalizador de las distintas concepciones de la historia que aparecen en la novela, pues representa una toma de posición, una tercera vía de interpretación frente a los hechos políticos: a la derecha del Porfiriato y a la izquierda de la Revolución, o a la inversa, a la izquierda del porfiriato y a la derecha de la Revolución. Martín tiene una vasta cultura, es inteligente y recto, hipersensible. Ha crecido en el seno de una familia burguesa, ha sido educado en las ideas positivistas imperantes durante el porfiriato y ha heredado por ello cierto jacobinismo. Sin embargo, no hay que olvidar que por decisión propia "se aleja" para criticar su propia condición, al identificarse con la lucha maderista. Martín es representante fiel de una clase media emergente que a dos fuegos se debate por superar el trauma revolucionario. Reconoce los males que le ha acarreado la Revolución, un movimiento fincado en las ambiciones políticas, pero el pretendido odio que otros ixtepecanos sienten por los revolucionarios que han destruido ese mundo idílico de su infancia, en él se ha transformado en autocrítica. Critica acremente la violencia y ambiciones de los caudillos revolucionarios, pero también la de los antiguos terratenientes, cuyos derechos y libertades son en muchos casos excesivos (como es el caso de Rodolfo Goribar). No defiende a los grandes capitales propiciados por la política del Gobierno y compartidos por la Iglesia, pero tampoco se inclina totalmente por la igualdad social, por el derecho de las masas, del pueblo a gobernar.

Es esta actitud la que lo arranca del seno del reaccionarismo conservador de una pieza y de un revolucionarismo beligerante. Su profundo deseo de que se reestablezca un orden original, esa infancia dorada, en la cual ciertos valores sean recuperados, se complementa con su idea de una sociedad jerarquizada, pero democrática; moderna, pero que recobre los valores inmutables, esenciales a los hombres; como buen reformista cree en la libertad y en el individualismo; pero sin que ello destruya el orden ni el canon. Esto es, el ubicarse en una postura ambigua políticamente, pero extrema moralmente hablando, lleva a Martín a una 'negatividad' de principio que lo hace darse cuenta del conflicto entre los grupos de poder y respecto a los cuales no lo liga ningún sentido de pertenencia.

Efectivamente, en el imaginario ixtepecano la traición y la perversidad son signos dominantes de la historia mexicana, que preludian el advenimiento de una nueva era. La conciencia de Martín que en el párrafo se va posesionando de las palabras y hasta cierto punto de la conciencia de sus conciudadanos, se ubica - como cumple a un buen conservador- por encima de esas "hordas" de indios, pero a un tiempo, censura a

fenómeno de la dispersión de la luz. Todo rayo luminoso que pasa por el centro óptico de una lente se refracta paralelamente al rayo incidente". ("Refractar", *Diccionario Planeta*, 1990: 1071). Al emular aquí el modelo del fenómeno de refracción, se piensa en el hecho de que tanto las imágenes como las ideas de un individuo al encontrarse y contrastarse con las imágenes y las ideas colectivas, de algún modo cambian su dirección original, modifican su composición, se distorsionan. En sentido contrario, como los rayos de luz, las imágenes colectivas al internarse en el ámbito de lo individual, se refractan apareciendo como imágenes paralelas y distintas de lo que eran originalmente. "Reflejar", por el contrario, es lo que sucede con un objeto frente a un espejo, el cual devuelve intacta su imagen. En la refracción el espejo y la imagen, se interceptan, entran en contacto, intercambian sus materias y, de un modo u otro, son distorsionados.

los generales y a los burgueses traidores, que son quizás más bárbaros. La experiencia ixtepecana, la dolorosa crisis existencial de Martín, nos pone en contacto con el reverso de la historia, en el lado opuesto de esa concepción triunfante y optimista enarbolada por el discurso oficial revolucionario.

El personaje Martín Moncada es un exmaderista y como resultado del conocimiento de "la verdad", léase, del desenlace y las secuelas de la Revolución, pero también de la actuación de su clase durante la misma, se ha convertido en un escéptico, en alguien que 'da la espalda' a su grupo, a su clase y a una visión cerrada y estática del mundo. El Estado, ese "Gran Patriarca", ese "Gran Arbitro" de la vida social, emanado del movimiento que debiera conciliar las diferencias y salvar las contradicciones para garantizar la justicia, el progreso y la democracia "para todos", ha perdido sus cualidades originales, se ha corrompido y ha corrompido al conjunto de la sociedad. La Revolución en el poder, no sólo traicionó a la "clase" que representaba, sino que castigó con crueldad a quienes contribuyeron a su realización -con su sangre-, a esas "hordas" de gente pobre y desarrapada a ser lo que son, aunque en su discurso tenga a bien integrarlos a su conveniencia. Su representación más directa en la novela sería el autoritarismo, la violencia y la crueldad que Francisco Rosas ejerce, y el marcado desprecio que prodiga sobre el conjunto de los ixtepecanos, mestizos e indios; muchos exmaderistas, muchos zapatistas y muchos cristeros.

Pero incluso para los generales que lucharon en la Revolución es claro que " - Ganar para nada sirve... ", dice Rosas mismo, (Garro, a: 107); mientras que en Felipe Angeles, el caudillo reflexiona en ese mismo sentido:

Quizá ningún triunfo es fecundo y sólo la derrota está libre de compromisos, no hay con quien pactar, ni siquiera uno mismo. Necesitaríamos sangre otra vez para lavar a las palabras manchadas por los traidores y hacer que floreciera la verdad...pero tal vez toda revolución está condenada a una mentira final: la del que queda con el triunfo en la mano, porque ése antes ya recorrió el largo camino de la intriga y el crimen, y miente para ocultar que sus fines son personales y sus intereses opuestos a la Revolución. Eso, abogado, es inconfesable, y cada vez que alguien se lo recuerde, se verá obligado a asesinarlo. ¿No ve abogado, que un revolucionario en el poder es una contradicción? ¿Y que asesinar a los revolucionarios en el nombre de la Revolución es una consecuencia de esa misma contradicción? (Garro, n: 25-26)

Por otro lado, la visión de Martín, podría estar relacionada con una interpretación que ve a la Revolución como una lucha entre dos facciones de la burguesía. En dicho movimiento, la parte que aspira a tener el control del Estado recurre a la movilización de las masas, utiliza su apoyo,⁵⁴ para lograr su propio

54. El punto de vista del personaje parece coincidir más con el punto de vista de algunos historiadores de izquierda que sin dejar de reconocer la participación de la masa del pueblo mexicano en el

proyecto. En Felipe Angeles, la idea de la Revolución como pugna por el poder también tiene un contenido ético, pues dice el personaje: desde ese instante "andamos perdidos en el laberinto del crimen y de la política personal" (Garro, n: 33)

En el párrafo donde se analiza lo que sucedió como resultado de la traición a Madero, parece haber un gran salto temporal en el registro histórico del personaje, un vacío que el lector mexicano contemporáneo podría llenar si así lo deseara. Este vacío abarca un gran tramo histórico: va desde la guerra civil desatada con la muerte de Madero, desde el Plan de Guadalupe (marzo de 1913), hasta el Plan de Agua Prieta (abril de 1920) y la Presidencia de Obregón (diciembre de 1920). La memoria del personaje se somete a un proceso de síntesis orientado por una visión paradigmática de los acontecimientos históricos: se destacan sólo aquellos momentos o vivencias que han dejado una huella indeleble en la memoria colectiva, en su psique y en su espíritu. Se trata de un resumen cuyo contenido es la interpretación política y moral que un grupo hace de los acontecimientos, en este caso un grupo que representaría virtualmente a un ala conservadora de "las clases adineradas" de antes de la Revolución.

Martín pone su discurso y el de sus compatriotas a la vista de un observador que es, en principio, él mismo, así se da un doble movimiento: un proceso de identificación y uno de extrañamiento o distanciamiento. El personaje se exilia del grupo, se coloca en un lugar más neutral, "de espaldas" a sus congéneres para poder "ver", pero sin desasirse por completo. En un primer momento, el reproche del personaje parece estar encaminado a criticar el hecho de haber sido relegado -igual que los otros ixtepecanos- por los triunfadores, más que por el desenlace del movimiento (extrañamiento). Pero, por otro lado, el cansancio y la desilusión de las grandes masas campesinas ante la no resolución de sus problemas y sufrimientos durante toda la guerra civil, son vivencias que, a pesar suyo, lo tocan a él profundamente. (identificación)

Ahora bien, su cansancio y su desilusión parecen tener también otras causas. Sus dolencias tienen un tinte moral y metafísico. Sufren porque la Revolución los ha dejado sin sus riquezas, pero sobre todo por la traición a un ideal de Orden y Armonía. Su queja es porque han perdido status social, porque ya no son tan respetados como antes, porque cualquier "indio" hiere su dignidad de patriarcas, pero fundamentalmente porque en este "nuevo orden", que ellos miran como "caos", han dejado de Ser.

En esta toma de conciencia de su situación, el asesinato de Zapata (en abril de 1919), el de Felipe Angeles (en noviembre de 1919), y de otros líderes populares como Villa, más que ser el saldo de la revolución 'popular' en retirada frente al avance de la

movimiento revolucionario, cuestionan su carácter de clase: se trató de una revolución democrático-burguesa que marcó el ascenso definitivo del capitalismo en México. Uno de ellos es Adolfo Gilly, que en los 60's sostuvo que la Revolución no fue derrotada pero tampoco triunfó, quedó "interrumpida" puesto que las masas que hicieron la revolución no triunfaron, pero tampoco fueron vencidas, una prueba de ello es su irrupción incontrolable en las gestas heroicas, y de lado contrario, estaría, el bonapartismo de los regímenes posteriores. (Cfr. Gilly, c: 40)

alta burguesía y la pequeña burguesía, se les figura como el triunfo del Mal, esto es, el triunfo de la Traición, del Vicio sobre la Virtud.

Podemos pensar, me pregunto, si en realidad lo que está en el fondo de la crítica a la traición de los generales revolucionarios que se alían a "sus antiguos enemigos y cómplices en la traición", consciente o inconscientemente, es o no la crítica al régimen bonapartista que caracterizó al período obregonista, y que al final de cuentas ellos vislumbran como la continuidad del autoritarismo de épocas pasadas, pues dicho régimen

...se alza por encima de una situación de equilibrio postrevolucionario entre las clases y asciende al poder estatal apoyándose en varios sectores de clases contrapuestas, pero para hacer la política de uno de ellos: la consolidación de una nueva burguesía nacional, utilizando fundamentalmente la palanca del Estado para afirmar su dominación y favorecer su acumulación de capital.⁵⁵

La crítica al bonapartismo visto como otro contenido ideológico podría ser pertinente, si se ve como una crítica a un Estado que se ha convertido en omnisciente, omnipotente; que se impone sobre tirios y troyanos, independientemente de sus diferencias; que permite el poder de unos cuantos sobre todos los demás sin que importe su clase o grupo. En la novela hay un rechazo a la manera en la que dicho bonapartismo, ejercido por sucesivos gobiernos postrevolucionarios, ocultaba el verdadero móvil de la lucha entre grupos. Un Régimen que, por cierto, se vio amenazado durante el Callismo, pero cuyos escollos finalmente fueron superados. En la segunda parte de la novela, en pleno movimiento cristero, el personaje reflexiona.

Y Martín Moncada continuó la lectura del diario. En aquellos días empezaba una nueva calamidad política; las relaciones entre el Gobierno y la Iglesia se habían vuelto tirantes. Había intereses encontrados y las dos facciones en el poder se disponían a lanzarse en una lucha que ofrecía la ventaja de distraer al pueblo del único punto que había que oscurecer: la repartición de las tierras.

Los periódicos hablaban de la "fe cristiana" y los "derechos revolucionarios". Entre los porfiristas católicos y los revolucionarios ateos preparaban la tumba del agrarismo. Hacía menos de diez años que las dos facciones habían acordado los asesinatos de Emiliano Zapata, de Francisco Villa y de Felipe Angeles, y el recuerdo de los jefes revolucionarios estaba fresco en la memoria de los indios. La Iglesia y el Gobierno fabricaban una causa para "quemar" a los campesinos descontentos. (Garro a: 153-154)

55. Esta caracterización de "bonapartista", según Gilly, puede aplicarse "en esencia" al régimen que Obregón instaura -desde finales de 1920- después del pronunciamiento de Agua Prieta en abril de ese mismo año. (Ibidem: 48)

De nueva cuenta Martín Moncada toma distancia, se ubica más abiertamente en contra de las revoluciones que no son más que el traslado del poder de unas manos a otras, pero siempre las mismas, no obstante los altibajos y las contradicciones. Por ello es que, paradójicamente, podemos ubicar su discurso como una postura indirectamente favorable respecto a esos indios y campesinos secularmente despojados y de nuevo marginados de ese poder, como lo está él mismo.

La trampa de la retórica oficial sirve para "distraer", para "abstraer" y en última instancia para "ocultar" la crudeza de la realidad. El escepticismo de Moncada se mantendrá de principio a fin de la novela, como una especie de recordatorio de lo que significan los hechos notables en la vida ordinaria y anónima de las minorías marginadas y de las mayorías que se han ido transformando en "minorías" debido a la exterminación, como sucede en el caso de los indios. Es también un recordatorio sobre la distancia que hay entre los hechos de la realidad cotidiana y una retórica que oculta, disfraza y distorsiona los verdaderos móviles, las intenciones y las pasiones que están detrás y que explican todos los actos humanos.

En la mente del personaje Martín, en el imaginario de Ixtepec, esta guerra "interburguesa" está marcada por continuos flujos y reflujos, por la entronización de un líder y la caída de otro, por constantes traiciones de los jefes y caudillos (Madero, Carranza, Obregón, Calles) a sus propios aliados, los mismos que en distintos momentos ayudaron a conseguir sus triunfos, y a quienes -ahora- no sólo relegan sino que se vuelven contra ellos para destruirlos.⁵⁶

Así, la muerte de Madero en febrero de 1913, está hasta cierto punto justificada aunque hay una evidente ambigüedad en la actitud del personaje, pues por un lado es abiertamente antipopulista: condena la violencia de la guerra civil y el levantamiento de indios, pero al mismo tiempo -como en otros pasajes y momentos de la novela- hay un reconocimiento y hasta un elogio a esas "hordas" de campesinos y de indios, que de alguna manera se han mantenido fieles a una causa, sin claudicar, sin negociar con sus enemigos, por eso, luego de muchos años de lucha, han regresado "igualmente pobres" y "puros" a sus lugares de origen (Garro, a: 25), se han convertido en encarnación del fracaso de la Revolución, un fracaso que alcanzará al propio movimiento cristero.

El texto de la novela pareciera, en su pesimismo crítico, ser un eco de la corriente crítica de la Revolución que se consolida en los años sesenta y que influida por el marxismo y bajo el impacto de la Revolución Cubana de 1960, cuestionaba el orden establecido, así como los límites históricos de los alcances del movimiento mexicano. En la novela se relativizan los logros revolucionarios y se alude a una verdad histórica que en su momento exaltaba la izquierda mexicana de la época: fue la fracción zapatista (indios y campesinos) la única que mantuvo en alto la lucha revolucionaria a lo largo y ancho del movimiento,⁵⁷ el zapatismo encarnaba la

56. El maderismo había dispersado las fuerzas armadas, como eran las guerrillas villista y zapatista, a las cuales había movilizadado durante su campaña. Asume el control del Estado y con éste enfrenta a la revolución campesina.

57. Es un hecho histórico la permanencia de la lucha zapatista durante toda la Revolución, aún en circunstancias tan difíciles como en la que se vió envuelto el país, luego del golpe de Estado de Victoriano

"revolución permanente". Esto está representado en el texto por el recuerdo intenso y positivo de las incursiones de los zapatistas en Ixtepec que habla de la continuidad de la lucha de los campesinos, una lucha que se ha vuelto mítica.

Años atrás, sentados en montones de carbón, oían estremecidos las balaceras de los zapatistas en sus entradas al pueblo. Allí los encerraba Félix mientras duraba la invasión de los guerreros. ¿Adónde se iban los zapatistas cuando dejaban Ixtepec? Se iban a lo verde, al agua, a comer elotes y a reírse a carcajadas después de jugar unas horas con los vecinos. Ahora nadie venía a alegrar los días. El tiempo era la sombra de Francisco Rosas. No quedaban sino "colgados" en todo el país. Las gentes trataban de acomodar sus vidas a los caprichos del general. Isabel también buscaba acomodarse, encontrar marido y un sillón donde mecer su tedio. (Garro, a: 32)

En el imaginario de Ixtepec, ha quedado fija la incontenible marejada de bandas de campesinos que saliendo de la inmovilidad y del tiempo lento del campo se sumaban al vértigo revolucionario. Las imágenes que representan este movimiento continuo, resultan paradójicas. La doble experiencia del movimiento y del estatismo, a través del recuerdo de la incursión ininterrumpida de ejércitos y grupos armados en distintas épocas, prolonga como un eco infinito las vivencias y sensaciones de la guerra, en un fuerte contraste con la "paz de cementerio" que vive el pueblo.

Para los ixtepecanos, la Revolución y luego la guerra cristera, es en cierto sentido, una oportunidad de salir de la inercia de una vida rutinaria, es la posibilidad de vivir momentos épicos, de salir de la insignificancia. La Historia es, así, un instante de excepción, "la luminosa y sangrienta marcha de la Independencia, la Reforma y la Revolución" 58. Pero a un tiempo y sin total contradicción con lo anterior, estos momentos luminosos se les representan de manera proyectiva como el deseo de una realidad distinta, menos violenta y desastrosa, como la posibilidad de una felicidad más duradera.

Apoyado en un pilar del corredor, Nicolás veía salir a Isabel del cuarto de Dorotea con el rostro transfigurado, perdida en un mundo desconocido para él. Lo traicionaba, lo dejaba solo, rompía el lazo que los unía desde niños. Y él sabía que tenían que ser los dos: huirían de Ixtepec; los esperaban los caminos con su aureola de polvo reluciente, el campo tendido para ganar la batalla... ¿Cuál? Los dos debían descubrirla para que no se les fuera por alguna grieta. Después se encontrarían con los héroes que los llamaban desde un mundo glorioso de clarines. Ellos, los Moncada, no morirían en su cama, en el sudor de unas sábanas húmedas, pegándose a la vida como sanguijuelas. El clamor de la calle los llamaba. El estruendo lejano de la Revolución estaba tan cerca de ellos que bastaba abrir la puerta de su casa para entrar en los días sobresaltados de unos años antes. (Garro, a: 17)

Huerta y del asesinato de Madero, periodo en el cual la actividad revolucionaria fue mantenida exclusivamente por los ejércitos de Zapata. (Gilly, c: 40)

58. Monsiváis, op. cit: 177.

Ahora bien, desde una perspectiva implícita, el verdadero desastre es la falta de ideales y la ambición desmedida de los generales del Gobierno y no las guerrillas organizadas por el pueblo pobre. La violencia de una guerra justa como la que practicaba el zapatismo es un acto heroico, es un acto puro, edificador. Por el contrario, la guerra formal, la que el ejército federal lleva a cabo es maligna porque sus móviles son iguales a los de los terratenientes, "las herencias, las usuras y las rentas", (Garro, a: 14) en pocas palabras, el poder que da el dinero. Y es que el dinero destruye, puebla el espacio de cadáveres y fantasmas, de un terror que paraliza.

En la novela es evidente la oposición entre los ejércitos del Gobierno -léase la Revolución vuelta institución- y los guerrilleros. Los guerrilleros, por el contrario, son impulsados por un afán de justicia y de felicidad, un afán que en su momento -reconocen los ixtepecos- no fue entendido. Esta diferencia radical entre unos y otros es totalmente explícita y está marcada durante toda la novela, como en la larga descripción que aparece de entrada en los primeros capítulos, cuando, además de la decadencia y el abandono que sufre el pueblo de Ixtepac, se hace gran énfasis en el hecho de que la vida se ha convertido en una interminable noche "sombria y temible", en el Infierno donde los condenados padecen no sólo a causa del abandono y la marginalidad del pueblo, sino por la violencia y el consecuente terror que ejercen esos demonios o tigres -los militares- sobre ellos, torturándolos.

En la espera yo estaba triste, vigilado de cerca por esos hombres taciturnos que surtían a los árboles de ahorcados. Había miedo. El paso del general nos producía temor. Los borrachos también andaban tristes y de cuando en cuando anunciaban su pena con un grito alargado y roto que retumbaba en la luz huidiza de la tarde. A oscuras su borrachera terminaba en muerte. Un círculo se cerraba sobre mí. Quizá la opresión se debiera al abandono en que me encontraba y a la extraña sensación de haber perdido mi destino. Me pesaban los días y estaba inquieto y zozobante esperando el milagro. (Garro, a: 13)

Por ello y frente a este "presente engañoso", las incursiones zapatistas -representadas siempre como la irrupción de algo luminoso y alegre- han dejado una huella positiva e imborrable en sus conciencias. La ausencia de los zapatistas causada por la presencia de los militares, es en última instancia un despojo temporal de la confianza y de la ilusión, las cuales pueden ser restauradas en algún momento, quizá luego de un tortuoso y prolongado acto de contrición.

La ausencia física de los zapatistas les restringe en la cara el hecho de que no sólo los militares son culpables de la situación actual, sino que es producto de su intolerancia frente a lo que no comprenden y resultado lógico de una vida sin ideales que los hace vivir cotidianamente en el vacío.

-¡Huele a quemado!

-¿Ah? desde que los zapatistas me quemaron la casa se me queman los frijoles...-respondía ella, sin levantarse de su sillita baja.

-Pero tú eres zapatista -le decían los jóvenes riendo.

-Eran muy pobres y nosotros les escondíamos la comida y el dinero. Por eso Dios nos mandó a Rosas, para que los echáramos de menos. Hay que ser pobres para entender al pobre -decía sin levantar la vista de sus flores.(Garro, a: 15)

En este fragmento pueden observarse los sentimientos encontrados que surgen ante una verdad a la cual ha llegado el personaje, quien piensa ahora como zapatista cuando en el pasado se comportaba incluso de manera cruel, según reconoce. El sentido de pérdida, de derrota, sensibiliza a Dorotea respecto a sus otrora enemigos de clase. Lo que parece querer señalar el fragmento anterior es el hecho de que los juicios tienen su origen en la condición personal y la situación concreta en la que se halla quien los emite, y cómo el distanciamiento temporal de los hechos, sin embargo, le puede dar al individuo cierta capacidad de ver más allá. Pero además, salir de Sí Mismo, le permite a la viejecita cierta claridad para considerar la necesidad de ser tolerante con los otros, los que son distintos; aunque en este caso dicha tolerancia tenga origen en el temor, resultado de la culpa.

Por sus condiciones de vida y sus acciones el guerrillero es un elemento inestable y subversivo del orden institucional; un elemento de fuga, una "partícula revoltosa" que quiebra la línea inalterable del tiempo provinciano, que pone en jaque el ideal de una vida acomodaticia y monótona. Su símbolo es el fuego, la luz que incendia y purifica (todo al paso de los zapatistas es incendiado o iluminado con antorchas), que borra los vestigios del viejo orden (el de la explotación y de la esclavitud que representaban las haciendas de la región) para que pueda prosperar uno nuevo. El fuego simboliza las pasiones humanas o lo que tiene que ver con ellas, en este caso, pasión por un ideal. Pero también -y en contraste- la presencia zapatista evoca el agua que representa la fertilidad de los campos en oposición al desierto físico y moral instaurado por los militares. Con los mismos ojos benevolentes se ve a los zapatistas y a los cristeros comandados por Abacuc, "un gran guerrero", y portador de una "luz bendita" (Garro, a: 226).

Es por ello que ante los ojos de estos conservadores, las hazañas de las obras épicas son el modelo para medir los actos humanos. Los héroes mueren por un ideal, luchan y se sacrifican por él. Ese ideal (la Gloria, el Amor, la Eternidad), los anima a emprender acciones que por su magnitud y su peligrosidad parecieran ser imposibles de realizar. Los héroes son en realidad hombres, los comunes, los hombres pequeños de todos los días, los humildes que como Zapata se han visto obligados por circunstancias a actuar de manera parecida a los dioses. Elevados a la categoría de semidioses, tienen las debilidades del humano y, a un tiempo, como los dioses, poseen una fuerza y una sabiduría divinas. Estos semi-dioses o semihéroes son los elegidos y de quienes puede justificarse la violencia, esa especie de "ira sagrada" como la que llevó a Jesucristo a expulsar a los mercaderes del Templo, como la que lleva a los Dioses a castigar a los hombres, a aniquilarlos. Se trata de una violencia justiciera que lucha contra la otra violencia y que por su carácter divino se convierte en un acto de restitución.

En Felipe Angeles, ninguna violencia está justificada. Por el contrario el famoso general asume que su propósito al regresar después de dos años de destierro, su

intención de ir al Sur para buscar a Zapata, era la de "lograr una alianza y una paz que terminara con tantos crímenes", lograr el fin de una lucha fratricida y establecer "la concordia y la igualdad de los mexicanos..."(Garro, n: 32-33). Hay una intención abiertamente crítica en la obra de teatro que resulta menos evidente en la novela. La novela deja que se escuchen voces, sentires e intenciones diversas, que se expresen las contradicciones como se cree que surgen. Y sin embargo, en ella no está ausente el juicio ético al discurso histórico y político: a veces como una cita textual que se comenta o se contrargumenta, o como una tercera opinión que se constituye en una especie de alter ego histórico cuya finalidad sería, virtualmente, superar las limitaciones del personaje y lograr cierta inteligibilidad.

Por ejemplo, las palabras de la vieja Dorotea, hija de los ya difuntos propietarios de las minas de La Alhaja y La Encontrada, en Tetela, acusan una actitud piadosa, propia de su fanatismo religioso, un profundo arrepentimiento, una especie de vergüenza social que le hace abogar por esos "pobres" indios que cuelgan todos los días en las Trancas de Cocula, los cuales existen simbólicamente como "...un yo descalzo, un acto puro que alcanza el orden de la Gloria..." (Garro, a: 14), pues han sido secularmente exterminados, a pesar de la orientación del discurso revolucionario oficial que vio en el indio y en lo indígena al fundamento de la Nación. Pero sobre todo, Dorotea hace esfuerzos infructuosos por reconocerse como formando parte de esa otredad que viene a representar el indio.

Este discurso, esta actitud discursiva, la encontramos parapetada, mimetizada a veces en otros discursos. Se caracteriza por ser una tercera opinión, una interpretación en última instancia, que si bien está más allá del texto, no se aparta totalmente de él, mantiene un nexo íntimo y subterráneo. Ese discurso está dialogando constantemente, apareciendo y desapareciendo por trechos, como un hilván que cruza el tejido de la novela, como una mirada que se asoma por distintas ventanas, que atisba desde distintos ángulos y agujeros el texto.

Si bien *Los recuerdos del porvenir* retoma en algunos puntos la polémica política sobre el tema de la Revolución Mexicana, el sistema y los gobiernos emanados de ella, pareciera que en realidad lo que le preocupa es lograr, en última instancia, trascender la falsa disyuntiva entre un arte crítico de la realidad social y un arte cuyo fin sea el arte mismo, y lograr más bien ese equilibrio presente en las obras de los grandes creadores de distintas épocas, las cuales se vuelven -sin demérito de lo artístico- en testimonios veraces del espíritu de una época.

I.4 CONVERSACION DEL AGUA: LA NOVELA COMO UNA FORMA DE OIR Y COMO UN INTENTO DE DIALOGAR.

La novela está construida por un intercambio de voces, un resonar de ecos que permanece, a pesar de que quienes los hayan emitido, ya no estén, estén muertos, o habiten otro tiempo. Pero no son los murmullos de muertos y fantasmas como en Rulfo, sino algo más vital y agresivo. Se trata de un cuchicheo de voces a veces cólericas, otras veces sufrientes o chocarreras que acechan y que en un momento dado

se materializan, ocupando un espacio concreto del recuerdo y de las vivencias del presente, que luchan por ganarse un sitio en los eventos del futuro. Este acecho puede ser conjurado, de la misma manera como se intenta curar la histeria, la paranoia o la posesión demoníaca. La única forma en que estos ecos y voces caóticas pudieran ser organizados como un todo armonioso y legible, es a través del acto mágico de la palabra durante un rito de exorcismo o durante un proceso de confesión como ocurre en una sesión de psicoanálisis.

A través de la narración de vida de un pueblo se encaran los diablos personales, se develan las sombras y los silencios, se tiene acceso a zonas inexploradas de la interioridad social conformada por imágenes, mitos, sueños, fantasías o deseos colectivos que han estado ahí por largo tiempo. Se descubre también la naturaleza insólita o entrañable de ciertas realidades físicas y de experiencias sensoriales.

Las voces que se escuchan en un momento dado, vengan de un pasado remoto, o sean más contemporáneas, son portadoras de una serie de imágenes, valores, creencias, etc., son una especie de sedimentaciones que alimentan pequeños arroyos, muchas veces subterráneos, que corren a lo largo y a lo ancho de ese vasto y complejo territorio que es la experiencia cotidiana, la cultura -en un amplio sentido- de un grupo de hombres, y que abruptamente salen a la superficie como chisguetes minúsculos, o como brazos de río, o como lagos o como pequeños charcos. Estas voces, pueden cambiar de estado y evaporarse, volverse tenue bruma, o llovizna. Pero siempre, de una u otra forma, esas voces con todo lo que han arrastrando a su paso, se hacen presentes, se manifiestan en un instante -no de forma sistemática ni total, no siempre tan explícita ni totalmente diferenciada- en el horizonte del individuo, por una necesidad de "realización", de existencia.

Este discurrir, este fluir de varios arroyuelos, de afluentes que van surgiendo de aquí y de allá, que se van incorporando, asimilando, decantando, o que apenas incursionan o tocan al torrente principal, dejando una huella profunda o apenas perceptible, es lo que en un momento se reúne durante el "discurso novelesco", en esa totalidad que se organiza y se rige de acuerdo a los diversos niveles de tensión provocados por el choque de elementos tan disímiles. Durante el proceso de enunciación, esto es, durante el proceso escritura-lectura, durante la narración, formas y contenidos, niveles e intensidades van concretándose a través de esas "voces" que se personalizan, que se vuelven opiniones sobre conocimientos y experiencias anteriores y actuales. Porque es el presente de la enunciación como instante del recuerdo, como memoria y por ende como lenguaje en acto, lo que estructura la novela.

Ahora bien, si nos atenemos a la definición que Bajtín hace de la novela polifónica como una disputa, una lucha entre voces ideológicas, entre vivencias psicológicas de dos o más individualidades autónomas que se entrecruzan o interactúan sin perder su propia naturaleza, conservando intactas su visión y su opinión, que son individualidades que representan convicciones o puntos de vista sobre el mundo, podríamos afirmar que no hay una clara polifonía,⁵⁹ esto es un intercambio, un diálogo -equitativo- de opiniones, de posturas ideológicas.

59. La "polifonía" es un término de la Música que artistas como Dostoiewski, Lunacharski, Bajtín, etc. utilizan metafóricamente para

La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía. Si se quiere hablar de la voluntad individual, en la polifonía tiene lugar precisamente la combinación de varias voluntades individuales, se efectúa una salida fundamental fuera de las fronteras de ésta. Se podría decir de este modo: la voluntad artística de la polifonía es voluntad de combinar muchas voluntades, es voluntad del acontecimiento. (Bajtín, 1986: 38)

Sin embargo, hay una confluencia de voces que se mezclan y confunden y que por momentos muestran rasgos distintivos. A través del intercambio constante de opiniones de los personajes podemos conocer una serie de matices y variantes de una misma visión. Dicho de otro modo, bajo el punto de vista de la memoria de una individualidad (persona o núcleo de personas con ideas comunes) es como son presentados los acontecimientos. Y sin embargo, hay en la novela continuos intentos por romper el cerco del monologismo discursivo, por representar no sólo un enunciado que se dirige a otro para establecer una comunicación efectiva, para que el discurso de la novela se ubique a sí mismo como ese escucha -transhistórico, transcultural- que percibe y comprende los diversos mensajes y su significación.⁶⁰

En el nivel más evidente, más superficial, el personaje-narrador que es la memoria colectiva, la memoria del pueblo -un pueblo humanizado, transformado en sujeto- narra "su" versión de los hechos -versión que se alimenta de diversos recuerdos individuales-, interpreta, juzga, hace conclusiones. Dicha versión o punto de vista, sin embargo, está continuamente relativizada, ironizada por la presencia actualizada, "teatralizada" de las diversas opiniones de los personajes, que vienen a matizar y algunas veces a contrariar esa versión unilateral.

Ixtepec está cercado, permanece estático, pesimista, se regodea reflexionando sobre su situación que parece no tener salidas; y sin embargo, el sueño, los deseos y las fantasías de algunos de sus habitantes abren el espacio, se vuelven revelación de lo maravilloso inserto en lo rutinario y concluso. Se suma a todo esto su devoción por la belleza y el amor que se presentan como valores eternos "ausentes", pero por ello siempre deseables, pues pertenecen a la otra parte del diálogo, ese diálogo virtual con

hablar de un principio de organización interna de las obras literarias, el cual se basa en la pluralidad de posiciones ideológicas -de voces en contrapunto que representan convicciones o puntos de vista sobre el mundo- con autoridad igual en una unidad artística.

60. Bajtín dice que en el acto de la comunicación discursiva, siempre se establece un diálogo, toda vez que el papel activo del destinatario es fundamental para la constitución del enunciado: "El oyente, percibiendo y comprendiendo el significado lingüístico del discurso, ocupa en relación a éste una activa postura de respuesta [está de acuerdo o no (total o parcialmente) con el enunciado, lo completa, lo aplica, se prepara para la ejecución de una orden, etc. y esta postura de respuesta se está constituyendo a lo largo de todo el proceso de audición y comprensión, desde el principio]" (Bajtín en Bubnova, a: 21)

la 'otredad'. La actitud ambivalente del yo-memoria frente a ciertas realidades, frente a sí mismo, amén de las contradicciones internas, lo hace ser una entidad heterogénea y continuamente mutable. Esta ambivalencia e indefinición del yo colectivo parece caracterizar también a los individuos cuya originalidad radica en sus rasgos puramente personales.

Hay sí un evidente diálogo de ideas políticas distintas que confluyen, se contraponen y hasta chocan, y las cuales se mezclan formando muchas veces verdaderas mixturas ideológicas. Hay también un diálogo entre dos discursos: entre el discurso explícito (personajes y narrador) y el discurso implícito (un 3er. discurso imaginario). Hay una polifonía "menor" o micropolifonía en términos del diálogo entre sistemas de personajes: los que representan la autoridad y los que la trasgreden, los que hablan y los que callan, los que trascenderán y los que serán olvidados.

En este caso, y para conservar cierta coherencia en el desarrollo del trabajo, hablaremos de las ideas políticas que entran en contacto dentro de la novela y gracias a ella, ya sea mezclándose, contraponiéndose, o simplemente complementándose, esto es, dialogando.

I.5. NO TODO LO QUE BRILLA EN EL FONDO DEL RIO ES ORO: HETERODOXIA Y RELATIVISMO, UNA FORMA DE ENFRENTAR LA VERSION UNIVOCA DE LA HISTORIA.

La novela es un complejo entramado de concepciones políticas que al interactuar van mostrando un amplio prisma de posibles elecciones que, por una parte, desorientan al lector pues crean un campo de indefinición que lo hace vacilar, no quedarse nunca en una idea fija y absoluta sobre los asuntos tratados. Una postura se expone y, en el transcurso de la narración o del diálogo, otra opinión o una acción la matiza, la completa o la contradice. Como sucede con un pensamiento o una sensación que se vuelve obsesiva, la novela procede -como el arte barroco- por "proliferación" de elementos, en este caso concreto, de conceptos básicos que a veces hallan en una metáfora su cabal sentido. A través de una recurrencia espiral, la novela construye su propio edificio ideológico. Las obsesiones se convierten en repeticiones transformadas en "novedades", en continuas analogías y metonimias sobre un grupo de asuntos que, diríamos, son los que le preocupan a la autora. Así, podemos encontrar, haciendo una abstracción, que en la novela hay:

a) Un discurso constituido por enunciados que vehiculan una serie de ideas contra el discurso oficial de la Revolución, es decir, un discurso que si bien es antiindigenista, aristocratizante, colonialista, clasista, es sobre todo un discurso que trata de mostrar la falsedad de la retórica revolucionaria.

Este discurso proviene sobre todo de la interpretación subjetiva de los hechos históricos y es resultado de la experiencia cotidiana, de las vivencias directas de los individuos que forman parte de un grupo social; pero también, y por otro lado, es consecuencia de cierto sentido común, de una experiencia y una sabiduría colectivas que están presentes en las opiniones de individuos con nombre y apellido. En términos políticos representaría una visión contrarrevolucionaria, conservadora, y en general, disidente. Aparece como una crítica, una burla o parodia de la retórica triunfalista, populista y parcializada que caracteriza al discurso oficial, concretamente del discurso que construyen los gobiernos emanados de la Revolución Mexicana. En la novela este discurso es el más explícito y el que en una primera impresión, tiene mayor peso o carga ideológica y simbólica. Esta visión del mundo está encarnada en las opiniones y gestos de varios personajes, pero sobre todo por la llamada "memoria de Ixtepec", "el yo narrador" que, no obstante fingirse neutral, se solidariza con ellos en los momentos más dolorosos o críticos.

Por ejemplo, en el siguiente pasaje, la narración y los diálogos de los personajes parecen tomados de las crónicas orales contadas por los propios testigos y participantes de la revuelta cristera, que la memoria colectiva de Ixtepec ha conservado. El diálogo tiene la vitalidad y la emoción del momento, lo cual le da un carácter testimonial y contestatario respecto a una virtual crónica de mármol.

Caía la tarde. El grito de los vocadores de los diarios que anunciaba la suspensión de cultos religiosos atravesó mis calles, se introdujo en los comercios, penetró en las casas y puso en movimiento al pueblo. La gente salió a la calle, formó grupos y se dirigió al atrio de la iglesia.

-¡A ver si nos dejan sin santos! (...)

-¡Vamos a ver quién desmadra a quién! (...)

-¡Virgen de Guadalupe, ayúdanos a chingar a estos cabrones!

Los gritos se sucedían de cuando en cuando, luego volvía el silencio. Mientras esperaban, los hombres fumaban cigarrillos baratos y las mujeres cuidaban a sus hijos. ¿Qué esperábamos? (...) "¿Qué pasa?" era la pregunta que estaba en los labios de todos. A las siete de la noche aparecieron los primeros soldados: llevaban el rifle al hombro con la bayoneta calada. (...)

Don Roque, el sacristán, se abrió paso entre la muchedumbre. Venía lleno de polvo y con el pelo en desorden.

-¡Váyanse a sus casas!

(...)nosotros seguíamos en el atrio; teníamos sueño y sed pero no queríamos abandonar a la iglesia en las manos de los militares. ¿Qué haríamos sin ella, sin sus fiestas, sin sus imágenes que escuchaban pacientes los lamentos? ¿A qué nos condenaban? ¿A penar entre las piedras y a trabajar la tierra seca? ¿A morir como perros callejeros, sin una queja, después de llevar una vida miserable?

-¡Vale más morir peleando! -gritó un hombre arrojando su sombrero al aire. Los demás contestaron a su grito con ayes prolongados que corearon después con "hijos de la chingada" todas las voces de Ixtepec. (Garro, a: 157-158)

El discurso oficial borra los argumentos de los enemigos de clase. No les da validez política ni ética a las vivencias de los soldados rasos, de las gentes comunes y corrientes, de las comunidades aplastadas durante la obtención de los triunfos. Aparecen en los registros oficiales el recuento del botín, las plazas tomadas, los héroes que encabezan los ejércitos vencedores, pero la Historia, guiada por un falso afán de "objetividad" olvida a los seres de carne y hueso, su experiencia directa y cotidiana, sus aspiraciones, sus fracasos. El discurso oficial borra la disidencia política creando una imagen homogénea y generalizante de lo que considera "logros" para alcanzar un consenso que avale su legitimidad.

La llamada "novela cristera", pero sobre todo las crónicas locales orales de los que intervinieron en la lucha cristera, han ido revelando este silencio o vacío que los gobiernos revolucionarios y postrevolucionarios han cimentado firmemente.

b) Aparecen también, aunque con menos frecuencia, ciertas enunciados, lugares comunes que caracterizan a la retórica oficial, la de los discursos que exaltan los logros de la Revolución por sobre cualquier cosa, tratando de borrar o de manipular todo discurso disidente.

El discurso revolucionario oficial aparece a veces citado de manera directa o parafraseado indirectamente, de segunda y tercera manos. Casi siempre utilizado para contraponerlo o contrastarlo con la realidad y mostrar así su falsedad o parcialidad. Contiene una serie de verdades que resultan verdades a medias, o flagrantes mentiras. Algunos personajes aluden a dicho discurso para parodiarlo, o es citado con ironía ⁶¹, o como un continente de conocimientos estereotipados que sin embargo -se reconoce implícitamente- son parte integrante de la cultura mexicana. ⁶² A él pertenecen las

61. La parodia es en términos retóricos "la imitación burlesca de una obra, un estilo, un género* o un tema* tratados antes con seriedad", mientras que la ironía "Consiste en oponer, para burlarse, el significado.* a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria". (Beristáin, a: 271).

62. En un sentido amplio, por "cultura" entendemos todo acto realizado por el hombre que ubican a éste dentro de un tiempo y un espacio específicos. Así, son parte de la cultura sus hábitos cotidianos, pero también las manifestaciones de su creación artística, las

alusiones literales a ciertos conceptos como el de que "-Somos un pueblo joven, en plena ebullición (...)" (Garro, a: 103), o la consigna o rúbrica "¡Sufragio efectivo, no reelección!" que parece sacado de la oratoria de algún político. Hay también alusiones y alegorías que abordan muy de cerca a ciertos mitos: el mito del origen glorioso de un pueblo y por extensión de una nación enfrentado al mito, del "pecado original" que originó una nueva realidad; el mito de la vergüenza de Malinche, el de la utopía de la Infancia de una sociedad y de la modernidad, etc.

Algunos hechos históricos que existieron en la realidad referencial, son conocidos en Ixtepec a través del periódico, como son las noticias de la muerte de Obregón, o los conflictos entre la Iglesia y el Estado (Garro, a: 153-154); están vistos e interpretados con crudeza, en su sentido literal, para lograr un efecto cómico, así como en su significación ulterior y su huella en la memoria colectiva.

Tiempo después, la muerte de Alvaro Obregón, ocurrida de bruces sobre un plato de mole, en la mitad de un banquete grasiento, nos produjo una gran alegría a pesar de que estábamos ocupados en la más extrema violencia. (Garro, a: 157)

c) Por último, hay un discurso que podemos llamar una tercera instancia del diálogo, formulado por distintas vías explícitas, que se opone y contrasta con los dos anteriores. Es una especie de antidiscurso de los antidiscursos. Es la instancia que representaría la ideología global del texto y la propuesta general de la autora en la cual el constante vaivén de las ideas y los conceptos constituye hasta cierto punto una zona de indeterminación. Se trata de un discurso que se enmascara, que, tras bambalinas, está aguijoneando a los discursos explícitos -oficiales o contraoficiales.

Si no ¿cómo podríamos interpretar la actitud y el discurso de un personaje como la vieja Dorotea que explícitamente racista (antiindigenista), es capaz de condolerse, de sentirse avergonzada y deprimida, como buena mestiza católica, por un hecho oprobioso y frente al cual se reconoce cabalmente como una cómplice silenciosa, papel que asume con un sentido de humor resignado. ¿Es cinismo, o es que hay en su discurso un sincero "malestar espiritual", una conciencia de la propia mezquindad? Este discurso rebasa los límites de las ideologías políticas, proviene del propio saber y de la experiencia personal, interior, situacional -si así pudiera decirse-, pues depende del estado de ánimo en el momento en que se habla. Es un discurso que, sin prejuicios ajenos o imposiciones de otros, se expresa libre y desenfadado. Es por ello contradictorio, inestable. Como discurso interior se figura en una dinámica que alude a la de la lengua oral que cambia constantemente de rumbo pues no tiene como objetivo cristalizarse y trascender.

-¡ Dios los tenga en su Santa Gloria!- agregaba mirando a los ahorcados, descalzos y vestidos de manta, que parecían indiferentes a

elecciones relativas a su trabajo, la casa que habita, los libros que lee o que escribe; son parte de su cultura las imágenes que hereda de una tradición y que sigue cultivando, conservando, o aquellas que produce como alternativas. Es cultura su producción material, pero también la espiritual, la moral, la psicológica.

la piedad de Dorotea. "De los humildes será el Reino de los Cielos" recordaba la vieja y la Gloria resplandeciente de rayos de oro y nubes blanquísimas aparecía ante sus ojos. Bastaba extender la mano para tocar ese momento intacto. Pero Dorotea se guardaba de hacer el ademán; sabía que una fracción mínima de tiempo contenía al abismo enorme de sus pecados y la separaba del presente eterno. Los indios colgados obedecían a un orden perfecto y estaban ya dentro del tiempo que ella nunca alcanzaría. "Están ahí por pobres". Vio sus palabras desprenderse de su lengua y llegar hasta los pies de los ahorcados sin tocarlos, su muerte nunca sería como la de ellos. "No todos los hombres alcanzan la perfección de morir; hay muertos y hay cadáveres, y yo seré un cadáver", se dijo con tristeza; el muerto era un yo descalzo, un acto puro que alcanza el orden de la Gloria; el cadáver vive alimentado por las herencias, las usuras y las rentas. (Garro, a: 14)

El discurso de la novela muestra y oculta, dice y calla al mismo tiempo. Con el comportamiento de los hombres, parece suceder lo mismo: toda acción es de una doble naturaleza, pues es al mismo tiempo afirmación y negación de algo. Y es que los actos de los hombres han sido consumados y tienen una significación concreta en una situación concreta; pero también, paralelamente, son el germen de otros actos que se mantienen en potencia, y cuya significación es virtual.

I.6 EL ESPEJO DE AGUA Y LA IMAGEN INVERTIDA: PARODIA DE LA VERDAD ETERNA Y DEL AUTORITARISMO. (JUAN CARIÑO y FRANCISCO ROSAS).

Cae la máscara, el hombre queda

y el héroe se desvanece.

(Rosseau, "Ode á la Fortune") ⁶³

De la misma manera que una realidad contiene en sí misma su negación, todo discurso contiene en sí mismo su contradiscurso. La negación del discurso histórico como "Verdad Única" e irrefutable, viene a reafirmar la validez de los pequeños sucesos que transforman, matizan o le dan variedad a la realidad, y aquellos que pueden ser posibles. Es el "discurso histórico" único y absoluto el que deforma, empobrece, miente alrededor de los acontecimientos, el que desnaturaliza a los seres y a sus actos. Su gravedad o seriedad, su naturaleza pretendidamente trascendente, nos

63. Rosseau en Starobinski, 1983: 12.

permite ver el bosque del quehacer humano, pero nos aleja de la naturaleza peculiar de cada uno de los árboles que lo constituyen.

La parodia y la risa son, dice Bajtín, formas de desacralizar lo sagrado, lo serio. La risa carnalesca, de origen popular, tiene propiedades liberadoras toda vez que se burla de aquello considerado grave y trascendente; se mofa de las instituciones, corroe -jocosamente- los fundamentos de una versión oficial, autorizada y "legal" de los acontecimientos. Y es que la risa carnalesca,

Es, ante todo, un humor festivo. No es en consecuencia una reacción individual ante uno u otro hecho "singular" aislado. La risa carnalesca es ante todo patrimonio del pueblo (este carácter popular... es inherente a la naturaleza misma del carnaval): todos ríen, la risa es "general", en segundo lugar, es univesal, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo, por último, esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez.⁶⁴

La parodia respecto a la trascendencia, y a la univocidad de la historia oficial, pero también respecto a la llamada convención literaria, encuentra -dentro de la novela- su realización mediante la constitución del carácter de algunos personajes. Es el caso del general Francisco Rosas y del loco Juan Cariño, cuyas personalidades vienen a ser totalmente opuestas. Tal antagonismo viene a ser una fuerte reacción contra ciertas generalizaciones que se hacen respecto a ciertos tipos o caracteres literarios; pero también es una crítica a la manera en la cual procede la historia oficial ante los hechos y sus protagonistas. En la novela de Garro, los caudillos o jefes de las contiendas políticas y militares -como Carranza, Calles, Obregón y el propio Rosas- son una especie de semidioses, prepotentes y vengativos y no un dechado de sabiduría y fuerza, dignidad y valentía, como se nos ha hecho creer en el discurso histórico.

64. Sigue diciendo Bajtín, "Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que encarna a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto, también él renace y se renueva con la muerte. Esta es una de las diferencias esenciales que separan la risa festiva popular de la risa puramente satírica de la época moderna. El autor satírico sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo, por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular. Por el contrario, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen. Debemos señalar especialmente el carácter utópico y de cosmovisión de esta risa festiva, dirigida contra toda la concepción de superioridad. Esta risa mantiene viva aún, con un cambio sustancial de sentido, la burla ritual de la divinidad, tal como existía en los antiguos ritos cómicos. Pero los elementos culturales característicos han desaparecido, y sólo subsisten los rasgos humanos, universales y utópicos." (Bajtín en Buvnova, a: 47-49).

En el primer caso, Francisco Rosas se ha hecho soldado accidentalmente, como consecuencia de su propia búsqueda existencial. Confiesa que se hizo General Carrancista luego de haber traicionado a Villa. Este reconocimiento de que también en el lado revolucionario y no sólo en el lado de 'sus enemigos' campea la traición y la incongruencia política, echa por tierra la imagen sublimada de una supuesta coherencia de los ideales y del propio desarrollo de la lucha durante la Revolución. Rosas no lucha por un ideal político ni por ardor patriótico, sino que es arrastrado por su necesidad de autoafirmación. En este sentido, es el antípoda de los héroes regionales y locales como son Zapata o Abacú. Si hay algo que no puede perdonársele a un soldado, a un "revolucionario", es que dude o descrea de la justeza de la causa que defiende. Pero Rosas no sólo duda, no sólo es indiferente a los objetivos y metas de un movimiento como aquel en el cual se involucrado, sino que ni siquiera se ha hecho general para tener el poder. Además de todo, y para su desgracia, la sensación de Ser que le da el Amor, y que lo ubicaría como un idealista, como una especie de Quijote, también se ha ido deteriorando bajo el implacable hermetismo y la indiferencia de Julia, su querida, cuya actitud parece, no sólo trivializar sino volver absurda su pasión. La vigilancia y la hostilidad silenciosas que ejercen sobre él los ixtepecanos, por otra parte, es más que nada desdén sarcástico a su persona y a lo que representa. El general no es reconocido ni como jefe ni como soldado, y menos como héroe. Francisco Rosas es sencillamente visto como un amante 'de leyenda', devorado por sus pasiones; y, en última instancia, como un ser que busca, en el sublimado amor a una mujer, la justificación a una vida sin sentido.

-Me voy a bañar -dijo en un susurro y salió de una habitación. Rosas se sintió muy solo. Sin Julia el cuarto quedó desmantelado, sin aire, sin futuro. Se volvió y vio la huella de su cuerpo sobre la cama y sintió que giraba en el vacío. El no tenía memoria. Antes de Julia su vida era una noche alta por la que él iba a caballo cruzando la Sierra de Chihuahua. Era el tiempo de la Revolución, pero él no buscaba lo que buscaban sus compañeros villistas, sino la nostalgia de algo ardiente y perfecto en qué perderse. Quería escapar de la noche de la Sierra, en donde sólo le quedaba el consuelo de mirar las estrellas. Traicionó a Villa, se pasó con Carranza y sus noches siguieron iguales. Tampoco era el poder lo que buscaba. 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, a: 78)

Marginado del poder central, aislado de los demás jefes y caudillos, tiene que tragarse la humillación de estar al mando de un "ejército derrotado" que sin pena ni gloria se va desbaratando por las querellas con su amante surgidas de los celos y la desconfianza; es el 'jefe' de un grupo de hombres cuya vocación guerrera se diluye en el limbo de una paz obligada, esto es, en el silencio y en el olvido. El general no realiza ni ha realizado grandes hazañas; aún como villista su actuación es irrelevante. Francisco Rosas es hasta cierto punto un antihéroe, alguien que, no obstante ha arriesgado su vida, no entrará a la mansión de la Epica Nacional, aunque sí en la de los infiernos locales y cinematográficos. Francisco Rosas parece ser uno más dentro de la pléyade de personajes exaltados por el folklorismo pintoresquista del Cine de la Edad de Oro.

- El general Francisco Rosas, jefe de la Guarnición de la Plaza, andaba triste. Se paseaba por mis calles golpeándose las botas fedéricas con un fuele, no daba a nadie el saludo y nos miraba sin afecto como lo hacen los fuereños. Era alto y violento. su mirada amarilla acusaba a los tigres que lo habitaban. Lo acompañaba su segundo, el coronel Justo Corona, también sombrío, con un paliacate rojo atado al cuello y un sombrero bien ladeado. Se decían gente del Norte. Cada uno de ellos llevaba dos pistolas. Las del general tenían sus nombres con letritas de oro rodeadas de aguilillas y palomas: Los ojos que te vieron y La Consentida. (Garro, a: 13)

Rosas reúne las cualidades de un macho mexicano al estilo de un Pedro Armendáriz que se emborrachaba en la cantina y "lloraba como niño" el engaño y el desamor de esa hembra bravía y orgullosa que encarnaba María Félix; una belleza única y sensual, rebelde y traicionera como resulta ser Julia Andrade. Quizá lo que lo salve de caer en el estereotipo, sea ese sentimiento de inutilidad que desquebraja cada uno de sus actos. La depresión y el pesimismo han hecho presa de él, no sólo en el aspecto político sino en el plano personal. Ese vacío interior que lo ha acompañado desde que tiene memoria se ha profundizado con la vivencia del amor, convirtiéndolo en una especie de reo de su propia pasión, esclavo de un mal existencial. Ya no es el hombre esencialmente vital que se juega la vida -como dicen los corridos- por un ideal revolucionario o por un amor. El general vive como en una doble dimensión, en una doble realidad: es el violento verdugo de los ixtepecanos y, por otro lado, víctima de sí mismo, es un hombre profundamente deprimido, indefenso, un ser que se sumerge en el recuerdo y en el deseo de lo imposible, la posesión absoluta de su querida. (Garro, a: 78)

Si bien la violencia y el autoritarismo de Rosas y de su grupo de generales apuntan a realidades todavía vigentes en la sociedad mexicana, sus actitudes en el ámbito privado y sus pensamientos íntimos nos hablan de un espíritu idealista y soñador, un espíritu decadente que se opone al supuesto espíritu positivo y al pragmatismo de un militar. Pero, los generales viven una "jubilación" forzada, una situación humillante frente a la cual ningún discurso optimista puede sobrevivir. Su fatalismo político proviene de un fatalismo esencial que padece desde que tiene memoria, lo que es hasta sólo en parte explicable de cara a las necesidades económicas y morales apremiantes de un pueblo como Ixtepec, de una región tan atrasada, tan abandonada por el gobierno emanado de la Revolución. Rosas no lucha por nada ni por nadie, gobierna sobre todos pero en realidad no tiene poder sino sólo a través de la intimidación y de la violencia.

El loco Juan Cariño -contraparte de Rosas- comparte con él la insignificancia y la marginación, aunque no la depresión. Juan Cariño es más o menos alegre, más o menos optimista, más o menos sabio y genial. Además de autodenominarse "El Presidente" -claro desafío a los militares- y ser un doble caricaturizado del régimen y el gobierno, Juan Cariño hace una parodia del discurso oficial tanto porfirista como revolucionario. Deforma a propósito, resignifica ciertos conceptos para ponerlos a tono con lo que el considera su verdadero significado. La palabra "librepensador", en el siguiente pasaje, está sacada de contexto y utilizada con un fin distinto, atribuyéndosele otro significado. El término "Librepensador" alude, en este caso concreto, a la enajenación de las ideas y a su censura; tiene que ver con la castración del pensamiento, esto es, de la imaginación. Pero, por otra parte, también hace

referencia a una filosofía de la vida, en la cual predominan la risa y un afán desacralizador,⁶⁵ no obstante parecería aludir exclusivamente al liberalismo ilustrado y al positivismo del cual, de paso, también se burla.

-¡La una y media!- repitió la mujer y desapareció del marco de la puerta.

-Es una librepensadora... Son ellos los que han vuelto al mundo tan horrible -dijo Juan Cariño con enojo. Se puso de pie y se acercó despacio a Felipe Hurtado.

-Guarde mi secreto. La codicia del general es insaciable. Es un librepensador que persigue a la hermosura y al misterio. Sería capaz de tomar una medida persecutoria contra el Diccionario y provocaría una catástrofe. El hombre se perdería en un idioma desordenado y el mundo caería convertido en cenizas.

-Seríamos como los perros- explicó la Luchi.

- Pero aún peor, porque ellos han organizado sus ladridos aunque a nosotros nos resulten incomprensibles. ¿Sabe usted lo que es un librepensador? Un hombre que ha renunciado al pensamiento. (Garro, a: 62)

El loco Juan Cariño, es parte de esa versión carnavalizada del poder institucional⁶⁶, que está presente en toda la novela. Pobre y desarrapado, conserva sin embargo

65. Efectivamente, como lo señala Bajtín, "El carnaval es un espectáculo sin escenario, sin actores ni espectadores en el que todo mundo participa activamente. El carnaval se vive, no se representa, por eso crea su propia temporalidad festiva al margen del tiempo cotidiano y oficial, y su propio espacio: la plaza pública. Incluso los ritos que se realizan en los espacios cerrados de las viviendas o edificios públicos, imprimen las características de plaza pública a lugares concebidos como privados, íntimos u oficiales. En este tiempo-espacio son abolidas todas las jerarquías sociales que son válidas en la vida habitual del individuo y se establece el contacto libre y familiar entre todos. La lógica que domina las conductas y los actos en el tiempo-espacio carnalesco es la del mundo al revés. Los comportamientos excéntricos, las uniones disparejas, las profanaciones verbales y de acto de los personajes, funciones y visiones del mundo que rigen en el espacio oficial y cotidiano son típicos del carnaval(...)" (Bajtín, c: 50-52)

66. Bajtín marca la diferencia entre "carnavalización" de un discurso o texto y el Carnaval propiamente dicho: El carnaval en sí no es un fenómeno literario. Es una forma de *espectáculo sincrético* (conjunto de diferentes festejos, ritos y formas de tipo carnalesco): "Se trata de una forma sumamente compleja, heterogénea, que siendo

rasgos de orgullo y dignidad civil. El y su pléyade de prostitutas son los únicos que protestan y se manifiestan en contra de la matanza de agraristas y luego se convierten en pieza clave para la huida del Cura y del Sacristán durante la represión contra los Cristeros.

Frente a la pretendida infalibilidad y crueldad de Rosas, frente a su gesto grave y adusto, su acendrado individualismo, frente a su figura torva y trágica, Juan Cariño se levanta como bastión del absurdo, pero también de la ligereza, del sentido del humor, de la fuerza poética capaz de transformar un estado de cosas. Juan Cariño está movido por un fuerte sentimiento de dignidad y de solidaridad, posee una acentuada conciencia del valor de los actos de los hombres en la historia. Cualidades que un líder, un gobernante debería tener. Juan Cariño es de algún modo representación carnavalizada de valores humanos que deberían conservarse a través del tiempo. Se necesitan muchos como él para recuperar la salud del alma, para alcanzar el deseado equilibrio social, y sobre todo para restituirles su cabal poder a las palabras, su peso específico a la esperanza.

-¡Niñas, asesinaron a cinco agraristas! ¡Vamos a la Comandancia Militar!

-Señor presidente, se van a reír de nosotros. De nada sirve protestar -rogó la Luchi.

-¿De nada? ¡Ignorante! Si todos los hombres del mundo hubieran pensado como tú, todavía estaríamos en la Edad de Piedra -respondió Juan Cariño solemne. El término Edad de Piedra le producía escalofríos y esperaba que en los demás hiciera el mismo efecto. Miró a las muchachas con atención y repitió, lúgubre.

carnavalesca en su fundamento, tiene muchas variantes de acuerdo con las épocas, los pueblos y festejos determinados. El carnaval había elaborado todo un lenguaje de formas simbólicas concretas y sensibles, desde grandes y complejas acciones de masas hasta aislados gestos carnalescos. Este lenguaje expresaba de una manera diferenciada, se podría decir, articulada (como toda lengua), una percepción carnalesca unitaria (pero compleja) que impregnaba todas sus formas. Este lenguaje no puede ser traducido satisfactoriamente al discurso verbal, menos al lenguaje de conceptos abstractos, pero se presta a una cierta transposición del lenguaje de imágenes artísticas que está emparentado con él por su carácter sensorial y concreto, esto es, al lenguaje de la literatura. Llamaremos carnavalización literaria a esta transposición del carnaval al lenguaje de la literatura." (Ibidem: 172). Es el caso de la novela que nos ocupa en la cual se efectúa cierta "carnalización", esto es, el uso dentro de un texto literario de un procedimiento tomado del carnaval, que consiste en la inversión del mundo "social" o "convencional", proceso que trastoca valores y actitudes sociales, volviendo humorístico y paródico lo serio, lo trascendente. (Ibidem: 172)

-Tal como me oyen: ¡en la Edad de Piedra!

Las mujeres asustadas guardaron silencio y se dispusieron a obedecer sus órdenes. El revolvió sus ropas hasta encontrar una cinta negra que cosió con esmero a la solapa de su levita. Estaba triste. Se hacía viejo y perdía poder. Se encerró en el saloncito rodeado de sus diccionarios. Iría a la Comandancia armado de palabras capaces de destruir el poder de Francisco rosas y el de Rodolfo. Las jóvenes le ayudarían. (Garro, a: 85)

Hay una valoración de un discurso ordenado y coherente que crea a su vez un mundo integrado y armonioso, un discurso que es un sistema de signos que comparte un grupo de individuos, un grupo social y que se establece como norma, pero respetando la "pluralidad". Y ahí va también el dardo envenenado contra los discursos oficiales, institucionalizados que acallan las voces disidentes o distintas. Y es que no hay un sólo discurso, un sólo lenguaje, sino tantos como formas de ser existan, y que pueden ser entendidos porque pueden ser contrastados, referidos a una lenguaje común, esto es, y en términos saussurianos, a una Lengua, cuyos usos, 'hablas' -parece proponer el loco- también deberían de ser incluidos en los diccionarios, tarea deseable aunque finalmente irrealizable.

Parece haber, por parte del loco, un intento de desconstruir el lenguaje y regresar a las letras, a las palabras sueltas como paradigmas, esto es, como piezas siempre disponibles de un gran rompecabezas que es la Lengua, y no como realizaciones definitivas, estáticas, constreñidas a una sola posibilidad de significación. Por ello, se necesitarían muchos locos como Juan Carriño para realizar la labor profiláctica que él se ha propuesto en Ixtepec: él corre por las calles de Ixtepec con una red para cazar mariposas, tratando de atrapar al vuelo las palabras malignas, es decir, las palabras que además de significar lo que significan son cargadas a voluntad con una significación extra, con una intención, en este caso "negativa" que puede convertirse en acto.

Las palabras debían permanecer secretas. Si los hombres conocían su existencia, llevados por su maldad las dirían y harían saltar al mundo. Ya eran demasiadas las que conocían los ignorantes y se valían de ellas para provocar sufrimientos(...) Las había muy perversas; huían y lo obligaban a correr varias calles antes de dejarse atrapar. Algunos días su cosecha era tan grande que las palabras no cabían debajo de su sombrero y se veía obligado a salir varias veces a la calle antes de terminar su limpieza. Al volver a su casa se encerraba en su cuarto para reducir las palabras a letras y guardarlas otra vez en el diccionario, del cual no deberían haber salido nunca. Lo terrible era que no bien una palabra maligna encontraba el camino de las lenguas perversas, se escapaba siempre, y por eso su labor no tenía fin. (Garro, a: 59)

Hay también el reconocimiento de que existe un uso perverso y un uso poético de las palabras. El primero destruye la armonía del mundo; el segundo, les permite a los hombres regresar a una especie de inocencia, de estado esencial, original. La

infancia del hombre es vista de manera positiva - contrapuesta a la vejez que representa el uso distorsionado del lenguaje, uso que hace la retórica del poder-, y está en relación con el uso natural y cotidiano del habla poética que nos pone, a un tiempo, de cara a un mundo virtual.

Lo que quizá podría vislumbrarse como una propuesta implícita es la necesidad de estar atentos a las voces y opiniones que circulan en la vida social, prestar oídos a lo que los seres individuales piensan y dicen de sí mismos, rescatar el variado y múltiple lenguaje de los seres humanos-sus usos ilimitados- de entre el ruido general que ensordece. El lenguaje es lo que en realidad le da el status de hombre al hombre, pero utilizado "humanamente". Sin el uso del lenguaje seríamos como animales, como perros que ladran sin ton ni son. La metáfora del lenguaje de los perros que utiliza Juan Carriño es violenta, pero le sirve al personaje para ejemplificar y simplificar sus ideas al respecto.

Hay una especie de Utopía del lenguaje, pero del lenguaje poético. En repetidas ocasiones Juan Carriño alude al doble sentido literal y al sentido figurado, metafórico de las palabras poéticas; alude tanto a su valor simbólico como a su poder de desautomatización. El pueblo está como está, porque las palabras malignas se han desatado, porque abundan más que las palabras hermosas y luminosas. Las palabras construyen al mundo y pueden inclusive cambiar el curso de los acontecimientos, el curso de la historia. Toda historia que se hereda y que rige las ideas sobre la realidad en sucesivas generaciones, esto es, toda versión de los hechos del pasado, influye en los hechos del presente.

La idea sobre lo que el lenguaje poético y la Poesía deben ser en la vida cotidiana, descansa sobre el personaje del loco, cuyo discurso y actitud contrastan fuertemente con la del poeta del pueblo, Andrés Segovia, cuyo discurso ampuloso es sólo retórica gastada, añeja, sin valor alguno. La poesía no son los versos rimados de un poema decimonónico, no son las metáforas más o menos estrambóticas que puede un "bardo" crear. La poesía está más allá del poema, y del que se llama a sí mismo poeta. La poesía está en el interior del hombre común. Es la verdadera poesía la que debe rescatarse para, a través de ella, encontrar ese sentido de temporalidad y de trascendencia que se le atribuye al conocimiento histórico.

Así, parece también ser falsa la idea de que la historia es inteligible sólo a través de la razón pues por el contrario, y como lo demuestra el loco, la comprensión de los hechos tiene que ver con un "sentido común" que es resultado de un cierto conocimiento de la vida; está vinculada a una sensibilidad y a una intuición de largo alcance, capaz de recoger tanto lo que vuela en el aire, en medio del ruido de las calles donde se desenvuelve la vida de los hombres, como, por el contrario, aquello que de tan soterrado y silencioso es pocas veces percibido, o casi nunca concientizado.

PARTE II. MEMORIA DE AGUAS PROFUNDAS.

2. : LA MEMORIA DE IXTEPEC, MIRADAS Y VOCES, PRESENCIA DE LOS OTROS, EN LA CONCIENCIA CENTRALIZADORA DEL NARRADOR.

2.1. DIVERSIDAD IDEOLÓGICA Y DIVERSIDAD DISCURSIVA.

En *Los recuerdos del porvenir* los acontecimientos y las situaciones en Ixtepec van apareciendo en el horizonte de un Yo que, aunque diverso y desdoblado de continuo, centraliza la realidad y sus representaciones, a través de un estilo "híbrido" o "mixto" en el cual se combinan y concentran libremente los tres estilos (directo, indirecto e indirecto libre¹), y el cual inclusive podría verse como un "no estilo", lo cual provoca que la narración sea compleja, pues le procura distintos niveles y aristas niveles, diversas texturas y profundidades entre las cuales un virtual "agente verdadero" de la enunciación y de lo enunciado no puede ser precisado de manera absoluta.

-
1. El estilo directo es aquel que reproduce directamente los dichos de los personajes, como ocurre con los parlamentos en el teatro. El estilo directo dentro de una narración comprende el diálogo y el monólogo. Por su parte el estilo indirecto requiere de "la existencia de un narrador a cuyo cargo está describir, relatar las acciones de los personajes y presentar sus parlamentos traspuestos a la forma de proposiciones subordinadas e introducidas por términos subordinados. El narrador no pone en labios del personaje, literalmente los dichos, sino que se interpone entre el personaje y su dicho; no permite que el personaje diga lo que piensa, sino que él mismo dice lo que el personaje dijo antes(...) es el estilo (...) que dice los hechos en lugar de mostrarlos". Finalmente, el estilo indirecto libre o llamado "discurso referido" reproduce también dichos propios o ajenos "pero que representan una especie de compromiso o posibilidad intermedia entre los estilos directo e indirecto y que es de uso casi exclusivamente literario. En el 'estilo indirecto libre' la oración reproductora posee independencia tonal y sintáctica, del mismo modo que en el estilo directo (diálogo); pero, a diferencia de ambos estilos (directo e indirecto), carece de verbo introductor(...)", señala Helena Beristáin y apoyándose en Ducrot y Todorov, agrega que el estilo indirecto libre "se presenta a primera vista como un estilo indirecto" ya que 'registra las señales de tiempo y de persona que corresponden a un discurso del autor', 'pero que está penetrado, en su estructura semántica y sintáctica, por propiedades de la enunciación y, por consiguiente, del discurso del personaje'." (Beristáin, a: 356-357)

En ese "estilo mixto" se mezclan muchos lenguajes y saberes, muchos temas o tópicos, visiones del mundo, etc. y dentro de ese vasto universo de componentes hay abundantes rasgos de la lengua popular que son asimilados por un saber y una habla culta e inclusive intelectual, la cual llevada a extremos, se acerca mucho a un discurso filosófico, como sucede con ciertos conceptos sobre el tiempo y la existencia humana por parte de algunos personajes.

Luisa acarició la medalla que llevaba colgada al pecho. Era un gesto inútil: la medalla no la apartaría de la noche inmediata que estaba ya adentro del hotel.

-¡Límpiate las botas! Se salpicaron con la sangre del cura.

Y Luisa obedeció sin titubear la orden de su amante y limpió las botas de Flores hasta dejarlas pulidas como espejos. "Nadie cae; este presente es mi pasado y mi futuro; es yo misma; soy siempre el mismo instante". Volvió a acariciar la medalla del Divino Rostro y la dejó deslizarse sobre su pecho. Allí estaba desde el día de su primera comunión, tan igual al día de hoy que le pareció que era el mismo. (Garro, a: 283)

Observemos el siguiente diálogo entre Francisco Rosas e Isabel, luego de que ésta se entera de que su hermano Nicolás ha sido condenado por participar en la rebelión cristera. El profundo dolor por la próxima pérdida de un ser tan querido para Isabel, la hace vivir la experiencia de la Nada, del Vacío. Es una especie de vértigo que aparece en diferentes momentos en el interior de Isabel y de otros personajes. Es una experiencia que comparte con el propio verdugo de su hermano, como lo muestra el siguiente fragmento.

-¿Qué buscas? -preguntó asustado.

-No sé....No sé lo que busco - dijo ella con un frasco en la mano y dándose cuenta de que no buscaba nada.

-¿Nada?

-Nada- repitió Francisco Rosas, seguro de su afirmación.

-Nada- repitió Isabel, mirando su traje rojo a medio abrochar.

El general se sintió aliviado: "Nada son cuatro letras que significan nada", y la nada era estar fuera de ese cuarto, de esa vida, era no volver a caminar el mismo día durante tantos años: el sosiego. (Garro, a: 247)

Esta habla filosófica, de gran carga poética, aparece no sólo en el horizonte de la lengua del narrador "culto", sino en el de personajes cuya forma de expresarse pudiera pensarse constreñida a una lengua local y, todavía más, puede tratarse de una lengua que viene de hombres y mujeres cuyo ámbito les impone el manejo de una jerga particular a la cual se constreñen, como es el caso de la Luchi que regenta el prostíbulo del pueblo.

"Las putas nacimos sin pareja", se decía la Luchi mientras le hablaban de "la otra", y los hombres desnudos se convertían en el mismo hombre, su propio cuerpo, la habitación y las palabras desaparecían, y sólo le quedaba miedo frente a lo desconocido. Sus acciones sucedían en el vacío y los hombres que dormían con ella eran nadie." ¿Qué estoy haciendo aquí contigo?", había dicho el oficial y le había vuelto la espalda. "Estás aquí porque andas buscando tu desgracia". (Garro, a: 100)

Parece que a través del desdoblamiento del lenguaje, de transición entre estilo directo a indirecto hay un cambio cualitativo. Cuando sus dichos aparecen tal cual, el lenguaje de la Luchi parece corresponder al modo en que se habla dentro de un prostíbulo, pero la frase "Las putas nacimos sin pareja" parece apuntar a una forma de expresión ajena a ella, más cercana a la manera despectiva que proviene de los varones o de una postura moral; y no sólo eso, la propia frase con su tono trágico -ubicada en el horizonte cognitivo de una conciencia superada- alude a una reflexión que va más allá de la circunstancia particular de una prostituta, es una forma de abstraer la experiencia humana para hacerla casar con una verdad universal, la de que todos los seres nacimos solos y moriremos solos, de que sin excepción estamos desnudos e inermes frente al vacío provocado por el sin-sentido de los actos y de las palabras, frente al mundo desconocido de la muerte.

Ahora bien, en estos pasajes puede verse detrás de cierto pesimismo y nihilismo ² que señalan no sólo el absurdo de una forma de vida, la vaciedad en que se hunden los individuos, sino también puede leerse cierta intención gnóstica ³ por la cual las actitudes y palabras del personaje apuntan a la doble naturaleza de los seres (bien y mal, oscuridad y luz), naturaleza que es la representación misma del mundo. Hay también ciertos visos de un panteísmo trastocado,⁴ pues si para el panteísta las cosas sólo existen en el pensamiento de Dios. Ahora bien, para el personaje, Dios, esto es, el mundo, sólo puede

2. El término filosófico "Nihilismo" es usado frecuentemente con un sentido polémico para designar doctrinas que se rehusan a reconocer realidades o valores cuya admisión se considera importante, pero también se aplica a las actitudes de los que niegan determinados valores morales o políticos, como lo hace Nietzsche. "El nihilismo", como él lo entiende, serviría para designar "...la esencia de la crisis mortal en que el mundo moderno está hundido: la devaluación universal de los valores, que sumerge a la humanidad en la angustia del absurdo al imponerle la certeza desesperante de que nada tiene sentido" (Granier, 1989: 23-30). El Nihilismo, sin embargo, -diría el filósofo- no sólo es "... un conjunto de consideraciones acerca del tema: 'Todo es vano', no es sólo la creencia en que todo merezca perecer, sino que consiste en poner las manos en la masa, en destruir...Es el estado de los espíritus fuertes y de las voluntades fuertes, a las cuales no les es posible atenerse a un juicio negativo: la negación activa responde mejor a sus naturalezas profundas" ("Nihilismo" en Abbagnano, 1982: 854)
3. Cuando hablo de "Gnosticismo" -primer intento por constituir una filosofía cristiana- me refiero a ambas teorías 1) a la idea de que el camino para la purificación del hombre es el ejercicio de la penitencia y 2) a una de las teorías más típicas del Gnosticismo, el "dualismo" que sostiene que el intento de unión entre los dos principios del bien y del mal da como resultado el 'mundo', en el cual se unen las tinieblas y la luz, pero con preponderancia de las tinieblas. (Ibidem: 590-591)
4. Si entendemos como 'panteísmo' "la doctrina de Dios como naturaleza del mundo", esto es, la doctrina que -como en el caso de Spinoza- cree que Dios absorberá el mundo, el cual será entonces una manifestación divina, o que- como algunos panteístas piensan- las cosas sólo existen en el pensamiento divino. (Ibidem: 915)

existir o dejar de existir a través del pensamiento de los hombres, y el pensamiento de los hombres; la "divinidad" sólo puede manifestarse cabalmente a través de la visión poética.

En otro pasaje, la misma Luchi, al observar la transición o desdoblamiento continuo del loco Juan Cariño, reflexiona:

La joven quería descubrir el momento en que Juan Cariño se había convertido en el señor presidente y no lograba encontrar la hendidura que dividía a los dos personajes: por esa grieta hufa la dicha del mundo; de ese error nacía el hombrecito encerrado en el prostíbulo, sin esperanzas de recuperar su brillante destino. "Tal vez dormido soñó que era el señor presidente y ya nunca despertó de ese sueño, aunque ahora ande con los ojos abiertos" se decía la joven recordando sus propios sueños extravagantes adentro de ellos.(...): sus espirales al cielo, sus palabras girando solitarias como amenazas, sus árboles sembrados al viento, sus mares azules sobre los tejados. ¿Acaso ella no volaba en sueños? Volaba sobre unas calles que a su vez volaban persiguiéndola y abajo la esperaban unas frases. Si llegara a levantarse en la mitad de ese sueño, creería para siempre en la existencia de sus alas y las gentes dirían burlonas: "Miren a la Luchi. Está loca. Se cree pájaro".(Garro, a: 61)

La profusión metafórica y la rima interna sobre la que se estructuran las frases dentro de un período, son evidentes en la novela (Cariño, convertido, hombrecito, destino, dormido; sueño, abiertos, ellos, cielo, viento, sueños, sueño -por citar solo dos ejemplos). La lengua poética predomina sobre una lengua más descriptiva y pragmática. Esta parece provenir del puro placer por lo bello. En ella se mezclan imágenes, giros y un léxico que nos recuerda nuestra herencia modernista caracterizada por imágenes y metáforas de gran sensualidad y de acendrada musicalidad, que nos remiten no pocas veces a la poesía simbolista francesa ⁵.

Solitaria, perdida en Ixtepec, ignoraba mis voces, mis calles, mis árboles, mis gentes. En sus ojos oscuros se veían las huellas de ciudades y de torres lejanas y extrañas a nosotros.(Garro, a: 76)

5. La escritura Elena Garro ha asimilado ampliamente la herencia de los poetas románticos, pero también de los modernistas, como Rubén Darío, en el sentido de que no importa la tendencia que se adopte con tal de que su forma de expresión sea depurada, esto es, dice Henríquez Ureña, "con tal de que esté trabajada con arte". Apunta él mismo que a la par de su voluntad de estilo, de su afán perfeccionista, de su empeño por ser elegantes, refinados y exóticos como los parnasianos y simbolistas franceses, los modernistas americanos, no dejan de lado el drama del hombre contemporáneos. "Ese estado de duda, esa inquietud contemporánea que de modo tan intenso se manifestó en el modernismo, no excluía el retorno a la naturaleza, fuente de toda estética, ni a su ingenuidad ni sencillez. Tampoco el elaborado y artificioso refinamiento de la expresión era un estorbo para esa 'vuelta a las primitivas fuentes naturales'." (Henríquez Ureña, 1978: 19)

Le llegó su perfume y la oyó volver caminando descalza sobre las losetas rojas. Y la oyó caminar en muchos cuartos parecidos, dejando tras de sí unas huellas húmedas que hufan en un vapor leve y brevísimo. Julia entraba en muchos cuartos y muchos hombres la oían llegar y aspiraban su perfume de vainilla que subía en espirales a un mundo invisible y perdido. (Garro, a: 79)

Encontramos también expresiones desenfadadas, de gran poder desautomatizador, más vitalistas y vanguardistas.⁶

Una raya naranja finísima se levantó del horizonte oscuro, las flores que se abren en la noche se cerraron y sus perfumes quedaron en el aire unos instantes antes de desaparecer. El jardín empezó a nacer azul de entre sus sombras moradas. Otra mañana pasaba inadvertida para los hombres que bebían café antes de ir a organizar más muertes. (Garro, a: 177)

Después de esta tarde llegó una mañana que ahora está aquí, en mi memoria, brillando sola y apartada de todas mis mañanas. El sol está tan bajo que todavía no lo veo y la fresca de la noche puebla los jardines y las plazas. Una hora más tarde alguien atraviesa mis calles para ir a la

6. Nos referimos concretamente a la influencia del surrealismo que parece permear la novela, sobre todo en cuanto a la actitud de libertad frente a las convenciones retóricas, y en cuanto a la rebeldía y la abierta oposición a considerar el espíritu y a la materia como dos cosas irreconciliables: "El mundo estético, el mundo moral, como el mundo filosófico y el de la ilusión metafísica, se interfieren sin cesar y se mezclan. Lo que el escritor se prohíbe a sí mismo, en absoluto, es ocuparse de la verosimilitud, de la lógica, del sentido común, de la prosa, en fin". (7) El surrealismo (del cual se tienen noticias en México desde la década de los 20s), sin duda y no obstante la polémica que despertó y el rechazo que la primera Exposición Surrealista tuvo en 1940, había permeado el arte y la crítica del país, aunque en muchos casos se le acusara de "elitista". En 1935 viene Artaud en México, y cuando en 1940 Octavio Paz se afilia a los lugares comunes de la crítica de la época que habla despectivamente del surrealismo como un arte "literario" y una "mala continuación del Romanticismo", habían transcurrido ya dieciséis años de la circulación en el país de las noticias y ciertos postulados surrealistas. En 1973, como apunta Luis Mario Schnider, el mismo Paz hace un acto de "nueva fe surrealista", convirtiéndose en "el defensor acérrimo del movimiento surrealista". La adopción de los principios surrealistas como, en su momento, de los marxistas, fue no sólo para Elena Garro sino para otros creadores y partícipes de la vida cultural y artística mexicana, una adaptación libre o lírica -y muchas veces tardía y distanciada- de una ética y una estética que parecía dar respuesta a una serie de necesidades. De cualquier manera, es irrefutable la influencia de los surrealistas (Eluard, Artaud, Péret, Paalen, Moro, Larrea, Brauner, etc.), en mayor o en menor medida, desde las primeras noticias sobre Bretón, hasta los 60s. (Schnider, 1978: 109)

muerte y el mundo se queda fijo como en una tarjeta postal. Las gentes vuelven a decirse "buenos días" pero la frase se ha quedado vacía de sí misma, las mesas están avergonzadas y sólo las últimas palabras del que se fue a morir se dicen y repiten y cada vez que se repiten resultan más extrañas y nadie las descifra. (Garro, a: 271)

-¡No, yo me llevo mi vestido verde! ¿Con qué me voy a pasear por Culiacán? -gritó Rosa y se lanzó a deshacer los bultos buscando su traje verde.

-¡Por un capricho nos vamos a perder" -dijo Luisa, enojada.

-¿Sabes lo que es un capricho? No, no lo sabes...-gimió Rosa.

-Un capricho es una rosa que crece en los muladares, la más preciosa, la más inesperada -explicó Rafaela revolviendo los trajes y las faldas. Su mano atrapó el vestido verde de su hermana y lo agitó con júbilo frente a sus amigas. (Garro, a: 234)

De cualquier forma, en la novela, la irrupción del lenguaje poético viene a romper el horizonte de lo prosaico con que la narración de los personajes presenta la mayoría de las veces los actos pragmáticos, haciendo entrar a un virtual escucha o lector en el variado e intenso mundo de las sensaciones, de las impresiones que los objetos producen en el yo.

El jardín se incendiaba en el resplandor seco de las cuatro de la tarde. Los prados cenizos, las ramas inmóviles y las piedras humeantes se consumían en una hoguera fija. Un coro monótono de grillos cantaba su destrucción. El sol giraba enviándonos sus rayos inflexibles. Ningún rastro de humedad, ningún recuerdo del agua venía a salvarnos del juego de reflejos sedientos. El tiempo no avanzaba y las montañas que guardan al sol desaparecieron del horizonte. Derrumbados en las sillas, calcinados y sin esperanzas, aguardábamos. (Garro, a: 121)

Recordó dónde estaba y recordó a Juan y a Nicolás. Una lluvia de siglos se desplomó sobre la fiesta de Ixtepec ¿Acaso él no había desatado la caída de los siglos sobre los cuerpos de sus hijos? El fue uno de los entusiastas en aquella locura. Ahora no encontraba la memoria que lo había empujado hasta ese minuto de música rota. Había caminado días ciegos. "Hubiera sido mejor no haber nacido". Agachó la cabeza; no quería ver a Isabel. "Hubiera sido mejor que no naciera". Sus hijos, empujados por él, volvían trágicos al azar desconocido de donde él los tomó en tres noches distintas que ahora se confundían en una sola. En ese instante retrocedían a un lugar sin lugar, sin espacio, sin luz. Sólo le quedaba el recuerdo del peso de las catedrales sobre sus cuerpos sin cuerpo. Perdió su otra memoria y perdió también el privilegio de la luz asombrosa. (Garro, a: 206)

Venía con uno de aquellos trajes suyos de tonos rosa pálido, escarchado de pequeños cristales translúcidos, centelleante como una gota de agua, con sus joyas enroscadas al cuello y los cabellos ahumados meciéndose como plumas ligeras sobre la nuca. Dio varias vueltas,

apenas apoyada en el brazo de su amante que avanzaba con ella con respeto, como si llevara junto a él a toda la belleza indecible de la noche. Nada podía leerse en su rostro impassible. Las gentes se abrieron para darles pazo y ella avanzó como un velero incandescente rompiendo las sombras de los árboles. (Garro, a: 121)

2.1.1. El DIALOGO: ALTERNATIVA CONTRA LA DICTADURA DEL YO.

Ahora bien, tomando en cuenta las observaciones anteriores hablamos de heterogeneidad de voces y de discursos en *Los recuerdos del porvenir*, pero debemos ser más precisos. En principio, no podemos decir que la novela de Garro es polifónica como las novelas de Dostoiewski⁷ y sin embargo, hay una especie de reflexión implícita, intuitiva, sobre el principio dialógico⁸ que rige toda representación de la memoria social, el discurso literario, y que rige, finalmente la cultura -la mexicana y otras-; dialogismo virtualmente representado por la mirada y la voz colectiva del pueblo Ixtepec. El yo-memoria de Ixtepec, volcado hacia su propia experiencia deja entrever, no obstante sus limitaciones, la pluralidad, la heterogeneidad de miradas y voces que la constituyen.

Efectivamente, este dialogismo se manifiesta en la novela por medio de una retórica que tratando de emular el comportamiento de la memoria colectiva, oral, utiliza

7. La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía... (38) "En cada novela se representa una contraposición de muchas conciencias no neutralizadas dialécticamente, no fundidas en una unidad de un espíritu en proceso de formación, como no se funden los espíritus y las almas en el mundo formalmente polifónico de Dante..." (44) "los elementos más dispares de las obras de Dostoiewski se distribuyen entre varios mundos y varias conciencias con derechos iguales, no se dan en un mismo horizonte sino en varios, completos y equitativos, y no es el material inmediato sino estos mundos, estas conciencias con sus horizontes, lo que se combina en una unidad suprema, es decir, en la unidad de la novela polifónica" (30) (Bajtín, c: 15-70)
8. En las sociedades y las culturas, la diversidad y heterogeneidad de puntos de vistas, de voces, de horizontes, es una cualidad inherente. El dialogismo consiste en que la novela, "no se estructura como la totalidad de una conciencia que objetivamente abarque las otras, sino como la total interacción de varias, sin que entre ellas una llegue a ser el objeto de otra; esta interacción no ofrece al observador un apoyo para la objetivación de todo el acontecimiento de acuerdo con el tipo monológico normal (argumental, lírica o cognitivamente) y hace participante, por lo tanto, también al observador. La novela no sólo no ofrece ningún apoyo estable para el tercero, fuera de la ruptura dialógica, sino que, por el contrario, con el fin de que este tercero monológicamente abrace a las demás conciencias, todo se estructura de tal manera que la contraposición dialógica resulte irresoluble". (Ibidem: 33)

de manera privilegiada la primera persona del singular durante la confesión, y que es propia del monólogo interior en la autobiografía o en el diario, lo cual implica la existencia necesaria y explícita de un "tú" receptor o escucha, que viene a ser un "otro yo" durante la comunicación.

La primera persona del singular continuamente pluralizada (nosotros) y referida a ese "otro yo", a ese tú, se despliega de manera simultánea, siempre en el presente. Esto le da una fuerza dramática a toda la narración.⁹ La narración llamada "omnisciente" no se presenta pura, de manera totalmente canónica, pues es aguijoneada por los dichos de los personajes que monologan. A la inversa, el uso de una tercera persona tiende a interceptar esos monólogos interiores en primera persona, alejando al lector del campo exclusivo del Yo dentro de la novela, para acercarnos al Yo fuera de ella, esto es, al campo de la autora.

Hay una serie de niveles y perspectivas de la narración, que son presentados paralelamente y sin advertencia alguna, de tal suerte que el lector siente que va del yo al nosotros y del nosotros al él, sin barrera de por medio, sin previo aviso, como si hubiera varias profundidades, varias dimensiones de una misma realidad, igual que ocurre con la dinámica de la memoria de una persona.¹⁰ Dicho de otro modo, pareciera que ese Yo,

-
9. Aunque Garro no logre totalmente lo que Dostoiewski sí logró, parece haber cierta búsqueda para independizar a los personajes y sus puntos de vista de los de ella misma como autora y que la ligan al autor ruso quien -según Bajtín- "...se inclinaba a percibir las etapas mismas en su simultaneidad, a confrontar y a contraponerlas dramáticamente en vez de colocarlas en una serie en proceso de formación. El entender el mundo, significaba para él pensar todo su contenido como simultáneo y adivinar las relaciones mutuas de diversos contenidos bajo el ángulo de un sólo momento. Esta su pertinaz tendencia a verlo todo como algo coexistente, a percibir y a mostrar todo junto y simultáneamente, como en el espacio y no en el tiempo, lo lleva a que incluso las contradicciones y las etapas internas del desarrollo de un sólo hombre se dramaticen en el espacio, obligando a sus héroes a conversar con sus dobles, con el diablo, con su alter ego, con su caricatura" (Ibidem: 48)
10. Me recuerda mucho el juego retórico y narrativo que Carlos Fuentes logra en *La muerte de Artemio Cruz* que apareció en el mismo año de *Los recuerdos*..; juego claramente organizado, que delimita el yo, el tú y el él. En el caso de Garro hay una mezcla, una especie de potaje en el cual las tres personas (el tú está siempre vigente aunque implícito) aparecen arbitraria e inopinadamente. Ahora bien, no hay una coincidencia general de los críticos en cuanto al tema del narrador. Unos opinan que "Garro emplea un recurso narrativo que no funciona del todo bien: su pueblo, Ixtepec, cuenta su propia historia. El problema inmediato es la caracterización del pueblo de una manera suficientemente clara para otorgar a la voz narrativa un tono auténtico. La autora nunca logra de veras esta meta ideal, afortunadamente, otros aspectos de la novela son suficientemente interesantes para compensar esta deficiencia. Un efecto positivo de esta personificación de Ixtepec es el tiempo condensado que funciona en sólo uno de los aspectos, el presente" (Brushwood, 1984: 249). Otros ven un acierto en el empleo del yo-Ixtepec narrador de la

ese sujeto de la enunciación, desdoblándose continuamente puede tener acceso a visiones diferentes, a distintos ángulos de una realidad con un alto grado de permeabilidad, pues se acerca a estas visiones y ángulos lo más posible, mezclándose con ellos, o por el contrario, retirándose lo suficiente para que los otros se escuchen.¹¹

De cualquier forma, las opiniones y percepciones retornan siempre al centro de esa individualidad que a pesar de escindirse continuamente cediéndoles la palabra a los demás, tiende siempre a aglutinar y a centralizar lo disperso bajo su propia óptica. Ese Yo, o conciencia, juega, diríamos, a diferenciarse de otras conciencias, juega a ser autónoma, aunque no lo logra totalmente, pues los hechos y las personas son inteligibles porque aparecen en el horizonte diversificado pero finalmente único que es ese Yo, llámese "memoria" o "voz" de Ixtepec. Quizá por eso el lector tiene la sensación de que hay un sentimiento común, un consenso, un punto de vista más o menos general y coherente respecto de la realidad que viven el pueblo y sus habitantes; tiene la impresión de que en lo básico, en ciertas vivencias esenciales, todas las opiniones, tanto la del narrador como la de los personajes, coinciden.¹²

historia: "De esta novela debe destacarse la atinada selección técnica que hizo Elena Garro en cuanto al punto de vista. La historia se narra desde la perspectiva de una voz neutra, que es la voz del pueblo, la memoria colectiva del pueblo de Ixtepec, que recupera las figuras de los jóvenes Moncada, de Isabel en particular" (Gutiérrez de Velasco, 1991: 58)

11. El narrador en primera persona es el sujeto de la enunciación pero también de lo enunciado. El "yo-memoria de Ixtepec" es el agente que produce el proceso discursivo y que a un tiempo es protagonista de los hechos relatados. Esto provoca confusiones, pero sobre todo porque actúa desdobladamente. Como narrador extradiegético, distanciado ya de los hechos pasados, no participa directamente en lo relatado. Respecto a la metadiégesis, se ve muchas veces, en tanto mirada omnisciente y neutral, como un personaje más junto a los otros, personas con nombre y apellido. Por el hecho de ser quien narra y quien actúa u observa como testigo es un narrador intradiegético, a un tiempo es narrador autodiegético, porque es en realidad, al nivel de la diégesis, el héroe del relato que narra su propia historia. Al mismo tiempo, es un narrador metadiegético porque como personaje de la diégesis, narra dentro de los marcos de ésta, una historia más. ("Narrador" en Beristáin, a: 360)
12. Hay una vivencia general y común de la derrota, de la culpa y el deseo de salvación; también de una especie de vivencia del tiempo profano como "dimensión atemporal", como eternidad, frente al deseo de un tiempo sagrado, "heroico", "mítico", que ven como lo verdaderamente histórico; esto es, aquel que transcurre, que está regido por los cambios y las transformaciones y que conlleva la diversidad, la novedad. Esto es, hay una inversión de los conceptos, conforme a Mircea Eliade que el hombre situado en un tiempo y un espacio "profanos", conoce una discontinuidad y heterogeneidad del Tiempo; por otra parte, "vive de acuerdo con ritmos temporales diversos y conoce tiempos de intensidad variable", no representa ni ruptura ni misterio. Por el contrario, el hombre religioso vive un Tiempo primordial, santificado por los dioses, la duración profana puede ser detenida periódicamente por la inserción de un tiempo sagrado, no histórico, (en el sentido de que no pertenece al presente histórico)" (Eliade, 1967: 64-65)

Todos los días, a las seis de la tarde, llegaba el tren de México. Esperábamos los periódicos con las noticias de la ciudad como si de ellas pudiera surgir el milagro que rompiera el hechizo quieto en el que habíamos caído. Pero sólo veíamos las fotografías de los ajusticiados. Era el tiempo de los fusilamientos. Entonces creíamos que nada iba a salvarnos. Los paredones, los tiros de gracia, las reatas de colgar surgen en todo el país. Esta multiplicación de horrores nos dejaba reducidos al polvo y al calor hasta las seis de la tarde del día siguiente. A veces el tren no llegaba en varios días y corría la voz: "¡Ahora sí ya vienen!" Pero al otro día el tren llegaba con sus noticias y la noche caía irremediadamente sobre mí.

Desde su cama doña Ana oyó los rumores de la noche y se sintió asfixiada por el tiempo quieto que vigilaba las puertas y las ventanas de su casa. La voz de su hija le llegó: "Yo no quepo en este cuerpo". Recordó la turbulencia de su propia infancia en el Norte. Su casa de puertas de caoba que se abrían y cerraban para dar paso a sus hermanos; sus nombres sonoros y salvajes que repetían en las habitaciones altas, donde en invierno flotaba un olor a madera quemada. Vio la nieve acumularse en el alféizar de las ventanas y oyó la música de las polkas en el vestíbulo donde circulaba un aire frío.

Los gatos monteses bajaban de la Sierra y los criados sañan a cazarlos, en medio de risas y tragos de "sotol". En la cocina asaban carnes y repartían piñones y el ruido de las voces inundaba la casa de palabras estridentes. La premonición de una alegría desbarataba uno a uno los días petrificados. La Revolución estalló una mañana y las puertas del tiempo se abrieron para nosotros. En ese instante de esplendor sus hermanos se fueron a la Sierra de Chihuahua y más tarde entraron ruidosos en su casa, con botas y sombreros militares. Venían seguidos de oficiales y en la calle los soldados cantaban La Adelita.

Que si Adelita se fuera con otro
la seguiría por tierra y por mar,
si por mar en un buque de guerra,
si por tierra en un tren militar.

Antes de cumplir los veinticinco años sus hermanos se fueron muriendo uno después de otro, en Chihuahua, en Torreón, en Zacatecas; y a Francisca, su madre, sólo le quedaron sus retratos y ella y sus hermanas enlutadas. Después, las batallas ganadas por la Revolución se deshicieron entre las manos traidoras de Carranza y vinieron los asesinos a disputarse las ganancias, jugando al dominó en los burdeles abiertos por ellos. Un silencio sombrío se extendió del Norte al Sur y el tiempo se volvió otra vez de piedra. "¡Ah, si pudiéramos cantar otra vez La Adelita!", se dijo la señora, y le dio gusto que hubieran volado el tren de México. "Esas cosas dan ganas de vivir" Quizá aún podía suceder el milagro que cambiara la suerte de sangre que pesaba sobre nosotros.

Por la tarde el tren anunció su llegada con un largo silbido de triunfo. Han pasado muchos años, de los Moncada ya no queda nadie, sólo quedo yo como testigo de su derrota para escuchar todos los días a las seis de la tarde la llegada del tren de México. (Garro, a: 34-35)

El capítulo V de la primera parte se inicia, como podemos observar, con cierto grado de omnisciencia: "Todos los días, a las seis de la tarde, llegaba el tres de México", que luego será desplazada por un discurso totalmente confesional: expresiones que definen la condición anímica y moral del Yo (colectivo) desde la cual se habla ("Esperábamos", "veíamos", "creíamos"). Ese yo-memoria, ese nosotros, es un personaje-narrador que ha vivido en carne propia los estragos psicológicos causados por el conocimiento de las ejecuciones y cuya voz parece ser la misma que la de doña Ana Moncada, el personaje que a nivel personal padece el mismo daño, según podemos vislumbrar a través de sus recuerdos, contados en los siguientes párrafos -sin que haya alguna acotación o aviso del cambio de voz- en un estilo que combina el monólogo interior y la narración en tercera persona (estilo indirecto libre).

Dicho de otra manera, los vaivenes que se han producido en el ánimo colectivo frente a los males que acarrearán las revueltas armadas, son transferibles a la experiencia individual, son tangibles sólo a través de actos y sensaciones particulares y concretos: la memoria de doña Ana Moncada reactivada por la angustia del entorno, la hace vivir sensaciones de un pasado dorado, de una infancia feliz, con tal intensidad, que parecen estar sucediendo ante su propia vista y ante la del propio lector.

A lo largo de estos párrafos se puede ver muy bien la alternancia del monólogo, el diálogo y la narración, así como una permanente condensación del tiempo de la enunciación y de las voces. En el recuerdo de doña Ana todo es un "Yo-Ahora", que aglutina los diversos elementos de un "él-nosotros-ayer" de la memoria colectiva que recuerda la diaria e infalible llegada del tren a las 6 de la tarde, con su carga de noticias catastróficas traídas desde la ciudad y las profecías que ello desata. Al final del primer párrafo, como ocurre en otros momentos al principio y a lo largo de la novela, se remata con una frase o sentencia en primera persona, una frase conclusiva que viene a sintetizar y a abstraer todo lo anteriormente expresado: "Pero al otro día el tren llegaba con sus noticias y la noche caía irremediable sobre mí". Se trata de una frase que personaliza las vivencias expresadas vía una sinécdoque generalizante y abstracta, pues en vez de decir que por efecto de las noticias que traen los periódicos que el tren transporta desde la capital a Ixtepec, el ánimo general decae o que la depresión moral los abate a todos sin que puedan evitarlo, se dice "la noche caía irremediable sobre mí".

Esta forma de proceder es regla general en la novela. Así, en el tercer párrafo se concluye: "La premonición de una alegría desbarataba uno a uno los días petrificados. La Revolución estalló una mañana y las puertas del tiempo se abrieron para nosotros.". Se sintetiza y abstrae la esperanza de cambio que en un principio los pobladores veían en la Revolución, representada por una enumeración de imágenes que exaltan la luminosidad y la sonoridad propia de un vigoroso movimiento, fijo en las mentes de éstos. Así, doña Ana recuerda ese "instante de esplendor" cuando sus hermanos parten a la lucha y su regreso "ruidoso" debido al choque de las botas militares sobre el piso, y a la voz de los soldados que entonan "La Adelita" de la que se reproduce una estrofa, como si la canción apareciera en la memoria auditiva y sensorial del personaje,¹³ proyectándola hacia el propio lector.

13. Hay una especie de "anaprolépsis" implícita en el hecho de recordar como recuerda Ana Moncada, pues el recuerdo la lleva a encontrarse con fragmentos del pasado (analépsis) cuyas sensaciones 'vivas' se trasladan de manera inevitable hacia el presente confundiendo con las sensaciones actuales. Esto es, hay un ir hacia atrás y hacia

En el cuarto párrafo, se repite el esquema: combinación de estilos que describen el continuo paso de una voz a otra (del narrador al personaje, y viceversa), de cambios de perspectiva. También aparece la frase que sintetiza y abstrae el sentir general: "Quizá aún podía suceder el milagro que cambiara la suerte de sangre que pesaba sobre nosotros", esto es, la esperanza de un cambio frente a la situación opresiva que viven los pueblerinos. El quinto párrafo se construye a través de dos sinécdoques cuyo valor se contraponen por la situación temporal y espacial a las que aluden cada una y el valor que se le atribuye en cada caso. 1) "Por la tarde el tren anunció su llegada con un largo silbido de triunfo", hay un lapso de tiempo concreto, "por la tarde", a una acción conclusa ("anunció su llegada" o "llegó") que sin embargo nos remite a un espacio que se expande: la figura del tren alude a movimiento constante y éste a un valor positivo, "silbido de triunfo". Todo esto se contrasta con la 2a. sinécdoque: se habla de manera vaga de un tiempo más amplio y remoto: "Han pasado muchos años, de los Moncada ya no queda nadie..."¹⁴ Como puede observarse, la llegada del tren ha cambiado de valor, ahora su llegada enfatiza la inmovilidad del Ixtepec muerto y abandonado y sobre todo queda la eternidad de su derrota.

En todo este largo fragmento como en muchas otras partes de la novela hay una constante repetición de ideas, diríamos un obsesivo redundar sobre las mismas cuestiones (sensaciones, sentimientos, conceptos) por lo que de trecho en trecho aparecen una y otra vez, como si alguien en voz alta estuviera machaconamente pretendiendo que el lector las tenga presentes, las memorice como lo haría con un poema o una canción, o con una fábula o relato oral. Una de éstas cuestiones tiene que ver con la permanente oscilación que manifiestan las opiniones de los personajes, que los ubica en una especie de umbral psicológico y moral. Los vemos 'vivir' o 'sobrevivir' entre sueño y vigilia, entre deseo y realidad, entre fe, esperanza de cambio y un sentimiento de desesperanza, de derrota.¹⁵ Hay también una vivencia doble del tiempo: a la par de que todo tiende a

adelante "en ambas direcciones, a partir de su punto de anclaje en el relato, a fin de contribuir a descifrarlo, expanderlo, entrando en él, a veces con todo y marco y arrastrando al lector o al espectador ubicado en los espacios vecinos." (Beristáin, c: 360)

14. La repetitiva aparición del tren no empalidece su importancia, en un sentido tanto positivo como negativo. Dicha información es a un tiempo un indicio, pues cada vez que se habla de su llegada ocurre algo en el pueblo, hay una especie de "reflejo paraléptico reparador", explicado con detalle en la nota que sigue.
15. Dichas "oscilaciones" de los personajes y del propio narrador, entre pasado y presente, se traducen en términos de "lapsus analépticos", (retrospecciones que informan sobre sucesos antecedentes) y de una especie de "iluminaciones prolépticas" (esto es, anticipaciones que adelantan todo lo que a posteriori consideran importante), que hablan de *Los recuerdos del porvenir* como una "construcción abismada de lo enunciado" -diría Helena Beristáin- que consiste en el tradicional "relato dentro de otro relato". Así, las digresiones oníricas de los personajes (analépsis) por un lado, como las anticipaciones (prolépsis) que pretenden ampliar el horizonte del drama a través de una serie de intuiciones o revelaciones de éstos, que dan un marcado toque profético a la novela, constituyen una especie de "estructura abismada de lo enunciado", vía una constante anaprolépsis (analépsis y prolépsis

volverse piedra, a congelarse, simultáneamente acciones, palabras y gestos pueden discurrir sometidas a un "tiempo dinámico" que pone en marcha "el filme" de la vida. La escena del tren que eternamente llega a la misma hora (las 6 de la tarde) al pueblo, está presentada a través de una memoria que funciona como una película que puede detenerse en el mismo punto, y que también puede ser reactivada también en el mismo punto para que continúe al infinito. La reactivación o el descongelamiento de la acción se da hacia atrás, pero también por efectos de la repetición constante provoca una especie de abultamiento hacia adelante, de expansión del espacio que alcanza a esbozar imágenes futuras. La acción repetida mil veces en la misma escena viene a ocupar un largo trecho de la línea argumental, de la narración alentando extraordinariamente el ritmo, el cual se percibe muy veloz cuando se superan esos trechos expansivos construidos por la repetición.

Hay sin duda un efecto cinematográfico que no sólo se basa en el movimiento del filme sino en el hecho de que -como ocurre en otras partes de la novela- durante el transcurso general de éste, se introduce el fragmento de un documental de época, una escena que puede ser real o que alude al contexto del drama: las imágenes fotográficas de los ajusticiados plasmadas en los periódicos; los titulares sensacionalistas o encabezados de dichos diarios con la noticia "¡Paredones, tiros de gracia, colgados en todo el país!", o, "¡Estalló la Revolución!". Por el contrario, se introduce dentro de la secuencia general del filme o relato, un fragmento digresor más fantasioso, que puede consistir en escenas oníricas o de algo que ya pasó: en este caso diversas escenas de la vida de doña Ana en Chihuahua cuando todavía vivían sus hermanos; puede tratarse de una canción o una melodía o un cambio en la banda sonora que se introducen como una especie de 'disolvenca' al final de la escena o que funciona como un puente para empalmar dos escenas distintas aunque de algún modo relacionadas. También pueden intercalarse o yuxtaponerse como una especie de 'cortes' en el transcurso del drama general o de una escena, trozos de imágenes que pretenden ser representaciones del pensamiento del protagonista, o representaciones de algún efecto del proceso del pensar, de forma muy parecida a ciertas técnicas de "montaje"¹⁶

También hay un continuo ir del yo individual al yo colectivo. Durante el trayecto del viaje aparecen contradicciones y dicotomías, como en esta ocasión, bajo un esquema formal más o menos fijo, un esquema que recuerda la estructura de ciertas canciones populares en donde alternan una secuencia de dos o más estrofas con un estribillo, que al repetirse constantemente abultan el significado de dichas estrofas, o que sirven para sintetizarlo, completarlo e, inclusive, contrariarlo, como ocurre frecuentemente con la última terceta de un soneto.

juntas), pues aparecen "...como el espacio de la digresión propia o de la ajena al narrador, de la realizada por otro narrador que lo sustituye, a quién él ceda la palabra; digresión que, intercalada, quizá sea el reflejo parléptico reparador, es decir, quizá complemente el relato, y restaure en él fragmentos que se adviertan como perdidos, como faltantes"(Beristáin, d: 8)

16. La técnica del montaje consiste en escenas, en trozos de diversa índole que se yuxtaponen, rompiendo así el sentido de linealidad o sucesión de un posible relato. El montaje supone alternancia de elementos en un mismo plano, en un primer plano.

Como podemos observar de nuevo, el "yo-memoria de Ixtepec" es una fuerza de gravedad que atrae y hace girar alrededor suyo todos los elementos fragmentados, esos planetas, satélites y meteoritos que vagan 'libremente' por el firmamento de la vox-populi. Pero, no es un yo totalmente hermético, sólidamente monolítico y autofágico. Por el contrario, es un yo lo suficientemente tolerante para reunir y dejar que en él resuenen los ecos de otras voces, que sus contradicciones y fisuras se manifiesten. Es un yo que es también otras personas distintas aunque intrínsecamente relacionadas, ubicadas en distintos puestos de observación, como si las sucesivas imágenes producidas por un espejo fueran observadas-hacia adentro y hacia fuera- también en sucesivos planos diferentes. Me recuerda de algún modo la estructura de la Santa Trinidad, esas "tres personas" que son todas y cada una Dios (el hijo, el padre y el Espíritu Santo), estructura que como las matrioshkas rusas, nos remite a la idea de infinito, a la estructura de "mise in abyme"¹⁷

De forma muy parecida a como ocurre con los planos narrativos, a lo largo de *Los recuerdos del porvenir* encontraremos diferentes puntos de vista e interpretaciones de los hechos históricos, esto es, diferentes posturas ideológicas, pero, sobre todo, una manera de proceder mental y afectivamente que nos remite a un modo de ir respondiendo, reaccionando, en el acto mismo de la enunciación, a un ritmo interior, a una especie de impulso vital que se traduce en método de construcción del discurso, pero también en un método de autoconocimiento. En ese proceso de la enunciación, también hay un procesamiento, una decantación de las ideas y visiones del mundo que se convierten en el horizonte cognitivo sobre el que se construyó la novela. De hecho, la gran metáfora que alude al proceso creativo de la novela de Garro y a las ideas del mundo que en éste proceso intervienen, es la del sujeto de cara a sí mismo, a su propio tiempo y espacio, un sujeto que al ir redescubriendo su pasado, al ir forjándose una imagen de él, va creando su propia imagen.¹⁸

-
17. "Hay mecanismos que permiten a un lector extradiegético (ubicado fuera de la historia contada), introducirse en los relatos internos por pasadizos secretos, por disimuladas veredas, saliendo de ellas, inclusive, por otras, y evadiéndose del texto junto con los personajes, para deambular con ellos (hacia adelante o en reversa) por la realidad de la vida, donde se codea con otros personajes narradores y con sus respectivas creaciones. El mecanismo que provoca tales experiencias es la estructura abismada de los textos" (Ibidem: 1)
18. Se acerca mucho a la estructura abismada a la que se refiere Helena Beristáin, quien alude a la idea de Gide retomada por Dallembach: "El efecto más acabado -que obsesionaba a Gide- es el del narrador que, frente a un espejo, emprende la tarea de mirarse y narrar que se mira mientras narra, por lo que narra la acción de narrar que en ese momento realiza" pues " 'el libro, al salir de nosotros, nos va cambiando, modificando la marcha de nuestra existencia...Nuestros actos ejercen sobre nosotros un efecto retroactivo sobre ellos'", pues, " 'no puede actuarse sobre una cosa sin que (ella) ejerza un efecto retroactivo sobre el sujeto agente' ". De algún modo es una manera de exponer y desplegar un "método de acción indirecta sobre uno mismo". (Gide en Dallembach, Ref. en Beristáin, d: 14-15)

En *Los recuerdos del porvenir* encontramos pasajes que nos hablan de la presencia de cierta "estructura abismada de la enunciación" ¹⁹, esto es, que "el espacio reflejado mantiene una relación con su reflejo" o dicho de otra manera, en este caso hay continuas alusiones a cómo funciona la memoria en los personajes (como retención, como rememoración, pero también como invención) y cuya metáfora es la propia novela, pues así como procede la memoria, como aparecen sus contenidos, como se forja su textura, como se integran todas las partes que la constituyen, como se van llenando los silencios, los vacíos con los recuerdos y ocurrencias, así es como procede el texto de Elena Garro.

La novela -metáfora de la memoria activa- está prácticamente sembrada de enunciados que se refieren al funcionamiento de la memoria individual y colectiva; que hablan del papel que juega la memoria en la existencia humana, y en la conciencia histórica.

Luchaba entre varias memorias y la memoria de lo sucedido era la única irreal para él.(19)

A medida que creció, su memoria reflejó sombras y colores del pasado no vivido que se confundieron con imágenes y actos del futuro, y Martín Moncada vivió siempre entre esas dos luces que en él se volvieron una sola.(20)

Si las criadas encendían la lumbre en la cocina el olor del cocote quemado abría en sus otros recuerdos unas visiones de pinos y el olor de un viento frío y resinoso subía por su cuerpo hasta hacerse consciente en su memoria.(20)

La gente deambulaba por la Plaza hechizada por el recuerdo olvidado de la fiesta; de ese olvido provenía la tristeza de esos días. "Algún día recordaremos, recordaremos", se decía con la seguridad de que el origen de la fiesta, como todos los gestos del hombre, existía intacto en el tiempo y que bastaba un esfuerzo, un querer ver, para leer en el tiempo la historia del tiempo.(21)

De muy pequeño, cuando su padre lo sentaba en sus rodillas, lo inquietaba oír los latidos de su corazón, y el recuerdo de una tristeza infinita, la memoria tenaz de la fragilidad del hombre, aún antes de que le hubieran contado la muerte, lo dejaba transido de pena, sin habla.(21)

19. "La estructura abismada de la enunciación se da cuando el espacio reflejado mantiene una relación con su reflejo, misma que puede ser por analogía o por contraste...Puede ser su papel el de la duplicación exacta, el del escritor en trance de escribir que escribe, con lo que el relato de una aventura se transforma en la aventura del relato, ya que la relación no es de semejanza sino de igualdad. En este caso se trata de la mise en abyme de la enunciación o del texto, de su propia textura, su trama, su composición, la interrelación de sus componentes (de las partes entre sí y con el todo)." (Ibidem: 10)

La memoria es traidora y a veces nos invierte el orden de los hechos o nos lleva a una bahía oscura en donde no sucede nada. (197)

Ahora bien, dentro del proceso de construcción de la memoria que es *Los recuerdos del porvenir*, sucesos y personas, actitudes y comportamientos se presentan refractados, se exponen a la luz de otro ojo, o de su propia contradicción, a la luz de su naturaleza absurda, provocando un relativismo que pone en cuestión los propios juicios o argumentos emitidos. Este relativismo esencial los matiza, los hace ver siempre como provisionales, nunca definitivos o absolutos. Detrás de cada afirmación hay una especie de guiño que parece decirnos "¿eh, qué te parece, crees que todo lo que se está diciendo aquí es totalmente tal cual se dice? Quizá deberías ser más desconfiado, más suspicaz y malicioso, pues puede ser que lo que se esté tratando de decir sea totalmente lo contrario". A través de esos contenidos ideológicos y políticos que se presentan a veces yuxtapuestos, pero que permanentemente dialogan, quizá podamos acceder a ese modo de funcionar tan peculiar que tiene la novela y que la hace parecer al mismo tiempo que cerrada, sentenciosa, con un alto valor axiomático, también como un boceto de obra abierta.²⁰

En este sentido, la novela también tiene una "estructura abismada del código" porque señala el principio de su propio funcionamiento en tanto código literario, indisociable del mensaje, pues,

...funciona como sistema de señales que posibilita la comunicación entre emisor y receptor; es un arte poética, un manifiesto, una idea de texto, y permite captar simultáneamente los elementos que entran en actividad, su interrelación y el modo de su funcionamiento. Muestra en acción al enunciator tratando de dominar su problemática, lo enfoca en plena lucha por la expresión, mientras elige, ordena, distribuye sus materiales, durante el forcejeo de la invención. Revela el funcionamiento de la creación y su sentido. Permite atisbar la alternancia de momentos de la realidad de la vida y los de la realidad de la obra artística, que resulta ser un momento de la vida real.

Sirve para representar una composición a manera de un modelo reducido que funciona como metáfora diegética, procurando así una especie de instructivo para su empleo o de itinerario de sus acciones. Aquí no se trata de una segunda historia traída a cuento para que mejor se entienda la primera, sino de una paráfrasis metafórica de la misma historia. En fin, la refracción puede ser parcial o total, pero siempre integra un espacio dentro de otro.²¹

Efectivamente, la propia novela, a cada paso, es una propuesta de lectura que a su vez es una propuesta de texto "posible". La historia de un pueblo que recuerda, o de un

20. La "obra abierta" o "en movimiento", dice Eco, está fundada en la poética del "asombro", del "ingenio", de la "metáfora" por la cual se ve "la obra de arte no un objeto fundado en relaciones evidentes para gozarlo como hermoso, sino un misterio a investigar, una tarea a perseguir, un estímulo a la vivacidad de la imaginación" (78), dicho de otra manera, es la obra creada "como continua posibilidad de aperturas, reserva indefinida de significados" (81) (Eco: 1979)

21. Beristáin, d: 10-11.

sujeto en pleno proceso de rememoración, esto es, de reconstrucción e invención, es de algún modo una invitación a experimentar la simultaneidad, la arbitrariedad y la vivencia del abismo, propios de una memoria en plena actividad. La memoria de Ixtepec nos somete nos lleva través de los acontecimientos, de los sujetos que los realizan, y de las palabras que desde el pasado nos asaltan o que voluntariamente traemos hacia el presente y proyectamos al futuro, aunque siempre deformados. El fragmentarismo, yuxtaposición y proliferación continua de elementos, su aparente desorden, sus omisiones, silencios y vacíos, la condensación de los tiempos expresada por el dislocamiento de un orden convencional, es una manera de expresar las dificultades de creación de un texto, de un discurso, pero también habla de la estética que ha animado el proceso creativo de la novela y que se propone como alternativa: *Y como la memoria contiene todos los tiempos y su orden es imprevisible, ahora estoy frente a la geometría de luces que inventó a esta ilusoria colina como una premonición de mi nacimiento.* (Garro, a: 12)

Como el narrador y en su momento cada personaje, el lector es llevado a veces suavemente y otras veces lanzado de manera abrupta de una idea a otra, de un nivel a otro de la narración en que se van transformando los recuerdos. Nos lleva de una esfera a otra de la vida, de un claro a otro en el laberinto del autoconocimiento, de la experiencia y de la imaginación, verdadera función y contenido de la memoria "viva".

La memoria de Ixtepec, no es una única memoria sino muchas y variadas memorias individuales que confluyen en un punto y en un momento crucial, en el instante mismo de su construcción, esto es, durante el proceso de enunciación. De la misma manera que la memoria social, la autodenominada "yo, memoria de Ixtepec" o "Yo, Ixtepec", da cuenta de saberes específicos, da cuenta de las memorias particulares de los individuos que conforman un grupo social, se constituye en un espacio donde se desarrolla un intercambio, una polémica entre versiones e interpretaciones del pasado, que si bien coincidirían en lo esencial, dejan traslucir, gracias a su arbitrariedad, la pluralidad y multiplicidad de memorias puestas en acción durante una virtual reconstrucción del pasado.

Los recuerdos del porvenir es representación de la memoria colectiva de un pueblo, pero también una representación de la llamada "memoria social" o "discurso social",²² que se caracteriza por una marcada heterogeneidad discursiva e ideológica,²³.

22. Nos referimos a la "pluralidad discursiva" "...que remite a la existencia concreta de la lengua en medio de una realidad social: discursos concretos que se agrupan en forma de lenguajes sociales". Por "pluralidad discursiva" se entiende como "una estratificación interior de una lengua nacional unificada en dialectos sociales, modos de ser de grupo, jergas profesionales, lenguajes de géneros y discursos literarios, lenguajes de generaciones y edades, lenguajes de corrientes ideológicas, políticas, literarias, lenguajes de círculos y modas de un día y hasta horas sociopolíticas (cada día tiene su consigna, su vocabulario, sus acentos); es la estratificación de cada lengua en todo momento de su existencia histórica." (Bajtín en Bubnova, a: 23)
23. Aquí volvemos al concepto de "Discurso Social" como ese "rumor fragmentado" que figura, comenta o se opone al mundo y que el escritor escucha en una situación peculiar en la cual se ubica dentro de la sociedad. Rumor constituido -habíamos dicho- "por

En ella podemos encontrar una reevaluación de ciertos aspectos de la cultura y la lengua populares (refranes, dichos, giros locales, canciones, etc.), pero también, un uso irónico de cierta retórica "revolucionaria" que pretende difundir una visión de la política oficial. Dicho uso irónico se manifiesta en la manera irreverente de proceder frente a los que son ya "lugares comunes" de una oratoria política ampulosa y oficialista.

Las bandejas con refrescos y golosinas circulaban con libertad y los invitados vestidos de gala hablaban de las noticias de los periódicos y de política.

-Calles se va a reelegir -se dijo casi con frivolidad.

-Es anticonstitucional -intervino el doctor.

-¡Sufragio efectivo, no reelección! -comentó con pedantería Tomás Segovia mientras lanzaba una mirada a Isabel. (Garro, a: 92)

La ironía puede convertirse en una actitud abierta de censura.

-¡La persecución religiosa!

Martín Moncada leyó la noticia en el periódico y se quedó cabizbajo. El pueblo hostigado por la miseria entraría en esa lucha.

Mientras los campesinos y los curas de pueblo se preparaban a tener muertes atroces, el Arzobispo jugaba a las cartas con las mujeres de los gobernantes ateos.

-¡Esto es muy triste!

Y el padre de Isabel arrojó con violencia el periódico que hablaba del "progreso de México". Su tarea era sembrar la confusión y lo lograba. (Garro, a: 154)

lugares comunes, clichés, máximas, paradigmas más construidos," etc., pero también "temas en migración, lemas políticos, grandes doctrinas construidas como visiones del mundo ó como historiosofías", como hemos dicho en la primera parte de este trabajo.

Ahora bien, por ideología o visión ideológica entenderemos en un sentido amplio el conjunto de ideas, de imágenes, de opiniones y creencias sobre la realidad mediata e inmediata; conjunto más o menos coherente de ideas, al cual se afilia un individuo como parte de un grupo o clase social. Este cuerpo o conjunto de ideas conforma una especie de horizonte sobre el cual se producen los actos y las palabras de ese individuo o grupo de individuos. El concepto de ideología no se restringe entonces al ámbito de las ideas políticas, aunque las abarque. Ahora bien, podemos agregar también, y para establecer un nexo entre ideas y su representación en el texto que, como señala la Socio-crítica: "All the prescribed topics of social interaction are formulated and diffused in it. It produces beliefs and carries potent charms. It legitimates and publicizes certain views, tastes, opinions, and themes. It reexpresses others into the chimerical, the extravagant. It mediates between sociolects, homogenizes "heteroglossia" (Bakhtin) of class societies. In (S)ocial (D)iscourse you find in coexistence all the soft forms of social dominations of classes, sexes, privileges, and statutory powers"1 (Duchet en Malczuzynski: 1989)

Los ixtepecanos execran del nacionalismo y del revolucionarismo oficioso, presente en máximas y "sloganes" que sirven de caballitos de batalla a los políticos en turno y que se repiten en ceremonias públicas, pero también en el ámbito doméstico de los mexicanos. En un momento de agudeza mental los ixtepecanos perciben y muestran a la vista del lector el uso pernicioso, deformante de ideas que en un momento dado tuvieron un valor positivo pero que ahora sólo son palabras huecas, palabras 'máscara' detrás de las cuales se disfrazan las verdaderas intenciones, los intereses, las ambiciones que son los móviles reales del actuar de los políticos. Se trata de una retórica que ha servido para combatir a quienes no se pliegan a ella, que se ha utilizado para aplastar cualquier punto de vista o visión disidente.²⁴, inclusive contrariando los principios que pretende enarbolar.

Pero no sólo la retórica oficialista en torno a ciertos hechos o situaciones aparece citado o referido como ajeno, o a veces integrado, asimilado al discurso de los personajes, sino que es el propio discurso 'disidente', que a veces parece inclinado del lado porfirista otras veces al lado cristero, el que a través de la ironía es observado por sus hablantes. En este sentido hay un reconocimiento implícito de que las ideas de un grupo o de una clase se contaminan de otras ideas o visiones del mundo; de que todo lenguaje entra en contacto con otros y que guarda -consciente o inconscientemente huella. Por ello no es raro encontrar en el discurso y en el lenguaje propios las secuelas de dicho encuentro y asimilación. No es raro tampoco encontrar en un discurso que consideramos 'exclusivo' la presencia de ideas y puntos de vista que inclusive contradicen las propias, o que podrían, como en este caso, ser expresiones de los propios enemigos políticos.

24. Un ejemplo de cómo procede la historia y la retórica oficial ante discursos que no encajan o que se oponen a su visión canónica, es el que da Enrique Florescano respecto al pasado colonial durante dos décadas (1920-1940): "...el pasado colonial se convirtió en la bestia negra de la historia mexicana. Si la época prehispánica fue objeto de una revalorización exaltadora que se exhibió como base de la nacionalidad, la colonial se usa...para anatematizar lo antimexicano, el colonialismo, la explotación, el oscurantismo, la inmovilidad. En las manos de los gobiernos que se apearon del caballo sirvió para combatir a la Iglesia, a la mentalidad religiosa que conservaba la mayor parte de la población y a los grupos políticos que les disputaban el poder en las elecciones. Es la metáfora predilecta de los discursos oficiales para aplastar, con todo el formidable peso de un pasado vitalizado por el presente, a los opositores del régimen. Con decir 'hijo de Cortés' o 'descendiente de los encomenderos', se eludía la presentación de juicios argumentados en la arena política y se hundía al contrario en el oprobio público. También se usó para oponer una defensa retórica a las presiones del imperialismo. Fue, asimismo, la excusa final de muchos proyectos y programas fracasados: 'no se puede cambiar de la noche a la mañana un país que ha vivido en las tinieblas'. Como reacción, algunos historiadores conservadores evocaron, en obras que recurrían más al efecto literario que al método científico, la tranquilidad, el orden, el esplendor de los días coloniales". (Florescano, 1980: 69)

En una tertulia donde se está hablando de la grave situación que se vive a causa de la aparición de nuevos protagonistas que ejercen la violencia política, ("los pistoleros", esa "nueva clase" surgida de la Revolución) Tomás Segovia, el poetaastro, hace notar cómo-sin querer- algunos porfiristas pueden contaminar con ciertas ideas y ciertos enunciados su punto de vista.

-Nos hubiera ido mejor con Zapata. Cuando menos era del Sur - suspiró doña Matilde.

-¿Con Zapata? -exclamó doña Elvira. Sus amigos se habían vuelto locos esa noche o quizá sólo querían ponerla en ridículo delante del extranjero. Recordó el alivio de todos cuando supieron el asesinato de Emiliano Zapata. Durante muchas noches les pareció oír el ruido de su cuerpo al caer en el patio de la Hacienda de Chinameca y pudieron dormir tranquilos.

-Matilde habla como un general del Gobierno -dijo Segovia con aire divertido, y pensó en el nuevo idioma oficial en el que las palabras "justicia", "Zapata", "indio" y "agrarismo" servían para facilitar el despojo de tierras y el asesinato de campesinos.(71)

Doña Matilde piensa que les habría ido mejor con Zapata, pues como ellos, siquiera eran del Sur, aludiendo a la crueldad que ejercen los militares nortños, fuereños, y a un supuesto lazo de solidaridad regional entre ricos y pobres, indios y mestizos, pero eso sí, todos ellos de la región del Sur. Doña Elvira, otra participante de la tertulia a cuyas manos pasa en ese instante la conciencia del grupo, muestra en su crítica silenciosa la ambigüedad no sólo de una postura política, sino ética, frente a los hechos históricos, por parte de su amiga. Muestra a través de esta ironía la utilización convenenciera que los propios opositores al régimen hacen del discurso oficial, su incapacidad para crear una manera de expresión propia y original. Nos descubre también la naturaleza de este grupo de seres débiles y amorales que a cada paso se afirman y a un tiempo se niegan a sí mismos, que oscilan entre el dogma y la duda, entre el ser y el parecer, cuyas actitudes y palabras vienen a ser, en última instancia, representaciones de la naturaleza contradictoria de los hombres.

Este grupo de hombres y mujeres pareciera ser una reunión de "francotiradores" políticos que disparan -como en las mejores caricaturas o cartones políticos de México- sus dardos envenenados, para todos lados riéndose a carcajadas de todo y de todos, de sí mismos.

2.1.2. EL REGRESO A LA TIERRA: CONSERVADURISMO Y UTOPIA.

Los celos regionales y locales, los mitos sobre la superioridad e inferioridad de los distintos "Méxicos chiquitos" que conforman el mapa de la República, son mostrados como una verdad irrefutable, pero sobre todo en su lado absurdo. A pesar de que doña Elvira es antizapatista o por lo menos antipopulista, no puede sobreponerse al impacto que le causan la derrota y el abandono de los que son objetos por igual, zapatistas y cristeros, mestizos e indios, revolucionarios y conservadores.

Y es que para las comunidades tradicionales como la de Ixtepec el acceso a la modernidad ha significado una destrucción absoluta. Las organización económica y social del pasado colonial y que ellos añoran ha desaparecido bajo la emergencia de otras formas económicas: el régimen de posesión absoluta y de explotación de minas y de tierras de la época de sus padres y abuelos, ha desaparecido y ha sido sustituido por el total despojo a manos de los nuevos latifundistas encarnados por Rodolfo Goríbar. Por otra parte, los valores, costumbres y hábitos también han sido modificados por el avance del "progreso", por eso se quejan de la "falta de respeto" con que son tratados. Y es que los militares bárbaros y esos "indios alzados" no consideran sus antecedentes, la grandiosidad y lustre de sus apellidos, de su pasado.

Aunque pareciera que desde siglos nada ha cambiado en la vida cotidiana, lo cierto es que el fasto y el lujo de los antiguos dueños de minas y tierras ya no existe, lo cierto es que ya no hay diferencias y una clara división jerárquica entre clases y grupos sociales, sino una lucha "forzada" que es más bien una lucha de resistencia para evitar subirse al tren del "progreso", de una "modernidad" que han traído consigo el porfirismo y luego la Revolución, y que ha destruido el valor épico del pasado, de la práctica cotidiana.

Es por ello que las palabras de doña Elvira, si bien rechazan en un sentido a los indios y zapatistas, se suman a su sentir en cuanto al deseo de permanecer viviendo de la misma manera que lo hicieron sus abuelos y sus padres, pues los habitantes de Ixtepec, al igual que los zapatistas, como señala Womack,

...no querían cambiar y ..., por eso mismo, hicieron una revolución. Nunca imaginaron un destino tan singular. Lloviera o tronase, llegaran agitadores de fuera o noticias de tierras prometidas fuera de su lugar, lo único que querían era permanecer en sus pueblos y aldeas, puesto que en ellos habían crecido y en ellos, sus antepasados, por centenas de años, vivieron y murieron: en ese diminuto estado de Morelos del centro-sur de México"²⁵

La pertenencia real de los indios zapatistas, y sólo simbólica en el caso de los pueblerinos a la tierra heredada de sus antepasados, y la negativa a las transformaciones como un anhelo de conservación de una vida tranquila en el mismo lugar; pero sobre

25. "Hacia principios de este siglo, otras personas, poderosos empresarios éstas, habitantes de las ciudades, creyeron necesario echar a los campesinos con el fin de progresar ellas mismas. Y entre los hombres de empresa y los campesinos fue cobrando forma un vívido conflicto. No sólo en Morelos, sino también en distritos semejantes de otros estados apareció ese conflicto, tal vez menos dramáticamente, pero no con menor aspereza. A todo lo ancho de México, los hombres de empresa pensaron que podrían mantener su nivel de ganancia o el vigor de la nación sin efectuar cambios fundamentales en el país. Pero, dondequiera que se intentaba cambiar los fundamentos, los campesinos protestaban, pues su única forma de supervivencia conocida era trabajar la tierra de sus padres". (Womack, Jr. "Prefacio", 1985: XI)

todo, debido a la necesidad apremiante de preservar su existencia y su sentido de identidad, pareciera hacer coincidir a dos clases o grupos antagónicos. Y es que al igual que los zapatistas que lo único que quieren es "su tierra",²⁶ los ixtepecanos execran de la modernidad y del progreso porque los desarraiga aún más de ese terruño simbólico que representa el tiempo abolido de un pasado imaginario al cual también, imaginariamente, por momentos desearían volver. La modernidad diluye el misterio y la magia de la infancia, diluye las pasiones, los sueños, los deseos, todo aquello que considera como "irracional" y que constituye la 'humanidad' de los individuos.

Sin embargo, los pobladores del actual Ixtepec se sienten desarraigados de una tierra de la que prácticamente los han despojado, que no existe ya ni como símbolo de riqueza y mucho menos como principio de identidad. Como para aquellos que emigran de sus lugares de origen a la gran ciudad, y aquellos que han dejado la vida de "aquí abajo", la tierra ha dejado de existir o quizá nunca ha existido, quizá la tierra sea sólo esa metáfora traída a cuento por la memoria.

Tetela estaba en la Sierra a sólo cuatro horas de caballo de Ixtepec y sin embargo la distancia en el tiempo era enorme. Tetela pertenecía al pasado, estaba abandonada. De ella sólo quedaba el prestigio dorado de su nombre vibrando en la memoria como una sonaja y algunos palacios incendiados. (Garro, a: 14)

Los que forman la 'Sociedad' de Ixtepec pertenecen a una generación que está a caballo entre los antiguos dueños y explotadores de las minas y las tierras y el nuevo tipo de terratenientes acuñados por la Revolución; esto es, ya no pertenecen realmente a la vieja burguesía porfirista y de antes del porfirismo, pero tampoco a la nueva burguesía en el poder. Y todavía más, mucho menos parecen haber estado luchando para defender "valores" profundos, como sucede con los zapatistas.

Estos "buenos burgueses" están, pues, atrapados en un presente que los humilla, "viven" entre la añoranza del pasado y la nostalgia de un porvenir, sumidos en esos 'recuerdos del porvenir' que se convierte en la búsqueda de un virtual sujeto histórico que los incluya. Sus aspiraciones y expectativas vienen a representar de algún modo la ambigüedad que caracteriza a las clases medias, clases medias que venían proliferando al avanzar el siglo.

26. En el interesante ensayo de Xavier Rodríguez Ledezma, éste señala que, desde la perspectiva de "la modernidad", la lucha del Caudillo del Sur resultaba no sólo incomprensible sino irracional. La lógica que animaba a los campesinos zapatistas era una muy distinta: "Al ejército del sur no le interesaba el poder por el poder mismo, les interesaba la tierra, no querían la silla ni mucho menos sentarse en ella para ser fotografiados, querían la tierra para nacer en ella, vivir en ella, trabajarla y ser enterrados en ella, ahí a donde ellos pertenecían(...) Al zapatismo hay que entenderlo en su propia historicidad, para los campesinos el problema era (y es) simple y llano 'los ingenios avanzaban destruyendo todo'. Y ellos no querían que su mundo, su tierra, fuera destruida, por ella lucharon y por ella dieron la vida, no por la silla presidencial." (Rodríguez Ledezma, 1993: 24)

Quizá eso explique su comportamiento de 'exiliados', de quienes "lejos de la patria", de la tierra o patria ideal que añoran pero a la que intuyen que no pueden regresar, y la cual -en caso afirmativo- tampoco los resarciría del todo. También, por otra parte, resulta imposible una adaptación, una integración real a la 'tierra nueva', a un nuevo orden. La experiencia de Vacío que esta situación produce los lleva a sentirse suspendidos, flotando a la deriva en una especie de ingravidez; de ahí que quizá resulte explicable la ambivalencia de sus sensaciones y sentimientos, su proclividad a la ensoñación. El aire nebuloso del ensueño por donde vaga y flota su existencia, parece ser lo real y la necesaria contraparte de la aridez, de la esterilidad mortecina, la "irrealidad" de esa tierra de panteón que con el viento cambia de lugar.

Y mientras tanto, por mis cielos altos y azules, sin asomo de nubes, seguían haciendo círculos cada vez más cerrados las grandes bandadas de zopilotes que vigilaban a los ahorcados de las trancas de Cocula. (Garro, a: 100)

Es el desarraigo, el exilio, ese vivir "suspendidos" en el aire, que proviene de vivir "enmedio", lo que promueve la obsesión por la tierra, por un arraigo imaginario. Pero a diferencia de los zapatistas para los cuales su vida real y simbólicamente depende de su estrecha relación con la tierra, para los ixtepecanos esa tierra ausente ha sido sustituida por el deseo de una tierra utópica, vasta, fértil e iluminada, poblada de seres "encantados" como los de los viejos cuentos y leyendas.

Un arriero entró al pueblo. Contó que en el campo estaba amaneciendo y al llegar a las trancas de Cocula se topó con la noche cerrada. Se asustó al ver que sólo en Ixtepec seguía la noche. Nos dijo que era más negra rodeada por la mañana. En su miedo no sabía si cruzar aquella frontera de luz y sombra. Estaba dudando cuando vio pasar a un jinete llevando en sus brazos a una mujer vestida de color rosa. Él iba de oscuro. Con un brazo detenía a la joven y con el otro llevaba las riendas del caballo. La mujer se iba riendo. El arriero les dio los buenos días.

-¡Buenas noches! -gritó Julia.

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

Al salir de la noche se perdieron por el camino de Cocula, en el resplandor de la luz rosada del amanecer. El arriero entró al pueblo y nos contó cómo todo Ixtepec dormía redondo y negro con las figuras inmóviles en las calles y en los balcones.

-Era un mar negro, rodeado por los albores del campo -dijo.

Nunca más volvimos a oír de los amantes. (Garro, a: 145)

La experiencia histórica que deviene en la construcción de imágenes-modelo, en pautas a través de las cuales se juzga y se jerarquizan los hechos del presente, es referida no tanto para juzgar si es verdadero o falso tal o cual evento, no tanto para señalar la buena o la mala conducta de una persona en el pasado, sino fundamentalmente para mostrar la ambigüedad inherente a todos los eventos y al comportamiento humano, sobre todo ante las exigencias del "aquí y ahora".

De la misma manera, la idea de "tradición" aparece hasta cierto punto borrosa para este puño de nostálgicos seres, no obstante se aferren a ciertos valores o formas de ser, a ciertas imágenes que se les presentan como formando parte de dicha tradición, pues aquello que podría considerarse sus "valores", su "cultura", es un misterioso potaje donde todo ha sufrido una tremenda metamorfosis, donde muchas cosas se han deslavado y otras apenas están en estado larvario, donde todo adquiere una nueva jerarquía, una significación distinta.

La integración de elementos de tradiciones distintas, así como la forma burlesca, irónica, o crítica con que son referidas, puede observarse a través de la forma en la cual los personajes se comportan ante un virtual lenguaje ajeno que vehicula dichos elementos tradicionales. Por ejemplo, en la novela encontramos cómo se dan ciertas explicaciones a través de una voz en apariencia 'neutra', pero que en realidad es absolutamente tendenciosa pues representa un juicio político e histórico.

El yo-memoria de Ixtepec habla de la tarea nefasta de los pistoleros o "guardias blancas" que Rodolfo Goribar trae siempre consigo para despojar de tierras a los agraristas. A esa tarea, dichos individuos, a esa "nueva clase surgida" de un maridaje entre Revolución y porfirismo- comenta la voz contundente de dicha conciencia- los generales le llaman "Hacer patria" y los porfiristas "Justicia Divina". (Garro, a: 71) Sin embargo, el cambio de nombre de un acto o gesto, no implica cambio de esencia, pues no obstante las variantes de su representación, no obstante conservadores y revolucionarios lo justifiquen de acuerdo con sus intereses, el acto de "asesinar" -parece ser el balance final de la novela- sigue siendo eso: "asesinar".

Pero entonces, ¿cómo explicar, por ejemplo, la silenciosa complicidad de los ixtepecanos ante la crueldad de Goribar con los indios agraristas, cómo explicar el deseo de estar del lado del hombre fuerte que es el propio verdugo, compartiendo su poder como en un momento señala Tomás Segovia, cómo explicar -por otra parte- la continua censura a la violencia y prepotencia de los militares? Desde otro ángulo ¿cómo entender que por un lado los ixtepecanos quieran acceder a "formas civilizadas" de convivencia y al mismo tiempo pretendan retornar al pasado donde paradójicamente predominan la irracionalidad, el autoritarismo y otras manifestaciones premodernas? Parece que las respuestas pueden encontrarse en la naturaleza humana, a la luz de sus contradicciones; pero también a partir de las experiencias de los individuos en un lugar y un tiempo concretos.

Durante otra de tantas tertulias, se comenta que nuevos indios agraristas cuelgan de los mangos, esto da pie para que la memoria de Isabel traiga a cuento la narración del castigo cruel e injusto del indio Sebastián que las criadas le habían contado cuando ella y sus hermanos eran niños. Luego de haber escuchado el dramático final -dentro del propio relato- las palabras de los Moncada niños, irrumpen para , trascendiendo las barreras del tiempo, mostrar ya adultos piedad, indignación, vergüenza, frente a la intolerancia e insensibilidad de los adultos, pero sobre todo su rechazo al autoritarismo cruel de los caciques. Sentimientos que ahora, siendo jóvenes, son capaces de expresar con palabras, y que parecerían entrar en clara contradicción con el pensamiento generalizado de que es necesario un hombre fuerte, una autoridad recia que se encargue de preservar el orden social, aunque para ello sea necesario castigar ejemplarmente al infractor.

Luego de una especie de interrogatorio que el paternal don Justino le hace a ese "menor de edad" que es el mayordomo Sebastián, y durante el cual éste niega haber robado el dinero de la caja de raya, la narradora del cuento, Dorotea, concluye:

Y don Justino, ante la terquedad de Sebastián, lo mandó azotar hasta que confesara. Al día siguiente era el santo de Elvira y fuimos a felicitarla. ¿Y qué vimos al llegar a su casa? A Elvira, sin saber qué hacer, pues los criados se le habían fugado por la muerte de Sebastián. ¡Miren nada más a este indio terco cómo quedo! Y nos llevó al corral para que viéramos el cuerpo de Sebastián tirado entre las piedras, esperando la llegada de los familiares para darle sepultura".

-¡Pobre Sebastián! -habían gritado los niños asustados con la historia de Dorotea.

-¿Ven a donde conduce la mentira? A colmar la paciencia de los justos. Doña Elvira había olvidado a Sebastián y ahora compadecía a los indios colgados por Francisco Rosas.

-Es natural que ahora cuelguen ellos si antes colgaron ustedes.

-¡Por Dios, Nico, no vamos a empezar otra vez! -exclamó el doctor con impaciencia...(Garro, a: 103)

El "futuro de México" recae sobre las nuevas generaciones, sobre los jóvenes y niños, aunque en Ixtepec, pueblo envejecido, los niños parecen haber sido borrados del mapa.²⁷ Son los más jóvenes los más rebeldes (Nicolás, Isabel, Felipe Hurtado), a las convenciones, a los prejuicios, a la idea de una sociedad cuyo objetivo es la evolución para acceder a la conquista del progreso. Sólo un joven que no tiene compromisos contraídos puede percatarse de la doble moral que la institución familiar pretende endilgarles y denunciar las mentiras, la hipocresía. Sólo el ser irreflexivo, reactivo de los jóvenes, el irrumpir sin previo aviso en el mundo cerrado en el cual todas las ideas y los actos están medidos y se encaminan a un mismo fin (alcanzar la "Modernidad") les ofrece la prerrogativa de un cambio; un cambio que garantice la permanencia de un ideal y a un tiempo permita acceder a un mundo de novedades conjurando el terror que implica toda aventura.

Pero, la idea positivista del futuro como un logro del progreso del hombre y la sociedad; la exaltación de la razón sobre las pasiones y las reacciones, es interpretada por los adultos de manera idéntica como los haría el discurso optimista de los políticos en turno. Aquí en Ixtepec, cuando un joven como Nicolás Moncada hace una crítica al estado de cosas, una voz autorizada -la de algún adulto- se alza para afirmar que, no obstante lo que pase, hay futuro, pues " -Somos un pueblo joven, en plena ebullición, y todo esto es pasajero..."(Garro, a: 104)

27. Es interesante observar cómo en las novelas de Garro a diferencia de sus piezas de teatro y de sus cuentos, no hay personajes que sean niños aunque actúen como tales. Ixtepec está poblado por algunos jóvenes y por adultos (la mayoría viejos). En *Los recuerdos del porvenir*, los niños Moncada, el niño Martín o su hermanita muerta son personajes del pasado que se evoca, o del sueño. Como los indios, su presencia es simbólica. La ausencia de niños en un pueblo como Ixtepec hablan de la decadencia de una sociedad que no se renueva constantemente, y quizá en parte explicaría la sensación de acabamiento, de falta de futuro que tienen los pueblerinos.

2.2. EN EL CRISTAL MULTIPLE DEL AGUA DE LA MEMORIA, LA LUZ DE LOS RECUERDOS APARECE DISTORSIONADA.

Lo que la memoria histórica y cultural trae al presente como una ocurrencia, un eco, un saber durante el proceso de la enunciación, decíamos, es representado en la ficción deformado, distorsionado. El bagaje de conocimientos y experiencias que preside toda creación es de un modo u otro perceptible. En el caso de *Los recuerdos del porvenir*, hay un horizonte de saberes diversos, de conocimientos de toda índole, de visiones del mundo que confluyen en el texto novelesco y que pueden apreciarse a través de sus representaciones. Es el caso del ámbito de las ideas sobre distintos aspectos (políticos, sociales, culturales, éticos) que los distintos personajes y el narrador comparten, o que por el contrario, contradicen, matizan o con los que entran en franca polémica.

Así, observamos que, dentro del ámbito de las ideas políticas, hay un conservadurismo general que caracteriza al conjunto de los ixepecanos, aunque con variantes y matices. Las ideas que conformarían una virtual visión política en la novela, aparecerán en ella también de manera "impura", "distorsionada", "mixta" o "mezclada", "pervertida". Por ejemplo, están los porfiristas ultraconservadores que añoran volver al pasado colonial y otros que enarbolan la filosofía positivista en la que se apoyó el régimen de Porfirio Díaz para elaborar su política de "Orden, Libertad y Progreso". Los hay liberales o seudoliberales que quisieran el progreso político y económico, pero sin perder sus actuales privilegios y sin cambiar la forma casi arcaica de ser y de relacionarse con el mundo. Y como luego veremos, también existen posturas contrarias.

En Ixtepec, decíamos, hay ultraconservadores como el boticario y poetastro Tomás Segovia, que incluso añoran todavía épocas ya remotas como aquel pasado glorioso de los grandes imperios y de ciertas monarquías europeas, pues representan "orden" y armonía social", una democracia de la clase patricia que, como en la Roma imperial, se sustenta económicamente en el trabajo de los esclavos y que a sus ojos es signo de Civilización. Esta idea es parte de un conocimiento generalizado que proviene de la enseñanza de la Historia Sagrada -como nos revela Marfín Moncada en otro pasaje (Cfr.21)- y que es la fuente que provee aún hasta el siglo XX, a las escuelas, de un bagaje básico sobre "nuestra cultura occidental". Las grandes civilizaciones e imperios que lograron en el pasado griegos y romanos son modelos para comprender el desarrollo y la evolución histórica de la humanidad.

-¡Con Madero empezaron nuestras desdichas...- suspiró la viuda con perfidia. Sabía que una discusión reanimaría la conversación moribunda.

-En el principio de Francisco Rosas está Francisco Madero - sentenció Tomás Segovia.

La figura del general Rosas surgió en el centro oscuro del jardín y avanzó hasta el grupo olvidado en el corredor de doña Matilde: "El es el único que tiene derecho a la vida", se dijeron rencorosos y se sintieron

atrapados en una red invisible que los dejaba sin dinero, sin amores, sin futuro.

-¡Es un tirano!

-¿Qué le vas a decir al señor si él le vió con sus ojos?

- Desde que llegó a Ixtepec, no ha hecho sino cometer crímenes y crímenes.

En la voz de Segovia había una ambigüedad: casi parecía envidiar la suerte de Rosas, ocupado en ahorcar agraristas en lugar de sentarse en el corredor de una casa mediocre a decir palabras inútiles. "Debe pasar momentos terribles" se dijo, sintiendo una emoción aguda. "Los romanos tampoco tenían la concepción ridícula de la piedad y menos frente a los vencidos, y los indios son los vencidos". Mentalmente hizo con el pulgar la señal de la muerte tal como la veía en los grabados de su Historia Romana. "Somos un pueblo de esclavos con unos cuantos patricios", y se sentó en el palco de los patricios a la derecha de Francisco Rojas" (Garro, a: 69)

El discurso del personaje justifica con creces su pragmatismo, pues utiliza el discurso ajeno (el discurso de los romanos) y lo adapta a sus necesidades e intereses inmediatos. Al identificarse con los "vencedores" que en su situación concreta encarnarían por un lado los "científicos" porfiristas", y por el otro, los generales, Tomás Segovia muestra además de su ambivalencia política y ética, una filiación a lo que considera conceptos clásicos sobre temas como el poder, la democracia, la justicia. Esta lectura aprendida de memoria sobre la visión histórica griega, surge realmente de su delirio de grandeza, de su deseo de dejar de estar en el lado de esos "don Nadie" que son los "vencidos", de quienes -como él mismo- no son reconocidos pues no tienen rostro ni voz.

El autorreconocimiento que lo coloca del lado de esos vencidos que son los indios a los que tanto desprecia, lo humilla, lo lleva a buscar una alternativa imaginaria: es -aunque sea por un instante- un "legislador griego" "un patricio romano", un "tribuno" que desde el Senado repite la máxima; es la voz autorizada, la voz del Saber, que viajando a través del tiempo y a través de distintos niveles de la memoria, viene desde el seno mismo de la Edad de Oro de La Humanidad a recordarle principios básicos.

Ahora bien, detrás de sus palabras parece haber otra mirada, un punto de vista que se coloca a distancia y que destapa los verdaderos afectos e inclinaciones del personaje. Sucede como en la refracción que, al devolver indirectamente la imagen, revela rasgos de la realidad virtualmente presentes aunque no totalmente explícitos: por ejemplo, su admiración no confesa y su identificación con el General Rosas como el "hombre fuerte", el "dictador", no obstante tiranice a Ixtepec y a él mismo, como lo hicieron en su oportunidad Porfirio Díaz, o Calles. Detrás de las observaciones que hace esa especie de narrador-autor que acercándose a un receptor hipotético (otra memoria quizá), acota por ejemplo que "En la voz de Segovia había una ambigüedad: casi parecía envidiar la suerte de Rosas, ocupado en ahorcar agraristas en lugar de sentarse en el corredor de una casa mediocre a decir palabras inútiles", puede percibirse una conciencia ulterior, un alter-ego ético, que fuera del personaje - y del propio narrador- actúa como un espejo contra el cual choca o se refracta la luz (ideas, imágenes, sensaciones y sentimientos) del Yo de este personaje pragmático e inconsciente, quien del otro lado aparecerá casi como en una dimensión caricaturesca.

Esa imagen de sí mismo del personaje, traída a escena, refractada ²⁸ por la mirada de un "tercero" (el espejo distorsionador) a través del que parece mirar incluso el narrador omnisciente, es una imagen hasta entonces inédita de sí mismo, que revela el lado oscuro y ridículo de su personalidad que sólo esa "mirada ajena", de "gran alcance" es capaz de percibir. Al mismo tiempo, pone de realce un sistema de analogías que virtualmente podrían dar una explicación sobre las contradicciones aparentes o reales entre el carácter y el discurso del personaje.

Esa "mirada ajena" proviene de los saberes diversos que confluyen en un momento dado y que constituyen una especie de horizonte social y cultural, contra el que se contrastan los saberes particulares de los personajes y de la propia autora. En este punto de encuentro de concepciones y de saberes es en donde se hace posible una situación: la de que Tomás Segovia homologue experiencias históricas distintas, pues, nos dice con su actitud y con su discurso, hay nexos directos entre el pasado, el presente y el futuro. La experiencia de los conquistadores romanos es sustancialmente la misma de los conquistadores españoles y de quienes ahora se hacen llamar "revolucionarios", como si unos a otros se pasaran la estafeta en una interminable secuencia de reencarnaciones sucesivas.

La "mirada ajena" o "tercera opinión" más que constituirse como una crítica explícita a esa "visión imperialista y providencial de la historia americana, creada por la Colonia (según la cual el Imperio, España -como Roma frente a sus conquistas- era el encargado de salvar y civilizar a los pueblos "herejes y bárbaros")²⁹ trata de ser un ejemplo, una muestra de la forma en la cual la lógica del "otro", del que tiraniza, devasta y se impone sobre el conquistado. Tomás Segovia se mira a sí mismo como el ojo del conquistador mira y lo mira a él mismo, habla de sí mismo como supone que dicho conquistador habla de sus conquistados.

En síntesis, el discurso romano le descubre a Tomás Segovia que entre lo que debería desear o esperar ser (un patricio) y la tarea que es deseable desempeñe como personaje (defender hasta el último minuto la idea de democracia y justicia de los romanos), hay una dolorosa verdad que pretende pasar por alto. Tomás es un acrítico divulgador de cierta visión del mundo, un repetidor de consignas que en medio de cierta situación resultan absurdas. Así, esa visión y ese discurso "extemporáneos" flotan como algo con vida propia, actúan sobre de él, más allá de su voluntad y de su conciencia. Es cierto que por ello asume servilmente la imagen de sí mismo que ese "algo superior" le dicta, llámese tradición cultural, convención social o experiencia histórica, pero también es cierto que las contradicciones propias de una personalidad como la suya no sólo le impiden ser la imagen ideal, el símbolo que venga a representar cabalmente esa "cierta visión del mundo", sino que lo hacen ver y verse grotesco.

28. Refractada en el sentido del fenómeno lumínico que consiste en que una fuente de luz cambia de dirección cuando pasa de un medio a otro. De la misma manera, toda construcción de una imagen implica que la información directa y original de la realidad se ha desviado y recompuesto en sucesivas imágenes distintas.

29. Florescano, op.cit.: 12-20.

El tono de recitación, grandilocuente y ceremonioso que les imprime Tomás Segovia a sus palabras en el contexto de una tertulia frívola, como la que habitualmente celebran las "familias decentes de Ixtepec", y dichas por alguien como él, proveen de cierta frivolidad jocosa a los conceptos vertidos y nos muestra el humor con que a lo largo de la novela está visto el personaje, y que finalmente lo rescata, lo hace trascender en la memoria de Ixtepec.

Tomás Segovia acompañó a doña Elvira y a Conchita a través de mis calles oscuras. La viuda aprovechó las sombras para hablar del tema favorito del boticario: la poesía.

-Y dígame, Tomás, ¿qué dice la poesía?

-Olvidada por todos, doña Elvira; sólo yo, de cuando en cuando, le dedico algunas horas. Este es un país de analfabetos -contestó el hombre con amargura.

"¿Qué se creará éste" -pensó enojada la señora, y guardó silencio.

Al llegar a la casa de los Montúfar, Segovia esperó galantemente a que las mujeres echaran los cerrojos y las trancas del portón; y luego, remontó la calle solitario. Pensaba en Isabel y en su perfil de muchacho.

"Es de natural esquivo" se dijo para consolarse de la indiferencia de la joven y sin querer rimó "esquivo" con "altivo" y de pronto en medio de la soledad nocturna de la calle, su vida se le apareció como un enorme almacén de adjetivos. Sorprendido, apretó el paso; sus pies también marcaban sílabas. "Estoy escribiendo demasiado", se dijo perplejo, y al llegar a su casa escribió los dos primeros versos de la primera cuarteta de un soneto. (Garro, a: 27)

Es el rimador que se quedó en la retórica decimonónica, muy al estilo del "Declamador sin maestro", relamido y "catrín", quien repite mecánicamente algunos conceptos y los expresa en frases lapidarias utilizándolos como caballos de batalla de sus discursos, quizá sin siquiera saber su significado y sin estar realmente convencido de los mismos. Tomás Segovia es una especie de vocero de la "Cultura" y el "Arte" oficial de Ixtepec, un lugar donde lo que reina es paradójicamente la incultura y la barbarie. Tomás es un modesto poetaastro de una Arcadia pueblerina, que se da ínfulas de sabio.

A diferencia de Juan Cariño cuyas locuras están investidas de sentido común, de cierta sabiduría y sensibilidad naturales, Tomás es una especie de bufón involuntario, un remedo de bufón cortesano, servil y cursi, cuyas demostraciones de un virtual ingenio parecen quedar reservadas en la mayor intimidad, sin que el lector las conozca. Los pensamientos de Segovia son aparentemente elementales e intrascendentes, se autonoombra poeta -pero es un ser sordo hasta para escucharse a sí mismo. El inconsciente del personaje le revela -aunque sea por un breve instante- la verdad de su vida que es, dice, "un almacén de adjetivos", a diferencia del loco Juan Cariño que es capaz de ver hacia adelante. La inercia adquirida a través de la repetición acrítica y superficial de cierta retórica le oculta el mundo, es una especie de cárcel en la que sus pensamientos dan vueltas y vueltas sobre el mismo sitio.

Juan Cariño es la contraparte de Segovia. Es un poeta nato que sin embargo no se pierde en la autocontemplación. Juan Cariño ha alcanzado un nivel de conciencia gracias a su gran sensibilidad y a la visión lírica que tiene del mundo. Y es que no es un Segovia, que se refugia en su torre de marfil, sino que en tanto poeta vive como le dicta su manera

de ser, casi "libre", entregado a la tarea de servir a los demás, de juntar las palabras "malignas" para librar al mundo de sus efectos negativos. Juan Cariño aboga por un conocimiento de la cultura, de la historia, e inclusive de la antropología, un conocimiento del lenguaje para hacerle frente a la cárcel cotidiana donde reinan la violencia, la mugre, la pobreza, el hastío, la insensibilidad, el ruido. El loco, es una especie de antena, de pararrayos social y moral de Ixtepec, un polo de atracción que recibe las señales de todo aquello que sucede en los niveles profundos del hombre, aunque a veces él mismo sea su propia parodia.

En su casa hablaba en términos brillantes de la fiesta.

-¡Es una de las Bellas Artes! -explicaba con arrogancia a las muchachas que escuchaban tristemente los preparativos de la fiesta a la que ellas no irían.

-¡Ya llegaron las luces de Bengala! -anunció una tarde depositando su sombrero inútil encima de una mesita sucia de la sala. Las muchachas sonrieron melancólicas.

-¡Las luces de Bengala! -repitió Juan Cariño, tratando de iluminar con sus palabras la pobreza de la casa en la que vivían las "cuscas".

-Vaya, ¡qué bueno!...-dijo una para no dejarlo solo en sus esfuerzos de producir un milagro para ellas.

-¿Saben Ustedes lo que es Bengala? (...)

-Esperen un momento: el diccionario, conjunción de cerebros del hombre, nos lo va a decir.(...)

-¡Bengala! ¡Bengala! País extraordinario, azul, tendido en una tierra remota, habitado por tigres amarillos. ¡Eso es Bengala y ya llegaron sus luces a iluminar el armisticio! ¡La tregua!...(Garro, a: 195)

A diferencia de la actitud comodina de Segovia, el loco vive siempre al alba, en constante vigilancia de la justicia, la dignidad humana, la solidaridad. Cariño cuida amorosamente las palabras porque reconoce el poder que ejerce la poesía sobre la realidad prosaica. La figura de Juan Cariño representa al "poeta-comprometido", al Quijote del pueblo; pero también es el símbolo de la cultura y de la razón que trata de sobreponerse a la barbarie, que sobresale y sobrevive como el Ave Fénix sobrevolando el fango. La imagen del loco es el resultado de una distorsión, de un trastocamiento de la realidad. En él, los rasgos del poder político del Presidente se convierten en humanismo, en idealización de la fuerza de la cultura para cambiar el mundo. Pero, no obstante todo ello, el nivel de conciencia y la capacidad de respuesta de Cariño no garantizan una transformación de la situación de Ixtepec. Sus gestos, actitudes y palabras no salen del seno de la utopía. Y, a pesar de todo, su capacidad de indignación, su poder de convocatoria, su brillantez y sobre todo ese ingenio verbal que posee, le permiten hacer verdaderos aforismos mezclando lo absurdo con ideas geniales, lo cual lo hace merecedor de cierto respecto y admiración en el pueblo.

Ahora bien, en la novela descubrimos otros discursos de personajes que vendrían a señalar cómo repercutieron ciertas ideas de avanzada y los sucesos internacionales más relevantes de la época (los años 20's y 30's) en las mentes de hombres y mujeres de otras latitudes. Lo que a primera vista pareciera aludir a la filosofía positivista de la época porfiriana que exalta el trabajo y el progreso, puede como en el caso siguiente, ser una referencia explícita a hechos históricos que se desarrollaron en un lugar y en un tiempo específicos, hechos que permiten valorar ciertas influencias ideológicas presentes en el texto, aunque no siempre explícitas.

-¡Aquí nos hace falta un benemérito; Alguien que entienda a nuestro tiempo de motores, de sirenas de fábrica, de grandes masas obreras, grandes ideas y grandes revoluciones. ¡Alguien como usted, mi general! -dijo don Ramón ya medio borracho. Estaba cansado de esperar la aparición del gran jefe que pusiera en marcha al pueblo atrasado que era Ixtepec. Ixtepec daría luego el ejemplo al resto del país feudal y estúpido, fuera de la historia moderna que él leía en los periódicos. La industria, las huelgas y las guerras europeas lo llenaban de desprecio por nuestros problemas caseros y mezquinos.

-¡Nunca hemos padecido una crisis; Alemania atraviesa actualmente por una crisis importantísima. Nosotros sólo tenemos molines de hambrientos y de flojos. No nos gusta trabajar y la fuente de todo progreso es el trabajo. Por eso necesitamos a un jefe como usted, mi general.

-¡Ah! ¿Alguien como yo...que los haga trabajar? -contestó con sorna el general.

-¡Exactamente! -confirmó el viejo.

-Pues está bueno saberlo.

-Para ser una gran potencia, nos hace falta hombres como usted..

El general pareció que empezaba a aburrirse con las necedades de su invitado.

-¡Déjese ya de discursitos y póngase a trabajar!-cortó brusco Francisco Rosas.

Pero, mi general, yo le explicaba mis ideas...

-No son ideas; Pando, tráigame la escoba, que aquí el compañero quiere trabajar -gritó el general.

-Mi general, yo hablaba de otra cosa...

-¡Pando, una escoba! -volvió a ordenar Rosas.(Garro, a: 110-111)

En este fragmento al nombrar a Alemania y por las ideas y concepciones, el discurso del personaje alude directamente a los años 30's en Europa, cuando hay un franco ascenso del partido nacionalsocialista en Alemania encabezado por Hitler, quien llega al poder apoyado por los obreros. La novela retrata fielmente la impresión o idea que mucha gente tenía en México y en otros países del proceso Alemán en sus primeros años, mucho antes que Hitler invadiera otros países y sobre todo de que se conociera el desenlace de la guerra y su terrorífico saldo de muertos en los campos de concentración. Esto se hace evidente en el abierto optimismo y admiración del personaje respecto a lo que se sabe y se interpreta en la prensa de lo que sucede en Alemania, país en el que deposita sus simpatías pues lo considera como un modelo a seguir, una alternativa al caos y a la pobreza económica y política que se vive en el país y en el propio pueblo de Ixtepec, sobre todo después del fracaso de la Revolución Mexicana. El elogio al trabajo también proviene de la idea de que éste es la base del "progreso", una idea que aparece ya con los positivistas, idea que también a su manera y en su momento, el nacionalsocialismo trata de aplicar drásticamente y con un enfoque racista.³⁰ Detrás de las palabras del personaje también puede observarse el desprecio y la vergüenza por lo propio -contrastando con el supuesto orgullo alemán- ante la evidente admiración de quienes vislumbra como superiores.

30. El "trabajo" es considerado como base del progreso tanto para los nacionalsocialistas como para el socialismo.

Ahora bien, y como ocurre con todo en Ixtepec, dicho elogio al trabajo que hace el personaje resulta, finalmente, ser una ironía y hasta un sarcasmo pues, en general, las familias "decentes" del pueblo son más o menos improductivas. Están desempleados o subempleados como doña María, la mujer de don Ramón, quien hace dulces para venderlos a los comerciantes del mercado. (Garro, a: 37). La alusiones admirativas que se hacen respecto a la gente que trabaja, llevan en realidad una fuerte carga de desdén y desprecio. Es por ello que cuando Ignacio, el hermano de la panadera es asesinado, y faltan los bizcochos para el chocolate, doña Elvira se queja y se indigna, ve a Julia como origen y causa final de todos los males; ve como grave el que ella tenga que sufrir por lo que ella considera "errores" de otros, escatimando cualquier reconocimiento a la utilidad de la panadera o de cualquier otro oficio en la comunidad. (Garro, a: 81)

El trabajo en Ixtepec es un valor sobreentendido, "necesario pero no tanto". Para este grupo de familias parásitas, el pan parece surgir como el maná del cielo, como si fuera parte de un derecho inalienable el recibirla sin explicación y sin condición alguna. La experiencia del trabajo está desterrada de su vida cotidiana; es una experiencia de los 'otros' y por tanto difícil de ser comprendida y valorada. Y es que, al contrario de los positivistas, el trabajo como condición para el progreso resulta, desde la lógica de los pueblerinos una falacia, es otra forma de ejercitar la violencia sobre los hombres. El trabajo les impone horarios y restricciones, alimenta la ambición y la codicia.

Ahora bien, volviendo a don Ramón Martínez, más que por convicción política, el personaje reacciona, como cualquiera que se considere "moderno", ante el atraso y la opresión cotidianos. Pese a todo, sus palabras acusan su frivolidad y expresan cómo sus puntos de vista se han convertido en una retórica del escapismo que lo liberan de cualquier análisis histórico efectivo, de cualquier compromiso real y concreto, pues sus ideas políticas no tienen trascendencia alguna en sus actos. Don Ramón es un hombre pusilánime que cuando debiera alzar su voz y defender sus puntos de vista con firmeza, cuando debiera incluso defender su propia integridad moral, su dignidad personal, el terror hace presa de él y lo paraliza. Pero, esa debilidad, ese "defecto", es lo que finalmente lo hace interesante como personaje literario.

Ahora bien, para el personaje, la vida arcaica y atrasada del pueblo es la muestra palpable del fracaso del proyecto revolucionario, que vendría a demostrar que la línea de progreso que se vivía desde el porfiriato ha sido interrumpida por la ola de anarquía y de desorden que representa la Revolución Mexicana.

En una especie de obsesión retórica, aboga inflamado y solemne, como si hablara desde una tribuna, por una "sociedad moderna", ese "tiempo de motores"- que como en otros lugares se expresaría por la presencia de "sirenas de fábrica, de grandes masas obreras, grandes ideas y grandes revoluciones". Y uno podría preguntarse incluso si se alude a la vitalidad y al crecimiento económico de finales de siglo no sólo en México sino en muchos países; o si se alude de algún modo al ascenso de movimientos de reivindicación como serían el movimiento anarco-sindicalista, o si se refiere concretamente al ascenso al poder político del "proletariado triunfante", del socialismo en la URSS.³¹

31. La Revolución Rusa (Octubre de 1917) tuvo evidentemente sus repercusiones en Latinoamérica y en México. Produjo un gran impacto en el pensamiento político, pues debido a su influencia y a una

Recordemos que Ixtepec recibe el periódico todos los días y que las noticias se vuelven la comida de sus habitantes. Pero como sucede con otros acontecimientos contemporáneos, son captados e interpretados por estos de acuerdo a su sentir particular y a sus vivencias cotidianas, de acuerdo a su estado de marginación. El discurso del que hace alarde la propaganda política y que les llega en declaraciones, noticias e informes, en labios del personaje se vuelve un discurso del resentimiento y en términos generales un discurso paródico.

La Revolución Mexicana, fundamentalmente agrarista, hecha gobierno, instituida en régimen, demostraría así su reaccionarismo frente a una revolución urbana y obrera como la de Alemania o la de Rusia, pues ha dejado al país marginado del resto de las naciones, ha hecho que viva de espaldas a los que se considerarían grandes cambios. Se trata entonces -parece decir el personaje- de continuar y superar el programa iniciado durante el Porfiriato, de hacerlo más radical, para hacerlo coincidir con los de "avanzada", sea el de Hitler o el de aquellos que consideren como sujeto de las grandes transformaciones económicas y sociales ya no al aristócrata decadente y parásito, no al burgués, no al campesinado atrasado y miserable, sino a una nueva clase.³²

Pero, para el personaje, esta nueva clase estaría encabezada, no por un partido político, sino por un benemérito. Hay cierta versión del "despota ilustrado" del siglo XIX, del caudillo, un acendrado individualismo mezclado con cierto mesianismo. Ese

serie de condiciones políticas y económicas de la época, se formaron los Partidos Comunistas a lo largo del continente. En México se fundó formalmente el 24 de noviembre de 1919.

32. En este sentido, también la novela parece hacer referencia a ciertas ideas socialistas que andaban en el aire y que llegaban de tercera mano a México, a raíz del triunfo de la Revolución Rusa en 1917 y que tuvieron repercusión en México, conocidas por medio de los periódicos, manuales y revistas como la *Urss in construction* que tuvo en sus manos la autora, -según afirma, gracias a Enrique Ramírez y Ramírez. Elena Garro, en sus *Memorias de España (1937)* confiesa, sin embargo, que para esos años ella no sabía nada de Karl Marx ni había leído siquiera el *Manifiesto Comunista*. El escritor campechano Juan de la Cabada fue -confiesa la autora- quien le explicó el contenido de dicho documento: "Con el comunismo terminaba la explotación del hombre por el hombre, terminaba la 'plusvalía', los intermediarios quedaban eliminados, en la tierra no quedaría ni un rico ni un pobre. Las máquinas harían el trabajo pesado y los obreros trabajarían dos horas y luego podían pasear, bailar, ir al teatro, amar y jugar. En una palabra, el comunismo eliminaba el sufrimiento y el mundo se volvería paradisíaco. ¡Muy bien! Ya había entendido, no necesitaba leerlo, el Manifiesto Comunista era como el *Discurso de la Edad de Oro* de Cervantes. '¡Exactamente!' dijeron Cabada y Paz. Yo era tan inteligente que quedé dispensada de leer aquel documento." Más adelante, la autora dice que leyó el *Manifiesto* hacia 1970, y que hasta entonces se propone estudiar un poco más organizadamente el marxismo. de cuya lectura concluye "...vi que el término comunista se aplica con mucha frivolidad. Además el *Manifiesto* no se parece en nada al *Discurso de la Edad de Oro* de Cervantes". (Garro, p: 6, 90 y 91)

"Benemérito", ese "hombre de acción", ese hombre preclaro que es opuesto al general "retrógrado" y que confunde don Ramón con Felipe Hurtado, es alguien que además de su carisma es un hombre culto, alguien que sea un idealista en evidente oposición a los militares bárbaros y que se distinga del resto de los hombres. Felipe Hurtado parece encarnar todos estos atributos, por ello actúa de otro modo, por ello es "algo que no habíamos visto antes", y es que actúa sin los complejos y prejuicios de los pueblerinos tanto en la vida privada como en la pública: es capaz de tender su propia cama; "lee" un misterioso "libro rojo" (*¿el Manifiesto Comunista? ¿el programa de Lunatcharsky como Ministro de Instrucción de la Urss? ¿Una versión de La Biblia, del Contrato Social, de La Edad de Oro de Cervantes*), monta una obra de teatro, logra que Julia le corresponda amorosamente.

Y no sólo eso, Felipe Hurtado es un hombre especial, fundamentalmente porque es poseedor de ciertos rasgos mágicos: pisa sin dejar huella, enciende un cigarrillo sacando el fuego de su mano. Hurtado es un "elegido", el "mensajero de la dicha" que es necesario esperar y saber descubrir, pues vendrá a salvar al país y a Ixtepec, hará -junto a otros misioneros -que México alcance las luces del progreso y la modernidad, sacándolo del oscurantismo y el abandono en que se encuentra,³³ de ese letargo de la memoria y del espíritu que es lo que pesa como una lápida en las conciencias ixtepecanas.

Detrás de las mamparas, las señoritas Martínez comentaron con gritos su aparición; don Ramón su padre, tenía grandes planes: sustituir los coches de caballos que estaban bajo los tamarindos de la plaza, desde hacía cincuenta años, por coches de motor, instalar una planta eléctrica y asfaltar las calles... Al oír las exclamaciones de sus hijas, el señor Martínez se acercó al balcón. Sólo alcanzó a ver las espaldas del desconocido.

-¡Hombre moderno, de acción! -exclamó entusiasmado. Y en su interior hizo cálculos para contar con su influencia en las mejoras que tenía proyectadas. "¡Era una lástima que el Comandante Militar, como él llamaba al general, fuera tan retrógrado!" (38)

El espíritu vasconcelista ha "tocado" y pasado por Ixtepec, dejando arraigado su sustrato de pesimismo, no así ese nacionalismo que imprime una gran vitalidad, que

33. El sincretismo que caracteriza a la novela nos hace ver en la figura de Hurtado la alusión a aquellos que formaban las "misiones culturales" que Vasconcelos promoviera en los 20's (como Rector de la Universidad y luego como Secretario de Educación Pública), misiones que con otro sentido organizara el Cardenismo. Y todavía más, Hurtado parece ser -hasta cierto punto- representación de ese primer vasconcelismo que elabora "la utopía educativa" como proyecto de nación, esto es la idea de que el arte y la cultura salvarán al país del analfabetismo y con ello del atraso. Bajo la consigna de que "educar es poblar", esto es, de que educar es establecer los vínculos nacionales, de que educar es una actividad evangelizadora. Vasconcelos organiza misiones rurales que predicán el alfabeto y despiertan el entusiasmo por las artes. (Monsiváis en *Historia General...*, 1981: 1417-1418)

viene a afirmar ese mundo nuevo logrado por la Revolución.³⁴ Sigue vivo hasta cierto punto, el entusiasmo de ciertos ixtepecanos frente a las posibilidades de la cultura como una forma de salvación. Si bien nadie en Ixtepec cree realmente en la Nación como un valor sagrado, ni nadie está totalmente seguro de que hay un pasado heroico habitado por dioses, sí subsiste en el fondo de la memoria profunda (histórica y cultural) la convicción de que la fase estética es una fase superior de la humanidad, esto es, de que el arte es superior al conocimiento racional.

Volviendo a don Ramón Martínez, el contraste entre su ampuloso discurso y la humillación que el personaje recibe de los militares hasta hacerlo "llorar en las letrinas" de la cantina de Pando, según recuerda la memoria de Ixtepec, (Cfr. 109-112) es una forma de parodiar el discurso político tratando de mostrar su inutilidad e ineficacia frente a la irracionalidad y la violencia de las armas. Sus simpatías por Hitler y virtualmente por Stalin son sólo eso, retórica, una manera oportunista de sobreponerse a su propio miedo.

La imposibilidad de escapar a la humillación y al ridículo tiene que ver más con los rasgos de su personalidad que con la propia situación durante el incidente. Su indefensión está en relación con su actitud oportunista y su carácter escurridizo. Don Ramón tiene convicciones bastante dudosas, pues a la hora de la verdad es incapaz de defender un principio. Se ha aprendido un guión que repite una y otra vez parapetado bajo una máscara de respetabilidad que lo protege y que oculta sus verdadera naturaleza, su conservadurismo y su servilismo. En el siguiente fragmento puede apreciarse cómo el humor, en un principio jocoso, con que es mirado, se vuelve al final un humor casi sarcástico que lo desnuda y exhibe.

-Ya se sabe que cuando el calor sube así ocurren desgracias -decía don Ramón para no salir de su casa. Pensaba que el tiempo borraría su humillación y para guardar su prestigio, cuando menos dentro de su casa, agregaba:

-¡Esos tiros eran para mí! Yo vi claramente que Rosas iba a matarme, pero mi valor y cierta astucia me salvaron de esa situación desagradable. El general es un hombre primario al que se desconcierta con la inteligencia.

-Y ya ves, ese pobre Damián Alvarez recibió la muerte que era para ti- contestaba su mujer compadecida.

34. El fermento del nacionalismo cultural, dice Carlos Monsiváis- es la desilusión. "Como señala Jean Franco, el nacionalismo cultural reaparece en México precedido o estimulado por la lectura de La decadencia de Occidente de Spengler, por el abatimiento de la fe en el devastado ideal de Europa, por las reacciones a la influencia creciente de Estados Unidos. También, al nacionalismo cultural lo desata y lo configura la realidad política y el texto de la (muy avanzada para la época) Constitución de 1917. Hay que corresponder en el arte, en la cultura, a la novedad de la Revolución, a la fuerza de sus violentos estímulos. Hay que olvidarse de los plácidos y reducidos espectadores porfirianos, obtener un gran público, incorporar a toda la colectividad, conducirla a que testimonie y actúe en las representaciones conmovidas del proceso social. ¿Cuáles son las aportaciones? Una 'cultura social' y un 'nacionalismo espiritual' ". (Ibidem: 1420)

...Se sentía solo y aterrado. Recordaba al coro de jóvenes riendo mientras él barría la cantina y un calor extraño le devoraba las orejas. "Todos deben saberlo", se decía con amargura y maldecía al pueblo y a sus conocidos, testigos de su humillación.

-¡A este pueblo lo deberían incendiar, arrasar, hasta que no quedara piedra sobre piedra! -decía indignado mientras el rencor le roía las horas del sueño y las comidas y sus semanas y su casa caían desmenuzadas por las lenguas que comentaban risueñamente su aventura. "¡Vaya, hasta que Francisco Rosas hizo algo bueno" ¡Hacer trabajar a Ramón Martínez!" (Garro, a: 115)

Hay un reconocer que el movimiento iniciado en 1910, ciertamente significa un partegüas en la historia moderna de México, pero que en el terreno de los hechos, en el de la práctica cotidiana, la Revolución no ha transformado la situación real de muchos mexicanos que constituyen las mayorías pobres del país, y como lo demuestra la situación en Ixtepec, tampoco ha favorecido a quienes tanto en el pasado como ahora, son - numéricamente hablando- las minorías de minorías, esto es, los grupos aristocratizantes monárquicos y religiosos (ideológicamente reaccionarios), que fueron rezagados por el movimiento revolucionario. La vivencia de una situación que se prolonga históricamente hace que en el imaginario colectivo se conserven formas arcaicas de representarse el mundo, de ser y de relacionarse con él. Los ixtepecanos viven en una etapa de ignorancia y retraso, en una especie de minoría de edad que los hechos revolucionarios no han hecho más que profundizar.

Los casos más evidentes de esta manera de ver y de ser, son quizás los del General Rosas y de Rodolfo Goribar. Ellos representan hasta cierto punto al "nuevo orden" instaurado como resultado de la Revolución, un nuevo orden que sólo lo es de palabra: la alianza entre el militar y el terrateniente es "sangrienta", pues han invadido el pueblo de cadáveres -colgados y mutilados- de indios y campesinos que, como Ignacio el panadero, no aceptan dócilmente ser despojados. Las acciones y gestos de dichos personajes son las representaciones de un sistema quizá más bárbaro y más cruel que aquel que la lucha revolucionaria pretendió exterminar. Si en Los de abajo de Azuela, lo que se muestra es la violencia popular, reprochable aunque inherente y necesaria a la lucha, con que "la bola" arrasaba todo a su paso, en *Los recuerdos del porvenir* pareciera ser que la violencia ha rebasado la voluntad de los individuos.

Por su parte, el general Francisco Rosas como lo hemos señalado es un militar fracasado o "derrotado" cuando llega a Ixtepec. Peleó primero en el Norte con Villa, después en el ejército de Venustiano Carranza y finalmente se sometió a las órdenes de Calles, durante la Cristiada. El cambio de un bando a otro lo ubican como un traidor o por lo menos como un "villamelón"³⁵ de la política. Pero también, su caso emula los móviles reales -y no los ideales revolucionarios- que orillaban a muchos hombres a irse a las armas: descos de venganza o de beneficios personales, la necesidad de enrolarse para huir de la cárcel por delitos reales o supuestos, como una forma de eludir deudas económicas o morales, o, como en el caso de Rosas, movidos por un problema

35. En la jerga del toreo se llama "villamelón" a quien, a pesar de no conocer en sus variados aspectos la fiesta, brava opina y da juicios, elogia o degrada a algún diestro. Debido a su desconocimiento, es proclive a cambiar de opinión a cada rato.

existencial. El caso de Rosas es ejemplo de la trayectoria de cientos de revolucionarios que pasaban de un ejército a otro, de un bando a otro, lo cual le dio características singulares y en muchos casos definió el rumbo del movimiento.

El no tenía memoria. Antes de Julia su vida era una noche alta por la que él iba a caballo cruzando la Sierra de Chihuahua. Era el tiempo de la Revolución, pero él no buscaba lo que buscaban sus compañeros villistas, sino la nostalgia de algo ardiente y perfecto en que perderse. Quería escapar de la noche de la Sierra, en donde sólo le quedaba el consuelo de mirar las estrellas. Traicionó a Villa, se pasó con Carranza y sus noches siguieron iguales. Tampoco era el poder lo que buscaba. 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, a: 78)

Rosas y sus generales han sido enviados a Ixtepec en una misión cuyos propósitos -controlar posibles brotes armados- están desplazados, diluidos por la inactividad, la inercia y el aburrimiento. La Revolución los ha abandonado, los ha arrinconado prácticamente. Lo que se mantiene inalterable a través del tiempo es la "tarea" de Rosas. El viene a ser, desde la perspectiva de la memoria colectiva, un pobre "desgraciado" convertido en verdugo histórico. Elimina a los vencidos para que vivan los vencedores, pues ha sido brazo armado de los hacendados de "antes" y de los terratenientes de ahora.

Como hemos podido ver, esos puntos de vista, esas opiniones diversas sobre una misma realidad, sometidas al cristal múltiple de la memoria ixtepecana, no son tampoco ideas fijas ni homogéneas, ni tampoco irreversibles. Siempre están contrastadas con la personalidad a través de la cual se manifiestan. El diálogo de ideas habla del complejo cultural e ideológico que distingue la versión de los hechos de este pequeño grupo de ultraconservadores y la cual dogmáticamente se pretendería unívoca, homogénea, pero que una observación más minuciosa nos revela su hibridez y heterogeneidad.

2.3. LOS ECOS DEL AGUA QUE VA ABRIENDOSE CAUCE. (ANARQUISMO Y ZAPATISMO: EL INDIVIDUO CONTRA LA AUTORIDAD).

2.3.1. ANARQUISMO E INDIVIDUALISMO.-

En *Los recuerdos del porvenir* existen, aunque disfrazadas, aquellas posturas que tienden más a la izquierda, que no representa ni Calles ni el antiguo régimen, sino un zapatismo más o menos heterodoxo, socializante, y a veces hasta anarquista.³⁶

Los ixtepecanos como los primeros anarquistas son profundamente individualistas,³⁷ y como ellos ven a los malos gobiernos y sus instituciones, culpables por los problemas que padecen los hombres; pero difieren hasta cierto punto en cuanto al uso de la razón y de la educación como formas de resolverlos.³⁸ Describen de la lógica racional y ven, por el contrario, en ciertas expresiones de sensibilidad, de la cultura espiritual de los hombres, como es el caso de la fiesta o del teatro, formas de salir momentáneamente de un estado de barbarie. Se reconocen a sí mismos como individuos, solitarios e intuitivos, y sólo en esa medida ligados a un grupo. Aunque la sociedad ixtepecana está regida tradicionalmente por sólidas relaciones clánicas, una supuesta unión basada en la solidaridad parece ser a veces un formulismo.

Son la familia y el clan el espacio social desde el que los ixtepecanos pueden hacer frente a los embates de un Estado, cuya tarea es cuidar el capital y defender la propiedad privada. Pero dicha actitud estratégica está anulada, pues si bien los ixtepecanos se repliegan sobre sí mismos, es decir sobre sus relaciones familiares y amistosas, sobre un pasado y un futuro idílicos, finalmente fracasan porque lo que

-
36. El movimiento anarquista mexicano -según Hart- arraigó durante los cincuenta años anteriores a la Revolución Mexicana, pero tuvo una gran influencia en la ideología revolucionaria, sobre todo en el zapatismo, el cual, recibió influencia directa de las ideas anarquistas de Ricardo Flores Magón, y a cuyo movimiento se unió tempranamente. Díaz Soto y Gama, fundador de la Casa del Obrero Mundial fue el último consejero de Zapata y su delegado en la convención de Aguascalientes en 1914. El ideal anarquista del "hombre libre" no era un eufemismo para Zapata que proclamaba la necesidad de la distribución de la tierra y la eliminación de la autoridad nacional en favor de la autonomía de los pueblos. (Hart, 1974: 149-167)
37. El anarquismo tiene sus fases iniciales en el individualismo del siglo XVIII con Max Stirner y el Rosseaunismo en el XIX con Godwin, quien culpa al mal gobierno y a las instituciones inadecuadas del padecer humano. La razón y la educación, desarrolladas juntas, podrían resolver los problemas de la humanidad.
38. La novela destaca de manera positiva valores como el amor, el sueño, la imaginación y hasta la locura en contraposición a cierta manera de ser racional y práctico.

predomina dentro de ellos es esa especie de autófago que se autoalimenta de sus propios recuerdos, de sus sentimientos y sus sensaciones, de su soledad.

Callados, bebían sus refrescos y arrimaban sus sillas para cerrar el círculo y sentirse menos solos en la noche inhóspita (Garro, a: 88)

Desde niña se supo amenazada: la gente le deseaba el mal. Desde niña había en su memoria una distancia que la separó de los juegos y más tarde la dejó sola en las fiestas. La codicia en los ojos de los demás había abierto ese foso entre ella y el mundo. (Garro, a: 81)

Si pudiera daría el salto para colocarse al lado de Francisco rosas: quería estar en el mundo de los que están solos; no quería llantos compartidos ni familiares celestiales. (Garro, a: 161)

Ella no pedía nada: oír cantar a sus canarios, guardar las fiestas, mirar al mundo adentro de su espejo y platicar con sus amigas. Y no lo lograba: enemigos lejanos convertían en crimen todos los actos inocentes. (Garro, a: 156)

En tertulia constante pero exclusiva - participan los pocos de siempre-, intercambian puntos de vista, comentan las últimas noticias, espían conjuntamente a quienes se mueven fuera de las fronteras de su grupo. Se consideran a sí mismos "el círculo que formaba la sociedad de Ixtepec". Si hay que tomar una decisión importante, se hace también en el seno del grupo. Un caso sobresaliente es la organización silenciosa de la conjura contra los militares, la organización de la fiesta como estrategia para distraerlos y alejarlos de los alzados.³⁹

Pero esta unidad grupal o clánica parece ser sólo aparente, pues en realidad lo que parece contar para estos pobretones y marginados es, retóricamente, el dinero y el poder. En realidad lo que le preocupa a cada uno es su propio drama, su soledad, su fragilidad.

39. Ya en el contexto de la Revolución Industrial, Proudhon propone en una serie de medidas económicas la conservación de los valores y el "perfecto" modo de vida de una sociedad tradicional, preindustrial, a través de la organización de comunas voluntarias y cooperativas federadas de trabajadores donde cada individuo recibiría lo necesario del producto de su propio trabajo y el sobrante se distribuiría equitativamente. Esto es, se opone a la propiedad privada, fundamento del capitalismo francés; veía a la nueva organización capitalista de la sociedad como una creciente reglamentación e intervención en las vidas privadas. El individuo era el componente básico de la sociedad, y el control político y social pertenecía por derecho a la aldea o a la unidad social de la clase trabajadora. Pero no se impedía la intromisión del gobierno en la vida del individuo por la reforma política solamente. Para Proudhon la defensa última de la libertad individual requería la reforma social antes que el ajuste político. La base del bienestar social era el comunismo y, al restringir el capitalismo y la propiedad privada, destruía la creciente amenaza del Estado a la libertad individual. (Ibidem: 9-12)

Martín Moncada analiza y censura dicha situación, cuando se ve ante la disyuntiva de violentar la voluntad de sus hijos Nicolás y Juan, a quienes ha enviado a trabajar a las minas de Tetela con el propósito de aliviar un poco la ruinosa situación de la familia.

¿Pero acaso violentar la voluntad de sus hijos no era un error más grave que el perder un poco de dinero? No entendía la opacidad de un mundo en cuyo cielo el único sol es del dinero. "Tengo vocación de pobre", decía como excusa para su ruina progresiva. Los días del hombre le parecían de una brevedad insoportable para dedicarlos al esfuerzo del dinero. Se sentía asfixiado por los "cuerpos opacos" como llamaba al círculo que formaba la sociedad de Ixtepec: se desintegraban en intereses sin importancia, olvidaban su condición de mortales, su error provenía del miedo. El sabía que el porvenir era un retroceder veloz hacia la muerte y la muerte el estado perfecto, el momento precioso en que el hombre recupera plenamente su otra memoria. Por eso olvidaba la memoria de "el lunes haré tal cosa" y miraba a los eficaces con asombro. Pero "los inmortales" parecían satisfechos en su error y a veces pensaba que sólo él retrocedía a aquel encuentro asombroso.(33)

Detrás del rechazo a la acumulación de dinero hay una concepción del mundo que exalta un mundo más espiritual, quizá prelógico, donde lo fundamental es la relación del hombre con su cuerpo, es decir, con sus sensaciones; un mundo donde predomina la intuición sobre la razón, y la pasión sobre el dinero. También parece aludir a una etapa de las sociedades humanas donde las relaciones de poder se ejercen por un actuar ético y no por el poder económico. Y es que el dinero corrompe a los hombres y a las sociedades, los despoja de cualquier sentimiento de solidaridad. La ambición desmedida por el dinero insensibiliza a tal punto a los individuos que les impide reconocerse en su esencia mortal.

Pero, en Ixtepec ya no hay dinero, la alusión a la riqueza es una burla, pues no hay más capital que el de Rodolfo y su madre que cuenta todos los días sus centenarios de oro. Los señorones ixtepecanos están totalmente arruinados y la "propiedad privada" se reduce a casonas en ruinas, aunque conservan cierta elegancia y sobriedad, a dos o tres indios sirvientes, quizá a un séquito de gatos, como es el caso de don Joaquín Montúfar.

Don Joaquín poseía la casa más grande de Ixtepec, sus patios y jardines ocupaban casi dos manzanas. El primer jardín y sembrado de árboles copudos se defendía del cielo con un follaje sombrío. Ningún ruido llegaba a ese lugar situado en el centro de la casa y cercado por corredores, muros y tejados. Lo cruzaban caminos de piedra bordeados de helechos gigantes crecidos al amparo de la sombra. A la derecha un pabellón de cuatro habitaciones abría su salón a este jardín llamado "el jardín de los helechos". Las ventanas de las habitaciones daban al jardín de atrás llamado "el jardín de los animalitos". Los muros del salón pintados al óleo eran una prolongación del parque: infinidad de bosquecillos en penumbra atravesados por cazadores de chaquetilla roja y cuernos de casa al cinto perseguían a los ciervos y a los conejos que huían entre los arbustos y las matas.(Garro, a: 51)

La censura de Martín y de los itxepecanos a la acción negativa que ejerce el dinero sobre los hombres, está más ligada a una pasividad, a una especie de indiferencia ante objetos y valores que serían más propias de un estoico. Así, su rechazo o su simpatía parecen ser alardes retóricos que apuntan a ironizar más bien el sin sentido de una desmedida ambición y de un excesivo orgullo en medio de la miseria. Pero también es una ironía de la vida el que un hombre que no tiene ni un quinto, que alguien que ha quedado arruinado económicamente, piense el dinero como algo nefasto, como si tal rechazo proviniera de la abundancia. Sucede lo mismo con la reprobación de los pueblerinos a los asesinatos que comete el cacique y a los afanes acumulativos de doña Lola Gorfbar, pues muestran la doble moral que lleva a estas familias "respetables" a ser volubles, ya que si bien se escandalizan frente a ciertas conductas al mismo tiempo las toleran, las justifican y calladamente desearían también llevarlas a cabo, si ello les garantizara una buena tajada de bienes y dinero. El dinero -reconocen- es maldito, pero sin duda es fuente de poder: el dinero compra dignidades, elimina enemigos, tira y pone generales. Y el poder es lo que finalmente cuenta, que lo digan si no los políticos que deciden el destino de los demás, que lo digan si no el traje de gabardina y la colección de corbatas que compra en la capital el cacique del pueblo, y el broche de diamantes "que fulguraba en el pecho" de doña Lola, su madre.

2.3.2. LA VIOLENCIA.

Si bien se condena la violencia de Estado aplicada por los militares invasores, en contraposición se acepta una acción revolucionaria violenta y directa que debe traducirse en movimiento, en ruptura de un estado de cosas.⁴⁰ En la novela hay ciertamente una simpatía por el dinamismo y el radicalismo de la Revolución Mexicana y de la Cristiada, sobre todo en sus etapas iniciales, cuando fundamentalmente identifica y une a los "revolucionarios" el deseo de movimiento, de cambio, la intención de recuperar el significado épico de la vida.

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

40. En una primera fase del anarquismo, (Proudhon) se prefería un cambio sin violencia. Dicha postura resultaba atractiva para el artesano y los productores agrarios quienes compartían un ancestral legado de ayuda mutua. Una segunda fase del anarquismo está representado por Mikhail Bakunin, exiliado de Rusia quien, al contrario de Proudhon, predica la acción revolucionaria violenta y directa. (Ibidem: 13).

cerca de ellos que bastaba abrir la puerta de su casa para entrar en los días sobresaltados de unos años antes. (17)

La aventura de esa violencia se les presenta a los hermanos Moncada como una alternativa que significa vitalidad y transformación, los cuales se traducen metafóricamente en esa posibilidad imaginaria de emprender "los caminos con su aureola reluciente"; de acceder a ese "campo tendido", luminosidad y amplitud inéditas que los hombres deben de ser capaces de descubrir, porque -pueden vislumbrar los jóvenes- ellos son los únicos responsables de ello. Su postura ataca a esos timoratos porfiristas que son sus propios padres, esos adultos envejecidos y decadentes, que parecen no tener nada que ofrecer ya a las nuevas generaciones.

Los ixtepecanos, sin embargo, rechazan la violencia innecesaria y maligna, la que proviene de los militares, esto es, la ejercida por el Estado "moderno". Su idea se acerca a la idea de "guerra" como un movimiento regenerador y contra esa "paz sombría" de la que habla el anarquista Ricardo Flores Magón en su exordio:

" No queremos luchas fratricidas, no queremos sangre, no queremos guerra", dicen los timoratos. Y hablan en seguida de los horrores de la matanza: la sangre corriendo en abundancia, la atmósfera cargada de espesos humos, el ruido ensordecedor de las armas de fuego; sangre, agonía, muerte, incendio, ¡Qué horror!"

¡Qué horror! En verdad, compañeros, nada tiene de agradable el espectáculo que ofrece la guerra; pero la guerra es necesaria. Es necesaria la guerra cuando hay algo que se opone a la conquista del bienestar.

Es horrible la guerra, cuesta muchas vidas, muchas lágrimas y muchos dolores; pero ¿qué decir de la paz" ¿Qué decir, compañeros, de la paz bajo el presente sistema de explotación capitalista y de barbarie gubernamental? ¿Garantiza siquiera la vida esta paz?."

Efectivamente, las palabras de Flores Magón parecen ironizar, extrapoladamente, las actitudes y las palabras de los viejos ixtepecanos , parecieran alimentar las ideas de los jóvenes Moncada que en chispazos de lucidez exteriorizan. Y es que las respuestas que éstos últimos dan a su propia circunstancia, las salidas que imaginariamente encuentran como alternativa a su situación, tienden un puente que los hace coincidir con la visión anarquista.⁴² Están a la vista los efectos negativos de una paz destructora en la

41. (Ricardo Flores Magón. "El horror a la revolución" . Periódico *Regeneración*, 17 de diciembre de 1910). Ref. en Flores Magón, 1970: 55.

42. No quisiera dejar de anotar que luego de leer el ensayo de Xavier Rodríguez Ledezma los nexos que desde la perspectiva de la "modernidad" normalmente se atribuyen entre zapatismo y anarquismo, ya no me resultan tan claros sobre todo en cuanto al antiautoritarismo y su opción por la violencia. Desde dicha perspectiva se ha criticado al zapatismo por renunciar al poder, luego de haberlo tenido después de derrotar a los constitucionalistas, pero dice Rodríguez que dicha actitud es perfectamente explicable desde la lógica particular de la

vida social y privada, de una paz vigilada por los hombres armados de Rosas, de una paz regida por la ambición y crueldad desmedidas. Resulta más terrible la mezquindad cotidiana, la indignidad de estar de rodillas ante los tiranos del pueblo, que la propia violencia de las incursiones zapatistas con sus ráfagas de tiros, de raptos e incendios. La violencia imprevista de los guerrilleros, de la misma manera que la que conlleva la irrupción del amor (tanto de Julia y Felipe Hurtado como la de Isabel y Rosas en la segunda parte), está justificada en la novela porque implica un desafío al orden existente, porque es una provocación, la fractura -momentánea pero profunda- del tiempo lineal promovido por "la modernidad." ⁴³

Es mejor la violencia de lo nuevo e inesperado que la violencia eternizada, es más aceptable la propia violencia que la ajena; es mejor sufrir sus vicisitudes que contemplar impotentes la injusticia y la muerte de tantos hombres colgados a lo largo y a lo ancho del país. Es mejor la violencia lógica a cualquier transformación radical que la paz de los cementerios.

Por horrible que sea la guerra, no sobrepasa en horror a la paz. La paz tiene sus víctimas, la paz es sombría; pero no porque la paz, por sí misma, sea mala, sino por el conjunto de circunstancias que la componen en la actualidad. Sin necesidad de que haya guerra, hay víctimas en tiempo de paz, y según las estadísticas, las víctimas en tiempo de paz son más numerosas que las víctimas en tiempo de guerra.

Basta con leer todos los días los periódicos de información para convencerse de que es una verdad lo que digo(...) La muerte espía al ser humano en todos los momentos de su existencia(...) Lo que no ocurre con la guerra, en la que es raro el caso del atropello a los ancianos, a las mujeres y a los niños, a no ser que se trate de un tirano bestial-como Porfirio Díaz-, para quien no hay en esta vida criatura respetable. El tigre hinca los colmillos indistintamente en las carnes de un viejo, de una mujer o de un niño.⁴⁴

La violencia cotidiana que proviene de un estado de cosas a su vez establecido por un modo de ejercer el poder, por un tipo de gobierno y un Estado que se vuelve el gran tirano de la sociedad, es lo que provoca ese mar de calamidades en tiempo de paz.

Todas estas calamidades, que sufre la humanidad en tiempo de paz, son el resultado de la impotencia del Gobierno y de la ley para hacer la felicidad de los pueblos por la sencilla razón de que tanto el Gobierno como la ley no son otra cosa que los guardianes del Capital, y el Capital es nuestra cadena común. El Capital quiere ganancias y, por lo tanto, no

experiencia de los pueblos zapatistas, una experiencia que sólo puede ser entendida desde su propia 'historicidad'. (Rodríguez Ledezma, op.cit: 21-26)

43. Dice Octavio Paz que "la poesía lírica canta pasiones y experiencias irreductibles al análisis y que constituyen un gasto y un derroche. Exaltar el amor entraña una provocación, un desafío al mundo moderno, pues es algo que escapa al análisis y que constituye una excepción inclasificable..." (Paz, b: 232.)
44. Ibidem: 56.

se preocupa de la vida humana(...) Ganar dinero, no importa cómo, es la divisa de los señores burgueses.

La miseria por sí sola, es más horrible que la guerra, y causa más estragos que ella(...)

¿Por qué temer la guerra? Si se tiene que morir aplastado por la tiranía capitalista y gubernamental en tiempo de paz, ¿por qué no morir mejor combatiendo lo que nos aplasta? Es menos espantoso que se derrame la sangre que conquistar la libertad y el bienestar, que continúe derramándose bajo el actual sistema político y social en provecho de nuestros explotadores y tiranos..⁴⁵

La guerra implica ruptura de la rutina, de la inercia, y la alienación, resulta ser -dice Flores Magón- una forma de beneficiar no sólo el cuerpo sino el espíritu. Es una manera de regresar a un etapa de la sociedad, donde el hombre está más cerca de la Naturaleza.

Los trabajos se suspenden por el estado de guerra; los trabajadores cambian el malsano género de vida de la fábrica, del taller o de la mina, por la vida sana al aire libre, comiendo carne en abundancia, haciendo saludable ejercicio, y, sobre todo, teniendo reanimado el espíritu con la esperanza de cambiar de condición, o simplemente satisfechos de levantar el rostro y de sentirse libres enfrente de sus amos espantados.⁴⁶

Es mejor encarar una muerte digna que una vida vergonzosa. Como dirían los jóvenes Moncada, más vale morir peleando que vivir como sanguijuelas prendidas a la comodidad familiar, a la pasividad doméstica en la cual se concretiza día con día una idea del pasado y del presente que resulta ya anacrónica, insoportable. Todo ésto se erige como una manera de réplica, una especie de diálogo transhistórico e implícito con el anarquismo mexicano de principios de siglo, que reza:

Es mejor morir atravesado por una bala defendiendo su derecho y el bienestar de sus hermanos, que perecer aplastado, como un gusano, bajo los escombros de la mina, o triturado por la maquinaria, o en una agonía penosa y lenta en un rincón de la negra covacha.

¡Gritemos con todas nuestras fuerzas: ¡Viva la Revolución! ¡Mueran la paz capitalista!⁴⁷

O como se dice en el Ixtepec donde una vez más la violencia ha cobrado como víctimas a Felipe y a Julia: "¡Qué vida, mejor se acabara!" (Garro, a: 149)

En el trasfondo de la exaltación como ésta, parece predominar cierto pesimismo a través del cual se ve como vana e inútil una situación revolucionaria, pues no augura un cambio decisivo. Para los ixtepecanos- de la misma manera que para el Rosseau del

45. Ibidem: 57.

46. Ibidem: 58.

47. Ibidem: 59.

Discurso- el hecho de derrocar al tirano no implica que los hombres estén totalmente salvados de la tiranía, pues de ser oprimidos se convierten en opresores y viceversa, los opresores serán los nuevos oprimidos. Tampoco el destruir un estado de cosas garantiza que se emprenda un nuevo camino, que haya claridad respecto al tipo de sociedad y de vida que se pretenden alcanzar. La destrucción de algo no garantiza la creación de algo nuevo. En este sentido, y toda vez que ésa no es su función, en la novela no hay propuestas sobre un tipo de sociedad que venga a sustituir a la actual, no está dibujado el entorno de un "nuevo país",⁴⁸ sino se alude a un país que no está en ninguna parte y cuyos contornos es imposible dibujar, aunque aparezcan aquí y allá algunos sutiles rasgos.

Ahora bien, el aire se ha enrarecido, y todo lo que rodea a los individuos - excepto las representaciones de la violencia y del terror- resulta ambiguo, como si la realidad y su propia existencia fueran sólo un espejismo. Los ixtepecanos son seres inermes que no tienen la fuerza para rebelarse contra sus opresores. Y sin embargo, hay momentos en que mimetizándose en la incorporeidad de la clandestinidad colectiva efectúan una especie de venganza moral y psicológica, una venganza que simbólicamente los pone en ventaja sobre el propio poder de las armas y del terror. Los militares en el nombre de un gobierno y de un "orden" económico y social, torturan y matan, persiguen a agraristas y a cristeros, pero esa misma violencia y terror que ejercen se vuelve en contra de ellos mismos.

En la segunda parte de la novela y luego de que el general Rosas y sus hombres catearan la casa de la anciana Dorotea, en busca del cuerpo del sacristán, quien - se sabe páginas después- ha burlado el cerco:

-¡Ya aparecerá! -sentenció Rosas cuando Justo Corona le informó de su derrota. Se acercó a la ventana y fumó un cigarrillo mirando el humo que se deshacía en el aire de la plaza. Las copas de los tamarindos también se deshacían en la luz de la mañana.

Nada tenía cuerpo en Ixtepac, ni siquiera el sacristán que había muerto sin dejar cuerpo. El pueblo entero era de humo y se le escapaba de entre las manos.

-¡Tiene que aparecer! -insistió Rosas aferrándose a sus palabras como a la única realidad en aquel pueblo irreal que había terminado por convertirlo a él también en un fantasma.

-¡Quién sabe!...¡Quién sabe! -dudó Corona.

48. "...la situación revolucionaria que sobreviene al final de la historia no provoca ningún cambio decisivo. Es vana: no inaugura más que una inmovilidad en el mal, diametralmente opuesta a la inmovilidad que caracterizaba el estado de naturaleza. La revolución contra el déspota no instaura una nueva justicia; habiendo perdido la igualdad en la independencia natural, el hombre conoce ahora la igualdad en la libertad civil (de la que se tratará en el *Contrato Social*) No espera otra cosa que "breves y frecuentes revoluciones; es decir, un estado de anarquía permanente. La humanidad en el último grado de su decadencia moral es incapaz de escapar al desorden de la violencia. Asistimos a un final de la historia, pero a un final caótico: en adelante el mal será irremediable..." (Starobinski, 1984: 43)

La duda de su asistente lo devolvió a la irrealdad de su vida en Ixtepec: también Corona se desintegraba en esa luz ajena. ¿Y el Francisco Rosas? Lo persegufan gritos sin boca y él perseguía a enemigos invisibles. Se hundía en un espejo y avanzaba por planos sin fondo y sólo alcanzaba el insulto de un árbol o la amenaza de un tejado. Lo cegaba el reflejo del silencio y de una cortesía que le cedía las aceras y la plaza. Así le habían arrebatado a Julia, engañándolo con gritos que nadie profería y ensñándole imágenes reflejadas en otros mundos. (Garro, a: 182)

La violencia disfrazada de paz, desde la perspectiva de quienes la ejercen tiene su origen en la burla, la hipocresía, el ocultamiento. (Garro, a: 182-183) Ello coincide también con la idea generalizada en Ixtepec de que esta violencia es una fuerza que aniquila, que establece un "orden" nefasto. Ante la violencia los hechos y las personas, los objetos se desdibujan, se vuelven irreales.

La violencia se palpa físicamente como tocar un cuerpo mutilado, pero también como un humo espeso impregna los objetos y las personas, penetrando en todos los rincones del espíritu y de la psique de los individuos a los cuales obnubila y ensordece, a los cuales ha vuelto mudos y silenciosos, sumisos, incapaces de reaccionar con firmeza ante su poder nefasto.

Ese estado espiritual se pone de manifiesto a través de la percepción peculiar del entorno inmediato. Bajo el influjo de la violencia de una paz forzosa, de una paz impuesta, el mundo pareciera tener una sola cara gris, opaca, desdibujada. El hombre se ha escindido de su estado "natural", de esa especie de inocencia primigenia que le permite ver de manera transparente el mundo tal cual es. Pero hay una memoria profunda, ancestral que es la del yo colectivo, la del nosotros complejo y heterodoxo que subyace en el yo de cada personaje. Es una memoria que pretende ser abarcadora y trascendente, pero también diferenciadora y detallista, que pueda captar la variedad y heterogeneidad del mundo, los colores, matices y relieves de la realidad, y se aleje de la mirada de corto alcance del individuo oprimido. Y es que, lo que se ve de muy lejos o de muy cerca y que se nos presenta como real es lo verdaderamente irreal. Lo real está en otra parte, todo es cuestión de querer verlo, de querer descubrirlo.

La vida en aquellos días se empañaba y nadie vivía sino a través del general y su querida.

Habíamos renunciado a la ilusión.

¿Dónde quedaba mi cielo siempre cambiante en sus colores y sus nubes? ¿Dónde el esplendor del valle amarillo como un topacio? Nadie se preocupaba de mirar al sol que caía envuelto en llamaradas naranjas detrás de los montes azules. Se hablaba del calor como de una maldición y se olvidaba que la belleza del aire incendiado proyectaba los rostros y los árboles humeantes en un espejo purísimo y profundo. Ignoraban las jóvenes que el reflejo de sus ojos era el mismo que el de la luz inmóvil de agosto. En cambio, yo me veía como joya. Las piedras adquirían volúmenes y formas diferentes y una sola me hubiera empobrecido con sólo moverse de lugar. Las esquinas se volvían de plata y oro. Los contrafuertes de las casas se abultaban en el aire de la tarde y se afilaban hasta volverse irreales en la luz del amanecer. Los árboles cambiaban de

forma. Los pasos de los hombres sacaban sonidos de las piedras y las calles se llenaban de tambores ¿Y qué decir de la iglesia? El atrio crecía y sus muros no pisaban tierra. la sirena de la veleta apuntaba con su cola de plata hacia el mar, nostálgica del agua. Un canto de chicharras inundaba el valle, se levantaba de las bardas, aparecía cerca de las fuentes inmóviles; las chicharras eran las únicas que agradecían al sol que llegara a la mitad del cielo. Nadie miraba las lagartijas tornasoles. Todo mi esplendor caía en la ignorancia, en un no querer mirarme, en un olvido voluntario. Y mientras tanto mi belleza ilusoria y cambiante se consumía y renacía como una salamandra en mitad de las llamas. En vano cruzaban los jardines nubes de mariposas amarillas: nadie agradecía sus apariciones repentinas. La sombra de Francisco Rosas cubría mis cielos, empañaba el brillo de mis tardes, ocupaba mis esquinas y se introducía en las conversaciones. (Garro, a: 116-117)

Esta memoria, o mirada poética cae sobre el mundo como un gran manto y rescata lo maravilloso, esto es, la belleza y luminosidad insólitas de la realidad aparentemente homogénea, sistemática, unívoca, pero también de la realidad eternamente variable, atomizada y caótica. La mirada poética se instituiría así, en una forma eficaz de establecer un equilibrio entre ambas dimensiones de la realidad. Por el contrario, la memoria prosaica, la que sólo registra el lado "real y concreto" de la vida material, la memoria que aplastada por la contundencia del mundo exterior, es una especie de ruido que impide percibir esa realidad "otra", esa surrealidad inherente a todos los seres y a todas las cosas. Es necesario recuperar los ojos de la memoria y mirar el mundo como lo hacen los niños y los locos, para salvarse de ser como esos adultos de Ixtepec, ese grupo de autómatas que "están" sin ser, sin vivir.

2.3.3. AUTORIDAD Y AUTORITARISMO.-

En la novela de Garro hay un generalizado rechazo a la autoridad que esta figurado de varias maneras ⁴⁹. Hay antipatía y desconfianza frente a todo enviado o representante de un Gobierno impuesto por las armas y que a distancia toma decisiones, interpreta hechos, califica o descalifica a los hombres, dicta las formas de vida. Los ixtepecanos han estado continuamente amenazados e invadidos por la intromisión del Estado y sus gobiernos, representados, en este caso, por distintas partidas del ejército federal que imponen una forma de vida ajena a la local, saturando además con sus representaciones, con su visión, los espacios públicos, el imaginario del pueblo.

El Gobierno, como el potente ojo de Dios que aparece en las estampas religiosas, es omnipresente, tiene el don de la ubicuidad, pretende así vigilar e imponer su visión en los actos, las palabras, los pensamientos y hasta los sentimientos. Contra su feroz vigilancia e intervencionismo es menester ocultarse, resguardando lo más posible la

49. Actitud que la liga al espíritu de diversos movimientos políticos desde la Independencia, hasta el antiautoritarismo que fue el impulso real del Movimiento Estudiantil de 1968 en México y en otras partes del mundo.

intimididad, la libertad individual. Para lograrlo, hay que crear una burbuja que aisle a los seres de la dictadura del "otro", del "extraño"; es necesario construir un espacio propio, de espaldas a ese "otro" trata de imponerse a toda costa y sin el concurso común. En Ixtepec hay una negativa absoluta para aceptar el poder impuesto desde afuera por el Estado, pero también hay una queja constante por el hecho de ser ignorados por el Gobierno Central. Se niegan a vivir fuera de su control autoritario, pero no se niegan a observar un "orden", un gobernante elegido bajo cierto consenso o convenio común, alguien que a fuerza de prestigio moral se gane el derecho a representarlos, un líder que respete cabalmente la voluntad de cada uno de sus seguidores, sin compromiso alguno y sin obligaciones impuestas, más que orientar y cuidar de la armonía común, la justicia y la paz.⁵⁰

En Ixtepec, proliferan obsesivamente los deseos de libertad, como reacción a la larga experiencia de intervenciones militares, de las cuales son rescatables las que explican la fundación del pueblo, esto es, su génesis; por el contrario, son execradas las acciones militares del pasado reciente y del presente, que impiden el ejercicio de una democracia real. Ambas actitudes son una especie de contrapartida al autoritarismo y a la violencia injustificada.

Emulando cierto Rosseaunismo, pero también de la mano del anarquismo, hay una sublimación de la vuelta a los orígenes, a la infancia de las sociedades donde los actos violentos eran generadores de cambios profundos. Una sociedad donde se suponía que nadie mandaba para tener el poder, que la guía de un verdadero héroe o de un ciudadano sabio y virtuoso, intermediario entre Dios y los hombres, tenía como fundamento el de orientar los destinos colectivos y garantizar el bienestar común. Se trataría de alguien que con sus acciones públicas ganaría el reconocimiento general, y el cual estaría por encima de la mezquindad y las ambiciones de poder y riqueza personales; alguien cuyas actitudes escapen y estén por encima de la ley de la oferta y la demanda. Alguien, finalmente, que sería representación fiel de la voluntad mayoritaria como sucedía -según una idea utópica- en las sociedades primitivas.⁵¹

50. El anarquismo Bakuniano abogaba por un cooperativismo autosuficiente, el cual se sustentaba en la idea de posesión comunal voluntaria para la producción y el consumo tanto en las zonas urbanas como en las rurales. La existencia comunal separada dentro una economía capitalista era posible. "Bakunin y los colectivistas sustituyeron la idea de Proudhon de propiedad individual por la idea de posesión comunal voluntaria. Sin embargo se garantizaba el derecho del individuo a disfrutar de su propia productividad o de su equivalente. En esa forma se mantenía la tónica dominante -la libertad individual-de todas las variaciones de pensamiento anarquista." (Hart, op.cit.: 12-13)
51. Me refiero a aquel momento histórico que ubica el Contrato Social de Rousseau -según Starobinski-, como el "comienzo de la vida social", en el momento en que sale del estado de naturaleza y en el cual, dice, "se habla de la destrucción de una sociedad imperfecta a fin de establecer la libertad igualitaria. De este modo, Rousseau evita el problema práctico del tránsito de una sociedad previa a la sociedad perfectamente justa(...) Inmediatamente, sin pasar por etapas intermedias, nos lleva a acceder a la decisión que funda el reino de la voluntad general y de la ley razonable. Esta decisión tiene un carácter inaugural, pero no revolucionario(...) El pacto

El hecho de que el hombre no esté sometido a un Poder como el que emana del Estado moderno, implica una liberación en todos los órdenes, que le da acceso a una percepción del mundo más abierta y estimulante, más "natural". La imaginación, las sensaciones y los sentimientos, las pulsiones naturales de hombres y mujeres no estarían mediatizadas por las convenciones morales ni por los intereses materiales que lo han corrompido, ni por la coacción o la violencia, sino por el contrario, estarían totalmente potenciadas. Todo esa serie de paisajes, ambientes, situaciones que -a pesar de todo- se les revelan como en breves chispazos a los personajes y al narrador como una realidad maravillosa, estarían quizá desprovistos de ese tono elegiaco, de esa añoranza por un pasado que -diría Rosseau- no es otro sino la "naturaleza perdida" y la pesada culpa por haberlo permitido.

Los ixtepecos sólo han recibido las órdenes "superiores" sin que puedan chistar siquiera. Quizá por ello, la autoridad de la nación, el Presidente, es en Ixtepec un loco, Juan Cariño, que no tiene ningún fuero, ningún poder, aunque sí goza de la admiración y del respeto sincero de los demás.

-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. Por eso debo cuidar sus pasos.(58)

A un Presidente (legalmente reconocido) que está ausente para poner en orden las cosas en el pueblo, se le antepone un presidente (autonombrado y con la aprobación tácita de los demás) pero de carne y hueso, como Juan Cariño, que cuidadoso vigila calle a calle, que está pendiente de los sucesos y que actúa en consecuencia, que no necesita recibir los beneficios del poder y del dinero para cumplir con su deber. Movido por el afán de justicia y de belleza, antisolemne, sincero, bondadoso y solidario, Juan Cariño es una personalidad antagónica a la del hombre poderoso, ambicioso y cruel que caracteriza a los políticos.

De la misma manera, cuando en la novela se habla o se alude indirectamente al zapatismo o de Zapata, el recuerdo es amable. El recuerdo de los zapatistas en la memoria colectiva representa momentos de felicidad y abundancia, de pasión e

social no se realiza en la línea de evolución descrita por el segundo Discurso, sino en otra dimensión, puramente normativa y situada fuera del tiempo histórico. Se vuelve a empezar desde el comienzo legítimo, ex nihilo, sin plantearse la cuestión de las condiciones de la realización del ideal político. La historia, que vuelve a empezar de nuevo de esta manera, se inicia con la alienación de la voluntad de todos en las manos de todos, en lugar de comenzar por la afirmación posesiva: 'esto es mío'. Esta sociedad escaparía así inicialmente a la desgracia histórica que, por un encadenamiento necesario y fatal, ha condenado a la humanidad real a perderse y a corromperse irreversiblemente. Constituye el modelo ideal en cuyo nombre resulta imposible emitir un juicio contra la sociedad corrompida..." (Ibidem: 43-44)

intensidad, pero sobre todo de liberación. Sin embargo, también se trata de una experiencia que dejó en las conciencias un profundo sentido de culpa, culpa por ese gran pecado que es el asesinato artero del Caudillo del Sur como resultado de la incomprensión y de la intolerancia. Es un hecho oprobioso más, que se suma a la cauda interminable de crímenes y traiciones. Por ejemplo, la vieja Dorotea cree que Dios mandó a Rosas como un castigo, pues los ixepecanos -cuando llegaban los zapatistas-escondían la comida y el dinero para no colaborar con éstos.(Garro, a: 15)

La novela retoma de ciertas interpretaciones históricas la idea de que el zapatismo representa de algún modo un orden económico y social más justo para los más pobres y marginados. En el nivel de las sensaciones, donde se mueve la memoria ixepecana, la presencia intermitente del espíritu zapatista es el acecho constante de una posibilidad doble: la esperanza de romper con un orden nefasto y, por otra parte, la cristalización de la utopía: una sociedad hecha por los hombres para bienestar de los hombres; el sueño de una sociedad construida por lazos de solidaridad y de responsabilidad colectivas, donde el bienestar social tenga sus bases en la libertad y la felicidad de cada individuo.

Esta imagen de una sociedad o micromundo utópico, puede tener o no relación con la experiencia de la Comuna de Morelos, que significó una puesta en práctica del sueño zapatista ⁵², que representaba un nuevo orden y que se reveló como una forma de

52. Nos referimos a lo que llama Adolfo Gilly la "Comuna de Morelos" la experiencia de autogobierno campesino de los pueblos de Morelos y que Salvador Rueda describe como "reinversión de la geografía": "la utopía zapatista nació aparejada a su espacio y a la necesidad ineludible de controlarlo: se ubicaba físicamente en los territorios arrebatados a los gobiernos estatal y federal(...) Después de los Tratados de Ciudad Juárez en mayo de 1911, el Estado emprendió la pacificación de Morelos; esto significaba, en la práctica, la depuración de la fuerza de trabajo campesino con la desmovilización y la segura desaparición física de los 'alzados'. Pero las "campañas de ocupación" de la entidad no dieron el resultado apetecido: la firma del Plan de Ayala en noviembre de 1911, marcó el principio de la guerra. Con este documento, los campesinos anunciaron que se defenderían atacando; en ese momento, la oposición cedió el paso a la subversión y con ella a la autonomía. La imagen del mundo se trastocó. Las fronteras impuestas por la división política-administrativa del territorio nacional a los estados del centro-sur, se transformaron: el área controlada por los zapatistas se convirtió en zona liberada(...) Al tomar los espacios, nació la necesidad de cubrir los huecos; al no reconocer a la autoridad estatal, se vieron en la obligación de sustituirla...para sobrevivir tuvieron que gobernarse por cuenta propia. Desde el principio, el símbolo de la autoridad -con significantes y significados- se trasladó: ya no fue el Supremo Gobierno, sino el Cuartel General -y concretamente Emiliano Zapata- a quien los campesinos reconocieron como su superior y el receptáculo del poder. El Cuartel General asumió responsabilidades diversas al convertirse en el sustituto simbólico del Estado y en "órgano rector del movimiento" en su conjunto(...) La geografía original de los pueblos se recuperaba, con los terrenos que habían pertenecido a los pueblos y que se restituían a sus dueños anteriores, y con las tierras "nacionalizadas" a los enemigos

protesta -relativa- contra la modernidad y como una alternativa al poder absoluto del Estado ⁵³, puede tener o no relación con la sociedad igualitaria que propone el comunismo ⁵⁴, pero lo que sí es cierto es que, como una reacción inmediata al pesimismo y a la decadencia, como una forma de sobrevivir a la amenaza continua de disolución, los deseos y los recuerdos de los personajes parecen apuntar a la posibilidad, a la alternativa imaginaria de acceder a otro modo de vida, de cuyos componentes es posible vislumbrar sólo algunos avances.

de la revolución(...) El ordenamiento político del espacio pueblerino tuvo como finalidad la defensa de la cotidianeidad: ordenar las relaciones económicas y sociales que les permitieran continuar con su libertad(...) El centro del orden vertical era el municipio; hacia arriba se proyectaban los distritos y los gobiernos estatal y federal, y hacia abajo la libertad de los hombres, de sus cuerpos y de sus mentes. De este modo, los zapatistas se asumieron como la semilla de una nueva nación, que arrebataría los espacios controlados por los gobiernos de viejas ideas, teniendo como punto de partida la organización municipal.(...) El Plan de Ayala dirigió los objetivos centrales, pero dejó que los procedimientos se resolvieran por cauces 'naturales' en cada pueblo: elección anual de las autoridades municipales, especificidad de sus funciones (control sobre el comercio, árbitro de las disputas civiles, vigilancia, etc.), existencia de un concejo que cuidaba de los títulos de propiedad y de los documentos sobre litigios de tierras, etc., siguieron los caminos que en la tradición del orden municipal se tenían, bajo la observación directa de los jefes guerrilleros. Pero también lo novedoso fue incorporado: las restituciones de tierras, aguas y montes se sumaron a las funciones de presidente municipal" (Gilly, 1977; Rueda, "Utopía y organización política del espacio. Concepciones zapatistas del orden" en op. cit.: 20-23)

53. Ibidem: 17.

54. En la novela se alude sutilmente a la idea de una sociedad regida por una especie de "comunismo primitivo", en el que las relaciones humanas no se rijan por el dinero, ni por la fuerza de las armas como ocurría en las haciendas. Hay implícita una voz que a lo largo de la novela parecería proclamar libertad y el poder de decisión sobre su destino del pueblo itztepecano, lo cual integraría también el ingrediente anarquista. Adolfo Gilly dice que el zapatismo es un movimiento empíricamente anticapitalista. Señala que la fuerza real de dicho movimiento, su capacidad de resistencia -desde la Conquista- contra el despojo de tierras primero, y luego contra la explotación de los terratenientes, proviene del constante fortalecimiento de los "pueblos" como organización originaria, como antiguo órgano democrático de los campesinos comunitarios donde por cientos de años se deliberaba y decidía sobre los problemas locales. También apunta que la vieja organización comunal, los pueblos, todavía vivos como centros de vida comunal de los campesinos, en su resistencia de siglos al avance de las haciendas, fueron el organismo autónomo con que los surianos entraron y se sumaron a la Revolución. (Gilly, "La guerra de clases en la Revolución Mexicana. Revolución permanente y auto-organización de las masas" en *Interpretaciones...*, 1985: 30-37)

Dentro del universo de los "actos" humanos, de un tiempo lineal cuyo futuro es sinónimo de cambio y éste a su vez de progreso, en el universo de la realidad conclusa y cerrada, siempre hay fugas, espacios virtuales en los que caben las transformaciones, en los que cabe la libertad. Esos espacios, esos posibles avances hay que encontrarlos en otro sujeto histórico, aquel que no responda a expectativas ya previstas, a concepciones fijas de antemano. Hay que encontrar esos espacios virtuales en las múltiples experiencias que nos proporciona la imaginación a través de los sueños, los recuerdos de infancia, y por otra parte a través del amor y la belleza. Todo ello junto, hay que ponerlo en juego en la construcción de una versión distinta, una versión opuesta de los acontecimientos que han forjado nuestro pasado y que determinan la experiencia del presente.

2.4. ARROYOS QUE CONFLUYEN EN UN NUEVO RIO (LA NOVELA: UNA VERSION NO CANONICA DEL PASADO).

Si aceptamos que la novela se constituye en una posible interpretación no oficial, no canónica de ciertos hechos históricos ubicados entre los de la Revolución iniciada en 1910 y los de La Cristiada, quizá podríamos considerar que hay ciertos componentes que la hacen compartir ideas, conceptos y representaciones que pertenecen a otros universos. Así, las ideas sobre la historia en la novela podrían explicarse también:

a) Como parte de la visión milenarista y mesiánica de la Revolución y que es evidente en la novela a través de la presencia simbólica del mito de Zapata.

b) Como producto de cierto revisionismo histórico, que en épocas distintas se ha ejercido para poner de relieve ciertos hechos y destacar el papel de caudillos populares como Villa y Zapata en la Revolución. En este sentido la novela, escrita en los 50s, - según comenta su autora- podría insertarse en ese diálogo y discusión ininterrumpidos que sobre los fines y logros de la Revolución Mexicana se ha venido sosteniendo desde su realización, pero desde una perspectiva nueva.

2.4.1. AFLUENTES SUBTERRANEOS: MILENARISMO Y MESIANISMO. RELIGIOSIDAD.(ZAPATA, FELIPE HURTADO Y ABACUC: TRES ROSTROS DEL MUNDO NUEVO)

La historia de Ixtepec, es la del Israel bíblico caído en el pecado. Una especie de Sodom y Gomorra cuyo castigo divino la convertirá, junto con sus habitantes, en una piedra perdida en la inmensidad del desierto.

Antes de la derrota final del pueblo se han manifestado las señales de su destino. Son visiones a veces extrañas, son profecías; revelaciones que los personajes, de manera

simbólica, vienen experimentando como un anuncio del futuro, un futuro de catástrofe, pero también de redención.

El final apocalíptico de Ixtepec, significa la muerte de un lugar cósmico, un lugar a donde los estragos del tiempo no llegan. Ese lugar cósmico encarna en la memoria de un origen épico, en un Ixtepec del pasado remoto, edénico donde abundan la armonía y la felicidad. Es un Ixtepec de la infancia, cuya desaparición, cuya destrucción por efecto del olvido y por las acciones de los hombres, crea un intenso sentimiento de angustia.

El desenlace de la novela habla de una especie de "destino manifiesto" por el cual los ixtepecanos irán experimentando paulatinamente su destrucción y cuyo clímax en la primera parte estará representado por la inmolación de los amantes (Julia y Felipe), y en la segunda, por la destrucción moral y física de Isabel. Los ixtepecanos se van desintegrando al irse alejando cada vez más de ese pasado edénico, de ese "Jardín" primigenio en donde predomina una organización social perfectamente ordenada y jerarquizada. La anulación de ese orden les produce angustia porque significa la separación total del origen. El Edén en Ixtepec ha sido sustituido por el "Hotel Jardín", lugar de pecado y de lujuria, donde los hombres (Rosas y los generales) son arrasados por sus pasiones llevadas al extremo.

Junto a estos pecados, al crimen y al despojo ejercidos por una especie de "nuevo caciquismo" solapado por los generales, se añan otras presencias, otras señales, que parecen encontrar estos fanáticos: la voz profética, dispersa y fragmentaria del Loco Juan Cariño y sobre todo de la beata de la segunda parte, que vienen a ser una especie de profetas del desastre.

En medio del extenso y profundo lago seco que es Ixtepec, ese "valle" donde sólo corren las lágrimas y la sangre, donde se escuchan las voces plañideras de los caídos, en ese mar de espera e inmovilidad en el que se hayan sumidos los ixtepecanos -pobres o ricos, poderosos o desprotegidos-, atormentados por una pléyade de Demonios, alberga sin embargo, la esperanza de que ocurra "un milagro", sea un temblor de tierra, la llegada del Mesías, el "no contaminado por la desdicha", como llaman a Felipe Hurtado; esperan nostálgicos la reaparición de los guerrilleros zapatistas o de la llegada de las huéstris cristeras comandadas por Abacuc, acciones que los salvarían de su fatal destino.⁵⁵

55. Cuando hablo de Milenarismo, hablo de la creencia o doctrina religiosa basada en la espera del Reino de Dios y que es en realidad la recuperación o restitución del Paraíso. Se llama "milenarismo" porque proviene de una peculiar interpretación del Apocalipsis, aquella que señala los "mil años", como este período de espera y advenimiento. Junto a esta espera mesiánica se manifiesta el deseo mesiánico. Esta visión de la historia y del mundo, propia de muchas comunidades y pueblos, provoca que los hombres vivan a la expectativa y bajo la influencia del temor por la llegada del último día y, con éste, del Anticristo. La presencia de catástrofes naturales como terremotos, tormentas, o, graves sequías, etc., aunada a graves revueltas políticas y sociales como guerras y revoluciones, o el surgimiento de tiranías o cacicazgos crueles, son signos que los miembros de la comunidad acechan porque anuncian el temido final del mundo. (Rf. Franco, en 1988: 00-303).

Su presencia no nos era grata. Eran gobiernistas que habían entrado por la fuerza y por la fuerza permanecían. Formaba parte del mismo ejército que me había olvidado en este lugar sin lluvias y sin esperanzas. Por su culpa los zapatistas se habían ido a un lugar invisible para nuestros ojos y desde entonces esperábamos su aparición, su clamor de caballos, de tambores y de antorchas humeantes. En esos días aún creíamos en la noche sobresaltada de cantos y en el despertar gozoso del regreso. Esa noche luminosa permanecía intacta en el tiempo, los militares nos la habían escamoteado, pero el gesto más inocente o una palabra inesperada podía rescatarla. Por eso nosotros la aguardábamos en silencio. En la espera yo estaba triste, vigilado de cerca por esos hombres taciturnos que surtían a los árboles de ahorcados. Había miedo. El paso del general nos producía temor. Los borrachos también andaban tristes y de cuando en cuando anunciaban su pena con un grito alargado y roto que retumbaba en la luz huidiza de la tarde. A oscuras su borrachera terminaba en muerte. Un círculo se cerraba sobre mí. Quizá la opresión se debiera al abandono en que me encontraba y a la extraña sensación de haber perdido mi destino. Me pesaban los días y estaba inquieto y zozobante esperando el milagro. (Garro, a: 13)

El ambiente milenarista ⁵⁶ es evidente. Ansiedad, temores de que el fin del mundo esté próximo, de que se vive una etapa de transición previa a la llegada del Juicio Final y con ello del reino de Dios; etapa durante la cual los militares, esa especie de jinetes del Apocalipsis, cercan el pueblo y arremeten contra los pecadores ixtepecanos, acarreándoles sobre todo dolor físico y moral, hambre, guerra y muerte, caos y sobre todo, olvido.

Ixtepec es visitado día a día, como en una condenación eterna, por el tren, representación de la apocalíptica "máquina infernal"⁵⁷ que acarrea desgracias (las noticias de la guerra, de los ajusticiamientos, de las nefastas políticas gubernamentales, etc.).

Ixtepec está cercado, rodeado de zopilotes, de moscas que salen de los cadáveres mutilados que se pudren irreverentemente, de los cuerpos de los "justos" (los indios y agraristas que cuelgan diariamente en las Trancas de Cocula) son sacrificados constantemente por los "impíos" (los Generales, el cacique, los pistoleros). Pero, no obstante este panorama desolador, y a pesar de todo, serán los "impíos" los que habrán de sucumbir, los que habrán de morir cuando venga el reinado de Dios. La sombra de los justos habrá de perdurar, aunque mueran físicamente.

Son los signos que prologan la llegada del Anticristo* (Carranza, Calles, Rosas), ese terrible ser que es un déspota, el cual se impone y rige los destinos de los demás por

56. Ibidem: 300-305.

57. Las máquinas son representaciones de los Jinetes del Apocalipsis, por su capacidad de destrucción. Si bien el tren lleva noticias al pueblo y lo mantiene un poco conectado con el exterior, también es cierto que en el tren llegan los militares, sus queridas, esto es, signo de pecado y de desastres.

medio de la violencia, el miedo y el pecado. Este Anticristo es un hombre que resulta a la vez atractivo y cruel, es un ser que fascina y repele, que es brillante y a un tiempo horrible, aterrador. Y que, sin embargo, se convierte en un "mal necesario" previo a la gloriosa llegada del Mesías, del Salvador -su antagonista- que en el imaginario del pueblo encarnan sucesivamente Zapata, Abacuc, pero sobre todo Felipe Hurtado, una especie de "Arcángel" o "Ángel", una especie de Dionisos, que anuncia el nuevo reino, pues no está contaminado por la desdicha.

La noticia de la llegada del extranjero corrió por la mañana con la velocidad de la alegría. El tiempo, por primera vez en muchos años, giró por mis calles levantando luces y reflejos en las piedras y en las hojas de los árboles; los almendros se llenaron de pájaros, el sol subió con delicia por los montes y en las cocinas las criadas comentaron ruidosas su llegada. El olor de la tisana de hojas de naranjo llegó hasta las habitaciones a despertar a las señoras de sus sueños inhábiles. La inesperada presencia del forastero rompió el silencio. Era el mensajero, el no contaminado por la desdicha. (Garro, a:63)

Es el "mensajero del amor" y del arte, el que por amor es también sacrificado. En conclusión, en Ixtepec predomina el ambiente milenarista: hay pobreza generalizada, y, en la población campesina e indígena, hambre y "fiebres malignas", amén de una profunda depresión psicológica y moral. En Ixtepec se vive una "nostalgia de catástrofes", se recuerdan y añoran los terremotos; se padecen graves calores y sequías que hacen de la zona casi un desierto ("Me rodean unas montañas espinosas y unas llanuras amarillas pobladas de coyotes"); el panorama de muerte y tortura (cadáveres que día con día se pudren a pleno sol -como sucedía en la Vía Apia de la Roma imperial-, la opresión y el sometimiento llenan el aire de "malos presagios". Ixtepec es más que un 'Valle de Lágrimas' como dice el Evangelio, es un 'Infierno chiquito' donde el tormento parece eterno:

Nadie se acordaba de nosotros. Sólo éramos la piedra sobre la cual caen los golpes repetidos como una imperturbable gota de agua. (Garro, a:)

Así sintetiza la novela el sentimiento general de abandono y marginación que vivían muchos pueblos, fundamentalmente religiosos y católicos, antes de la Revolución y después de ella, sentimiento que más allá de programas políticos definidos empujó a los pueblos y pequeñas ciudades del interior del país a levantarse en armas, o por lo menos, a mantenerse indiferentes o pesimistas respecto a los logros revolucionarios. Puede uno aventurarse a leer en la queja obsesiva del narrador por el abandono de Ixtepec, una opinión tácita acerca del centralismo del gobierno federal que relega al resto de los mexicanos.

De la misma manera, cuando los personajes y el narrador colectivo invocan la presencia de los zapatistas, cuando desean intensamente que llegue Abacuc, existe la idea

58. La llegada del Anticristo es un lugar común en la mentalidad milenarista, como señala Pereira de Queiroz referido por Franco, op.cit.: 306).

de que sus incursiones son -como sucede en el teatro- momentos culminantes, milagrosos, porque rompen y se constituyen en actos de franca rebeldía ante el orden impuesto. Son - simbólicamente- el anuncio de un mundo nuevo. Con su presencia, el tiempo transcurre de otro modo, todo adquiere un nuevo brillo, recorre los espíritus una especie de alborozo ante el Reino del Mesías por venir.

Los militares nos espían y nosotros esperábamos la aparición de Abacuc el cristero. Andaba alzado en la Sierra y su nombre corría de pueblo en pueblo. A media noche los hombres cogían los caminos secretos y se escapaban de Ixtepec para unirse a los alzados. Abacuc dormía de día y en la noche aparecía dando un alarido en los pueblos vecinos. Mataba a los soldados, liberaba a los presos e incendiaba las cárceles y los archivos. Los hombres lo acogían juntando sus alaridos a los suyos y descalzos corrían detrás de su caballo que volvía a desaparecer en los vericuetos de la Sierra. Alguna noche Ixtepec oiría su grito: "¡Viva Cristo Rey!", y eso sería la última noche de Francisco Rosas.

-¡Ya no tarda en venir!

Y nos refamos saboreando el nuevo incendio de Ixtepec.

-¡De que llega...llega!

Y ni siquiera mirábamos a las ventanas de la Comandancia militar donde estaban los militares espíándonos; el general y sus ayudantes eran nuestros presos. (Garro, a: 184)

Sin duda hay en la novela una combinación de milenarismo y mesianismo, esto es, la creencia de que un redentor o salvador pondrá orden a un actual estado de cosas e instaurando una era luminosa, plena de paz y felicidad, guiando a los fieles, a quienes comunica los mandamientos divinos, las órdenes sobrenaturales. Dicha creencia se origina en el descontento creciente de la colectividad ante una secuela constante de desgracias e injusticias sociales que se vuelven insoportables (el militarismo, la crisis económica y moral), por lo que el anuncio de la llegada del Mesías infunde firmes esperanzas de que habrá una transformación radical de las condiciones penosas en las que viven.⁵⁹

A un tiempo que un acendrado fatalismo predomina en la visión histórica de Ixtepec, bajo la cual el presente de castigo y expiación es eterno, el enfoque milenarista provee a dicho fatalismo de otro ingrediente, el de la 'esperanza', que de algún modo encarnan Julia y Felipe, y en un sentido más simbólico, el teatro como espacio de la palabra recobrada, pues si bien el sufrimiento y la catástrofe de la vida de los hombres se vuelven intolerables, son sólo transitorio, pues existe la fe en una posible redención. Así, el futuro es sólo en parte réplica de la sombra del pasado, pues el presente, ese puente que une el Ayer con el Mañana, es a un tiempo el punto de confluencia y la frontera de dos realidades. El presente, es en tanto etapa de transición, una posibilidad de creación de una salida. Es aquí y ahora desde donde se entiende el pasado y desde donde se decide el

59. Ref. en Franco, op.cit.: 304-306.

futuro, donde por medio de los actos se construye el Cielo o el Infierno, como afirmaría la Biblia, según una lectura reciente y alternativa del texto sagrado.⁶⁰

2.4.2. FELIPE HURTADO Y EL TEATRO: DOS FORMAS DE REDENCION.

La visión que los pueblerinos tienen en un primer momento de Felipe Hurtado, responde a cierto temor y asombro por lo nuevo y diferente, pero después todo ello responde a una expectativa generalizada, pues su presencia se interpreta como una "señal", como el signo de anunciación de un cambio, de la llegada de una nueva era. De Felipe se sabe lo que no es, y como ocurre con Julia Andrade, su procedencia es misteriosa, aunque en un momento dado, él mismo dice que viene de México. Felipe es distinto, porque es algo nunca visto antes por ahí, pero también alguien que ve de distinta manera:

" Miraba a los ojos de su cliente, hondos, con ríos y con ovejas que balaban tristes adentro de ellos".(Garro, a: 39)

A Hurtado se le atribuyen rasgos casi sobrenaturales: se tiene la impresión de que casi no pisa el suelo(55), se sabe que lee un misterioso "libro rojo"(55), y que lo mueven intenciones secretas; se tiene la seguridad de que está marcado por un destino(-";Viene por ella!"), un destino que pareciera imponerle el anhelo de los otros.

Hurtado, amado por Julia, no es una especie de revancha justiciera como lo serían Zapata y Abacuc, contra los males causados por Rosas y por el cruel Rodolfo Goribar, agentes de tiranos como Carranza o Calles. Hurtado es, por decirlo de una forma metafórica, extensión del ojo de Dios que cae sobre el mundo para hacer más insoportable y cruel el castigo sobre la humanidad ciega y sorda. Su llegada al pueblo, su personalidad y comportamiento, son la evidencia palpable, la presencia viva de un ideal, de una búsqueda. La esperanza latente en la venida del Mesías y de un nuevo tiempo encarna en Hurtado, su anunciante. Es un Mensajero místico como Mercurio,⁶¹ pero

60. La Teología de la Liberación hace énfasis en que el Cielo del que habla la Biblia está en la tierra misma, en el aquí y en el ahora, y no después de la muerte. Los pecados o actos beatíficos deben ser calificados, castigados o premiados en la tierra y no en el vasto predio de la Eternidad. Esto provee de un alto grado de responsabilidad a los cristianos sobre sus actos, adquiriendo así importancia capital el libre albedrío como base para la construcción del "Sujeto social" al que debe alcanzar ese hombre-objeto que ha sido entronizado por una lectura tradicional y oficial de las Sagradas Escrituras.

61. Mercurio es el dios romano *Mercurius*, se identifica con el Hermes griego. "Como éste, protege particularmente a los comerciantes -en su nombre se encuentra, en efecto, la raíz de la palabra *merx*, que significa "mercancía"- y a los viajeros. Después de su helenización

también una fuerza subversiva como la que representa Dionisios ⁶². Como el Dionisios del mito, Felipe Hurtado proporciona el 'elixir' de la inspiración a través de la obra de teatro, por medio de la cual, los pueblerinos se liberan de la farragosa carga de su mundo cotidiano y acceden a la embriaguez artística.

Contrastando con esas relevantes "tarefas" que se le atribuyen, su comportamiento y su personalidad soñadora, pacífica y agradable le ganan simpatías y chocan con la hosquedad hipócrita de los ixtepecanos, así como con la agresividad e irracionalidad de los militares. Si bien es sacrificado -contaminado por la fascinación que el pueblo tiene por Julia Andrade-, el valor simbólico del "extranjero" no se debilita, por el contrario. Es "extranjero" no sólo porque ha llegado de fuera, de la capital, no sólo porque no caza con el modelo de los hombres de Ixtepec y de los militares, esos "fuereños" venidos del norte, sino porque pertenece a otro ámbito. Felipe es la manifestación viva de un mundo "otro" al que ellos no han tenido acceso. Por ello la muerte o desaparición de Felipe junto a la de Julia, significa en el imaginario colectivo una grave pérdida que desemboca en una profunda desolación.

En evidente oposición al machismo y al provincialismo de los ixtepecanos y de los militares, Felipe Hurtado es alabado porque es un hombre de ciudad, seguro de sí mismo, un hombre de "acción", "moderno" (Garro, a: 37-38), progresista a quien por principio de cuentas no le asustan los alardes de fuerza ni los celos desmedidos de Rosas (Garro, a: 39). Felipe es el único varón al que no le importa el pasado de Julia para enamorarse y ser capaz de morir por ella. Es un hombre tranquilo, muy alejado de las valentonas y los caprichos; es un hombre letrado y culto, alguien a quien le gusta leer, quien puede reconocer la belleza sin prejuicios (Garro, a: 95). Las cualidades "objetivas" e "imaginarias" se unen en Felipe Hurtado para hacer de él un personaje mítico desde la perspectiva de la colectividad.

Además de su carisma y personalidad, Felipe tiene una cualidad muy especial. Cultiva el teatro como una alternativa de vida, o por lo menos, se le ocurre que el montaje de una obra de teatro podría sacar a los ixtepecanos de su grave depresión. Al proponerles a los jóvenes Moncada montar una obra, introduce a través del espacio teatral una especie de versión de ese "milagro" por el que tanto suspira el pueblo, el milagro de vivir en otro espacio, de poder acceder a un vida distinta, gloriosa y trascendente, y cuyos protagonistas sean ellos.

La sombra de Francisco Rosas cubría mis cielos, empañaba el
brillo de mis tardes, ocupaba mis esquinas y se introducía en las

se le representa como mensajero de Júpiter e incluso, en broma, como servidor suyo en sus aventuras amorosas..." ("Mercurio" en Grimal, 1965)

62. En el mito se refiere que Dioniso es dios del vino y de la inspiración, que era festejado mediante tumultuosas procesiones en las que figuraban, evocados por máscaras, los genios de la Tierra y la fecundidad. De estos cortejos se originaron las representaciones, más regulares, del teatro, la comedia, la tragedia y el drama satírico, que conservó por más tiempo la huella de su origen. ("Dioniso" en Grimal, 1965)

conversaciones. Quizá el único que me apreciaba era Felipe Hurtado y el único que también sufría por la inercia en que habían caído mis gentes. Tal vez por eso, ayudado por Isabel, inventó la obra de teatro. Su fe en la ilusión convenció a don Joaquín y éste le prestó el pabellón en que vivía para representar una obra. (Garro, a: 117)

Aunque ciudadano y moderno, Hurtado es en realidad un ser idealista e imaginativo, alguien que naturalmente privilegia el amor y el arte como formas de recuperar lo humano para provecho de los propios hombres. El amor y el arte proveen de ilusión, renuevan las vivencias maravillosas, rescatan el sentido de las palabras y de los hechos. Estos valores son los que transforman a los seres humanos, los que pueden cambiar el rumbo de los acontecimientos. El amor, el arte y la belleza son los motores que, al final de cuentas, hacen avanzar la historia.

Y es que la vida y las palabras en el mundo del arte (de la poesía y del teatro) adquieren un valor y un énfasis adicionales.

El encantamiento se rompió y por primera vez tuvimos algo que hacer, algo en qué pensar que no fuera la desdicha. La magia que invadía al pabellón de doña Matilde invalidó en unos cuantos días a Ixtepec. Mis gentes hablaban del "Teatro" con asombro, contaban los días que faltaban para el estreno y se preguntaban por qué antes nos privábamos de esa diversión... (Garro, a: 120)

El tiempo y el espacio del arte (del teatro y la poesía) destruyen el espacio profano donde los individuos viven sordos y ciegos. A través del teatro se puede ver más allá, se puede sentir más, se puede ser más feliz.

Era muy dulce saber que podíamos ser algo más que espectadores de la vida violenta de los militares y casi sin darnos cuenta nos alejamos de los balcones del Hotel Jardín para acercarnos a los de doña Matilde. Aquellos fueron días halagüeños. (Garro, a: 121)

El teatro, como todo arte y como todo acto de magia, ejerce sobre los seres humanos una enorme fascinación y un enorme poder de convocatoria. La vida ficcional del teatro les da la oportunidad a las personas de vivir su alteridad, su surrealidad, sin conflicto alguno, sin culpa y sin miedo.

El escenario estaba casi terminado. Los jóvenes, apenas subían sus gradas, alcanzaban un reino diferente en que danzaban y hablaban también de una manera diferente. Las palabras se llenaban de paisajes misteriosos y ellos, como en los cuentos de hadas, sentían que de sus labios brotaban flores, estrellas y animales peligrosos. La escena consistía en unas tablas mal clavadas y sin embargo para ellos era el mundo entero en sus variedades infinitas. "Frente a este mar furioso..." para que de un misterioso rincón del escenario surgiera el mar con sus olas altas y su

espuma blanca y para que una brisa desconocida soplara en el cuarto inundándolo de sal y yodo.(Garro, a: 118)

El teatro es una manera de transgredir el orden y el tiempo convencionales. La vida en escena viene a constituirse en una vida alternativa, una forma de ser "otro" sin romperse, una manera de estar aquí y ahora, pero al mismo tiempo de estar en otro tiempo y en otro lugar. El espacio mágico que construye el teatro tiene gran semejanza con el espacio amoroso, en el cual también se borran las fronteras físicas y los límites temporales y espaciales. Se es y se deja de ser, se está aquí y ahora pero también allá en el pasado y acullá en el futuro. El amante y el actor en pleno acto amoroso y teatral se ubican en el umbral

de la experiencia humana, donde se ve hacia atrás y hacia adelante, en un ángulo de trescientos grados, todo aquello que en una situación normal y pragmática es imposible vislumbrar.

Los jóvenes, apenas subían las gradas, alcanzaban un reino diferente en que danzaban y hablaban también de una manera diferente. Las palabras se llenaban de paisajes misteriosos, y ellos, como en los cuentos de hadas, sentían que de sus labios brotaban flores, estrellas y animales peligrosos. la escena consistía en unas tablas mal clavadas y sin embargo para ellos era el mundo entero con sus variedades infinitas. Bastaba que Nicolás dijera: "Frente a este mar furioso..." para que de un misterioso rincón del escenario surgiera el mar con sus olas altas y su espuma blanca y para que una brisa desconocida soplara en el cuarto inundándolo de sal y yodo.(Garro, a: 118)

Ahora bien, a pesar de los intentos de Felipe Hurtado de imbuir en los ixtepecanos una dosis de ilusión a través del teatro, su tarea -elegida por él mismo- se verá truncada por ese hado o destino fatal que le ha sido impuesto gracias a su propia condición. Hurtado como los hijos de dioses y de mortales sufre las pasiones humanas de las cuales sus poderes no sólo no pueden librarlo, sino que por el contrario las magnifican: el amor por Julia lo lleva irremediabilmente a la destrucción física, pero a la trascendencia.

La truncada representación teatral que organizan los jóvenes Moncada a instancias de Hurtado, es en la novela una forma efectiva de recuperar momentáneamente la ilusión; la vía para vivir muchas vidas deseables. El teatro permite que las realidades sean imaginables, esto es, visibles, posibles. El teatro es una forma de memoria que recupera el pasado para que el presente brille. El escenario con sus personajes y situaciones, sus diálogos, aparece y desaparece como "humo incandescente", de la misma manera que los propios recuerdos y las palabras en la memoria. (Garro, a: 116-117).

2.4.3. LA LLUVIA REVELA LO QUE SIEMPRE HA ESTADO AHI.

Otro de esos momentos luminosos y alegres lo constituyen casi al final de la primera parte de la novela la presencia de la lluvia . Vayamos por partes, la lluvia dentro de un ámbito realista, representa la esperanza de fertilidad en las tierras semidesérticas de Ixtepec. En la mayor parte de México, los cultivos son de temporal, esto hace que en general el agua de lluvia siempre haya tenido y tenga una importancia capital para la vida económica del país.⁶³ En la novela esta importancia es casi simbólica, pues Ixtepec es una zona fundamentalmente minera; por otra parte, sólo de una forma indirecta es referida la tierra como "agro" del cual son despojados los campesinos; se trata de una tierra que sólo cambia -una y otra vez- de unas manos a otras, casi siempre a las mismas (el terrateniente mueve "las mojoneras" de los "agrarristas"). "Las cañas", casi un oasis, adonde los generales y sus queridas se van y recorren durante sus cabalgatas nocturnas, pareciera un espacio imaginario, simbólico, más que real. (Cfr. Garro, a:42)

La presencia del agua y del viento como elementos de la naturaleza invocados por las palabras, como en los rituales mágicos, son manifestaciones directas de un trastocamiento de la vida cotidiana, una manera de romper la tediosa monotonía de una conversación obsesiva sobre los mismos temas (los pecados de Julia, los asesinatos de indios, etc), lo cual tiene sin duda un efecto positivo aunque momentáneo en la realidad física y psicológica de los puebloños.

Como si sus palabras hubieran desatado una fuerza misteriosa, un rayo atravesó los cielos y sobresaltó a todo el pueblo; era el primero del año. Los amigos se pusieron de pie para escrutar el cielo oscuro. Un segundo rayo lo iluminó.

-¡Va a llover!

Gritaron con júbilo. Se sucedieron dos relámpagos más. Cayeron las primeras gotas gruesas y pesadas. Isabel tendió la mano fuera del techado.

-¡Llueve! -exclamó alegre y miró ávidamente el jardín desgarrado por ese viento súbito que acarrea en mi tierra la tormenta. En unos minutos se formaron remolinos de agua que deshojaron a las jacarandas y a las acacias. Las papayas altas se doblaron bajo la lluvia. Los nidos de pájaros instalados en lo alto de las palmeras cayeron al suelo. El viento pasaba zumbando por los tejados, abriéndose paso entre la lluvia y llevando ramas verdes y pájaros enloquecidos. (Garro, a: 104)

Todo aquel evento que rompa la estaticidad, la inmovilidad de la vida cotidiana representará, si no un cambio o una solución definitiva, sí una especie de válvula de escape, una salida temporal que permite a los individuos soportar la creciente tensión causada por la ocupación militar, por la decadencia y el aburrimiento excesivos.

63. González Graff, op.cit.: 10.

En la vida ixtepicana, no todo se presenta tan generalizado y definitivo, tan uniforme y cerrado como para afirmar, de una vez y para siempre, que una realidad está totalmente clausurada, y que todo habrá de transcurrir sin incidentes. La vida de los hombres está llena de puertas y ventanas por donde asomarse, por donde acceder a una realidad alternativa, aunque ésta sea imaginaria. Pero esto tiene que ver con la forma en que se ven y, finalmente, se encaran los acontecimientos.

En la novela, sin duda, juegan un papel preponderante el humor, la imaginación popular y la fuerza del pensamiento poético o lírico con que se captan los sucesos y las personas. En medio de la solemnidad de la retórica oficial, en medio de la gravedad de una situación, a la deriva de la desesperanza y la desilusión, es rescatable la capacidad del ser humano para ser uno y muchos a un tiempo, para refirse de sí mismo y de su drama, para jugar con las palabras.

Juan Cariño era el más exaltado. Levantaba sin cesar su sombrero de copa para saludar a los vecinos y sonreía satisfecho: estaba de vacaciones. Las palabras que en esos días andaban por el aire eran sus palabras predilectas y podía por una vez ser correcto y descubrirse sin temor. Su sombrero estaba vacío de palabras malignas. En su casa hablaba en términos brillantes del arte de la fiesta.

-¡Es una de las Bellas Artes! -explicaba con arrogancia a las muchachas que escuchaban tristemente los preparativos de la fiesta a la que ellas no irían.

-¡Ya llegaron las luces de Bengala! -anunció una tarde depositando su sombrero inútil encima de una mesita sucia de la sala. Las muchachas sonrieron melancólicas.

-¡Las luces de Bengala! -repitió Juan Cariño, tratando de iluminar con sus palabras la pobreza en que vivían las "cuscas".

-¿Saben ustedes lo que es Bengala?

Las mujeres se miraron asombradas, nunca se les había ocurrido preguntarse cosa semejante.

-No, señor presidente...

-Esperen un momento: el diccionario, conjunción de los cerebros del hombre, nos lo va a decir.

Juan Cariño se fue a su cuarto y al cabo de unos minutos volvió radiante.

-¡Bengala! ¡Bengala! País extraordinario, azul, tendido en una tierra remota, habitado por tigres amarillos. ¡Eso es Bengala y ya llegaron sus luces a iluminar el armisticio! ¡La tregua! (195)

El hacerse sensible, el poder recuperar los afectos y ser consciente de ello, parece ser el verdadero valor de las palabras de Juan Cariño. Sus pensamientos inusitados, en apariencia excéntricos, (al igual que sucede con la lluvia, los temblores, el amor, el teatro) parecen tener la función de mover y conmover, de hacer que las palabras (las sensaciones y percepciones pero también las acciones) recuperen su fuerza original, su poder de desestabilización frente a cualquier idea o pensamiento preconcebido, frente a cualquier prejuicio.

2.4.4. RELIGIOSIDAD

La recuperación del significado "original" o "virginal" de la existencia humana, la recuperación del mundo desde el sentimiento y la vivencia de lo sagrado, le permite al hombre recuperarse a sí mismo. Dicha recuperación se hace fundamentalmente por medio de la palabra. La palabra es una especie de puente entre Dios y los hombres, una instancia mediadora que puede no sólo establecer un lazo de comprensión entre los hombres, sino que también, en muchos casos puede incomunicarlos, puede convertirlos en seres incomprensibles, una especie de signos vacíos que vagan en medio del caos.

La Luchi salió del cuarto y volvió al cabo de unos minutos con un diccionario de pastas naranjas y letras de oro. Juan Cariño cogió el libro con reverencia y empezó a iniciar a su amigo en sus palabras predilectas. Las repetía silabeándolas para que su poder bañara a Ixtepec y lo librara del poder de las palabras dichas en la calle o en la oficina de Francisco Rosas. De pronto se detuvo y miró con seriedad a su interlocutor.

-Supongo que va usted a misa.

-Sí...los domingos.

-No nos prive de unir su voz a las palabras de las oraciones. ¡Son tan hermosas!

Y Juan Cariño empezó a recitar las letanías.

-Ya es más de la una y media y ni siquiera se ha prendido la lumbre -anunció la Taconcitos asomando su cabeza desaliñada por la puerta de la sala.

-¿La una y media? -preguntó Juan Cariño interrumpiendo la oración. Quería olvidar la voz grosera de la mujer que lo devolvía a la miseria de su vida en la casa de paredes y camas sucias.

-Es una librepensadora...Son ellos los que han vuelto al mundo tan horrible -dijo Juan Cariño con enojo. Se puso de pie y se acercó despacio a Felipe Hurtado.

-Guardé mi secreto. La codicia del general es insaciable. Es un librepensador que persigue a la hermosura y al misterio. Sería capaz de tomar una medida persecutoria contra el Diccionario y provocaría una catástrofe. El hombre se perdería en un idioma desordenado y el mundo caería convertido en cenizas.

-Seríamos como los perros - explicó la Luchi.

-Peor aún, porque ellos han organizado sus ladridos aunque a nosotros nos resulten incomprensible. ¿Sabe usted lo que es un libre pensador? Un hombre que ha renunciado al pensamiento. (Garro, a: 62)

Como resultado de una serie de experiencias negativas, la decadencia se ha generalizado en Ixtepec. La crisis moral en que están hundidos todos los que viven en él les impide ver con optimismo su pasado, su presente y su futuro, pues han significado una continua devaluación de los valores, certeza que los sumerge en la angustia del absurdo, en la convicción de que nada tiene sentido.

Como podemos observar en el ejemplo, Juan Cariño es un nihilista que rechaza ese "nihilismo" ⁶⁴ que se alimenta de un pesimismo paralizante, decadente que ha llevado a sus coterráneos a buscar escapatorias en vez de enfrentarse realmente con la nada, rechaza ese nihilismo que contiene los males de la modernidad: fanatismo, sectarismo, y sobre todo totalitarismo.

Los generales y los propios ixtepecanos son "libres pensadores" no sólo porque son decadentes, sino porque han renunciado a la magia de Dios, a quien han sustituido por el culto a los ídolos: el dinero, el poder, la idea de un modelo de vida. Estos "nihilistas pasivos", "incompletos" no son los ateos probos y valientes que denuncian la mentira y las hipocresías de la religión, sino que son, detrás de su máscara de jacobinos, una especie de cristianos laicos que han eliminado a Dios, han eliminado la fe sincera en el Dios cristiano, en pro de conservar los convencionalismos de una "moral", más social que cristiana.

La mayoría de los ixtepecanos, esos "libre pensadores", son incapaces de movilizar su voluntad para crear nuevos valores, salidas a la inanidad de sus vidas y a la inutilidad de valores que han defendido; renuncian a cualquier esfuerzo de destrucción total y de renovación efectiva, retrocediendo así a un idealismo que finalmente los conduce a preparar la extinción del deseo. Dice Nietzsche, que

El ojo del nihilista 'idealiza en feo', es infiel a sus recuerdos; los deja caer, deshojarse; no los protege contra la decoloración lívida que vierte la debilidad sobre las cosas lejanas y pasadas. Y lo que deja de hacer hacia sí mismo, no lo hace tampoco hacia todo el pasado del mundo: él lo deja caer" ⁶⁵

Juan Cariño encarna una especie de conciencia que trata de distanciarse de ese nihilismo, trata de superarlo a través del lenguaje, pero sin conseguirlo del todo. Con un furor ciego, intenta con sus discursos incendiarios destruir la pasividad y la decadencia que lo rodean, destruir los falsos valores, las falsas y malignas palabras; pero sus intentos no llegan al extremo de plantearle su propia autoinmolación, no logran romper el infranqueable muro del anonadamiento en el que están sumidos los individuos a los que pretende redimir.

El acendrado nihilismo predominante, esa especie de fantasma que acecha permanentemente, no impide que los pueblerinos conserven cierto tipo de religiosidad, tan arraigada y soterrada en su inconsciente que les brota de manera natural. No tiene que ver con el respeto irrestricto a los preceptos y a la autoridad eclesiástica, no tiene que ver con las convenciones morales, sino que está ligada a un íntimo y personal modo de

64. Es el llamado "nihilismo incompleto" que deviene en la indolencia contemplativa del "nihilismo pasivo" y luego en el afán destructivo del "nihilismo activo". Es decir, es una primera etapa de desarrollo del nihilismo, que consiste básicamente en considerar la superioridad del 'no ser' sobre el ser y, como consecuencia, la exhortación en la práctica a la destrucción del 'querer vivir'. (Granier, 1991: 27-28)

64. Ibidem: 28.

sentir e interpretar a Dios, a un conocimiento transhistórico, de conciencia religiosa que subyace a pesar de todo. No obstante las dudas y las incongruencias se identifican con un saber y una fe que les permitiría armonizar su vida individual y su vida en comunidad, que les daría la posibilidad de evitar el choque entre un orden sagrado y un orden temporal.⁶⁶

Hay momentos privilegiados, casi siempre relacionados con sentimientos de pérdida, en que dicho bagaje religioso sale a flote: cuando pierden a Julia y a Hurtado, cuando -ejemplo notable- se da el cierre del templo, en la segunda parte, el yo-memoria colectiva, comentando el hecho, reflexiona.

Los años han pasado y aquella inmensa noche en que veíamos a la iglesia se aparece en mi memoria con la claridad de una luciérnaga; también como una luciérnaga se me escapa.

Apareció la raya naranja que anuncia la mañana; la luz subió por el cielo y nosotros seguíamos en el atrio; teníamos sueño y sed pero no queríamos abandonar a la iglesia en manos de los militares. ¿Qué haríamos sin ella, sin sus fiestas, sin sus imágenes que escuchaban pacientes los lamentos? ¿A qué nos condenaban? ¿A penar entre las piedras y a trabajar la tierra seca? ¿A morir como perros callejeros, sin una queja, después de llevar su vida miserable? (Garro, a: 158-159)

Se trata de una religiosidad popular que nada tiene que ver con la política eclesiástica, con la "ideca" y la "praxis" religiosa que profesan los dirigentes oficiales encumbrados por el papado romano. Es una religiosidad que se ha convertido en parte de sus vidas, que forma parte de la cultura y de la naturaleza de los pueblerinos, y que rebasa consideraciones religiosas esquemáticas u ortodoxas. Esta religiosidad profunda parece provenir, por una parte, de una necesidad existencial apremiante; por la otra, está muy cerca del cristianismo sincrético de los pueblos indígenas, cuyas expresiones son visibles en los rituales, en ciertas creencias y prácticas mágicas, sobre todo en una cosmovisión peculiar que constantemente aflora en los actos y en las palabras.

Dorotea contempla los cuerpos de los indios ejecutados por "abigeos o rebeldes" en su observación puede verse el profundo sincretismo entre cristianismo, religiosidad prehispánica y milenarismo. A través del indio muerto puede percibir que hay una "Gloria resplandeciente de rayos de oro y nubes blanquísimas", un cielo 'por venir' al que se puede acceder aquí y ahora, "Bastaba extender la mano para tocar ese momento intacto", sin embargo, su condición mortal y pecadora la separan de ese "presente eterno". En cambio, sostiene Dorotea, "Los indios colgados obedecían a un orden perfecto y estaban ya dentro del tiempo que ella nunca alcanzaría" y es que ese indio "es un acto puro que alcanza el orden de la Gloria"(Garro, a: 14)

La vía religiosa se convierte en una alternativa de vida, desde un punto de vista pragmático, pues viene a representar en algunos casos una forma de relativa

66. Anota Jean Franco que "el mesianismo se caracteriza por una vinculación estrecha entre lo religioso y lo profano, el orden sagrado y el orden temporal, reuniendo alrededor suyo el guía divino a un grupo de fieles"(Ibidem: 306)

sobrevivencia espiritual. De manera humorística y a veces sarcástica, en la novela se hace énfasis en ciertas actitudes que, pretendiendo ser religiosas, se convierten en convencionales en contraposición con una religiosidad espontánea, con un estado de inocencia (más cercana a Dios) que pone en entredicho la rigidez oficiosa.

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. Una vez sola en el mundo, se dedicó a tejer puntillas para el altar, bordar ropones para el niño Jesús y encargar alhajas para la Virgen. "Es un alma de dios", decíamos de ella.

Cuando llegaban las fiestas, Dorotea y doña Matilde se encargaban de vestir las imágenes. Las dos mujeres encerradas en la Iglesia cumplían su cometido con reverencia. Don Roque, el sacristán, después de bajar a los Santos se alejaba respetuoso y las dejaba solas.

-¡Queremos ver a la Virgen desnuda! -gritaban Isabel y sus hermanos al entrar a la Iglesia corriendo y por sorpresa. las mujeres cubrían con rapidez las imágenes.

-¡Por dios, niños, estas cosas no las deben ver sus ojos!

-¡Váyanse de aquí! -suplicaba su tía Matilde.

-¡Tía, por favor, sólo una vez!

De buena gana Dorotea se hubiera reído de la curiosidad y la carrera de los niños ¡Lástima que reírse hubiera sido un sacrilegio!(Garro, a: 14-15)

Los prejuicios morales y ciertos gestos que se pretenden valores religiosos "verdaderos" están vistos con humor desenfadado y brillante. Desde dicha perspectiva todo ritual religioso es de hecho una fiesta, un hecho de excepción pues implica a un tiempo garantizar la continuidad de los hombres y los dioses y -a través de la restitución de la risa- de la vitalidad.

2.4.5. LA FIESTA COMO UN RITUAL LIBERADOR.

Un caso sobresaliente de religiosidad popular es la idea, que en Ixtepec se tiene del valor de la "fiesta" como un acto restaurador. Así por ejemplo, cuando en medio de la ocupación militar se organiza la fiesta que disfrazará la conjura, se cuenta que en el pueblo el estado de ánimo y la propia realidad parecen transformarse.

Ahora la fiesta al general Francisco Rosas corría por la estela luminosa dejada por las fiestas anteriores. Todos querían olvidar a los colgados de las trancas de Cocula. Nadie nombraba a los muertos aparecidos en los caminos reales. Mis gentes preferían el camino

brevísimo de las luces de Bengala y de sus lenguas surgía la palabra fiesta como un hermoso cohete. (Garro, a: 194)

La fiesta es una especie de espejismo que hace creer al festejante que ha retornado -aunque sea por un tiempo limitado- a la inocencia primera, a esa edad de oro en la cual no hay restricciones de tipo social, moral, o afectivo. Y sin embargo, la fiesta que se lleva a cabo en Ixtepec además de excluir a gente del pueblo -indios y campesinos-, no surge de manera espontánea, sólo por el gusto de reunirse; por otro lado no tiene el valor del ritual ya que no está ligada a ninguna tradición, pues nada se desarrolla según la costumbre. Todo resulta nuevo y en apariencia gratuito; en apariencia, porque la fiesta se ha hecho con un fin determinado, ocultar la conjura contra los militares, ocultar en vez de revelar, en vez de acceder a esa "transparencia" ideal de la que habla Rosseau, por la cual lo que 'parece' necesariamente 'es'.⁶⁷

Y es que la fiesta en este caso, ciertamente despierta en sus organizadores entusiasmo, pero no es un entusiasmo totalmente gratuito e improvisado sino que tiene un objetivo oculto, engañar, fingir, "ocultar lo que sienten los corazones" por lo cual es de algún modo una puesta de teatro -en un sentido negativo-, y como tal, representa un mundo de opacidad.⁶⁸

La fiesta como el teatro ejerce una gran fascinación de la cual es difícil desprenderse. Y es que la fiesta es una posibilidad, aunque fugaz, de olvidarse del miedo y del terror, de la guerra sorda de todos los días. La euforia generalizada que los pobladores expresan por la proximidad de la fiesta que doña Carmen E. de Arrieta dará a los militares, es muestra de esa alegría colectiva, es "manifestación visible de la alegría que los hombres sienten al estar juntos"⁶⁹, y es que, la fiesta es

-
67. Rosseau observa que el ser y el parecer son cosas distintas, que siempre hay un velo que oculta los sentimientos, la verdadera esencia de las cosas; observa que dicha separación es condición necesaria y positiva del mundo imaginario de las novelas que nos dan la posibilidad de ser otros; pero contrariamente, el 'parecer' divorciado del 'ser' puede convertirse en un brutal desgarramiento y causa de la infelicidad de los hombres, pues significa que "...el paraíso se ha perdido: pues el paraíso era la transparencia recíproca de las conciencias, la comunicación total y confiada." Y es que, señala Starobinski, "Cuando el corazón del hombre ha perdido su transparencia, el espectáculo de la naturaleza se empaña y se enturbia. La imagen del mundo depende de la relación entre las conciencias: sufre sus vicisitudes". (Starobinski, op.cit.: 17-18)
68. Dice Rosseau del teatro: "No adoptemos estos espectáculos excluyentes que encierran tristemente a un pequeño número de gentes en unantro oscuro; que les mantienen temerosos e inmóviles en el silencio y la inacción; que no ofrecen a la vista más que tabiques, espadas afiladas, soldados, entristecedoras imágenes de la servidumbre y de la desigualdad." (Rosseau en Starobinski, op.cit.: 120)
69. "La fiesta" que exalta Rosseau, según acota Starobinski, es aquella que "nace en los corazones a medida que éstos culminan los actos conformes al deber. La laboriosa emulación se exalta hasta convertirse en una fiesta en la que la buena conciencia se glorifica a sí misma (Éste es, según Hegel, el culto que celebran las "almas

un espectáculo de una clase particular, en el que todos se muestran a todos, la alegre embriaguez será el resultado de la perfecta evidencia de cada uno: no hay actores disfrazados ni espectadores sumidos en las sombras. Cuando uno de ellos es al mismo tiempo espectador y actor, cada uno de ellos tiene derecho a la misma parte de luz y a la misma cantidad de atención.⁷⁰

La fiesta en su valor general es producto del espíritu innato de los pueblos, pero - repito- las hay, como la de Doña Carmen Arrieta, donde se ha perdido su valor colectivo y espontáneo, su valor carnavalesco y anticonvencional, lo cual hace que durante pleno festejo prevalezcan las diferencias económicas y sociales, que sigan vigentes los gestos, las fórmulas que marcan el protocolo, que no se mediaticen los prejuicios morales, que se mantengan intactos los límites que separan a las personas, que distancian el ser y el parecer. Y es que, como en todos los ámbitos de la vida social de Ixtepec, sólo aquellos que constituyen la "Sociedad", ese puñado de familias que forman la sociedad criolla y mestiza en Ixtepec, son quienes parten plaza en la fiesta.

En la fiesta de doña Carmen Arrieta, como en las Fiestas del Centenario, el "pueblo"- esa especie de coro griego- se queda afuera -aunque muy activo- observando por las rendijas el baile y las charlas, aplaudiendo o vociferando, actuando como mera comparsa: "Desde los balcones los pobres coreaban la música. Sus gritos entraban a la fiesta en ráfagas de júbilo"(198) Como ocurre en el teatro, desde su alejada butaca de 'gayola'⁷¹ asisten ocular y afectivamente al drama que se representará:

Llegaron los invitados y el pueblo aglomerado frente a la casa se abría paso y los nombraba.

-¡Ahí van los Olvera!

-¡Ya llegan los Cuevas!

bellas") La fiesta hace surgir la imagen de los primeros tiempos, no tiene, sin embargo, nada ni de "mnémico", ni de conmemorativo. Nace de improviso, por generación espontánea, por el concurso de un grupo humano en el que ya nadie tiene que ocultar nada de lo que piensa y siente. Los hombres no son felices porque han sido invitados a una fiesta: esta es sólo manifestación visible de la alegría que los hombres sienten al estar juntos, una alegría cuya exuberancia y excesos inesperados se desbordan en los gestos exteriores de la euforia, en los juegos, en las ceremonias, en los cantos..".

(Ibidem: 118-119).

70. Ibidem: 119-120.

71. Nombre popular para designar la 'galería' o 'paraíso' del teatro.

Ellos riéndose y hablando en voz muy alta, cruzaban el portón con un gesto de arrojo como si se lanzaran a una hoguera. Los pobres, "montoncitos de basura" como los llamaba Dorotea, se contentaban con la generosidad de los balcones abiertos y ansiosos recogían los pedazos de la fiesta. "¡Isabel está de rojo!" "¡Doña Carmen tiene un abanico de plumas blancas!" anunciaba otro desde un balcón vecino.(196)

La fiesta de Ixtepec, no obstante el poder de seducción que ejerce sobre todos sin excepción alguna y que los hace olvidar la opresión que viven, no obstante su brillantez, viene a tener para el "pueblo" pobre de Ixtepec el valor nefasto de una farsa, valor enfatizado todavía más por su desenlace. La conjura ha sido descubierta, los militares han arrestado a un grupo de personas involucradas directamente. Los invitados han sido obligados a bailar sin parar, bajo la vigilancia estrecha de los militares. El glamour y la alegría han dado paso a la mediocridad, a una tristeza que se proyecta en todas las cosas. Como sucede con el ilusionismo teatral, este actor-espectador de un drama inventado, que es el conjunto de los pobladores que observan desde lejos, y sobre todo los que organizaron y participaron directamente en la fiesta, vuelve a su situación de opresión y depresión psicológica con una carga trágica extra, pues es a través de esta tregua como se percatan totalmente de la realidad de su vida.

Enfundados en sus trajes de fiesta, parecían actores envejeciendo sin papel mientras en escena se desarrollaba una tragedia. Esperaban la llamada, y en la espera sus trajes y sus rostros se cubrían de arrugas y de polvo.(Garro, a: 240)

La fiesta en la novela es un paréntesis, una tregua que como el sueño y como el amor, compensa el sentimiento de depresión, permite restituir por breve tiempo la alegría y el entusiasmo perdidos y añorados constantemente. Pero surgida de un propósito utilitario, convertida en una farsa, su poder de seducción se convierte en tristeza y desolación. Recordemos que en el interin en que se da el golpe final de los militares sobre los conjurados, sobre las armas y la propaganda ocultos, el ambiente luminoso y festivo se ha transformado totalmente.

El cometa radiante que fuera la casa se había carbonizado y la carrera del sol la colocó en una órbita de calor. Los restos del incendio nocturno se convirtieron en una luz de espejo que hacía llorar los ojos de los invitados.(Garro, a: 210)

La ilusión y la alegría que la fiesta de doña Carmen despierta al principio en los ixtepecanos, es sustituida por una especie de ceguera, de sordera; una especie de aturdimiento que anula la voluntad de los individuos. Y es que dicha fiesta comparte los "vicios" del teatro: no participan todos en ella; los actores se disfrazan, fingen un drama para ocultar sus verdaderos propósitos; como en el teatro, durante la fiesta de Ixtepec, los espectadores y los actores se olvidan de sí mismos, miran el mundo como si no pertenecieran a él, como si fuera la primera vez que tuvieran contacto con él.

También yo me sorprendí del entusiasmo con que mi gente aceptó la idea de la fiesta para el general Francisco Rosas. ¡El hombre es

vorable! Se diría que en un instante todos olvidaron la iglesia cerrada y a la Virgen convertida en llamas.(Garro, a: 194)

2.4.6. LA MAGIA Y EL RITUAL.

Otra manifestación de la religiosidad popular, la constituye, por ejemplo, la existencia de ciertos rituales curativos que rayan en la hechicería, y cuya base es un conocimiento ancestral, heredado de padres a hijos, de una cultura a la otra, como sucede con el conocimiento de las propiedades de las hierbas y otros elementos naturales. En el siguiente pasaje la vieja Gregoria, llamada por el celoso Rosas (Julia se ha negado a que la atienda el Doctor Arrieta), cura las heridas de Julia a quien éste ha golpeado con crueldad.

A las once de la noche la vieja salió del hotel para ir a su casa den busca de hierbas. A su vuelta, cuando llamó al cuarto de los amantes, el general salió para perderse en las profundidades del jardín. Gregoria preparó cataplasmas y aguas limpiadoras y con ellas curó la piel ensangrentada de la más querida de Ixtepec. Luego hizo también un cocimiento para que Rosas quisiese menos a la joven. Esta parecía no oír los consejos de la vieja.

-Mire señorita Julia, échele esto en la copa que se bebe antes de meterse en la cama con usted. Pero no le diga que yo le di la hierba, porque me mata...(Garro, a: 125)

Pero no sólo hay mujeres como Gregoria que conocen los secretos de las hierbas y con las cuales practican una especie de magia blanca, ("para olvidar, para quererse y para salvarse de la ira o de un enemigo"(Garro, a: 126), sino las hay también que, utilizando sus poderes y conocimientos tradicionales, perjudican gravemente al prójimo. Es el caso de Nieves, que tiene presente el pueblo, una "bruja" que ejerce la magia negra, que hace bebedizos, utilizando "pedazos de trajes, mechales de pelo y fotografías", para volver locos a los hombres como le sucedió a Juan Urquiza, cuyas insólitas peregrinaciones de Ixtepec a México ("seis meses de ida y seis meses de vuelta") se han convertido en un modo de medición del tiempo ("Cuando lo vemos de regreso sabíamos que había pasado un año justo"), sumándose así a la cauda de los mitos locales.(Garro, a: 126-127)

Ahora bien, la religiosidad ixtepecana no impide que alguien se percate de la diferencias que hay entre una religiosidad sincera y real y otra impuesta, utilizada como una convención social; una religiosidad convertida en decorado o utilizada como pretexto para acciones reprobables. Cuando los pueblerinos están reflexionando sobre las causas de la Cristiada, no sólo pueden percatarse de que todo ha sido preparado para desviar la atención del verdadero problema, sino de que hay una claridad respecto a una verdad: la existencia de una Iglesia rica, oficial, representada por la alta jerarquía católica (obispos y arzobispos); y la existencia de una Iglesia constituida por curas 'insignificantes' que profesan en pueblos pequeños y apartados, ayudados por modestos sacristanes y beatas leales, por todos aquellos creyentes quizá fanáticos, pero honestos, que forman la enorme grey de la Iglesia pobre, no oficial, de la iglesia popular.(Cfr. Garro, a: 154)

Todos estos grupos y pequeñas comunidades que conforman esa Iglesia pobre, satisfacen su necesidad de pertenecer a la historia a través de la admiración, fidelidad y colaboración con las llamadas "figuras locales" religiosas o laicas. Es lo que ocurre con el cristero Abacuc, con el guerrillero Zapata, ambos evocados continua y obsesivamente en la novela. Son más que líderes naturales, son una especie de héroes fundadores, de figuras tutelares. Alrededor de ellos se teje la compleja red de las identidades que son, en términos religiosos, simbólicos pero también históricos, una prolongación en el tiempo y en el espacio de una realidad alternativa. La supervivencia de esos líderes naturales y de sus fieles, como manifestaciones vivas en el imaginario social del reino justo de Dios, es una manera de conservar encendida la llama de la esperanza, es una forma de seguir jugando, recordando, soñando, a pesar del escepticismo flagrante y no obstante la terrible realidad presente que se levanta como una cárcel inexpugnable.

Ciertamente Abacuc es una segunda versión, una prolongación del luminoso Zapata evocado en la primera parte de la novela-, pero su significado, su valor, varía, pues la negatividad de las circunstancias, enmedio de las cuales es esperado, es más profunda. Si con la presencia del Caudillo del Sur se experimentaba emoción y alegría, ya que en términos reales su proyecto se vislumbra como un cambio realmente histórico, con Abacuc, hay más bien un desesperado intento de salvación, una necesidad apremiante de zafarse de la opresión agudizada con la ausencia de Julia y de Hurtado, con el odio de Rosas.

La virtual presencia de Abacuc viene a refrendar una vez más el fracaso de una revolución que se ha convertido en letra muerta, en piedra; viene a refrendar la necesidad no tanto de recuperar la revolución, de continuarla, sino más bien de iniciarla, sobre todo en las mentes y en los espíritus. Y es que, a mayor angustia social, a mayor falta de libertad y de alternativas reales, parece que el espíritu milenarista y mesiánico se fortalecen, pues ven en el líder cristero la última oportunidad de salvarse de un sufrimiento que ha llegado al extremo.

Si en la primera parte de la novela la figura femenina protagónica es Julia, y en la segunda Isabel; de la misma manera sucede con los personajes históricos que en el imaginario local se han convertido en legendarios. En la primera parte la sombra de Zapata predomina en los recuerdos de los pueblerinos, mientras que en la segunda, es Abacuc quien como una especie de prolongación, de reencarnación del caudillo del Sur, es esperado por todos.

Ahora bien, es interesante señalar cómo la novela funciona como un reproductor de ondas, como una especie de eco amplificado de la memoria colectiva, pues utiliza situaciones y personajes de la historia referencial, o provenientes de la cultura religiosa, o de la memoria local(mitos) como material básico del cual abstrae y potencia aquellos rasgos que considera esenciales. Es el caso de concreto de Abacuc o Habacuc, el líder cristero que -según documenta Meyer⁷² realizara una extensa campaña en Guerrero,

72. Jean Meyer nos informa con cierto detalle sobre las peripecias de este personaje histórico y reproduce además un fragmento de un discurso suyo fechado el 18 de agosto de 1929, donde alienta a sus correligionarios a la lucha: "Compañeros, sólo he venido a levantar la bandera de Cristo Rey, porque ya estamos cansados de tantas

abarcando Morelos, Puebla y México. En la novela, lo que fundamentalmente se evoca son sus ángulos legendarios:

Abacuc era un antiguo zapatista. Cuando Venustiano Carranza asesinó a Zapata, Abacuc guardó silencio, dejó las armas y se dedicó al pequeño comercio. Viajaba de pueblo en pueblo, montado en una mula, vendía baratijas y se negaba a hablar del Gobierno Carrancista. Enigmático, vio cómo después Obregón asesinó a Carranza y tomó el poder para más tarde pasárselo a Calles. Él, Abacuc, siguió vendiendo sus collares de papelillo, sus arracadas de oro y sus pañuelos de seda, mientras el grupo en el Gobierno asesinaba a todos los antiguos revolucionarios. Al empezar la persecución religiosa, Abacuc y su mula cargada de fantasías desaparecieron de los mercados. Se decía que se había ido a la Sierra y que desde allí organizaba la sublevación de los "cristeros"(...)

Por la mañana dos noticias rodaron de boca en boca: "Rosas tiene miedo de Abacuc"...(Garro, a: 170)

Abacuc como Zapata, en la novela, son figuraciones, representaciones simbólicas del principio "Esperanza" -diría Bloch-⁷³, un principio que parece sobrevivir y sobrepasar las épocas, las personas, los niveles de la realidad. Retomando ciertas informaciones que se tejen alrededor del mito zapatista, Elena Garro las aplica sin más a la figura de Abacuc. En el párrafo anterior se habla de que el líder cristero, luego de la muerte de Zapata, se retiró a la montaña y que ahí se dedicó a vender "baratijas" -haciendo una tregua-, para luego regresar a la lucha. Dicha explicación pertenece más bien a las explicaciones que se hicieron -dice Salvador Rueda- desde la exposición misma del cadáver de Zapata en Cuautla, encaminadas a negar la muerte del caudillo para tranquilizar a sus seguidores, y que hicieron de éste un héroe trágico, pues no muere él sino su doble, su "nahual" -dice el estudioso- si pensamos en su significado de raíz prehispánica; el verdadero zapata se "chispó" (huyó a un lugar lejano), regresando de vez en cuando,

...sabedor de la treta de los carrancistas Pablo González y Jesús Guajardo, Zapata no fue quien entró a la hacienda de Chinameca el fatídico 10 de abril, sino que un compadre que se le parecía- 'que era como su caricatura', recuerdan los veteranos zapatistas- lo substituyó. El 'jefe' se 'chispó' con otro compadre, un árabe, que se lo llevó a Arabia, 'donde lo tratan como a un rey', 'retirado a la vida privada'(...) de vez en cuando el 'jefe' 'bajaba' de Jojutla (o a Jonacatepec) disfrazado de vendedor de cacharros - 'a venderlos, no a regalarlos', aclaraba un exzapatista-, sin bigote, vestido de paisano, a pie o en coche, para ver cómo estaban sus hermanas y amigos. Muchos lo vieron -los más por medios rituales espiritualistas-; los demás lo supieron y aceptaron.⁷⁴

tiranías del Turco Plutarco Elías Calles, así es que quiero que me digan si me acompañan o no; me dijeron que sí pero que no tenían armas, que los acababa de desarmar el gobierno, por eso no se apuren les contesté, hay que quitárselas a ellos" (Meyer, 1979: 311-313)

73. Principio "Esperanza" según Bloch y al que Salvador Rueda alude, es el impulso que anima a ciertos individuos a actuar para subvertir el orden existente y lograr la felicidad del conjunto de los hombres. (Rueda, op.cit.: 2).

74. Ibidem: 16.

La aplicación arbitraria de ciertos atributos a dos personajes históricos, que vivieron en dos momentos diferentes habla del modo en que la autora realiza a través del discurso novelesco esta especie de concentración y abstracción de elementos referenciales (sean reales o míticos), una mitificación, para lograr constantemente una síntesis, una esencialización de la experiencia histórica mexicana, habla mucho de su método de trabajo basado en el modelo de la "memoria colectiva" y en la "memoria personal". En ellas hay intercambio deliberado -regido por ciertas necesidades- de atributos de un personaje a otro: mezcla de ambientes, de situaciones. En el caso concreto de la novela, hay además una confusión u ordenamiento libre y desprejuiciado de hechos, lugares y personajes, todo mezclado como en una especie de "puchero de pobres", donde todos los elementos tienen el mismo valor ante el apetito voraz de la escritora. El resultado estético de dicho "método", resulta todavía más benéfico en la construcción de la trama que se propone Garro: una trama basada en la figura del doble, en la dualidad de todas las cosas, un doble que debe ser y es básicamente una difracción, una distorsión de un modelo idealizado.

El ejemplo anterior, por otra parte nos remite a la declaración de la autora en el sentido de que la novela fue inspirada en sus experiencias de infancia, en Iguala, Guerrero y -nosotros agregaríamos-, reconstruyendo "verídicamente" el ambiente general que predominaba durante la revuelta cristera:

Mi casa estaba en Iguala, Guerrero (...) En esos días el mundo era muy trágico. Mi héroe era el Padre Pro y mi enemigo Plutarco Elías Calles. Cuando el general Amaro llegó a perseguir a los cristeros todo el pueblo se encerró. Deva y yo salimos a correr junto a su coche abierto para gritarle hasta quedarnos roncas "¡Viva Cristo Rey!"⁷⁵

En la novela, este pasaje de la biografía de la autora es evocado detalladamente y con gran colorido, mostrándonos el trabajo literario, la voluntad de estilo al cual sometió la autora sus propias vivencias para poderlas integrar en la novela. Elena Garro rescata las impresiones de niña y sobre todo el aire desenfadado e inocente con el cual está contado el suceso, pero ampliando el registro del habla infantil, enriqueciéndolo con un léxico versátil, adulto (tumbos, cetrina, inmutaba, impávido, estrechez), y con una jerga militar que revela un conocimiento sobre dicho aspecto (chaquetín, kepf, cabeza al rape).

A las seis de una tarde morada llegó un ejército que no era el de Abacuc. Sus soldados acamparon en la plaza, encendieron fogatas, asaron cochinitos y cantaron viejas canciones de fusilados.

*Andaba puerta por puerta
buscando pluma y papel
para escribir una carta
a la mentada Isabel...*

Los miramos con rencor "¡Desgraciados, ni siquiera gozan del placer de morirse por quien quieren!". Un nuevo general apareció. Venía a inspeccionar la zona. Por la mañana se paseó muy derecho subido en un coche de motor que daba tumbos sobre el empedrado de las calles. Al nuevo general le faltaba un ojo, tenía la cara chata y la piel cetrina, no se

75. Carballo, 1986: 497-507.

inmutaba ante los perros que ladraban a su paso ni ante las gallinas que hufan espantadas en medio de la polvareda que levantaba su automóvil. Él nos miraba impávido desde su único ojo, sudando en la estrechez de su chaquetín de cuello alto y su kepí muy derecho sobre la cabeza al rape(...).

Era el general Joaquín Amaro e iba a combatir a los 'cristeros'.

-¡Es yaquí! ¡Es un indio traidor! -dijimos asustados: un yaquí traidor encerraba todos los males. La mirada impar del general tuerto nos prometió castigos que encendieron los ánimos y por la noche lanzamos gritos estentóreos que corrieron de calle en calle, de barrio en barrio, de balcón en balcón.

-¡Viva Cristo Rey!

-¡Viva Cristo Rey! -contestaban desde una ventana.

-¡Viva Cristo Rey! -respondían desde la oscuridad de una esquina.

El grito se prolongaba en los portales. Sonaron disparos persiguiendo aquel grito que dio la vuelta al pueblo. A oscuras lo correteaban los soldados y él surgía de todos los rincones de la noche. A veces corría delante de sus perseguidores, luego los perseguía por la espalda. Ellos lo buscaban a ciegas, avanzando, retrocediendo, cada vez más enojados. Después, durante noches y noches, se repitió el baile del grito y de los soldados que zigzagueaba por mis vericuetos y mis calles. (Garro, a: 185)

Una vivencia, un recuerdo de la infancia, es a un tiempo 'enfocado' en cierto aspecto y amplificado en la narración literaria, como cuando se enfoca con el lente de la cámara una imagen o un punto de ella y luego se acerca y se amplifica paulatinamente, hasta casi ocupar todo el espacio visual. Esto sucede con la consigna cristera que va repitiéndose y en cada repetición va aumentando en presencia, en 'volumen', abultando su significación. Así la fugacidad del grito espontáneo de dos niñas -en la realidad referencial-, se convierte al final en un enorme grito desesperado, en un eco que intermitentemente le va dando vuelta al pueblo creando una gran resonancia y una sensación de zozobra.

El general Amaro y su visita, desde la observación de dos niñas que miran detrás de los visillos de las ventanas- van dejando de ser un comentario de época, una noticia, un dato, para ir adquiriendo características de un hecho trascendente percibido a través del efecto que produce en la psicología de los individuos. La observación pasiva de un acontecimiento político que pareciera estar alejado hasta cierto punto del interés infantil, se ha transformado en una minuciosa y aguda mirada que puede penetrar a distancia en los otros; esto es, que puede observar y elaborar una especie de retrato de un acontecimiento pasado, a través del retrato del personaje, reconstruido o inventado a partir de emociones y para provocarlas.

Ahora bien, el personaje de Habacuc o Abacuc, por otra parte, puede localizarse en *La Biblia* y resulta sin duda impresionante la relación tan profunda que existe entre el profeta, el caudillo de la historia y el mito local, así como la relación tan significativa que se establece entre ellos y el personaje de la novela. En *La Biblia*, se explica que

El profeta Habacuc es el primero que se atreve a pedir cuentas a Dios. Desde siglos atrás la fe proclama que Yavé hace justicia. Esta

justicia, sin embargo, no siempre es clara. Después de muchos que callaron sus dudas, Habacuq es el primero de los escritores de la Biblia que pregunta con osadía: ¿Por qué deja Yavé que triunfe la injusticia? ¿Por qué, al castigar al opresor, lo reemplaza por otro peor?

La respuesta es doble:

-Yavé guarda el secreto de su manera de gobernar al mundo y solamente pide que nos mantengamos fieles: El justo vivirá por su fidelidad.

-El profeta contempla la gloria de Yavé, que juzgará al final.

Habacuq pronunció sus oráculos en los años 605-, cuando Nabucodonosor, después de destruir a la cruel Asiria, se volvía prepotente a su vez y saqueaba la tierra de Israel.⁷⁶

Es evidente el contenido antiautoritario y rebelde de las palabras y acciones del Habacuq bíblico, aunque también -de acuerdo a sus propias respuestas- su sumisión y obediencia respecto de los designios de Yavé, Dios. Dicha ambigüedad o ambivalencia aparece en la actitud de los pueblerinos, en su estado de ánimo y en sus actitudes que responden a un nihilismo⁷⁷ flagrante a través del cual parece que todo es observado.

Hay a un tiempo una abierta e indignada rebeldía - una mezcla de odio y sobre todo de resignación- ante el despojo de los enemigos de la fe; hay, por el otro lado, una especie de desapego e indiferencia, de inercia, una suerte de fidelidad convencional frente a ciertos valores religiosos tradicionales, cuyas representaciones simbólicas contribuyen sólo en parte a forjar en ellos un principio de identidad (Cristo Rey o la Virgen de Guadalupe). Esta ambigüedad respecto a quiénes son y para qué viven, que se traduce en una ambivalencia religiosa puede observarse a través de ciertas actitudes de los personajes en su vida cotidiana, hacia los lugares reservados al culto divino, hacia ciertas imágenes, etc.

Si cotejamos lo que cuenta el narrador al respecto y lo que los ixtepecanos piensan y dicen en momentos cruciales, con otras novelas cristeras o con los múltiples testimonios orales que existen de los cristeros,⁷⁸ en donde hablan de las razones verdaderas por las cuales actúan, por qué se indignan y contra qué luchan, cómo los afecta no sólo la imposición de órdenes que provienen de arriba sin considerarlos como seres con derechos, -como reza en la Constitución-, cómo los hiere en su sentir más íntimo la intolerancia, encontraremos que la novela de Garro ha reconstruido, de una manera sintetizada, simbólica, el ambiente social y el comportamiento de los protagonistas de la lucha cristera, reconstrucción que pretende apegarse más a las versiones de los propios

76. "Habacuq" en *La Biblia*: 1974.

77. La "muerte de Dios" del nihilismo metafísico aparece en la novela como la privación en la vida privada y social de objetivos y valores, la ausencia de una respuesta a ¿Qué? o a ¿Entonces qué? que provoca el sentimiento de absurdidad. En la novela parece haber una crítica a ese "nihilismo malo" o negativo; esto es, el nihilismo pasivo, que niega los "auténticos valores superiores de la fuerza, la espontaneidad, la 'superhombria'..." ("Nihilismo" en Ferrater Mora: 1980)

78. Cfr. los testimonios cristeros citados por Meyer a lo largo de su trabajo sobre la cristiada (Meyer, 1976, tomos 1, 2 y 3)

protagonistas, los guerrilleros que empuñaron las armas, que contribuyeron directamente en La Cristiada.

Desde que se conoce la noticia de que "las relaciones entre el Gobierno y la Iglesia se habían vuelto tirantes" (Garro, a: 153), el cierre de la iglesia, hasta el desenlace de la conjura contra Rosas y las represalias contra los participantes en ella, se va describiendo cómo va en aumento la euforia religiosa -proporcionalmente a la agitación, a la incertidumbre- y con ello la tensión psicológica causada por la violencia y la arbitrariedad de los militares, por la ausencia absoluta de leyes y derechos. (Cfr. Garro, a: 153-191)

Luego del cierre del templo, el narrador hace la crónica de cuál fue el saldo real:

A las cuatro de la mañana los últimos invasores del atrio abandonaron sus puestos. Bajo los almendros quedaron mujeres con las cabezas rotas a culatazos y hombres con las caras destrozadas a puntapiés. Sus familiares los arrastraron fuera de allí y los soldados victoriosos cerraron las puertas de la iglesia y echaron cadenas y candados a las rejas del atrio. Luego, excitados por la pelea, cazaron a balazos algunos perros callejeros que husmeaban la comida abandonada por los católicos. En la mañana el orden tan querido por los gobernantes se había restablecido: bajo el sol brillante, los cadáveres de los perros, los rebozos ensangrentados, los huaraches impares perdidos en la huida y las ollas de comida rotas eran despojos de la batalla de los pobres. Cordones de soldados vigilaban el destrozo. (Garro, a: 162)

Esta descripción establece un diálogo simbólico extemporáneo con las palabras proféticas del Habacuc bíblico. Se vuelve así de algún modo componente implícito de la que sería una larga y detallada paráfrasis sobre las causas que motivan, tanto la ira del profeta como la del cristero e inclusive la del guerrillero Zapata; "iras" cuyas causas, hipotéticamente, son las mismas, y las cuales llevarían a lanzar a todos ellos su desafío: la violencia, el abuso, la injusticia, la perversión de las leyes y sobre todo el hartazgo que produce la pasividad ante el panorama desolador. El texto bíblico señala:

¿Por qué me haces ver la injusticia?

¡ Este fue el encargo que recibió en una visión el profeta Habacuq:

¿Hasta cuándo, Yave, te pediré socorro

sin que tú me hagas caso,

y te denunciaré que hay violencia

sin que tú me liberes?. ¿Por qué me obligas a ver la injusticia

y te quedas mirando la opresión?

Sólo observo robos y atropello

y no hay más que querellas y altercados.

La Ley, prácticamente, ya no existe,
nadie se comporta como es debido.

Como los malvados
 tienen atemorizados a los buenos,
 el derecho aparece
 más torcido que nunca.⁷⁹

Asimismo, las preguntas del profeta podrían hallar un eco, una extensión de su contenido e intención en las preguntas que se hacen los católicos violentados por la orden de Calles y que explican escueta pero profundamente, los sentimientos de los vencidos durante La Cristiada:

Apareció la raya naranja que anuncia la mañana; la luz subió por el cielo y nosotros seguíamos en el atrio; teníamos sueño y sed pero no queríamos abandonar a la iglesia en las manos de los militares. ¿Qué haríamos sin ella, sin sus fiestas, sin sus imágenes que escuchaban pacientes los lamentos? ¿A qué nos condenaban? ¿A penar entre las piedras y a trabajar la tierra seca? ¿A Morir como perros callejeros, sin una queja, después de llevar su vida miserable?

-¡Vale más morir peleando! -gritó un hombre arrojando su sombrero al aire. Los demás contestaron a su grito con ayes prolongados que corearon después con 'hijos de la chingada' todas las voces de Ixtepec. (Garro, a: 158-159)

Los militares han profanado el espacio sagrado que mantiene a los hombres aglutinados, reunidos alrededor de un centro por fuertes lazos de solidaridad humana. Los militares han establecido como norma el crimen y el abuso contra el más débil, han abolido la Justicia y las Leyes, la Tolerancia. Por eso es importante el rol de vigía que Habacuc, de partícipe solidario con los que sufren y callan, de defensor decidido contra los opresores. Son importantes sus palabras de reivindicación, palabras que los pueblerinos -a años luz de la existencia del profeta, y entre los terribles "invasores caldeos", entre esos "sarracenos" como los califica Juan Cariño- parecen escuchar como esperanza de salvación:

Miren traidores, y contemplan, asómbrense y quédense alelados, porque voy a realizar en su época, una hazaña tan extraordinaria que si no la hubieran contado no la creerían.⁸⁰

La promesa del profeta Habacuq en el remoto pasado, como la del cristero sigue estando vigente, en tanto es un discurso que pretende romper el poder monolítico de los verdugos, en tanto son palabras que articulan la alternativa de una promesa que los hace temblar: "Rosas tiene miedo de Abacuc!" , rumora la vox populi, (Garro, a: 170) que vendrá a destruir este mundo de pecado, vocífera exaltada la señorita Chayo, envuelta en su rebozo negro:

-¡Lloverán brasas sobre los malditos! ¡Angeles apartarán las llamas para proteger a los justos! ¡La tierra se abrirá para dar paso a los

79. Ibidem: Habacuq 1.

80. Ibidem: Habacuq 1.

monstruos infernales, los demonios bailarán de gusto viendo cómo la tierra se traga a sus elegidos y Satanás refulgente de llamas de azufre con su tenedor al rojo vivo, verá esta danza infernal y cómo el mundo desaparece en una gran llamarada pestilente....! (Garro, a: 203)

Junto al reconocimiento de la religiosidad y del milenarismo flagrantes de los pueblerinos que forman parte de una opinión distinta de la oficial, hay de algún modo un reconocimiento quizá inconsciente de la validez de ciertas visiones del mundo, frente a aquellas que se consideran racionales, civilizadas, convenientes. En efecto, lo que hace la novela de Elena Garro es escuchar sin prejuicios, o con prejuicios distintos quizá, los fragmentos otrora "desofidos" del rumor social.

La religiosidad de los ixtepecanos tal como se presenta en la novela, ha sido adoptada como un rasgo cultural más, como una parte del sustrato existencial de los individuos. No se hace un énfasis sobresaliente en la creencia en un Dios verdadero, en un cristianismo militante que acuse un espíritu religioso profundo. Por el contrario, pareciera que los criollos y mestizos de Ixtepec -a diferencia de los indígenas y los campesinos- ven la Religión de manera un tanto nihilista. Para ellos pareciera que "Dios" ya no existe, que ha desaparecido del panorama de los espíritus, por ello buscan cómo evadirse de enfrentar esa falta de fundamento de valores y creencias que sostiene la decadencia de sus vidas, ese vacío al que caen sus actos y sus palabras.

De la misma manera, cuando los personajes y el narrador colectivo invocan la presencia de los zapatistas, cuando desean intensamente que llegue Abacuc existe la idea de que sus incursiones son -como sucede en el teatro- momentos culminantes, milagrosos. Son el anuncio de un mundo nuevo. Con su presencia, el tiempo transcurre de otro modo, todo adquiere un nuevo brillo, recorre los espíritus una especie de alborozo ante el Reino del Mesías por venir. Así, a veces se exclama:

-¡Ya no tarda en venir!

Y nos reíamos saboreando el nuevo incendio de Ixtepec.

-¡De que llega...llega!
(Garro, a: 184)

Sin duda hay en la novela predomina la creencia de que un redentor o salvador pondrá orden a un actual estado de cosas e instaurando una era luminosa, plena de paz y felicidad, guiando a los fieles, a quienes comunica los mandamientos divinos, los órdenes sobrenaturales. Dicha creencia se origina en el descontento creciente de la colectividad ante una secuela constante de desgracias e injusticias sociales que se vuelven insostenibles, por lo que el anuncio de la llegada del Mesías infunde firmes esperanzas de que habrá una transformación radical de las condiciones penosas en las que viven.⁸¹

A un tiempo que un acendrado fatalismo predomina en la visión histórica de Ixtepec, bajo la cual el presente de castigo y expiación es eterno, el enfoque milenarista

81. Ref.en Franco, op.cit.: 304-306.

provee a dicho fatalismo de otro ingrediente, el de la 'esperanza', que de algún modo encarnan Julia y Felipe, y en un sentido más simbólico, la palabra recobrada, pues si bien el sufrimiento y la catástrofe de la vida de los hombres se vuelve intolerable es sólo transitoria, existe la fe en una posible transformación. Así, el futuro es sólo en parte réplica de la sombra del pasado, pues el presente, ese puente que une el Ayer con el Mañana, es a un tiempo el punto de confluencia y la frontera de dos realidades. El presente es en tanto etapa transicional, una posibilidad de creación de una salida. Es aquí y ahora desde donde se entiende el pasado y desde donde se decide el futuro, donde por medio de los actos se construye el Cielo o el Infierno, como afirmaríala Biblia, según una lectura reciente y alternativa del texto sagrado.⁸²

2.5. DE COMO OIR EL CANTO REMOTO DEL PARAISO. (.EL MITO ZAPATISTA, UTOPIA Y VIRTUALIDAD COMO FORMAS DE TRANSGRESION)

En *Los recuerdos del porvenir* se hace continuamente alusión a ciertos relatos del pasado que forman parte de "mitos de origen" de la comunidad y que aluden a los de México. Detrás de la añoranza de la Edad de Oro de Itepec, que se caracterizaría, en oposición a lo existente, por un gran dinamismo, brillantez, libertad, pasión, por la impronta de la naturaleza humana, y por hechos gloriosos como los de *La Iliada* y *La Odisea*, pero también como el mito del origen de los Dioses y del mundo de la tradición prehispánica (El *Popol-Vuh* y otros libros sagrados), hay una búsqueda de aquello que ha quedado como huella imborrable en el espíritu y en la memoria profunda de los mexicanos, lo que es posible conocer a través de las imágenes que, no obstante el paso del tiempo, hablan del sentido profundo que un pueblo o un grupo tiene de una época. Esta búsqueda, paradójicamente, no tiene que ver con el avance de la conciencia sino con el 'despertar en el sueño de los hombres', en la recuperación de las sensaciones primarias por las cuales se tiene acceso al "alma poética" de las cosas.

Una de estas presencias es sin duda la de Emiliano Zapata, cuyo mito ha penetrado las páginas de la historia oficial. Es un caso extraordinario en que el mito se convierte en historia.

Zapata es, en los pueblos zapatistas, una figura símbolo, un héroe cultural, pues era jefe, padre, protector, juez. Si bien el individuo, la persona de Zapata no está referida directamente en la novela, están captadas y utilizadas simbólicamente las actitudes, creencias, reacciones colectivas que han generado y conservado el Mito. Sobre todo la

82. La Teología de la Liberación hace énfasis en que el Cielo del que habla la Biblia está en la tierra misma, en el aquí y en el ahora, y no después de la muerte. Los pecados o actos beatíficos deben ser calificados, castigados o premiados en la tierra y no en el vasto predio de la Eternidad. Esto provee de un alto grado de responsabilidad a los cristianos sobre sus actos, adquiriendo así importancia capital el libre albedrío como base para la construcción del "Sujeto social" al que debe alcanzar ese hombre-objeto que ha sido entronizado por una lectura tradicional y oficial de las Sagradas Escrituras.

creencia generalizada de que el Caudillo habrá de regresar para enderezar y completar la Revolución. Dice Salvador Rueda al estudiar el mito de Zapata:

Nada continuaba sin transformación; el porfiriato era un tiempo liquidado por la presencia del Caudillo-símbolo de la revolución: era el inicio de una época nueva. La persona del jefe Zapata cambiaba los entornos de las haciendas y de las poblaciones. El carácter sumiso ante lo imponente de los trapiches modernos y de los capataces de las haciendas cañeras se convirtió, desde 1911, en actitud rebelde y pragmática de los cuarteles generales. En ese lugar durmió Zapata; por esta calle pasó con su caballo, se recuerda. Y es que, además del prestigio que se le atribuyó antes del movimiento -un predestinado que se comprometió con su padre a recuperar las tierras que se le despojaban-, la fama de Zapata creció y se enriqueció durante los nueve años de lucha. En gran parte, sus características personales fueron adquiriendo rasgos particulares, mezcla de fantasía popular y de los atributos de los hombres-dioses prehispánicos, aunque sin perder su sabor de la cotidianidad rural de principios de siglo. Al igual que muchos de sus seguidores, Zapata era centro de explicaciones que destacaban una personalidad poco común; así por ejemplo, se le atribuyeron pactos con el diablo, poseedor de secretos inaccesibles al común de la gente -como el de saber la ubicación de tesoros fabulosos - al mismo tiempo que participaba de los elementos propios de los "héroes culturales" -luchador de la tierra, inventor de la libertad campesina, poseedor de un "doble" que se sacrificaría por él, etc. Todo lo que usaba y cómo lo usaba tenían una explicación de identidad personal y de uso diario: el gajné de color claro, el medallón de oro en el pecho, la báscula romana en la bolsa del chaquetín, los arcos charros, los galones plateados en el sombrero y los adornos del pantalón, los múltiples anillos, los caballos finos(...) Hay quien afirma que su prestigio de "macho" motivaba gran parte de sus actitudes: de acuerdo a la situación, a la mujer, a la comida o al lugar donde dormiría, seguía mancras, protocolos y vestido apropiados. Así, por ejemplo, una anciana de Coahuixtla narra que todas las muchachas "se querían ir con él" (...) Lo cierto es que, en la memoria de los campesinos, a Zapata se le tiene como un hombre que extendió su prestigio al espacio que lo envolvió: los lugares fueron -y son- importantes porque Zapata estuvo en ellos. El hombre y sus actitudes se volvieron simbólicos; eso se recuerda y se venera en Morelos y zonas cercanas, no las estatuas conmemorativas.⁸³

Sin duda, en la novela se da cabida, en algunos aspectos, a esta tradición oral que hace permanecer vivo el mito popular de Zapata a lo largo de los años y de los sexenios. La novela más que decir, se preocupa por "escuchar" el rumor; esas voces y ecos que pululan libremente de boca en boca sin traba alguna y que, en tanto manifestaciones de los diversos micromundos y las microvisiones, forman la memoria colectiva oral; esa memoria que aún sin estar fijada por la escritura y debido al margen de creatividad que ello comporta, se mantiene por un largo período de tiempo.⁸⁴ Si en la historia escrita y

83. Rueda, *op.cit.*: 9.

84. "En las sociedades ágrafas la memoria colectiva parece organizarse en torno a tres grandes polos de interés: la identidad colectiva del grupo, que se funda sobre ciertos mitos y, más precisamente, sobre ciertos mitos de origen; el prestigio de la familia dominante, que

oficial son soslayadas éstas voces y sus ecos, en la crónica popular, en las canciones, en los refranes, en los recuerdos personales, en las novelas, son oídas y repetidas en voz alta.

Pero habría que aclarar que dicha tradición oral que forma parte del discurso social que llegó a Elena Garro y que luego pasó a formar parte de *Los recuerdos del porvenir*, ha sufrido innumerables transformaciones, aunque manteniéndose casi intacta en ciertos aspectos. Cuando la autora escribe *Los recuerdos del porvenir*, la figura del Caudillo del Sur había sido despojada, radical y absolutamente, de su negatividad,⁸⁵ o de cualquier sospecha de ella. Zapata era ya y es considerado "para siempre" una de las figuras tutelares más sobresalientes no sólo del Panteón de los Héroes, sino de la concepción de una Historia Patria que se ha construido y se construye todos los años, en cada sexenio y a través de sucesivas generaciones de mexicanos; es representación -como

se expresa en las genealogías; y el saber técnico, que se transmite a través de fórmulas prácticas fuertemente impregnadas de magia religiosa" (Le Goff, 1991, 139).

También tiene que ver con la idea de Braudel de "la larga duración". La larga duración no es forzosamente un largo período cronológico, es esa parte de la historia, la de las estructuras, que evoluciona y cambia más lentamente. La larga duración es un ritmo lento, se la puede descubrir y observar en un espacio de tiempo relativamente corto, pero por debajo de la historia de los acontecimientos y de la coyuntura a mediano plazo. (Braudel, 1991: 13-15.)

85. Salvador Rueda en su magnífico estudio sobre el mito zapatista, llama la atención sobre cómo se ha ido constituyendo éste a lo largo del siglo, sobre todo luego de su muerte en 1919. Haciendo una revisión de los periódicos y la historiografía de la época y de las décadas siguientes sigue la evolución de la figura del bandolero, a la del héroe y del mito. Recién asesinado el Caudillo del Sur la prensa rebelde hablaba de una grave pérdida del luchador a quien consideran "inconmovible, inmaculado, inquebrantable". Por su parte, la prensa carrancista, se complace por el fin del "errante merodeador" que "llenara de luto tantos hogares", del "destructor de Morelos, el volador de trenes, el sanguinario que bebía en copas de oro, por su idiosincrática cobardía". Para 1920, con el movimiento de Agua Prieta, con la caída de Venustiano Carranza y con la alianza que Obregón establece con los guerrilleros zapatistas en armas -paso clave para la unificación del país alrededor de la Revolución al integrar sus demandas al proyecto revolucionario nacional-, la muerte de Zapata se convierte en "martirio del héroe". Dice Rueda que con ello la opinión oficial y la historia oficial desde entonces "Borró el estigma del delincuente bandolero y azote de la civilización, volviéndolo luchador justo e incorruptible, no subversivo. Como contraparte, la muerte de Zapata, para el campesino, sólo vino a redondear el valor que en vida poseía, representaba y legitimaba. Se gestaba la canonización, con la absolución estatal, de un lado, y el orgullo campesino del otro. El mismo Obregón hizo 'suya' la rebeldía zapatista como germen del nuevo Estado, y calificó a Morelos (y a los morelenses) de "modelo que citamos los gobernantes, cada vez que se necesita un ejemplo, a otros Estados que empiezan a equivocar su misión" ". (Rueda, op.cit.: 17-25).

Hidalgo- de la libertad y la justicia, de la equidad y la dignidad humanas. Zapata es un héroe fundador de nuestra cultura política contemporánea y, sobre todo, imagen de una revolución continuada.

Sin embargo, en la novela de Garro el reconocimiento de la importancia del mito zapatista tiene sus matices. No obstante su abierto "antizapatismo", los pueblerinos -a pesar de sus intereses y opiniones políticas- no están exentos de caer presas del influjo del mito de quien representa una etapa épica en la historia ixtepecana, y así son capaces de reconocerlo.

Recuerdo todavía los caballos cruzando alucinados mis calles y mis plazas, y los gritos aterrados de las mujeres llevadas en vilo por los jinetes. Cuando ellos desaparecieron y las llamas quedaron convertidas en cenizas, las jóvenes hurañas empezaron a salir por los brocales de los pozos, pálidas y enojadas por no haber participado en el desorden.(10)

Junto a esta idea, las voces que se oyen en Ixtepec, quizá por venir de donde vienen, execran del "Atila del Sur", aunque simpatizan con la fidelidad de sus seguidores, pues entienden que "Hay que ser pobre para entender al pobre" (Garro, a: 15).

Los comentarios de los pueblerinos, sobre todo, están encaminados a censurar la hipocresía y el oportunismo presentes en el proceso de canonización del revolucionario morelense, por parte del gobierno. Una hipocresía y un oportunismo con que ellos mismos hablan y actúan. Aluden irónicamente al tortuoso proceso por el que tuvo que pasar la figura de Zapata antes de convertirse en Héroe y en Mito oficial.⁸⁶ Y no sólo eso, sus reflexiones -en apariencia frívolas- nos revela la grave contradicción, el grado de

86. Desde la década de los 20s. se empieza a consolidar totalmente la figura de Zapata como héroe y como mito, pues "se comenzaba a construir el panteón de los héroes revolucionarios, que es el momento en el cual se perfilaba al caudillo como abanderado histórico de una política agraria en ciernes. Es, dice Salvador Rueda, cuando "Zapata, héroe trágico, como el Dionisos griego dejó de ser peligroso a la ciudad, cuando se le incorporó a los misterios, al rito oficial. Cambió su figura monstruosa, incontrolable del rebelde real, por la armónica, identificable del héroe plástico. Cambió también su esencia dolorosa de hombre de carne y hueso; se transformó, dentro del ritual, en hombre de naturaleza apacible aunque con un dejo temible de fuerza contenida. Se olvidó al hombre intransigente en favor del mártir ubicable, "pintable", obra de arte que cabalga en un caballo que vuela sin moverse de su lugar. Y Zapata fue el Atila mientras amenazó a la ciudad; y se hizo héroe cuando la ciudad sometió nuevamente al campo, cuando le ganó la guerra. Se domesticó el peligro al convertirlo en símbolo positivo, constructor de lo que no quería, olvidando su realidad esencial del destructor que desea crear algo distinto. Se purifica al subversivo y se erige al héroe 'frontera' ". (Ibidem: 20-21)

inmoralidad que existe en el mismo proceso de oficialización y mitificación de un hombre.

Zapata era y es venerado sinceramente y con justa razón por indios y campesinos pobres. Pero Zapata fue a un tiempo execrado y luego exaltado como héroe -como lo han hecho ellos mismos- por terratenientes y políticos anticampesinos y autoritarios, sus enemigos históricos. Fue también despreciado por criollos y mestizos de la ciudad por el hecho de ser indio, porque era gente del campo, sin "cultura", sin "clase". Pero, en el discurso oficial esto ha sido borrado, al Zapata hombre lo han bañado y acicalado, han ocultado sus defectos y debilidades, pero también sus virtudes; le han quitado la sangre y la voz, han pervertido sus ideas, sus palabras; lo han convertido en una estatua de mármol, en piedra.

-Nos hubiera ido mejor con Zapata. Cuando menos era del Sur - suspiró doña Matilde.

-¿Con Zapata? -exclamó doña Elvira. Sus amigos se habían vuelto locos esa noche o quizá sólo querían ponerla en ridículo delante del extranjero. Recordó el alivio de todos cuando supieron el asesinato de Emiliano Zapata. Durante muchas noches les pareció oír el ruido de su cuerpo caer en el patio de la Hacienda de Chinameca y pudieron dormir tranquilos.

-_Matilde habla como un general del Gobierno -dijo Segovia con aire divertido, y pensó en el nuevo idioma oficial en el que las palabras 'justicia', 'Zapata', 'indio' y 'agrarismo' servían para facilitar el despojo de tierras y el asesinato de campesinos.

-¡Es verdad! ¿Sabes que el Gobierno le va a hacer una estatua? - preguntó doña Elvira con alegría.

-¡Para que no digan que no son revolucionarios...! ¡No tiene remedio, el mejor indio es el indio muerto! -exclamó el boticario recordando la frase que había guiado a la dictadura porfirista y aplicándola ahora con malicia al uso que se pretendía hacer con el nombre del indio asesinado Emiliano Zapata. Los demás festejaron con carcajadas la sutileza del boticario.(Garro, a: 72)

Santificado incluso por quienes lo persiguieron y lo traicionaron, por quienes lo asesinaron, la figura de Zapata ha penetrado en la memoria colectiva, con una fuerza insospechada, aún en la mente y en el espíritu de sus detractores. Sin embargo -parece mostrarnos la novela- no pueden borrarse del todo aquellos discursos que execraban del guerrillero y que recién muerto echaban toneladas de oprobio sobre su figura, tratando de demostrar que se regresaba -gracias a la acción oportuna de Guajardo- a la paz muy parecida a la porfiriana. Con ello se muestra el verdadero sentir de los sectores más conservadores, pero también de aquellos que, como el carrancista, representaban la "Revolución triunfante". La actitud de los ixtepecanos es una especie de recordatorio de lo que en realidad sucedía en el interior del pensamiento de los enemigos del zapatismo, un discurso político ahora "oculto", "olvidado", "superado" o sencillamente silenciado.

Emiliano Zapata, "Atila del Sur", semejante por sus crímenes al rey de los Hunos que saqueó a Roma; Zapata, el errante merodeador que desde 1910 conmoviera a la República en las montañas de Morelos y llenara de luto tantos hogares; Emiliano Zapata, superior en sus atentados

al Atila legendario; Zapata, el destructor de Morelos, el volador de trenes, el sanguinario oque bebía en copas de oro, por su idiosincrática cobardía personal, a quien tantas veces ha matado la crónica periodística, pagó ya su tributo a la Naturaleza, a manos del coronel Jesús Guajardo, en un combate cerca de Chinameca...⁸⁷

Cuando periódicos carrancistas, como el *Demócrata*, hablaban de los objetivos de la lucha zapatista también se referían a la tranquilidad que se respiraba y a la estupidez de la rebelión zapatista, pues era un reto a la civilización y a la humanidad, a la ley y, por supuesto, al derecho de propiedad. El comportamiento de los carrancistas como puede verse es acremente censurado en la tertulia, pero a través de ella también puede vislumbrarse una autosátira a la hipocresía y el reaccionarismo de los pueblerinos que los hace coincidir con los carrancistas. Pero todavía más, pone en el centro de la discusión el hecho de que hay una discordancia entre las acciones de los hombres y sus palabras; situación que proviene de esa dicotomía esencial que existe entre el ser y el parecer, propia de las sociedades que se levantan en contra del orden natural, como señala Rosseau:

La encontré en nuestro orden social que, de todo punto contrario a la naturaleza a la que nada destruye, le tiraniza sin cesar y le hace reclamar sus derechos continuamente. Estudié las consecuencias de esta contradicción y vi que ésta explicaba por sí sola todos los vicios de los hombres y todos los males de la sociedad.⁸⁸

Como podemos observar ya, la memoria de Ixtepec, no habla del Zapata individuo como podría esperarse, de su gran carisma, de todas aquellas cualidades que lo han convertido en una leyenda, que lo han transformado en mito. Zapata es la encarnación de Quetzalcóatl que regresará a hacer justicia, a reconquistar los antiguos reinos y su poderío, que expulsará para siempre a los usurpadores. Los recuerdos de hombres y mujeres en el pueblo, a la luz de la depresión y el abandono en que viven, a la luz de su vejez y decadencia, nos muestra la paradoja que hay en las sensaciones y deseos que despierta en el ánimo general la evocación de los zapatistas, esos "guerrilleros" cuya "invasión" es casi una invitación a la alegría y al entusiasmo infantiles. Los hermanos Moncada recuerdan:

Años atrás, sentados en montones de carbón, oían estremecidos las balaceras de los zapatistas en sus entradas al pueblo. Allí los encerraba Félix mientras duraba la invasión de los guerreros. ¿A dónde se iban los zapatistas cuando dejaban Ixtepec? Iban a lo verde, al agua, a comer elotes y a refirse a carcajadas después de jugar unas horas con los vecinos. (Garro, a:32)

87. Salvador Rueda cita el periódico carrancista *El Demócrata* como uno de los que sistemáticamente atacaba a Zapata a quien veía como "símbolo de destrucción" y uno de los medios que se ensañaron con el Caudillo, luego de su muerte. (*El Demócrata* del 11 de abril de 1919, citado por Salvador Rueda, op.cit.: 18)

88. Rosseau, Ref.en Starobinski, op.cit.: 34-47.

Las cualidades del Zapata mítico y sus huestes, su actuación en el panorama ixtepecano, se sintetizan en la impresión profunda de dinamismo, de brillantez épica, de fiesta y vitalidad, que sus incursiones han dejado en la memoria y en la sensibilidad de los pobladores y que al paso de los años se han vuelto legendarias.

En la memoria colectiva de Ixteppec, la experiencia de la lucha zapatista está viva aún en aquellos que se proclaman sus enemigos. Esto se debe también a la presencia continuada del zapatismo en la región. En Ixteppec, en Tetela y pueblos aledaños, los que un día fueron indios y legítimos dueños de las tierras, se hicieron luego peones de mina, y después campesinos despojados convertidos en zapatistas durante la Revolución, y después, con el Callismo, terminaron siendo Cristeros.

Casi todos ellos se había unido a la rebelión zapatista y después de unos breves años de lucha habían vuelto diezmados e igualmente pobres a ocupar su lugar en el pasado. (Garro, a: 25)

El zapatismo, más allá de cualquier reconocimiento, o de la propia voluntad es una "ausencia viva", una "presencia simbólica" que transita libre en la memoria de los ixtepecos, y con mayor intensidad en la de las mujeres. Ese recuerdo aparece ligado a vivencias íntimas y entrañables, a experiencias sensoriales que resultan únicas e insustituibles. Se recuerda a los zapatistas como recordar una edad dorada, una infancia feliz pero lejana, las etapas más amables de la vida familiar que -por culpa de la traición y la violencia- parecen haberse perdido.

Lo mismo ocurre, con la lucha cristera, que -en la experiencia ixtepecana- se presenta como continuación del zapatismo. La revolución zapatista y la lucha cristera aparecen como dos momentos de un misma realidad, como la misma línea de tiempo, sólo interrumpida por la traición. Ambas luchas se convierten en la experiencia de los pobladores como actos de rebeldía, de dignidad y de autoafirmación contra el autoritarismo del poder del gobierno central. Dichos actos parecen conformar una actitud, en la que de algún modo coincidieron también los anarquistas.⁸⁹

Pero, en Ixteppec -como en la realidad histórica- a pesar de las coincidencias, los antes zapatistas no se pliegan al jacobinismo liberal ni al ateísmo anarquista, sino que asumen -como parte de su naturaleza, de su identidad- sus creencias católicas, un elemento más que hace ver a los revolucionarios del sur y a los cristeros como dos representaciones del mismo espíritu. La novela en varios sentidos y a través de sus observaciones y descripciones del ambiente y los caracteres, logra matizar las

⁸⁹. Según refiere Hart, pueden compararse similitudes entre el movimiento zapatista y el levantamiento agrario del anarquista Julio Chávez López en el siglo XIX: además de describir sus programas de tierras en una terminología parecida, coinciden en que en ambos prevalecía el espíritu antigobiernista y antiautoritario: no se acepta la autoridad gubernamental exterior (inclusive ninguna, como en el anarquismo) y por ende se aboga por la autonomía de los hombres y los pueblos, se ve al hombre libre como dueño de la tierra libre.

interpretaciones simplistas, muestra las relaciones entre hechos y actores, entre los móviles confesos y los implícitos.

Por otra parte, si en el discurso oficial el Caudillo del Sur y la influencia de sus ideales y sus actos es ya parte de la historia hecha, lápida de granito, estatua de bronce, en el imaginario popular, por el contrario, es algo vivo y actual. Tan es así, que el espíritu de Zapata no muere con su asesinato, sino que es transferido a lo largo de las distintas etapas de la Historia Mexicana, revitalizando la utopía, la esperanza de que es posible transformar la realidad, y más, que es posible inventar otra realidad.

La obsesión que hay dentro de la novela por el zapatismo parece apuntar más que a una etapa histórica y a ciertos acontecimientos, a los intentos por no sucumbir totalmente en las garras de un fatalismo nihilista, de un escepticismo paralizante. Es una manera de encaminar los intentos de conservar, aunque sea de manera emblemática, un "ideal" de vida material y de vida espiritual; ideal cuya consecución en la práctica ha fracasado en repetidas ocasiones, aunque sigue estando vigente, de la misma manera que es vigente y legítima la búsqueda -en distintas épocas- del Paraíso del cual los hombres han sido desterrados y donde puedan volver a tener la experiencia del tiempo original, la experiencia de su propia génesis..

2.6. DE COMO VER EL GRAN RIO CON LOS OJOS DE AHORA. (Revisionismo como base de una reconsideración del pasado).

Si como dice Monsiváis, "en el siglo XIX o durante la etapa armada de la revolución, la historia fue lo inmediato, lo tangible, el caudillo o los mártires aquel o que nos rodea y determina abrumadoramente (también, en el orden de las impresiones)", Si "nuestra" historia fue, casi siempre, la agitación, el motín, la revuelta, la guerra", la paz vino entonces a ser lo no histórico⁹⁰. De ahí que, durante los 60's y sobre todo a raíz del movimiento estudiantil, los héroes y los hechos históricos se vuelven contemporáneos y protagonizables.

Dicha actitud revisionista y reivindicadora de momentos y personajes considerados "épicos", podría quizá explicar las preguntas que nos hacíamos sobre la insistencia de los novelistas y de la novela de Garro en seguir tratando los eventos revolucionarios. La reconsideración del pasado en esos años, ante la cual sin duda es sensible la novela de Garro, es una versión que en "su alán de racionalidad en la historia" incluye a las mayorías y minorías oprimidas (mujeres, indios, chicanos) que han sido olvidadas de la crónica histórica como consecuencia del sexismo, el sectarismo y del racismo.

...lo que impera es el deseo de ya no ver en la historia un catálogo de proezas y desastres que el gobierno en turno le enseña aleccionadoramente a sus pupilos y cuentahabientes, ahora se insiste en un conocimiento detallado de la opresión y de los oprimidos, de la realidad que el mito encubre y de los mitos que les dan forma a las

90. Monsiváis en Pereyra, 1982: 187.

realidades, de la mentalidad que la explotación y la represión han creado y de los márgenes de libertad en donde se ha vivido.⁹¹

La novela de Garro prelude ese cambio de actitud y de interpretación frente a los hechos del pasado y frente a las presencias o esencias heredadas y continuadas históricamente. Garro ciertamente pertenece por derecho propio a una generación que es capaz de percibir desde su "exilio interno" -diría Monsiváis-⁹² cómo se van trasladando los héroes y caudillos antes olvidados o rezagados, al centro de la historia; cómo los eventos azarosos o en apariencia insignificantes se convierten en consideraciones imprescindibles para entender el desarrollo y el significado real de los sucesos.

Este "cambio de actitud" frente a los hechos históricos que parece ser, entre los aprendizajes del 68, el más importante -dice Monsiváis-, sólo en parte ha cristalizado en el proceso creativo de *Los recuerdos del porvenir*, pues,

Los estudiantes y quienes comparten su lucha se sienten inmersos en una dinámica que les da sentido a sus vidas y les permite entender la falta de sentido de otras conductas. Cuando se insiste tanto en el México antes y después del 68 se está diciendo, entre otras cosas, el México antes y después de un acceso masivo a la conciencia histórica⁹³

Aunque en la novela de Garro la conciencia colectiva está reducida a la de un grupo o una individualidad multiplicada, es representación simbólica de una actitud social, y que sin duda nace de una preocupación profunda, la preocupación por la pérdida de sentido que la sociedad mexicana ve en los hechos y la vida de las personas que nos han precedido, pero también de los que nos son contemporáneos. Esta reflexión es una especie de avance o adelanto respecto a la búsqueda de alternativas a un estado del espíritu, respecto a la necesidad de conjurar la sensación de "vacío" que se produce en los individuos a causa de esa idea del agotamiento, de la clausura y del absurdo de todo.

Quizá, se esboza en la novela, el reconocimiento de sí mismo, sin miedos, o del que está fuera de uno mismo, del que es distinto pero que tiene derecho a la existencia, conduzca a la pluralidad, a la tolerancia política e ideológica, todo ello como un acto de conciencia que permite hablar a quienes por obvias razones no habían tenido oportunidad de hacerlo, o no se les había permitido hacerlo, o sencillamente no se había prestado oídos a su peculiar modo de "considerar el pasado".

91. Ibidem: 188.

92. La generación del 68 es una generación que se siente contemporánea a los hechos históricos que -como afirma Monsiváis- "extraen del pasado elementos profundamente contemporáneos y hallan allí los compañeros más estimulantes o los adversarios más enconados. Una generación que se creía involucrada en algo parecido al "exilio interno", contempla desde una perspectiva muy distinta a quienes, por el tiempo que fuese, transitaron -como Juárez, Flores Magón, o los zapatistas- de las márgenes de la sociedad al centro de la historia" (Ibidem: 190-191)

93. Ibidem: 190.

La figura literaria por la cual los personajes están totalmente volcados sobre sus experiencias del pasado, sobre las sensaciones, quizá sea una representación de cómo un grupo de personas, un grupo social accede a la memoria de ese pasado y en consecuencia cómo es que lucha por conformar una conciencia colectiva "propia" respecto a este pasado -como decía Monsiváis-. El evidente individualismo del que se hace alarde en la novela no se opone a la existencia de esos micromundos y microvisiones que se entrecruzan, que coinciden o que chocan, aunque siempre en el horizonte de una conciencia centralizadora que es el yo-memoria de Ixtepec. No se opone tampoco a la conformación de una memoria colectiva, por el contrario, la heterogeneidad y el fragmentarismo propios de ésta, se proponen como la base desde la cual cada individuo debe intentar una comprensión del pasado, múltiple, compleja, inaprehensible en su totalidad, como lo es el mismo pasado.

2.7. EL CANTO DE LAS AGUAS: MEMORIA HISTORICA Y RUMOR SOCIAL.

'La memoria es la maldición del hombre', se dijo, y golpeó el muro de su cuarto hasta hacerse daño. ¿Acaso el gesto que él hacía ahora no quedaría para siempre en el tiempo? ¿Cuántas veces, mientras hablaba con sus amigos, Julia se paseaba desnuda en su imaginación? El seguía sus pasos, veía sus ojos y su cuello moviéndose dentro del mundo húmedo de las gacelas y oía a sus subordinados hablar de barajas y dinero. "La memoria es invisible", se repitió con amargura. La memoria de Julia le llegaba hasta cuando era él quien la llevaba dormida entre sus brazos cruzando las calles de Ixtepec. (Garro, a: 78)

Como hemos observado la novela se constituye -lo haya plancado o no su autora- como un modo de reflexión sobre el choque que se da cuando se enfrenta una versión canónica de los acontecimientos (memoria colectiva) y una versión informal y peculiar de los mismos (memoria del individuo).⁹⁴

Dicho de otra manera, el discurso del Yo- memoria de Ixtepec-(y narrador general del relato) es asaltado continuamente por las versiones individuales que en él se sintetizan, por voces y gestos que contrastados con esa voz y esa actitud, que representan a la colectividad, da cabida a una versión implícita, una versión disidente y

94. Le Goff refiriéndose a las advertencias que hacen los psicólogos y psicoanalistas sobre la manipulación consciente o inconsciente ejercida sobre la memoria individual por la afectividad, la inhibición, la censura, dice que "Apoderarse de la memoria y del olvido es una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos que han dominado y dominan las sociedades históricas. Los olvidos, los silencios de la historia son reveladores de estos mecanismos de manipulación de la memoria colectiva" (Le Goff, op.cit.: 134)

desmitificadora.⁹⁵ Y es que los personajes vistos de cerca, de cara a su cotidianeidad y a sus limitaciones, sus concepciones vistas a la luz de cierto escepticismo, pero también de cierto "contraescepticismo", contradicen una posible visión mítica, matizando una posible interpretación general y homogénea de una serie de sucesos.

Si bien la memoria colectiva recurre a la "historia de los orígenes", como a una referencia válida con la cual contrastar los hechos del presente, la negatividad de fondo que existe respecto a un pasado que no puede ser cabalmente recuperable, de algún modo pondera su carácter épico. Como en la fundación y creación de las viejas ciudades del occidente, del pasado prehispánico, como la propia metrópolis mexicana pero como cada uno de los poblados del país, la crónica de la fundación y la fundación misma de Ixtepec han recorrido el camino de la gloria y el desastre, de la pasión y la abulia, de la edificación y la destrucción. "Yo supe de otros tiempos: fui fundado, sitiado, conquistado y engalanado" (Garro, a: 9) recuerda la memoria, como si se tratara de la fundación de Roma o de Cartago. Y es que la necesidad de sobrevivir al olvido y a la total disolución obliga a la memoria a trascender vía la leyenda y el mito, que es lo único que puede perdurar: "Aquí sigue la piedra, memoria de mis duelos" (Garro, a: 295) reza el pitafio.

Esas diferentes miradas que se contrastan o que chocan intentarían disolver la solidez y univocidad de la leyenda, o de una de sus versiones, pero también conjurar - aunque sea durante el proceso de enunciación-la dispersión y fugacidad, lo inaprehensible, a veces, del material que constituye una pretendida memoria colectiva que se ha instituido en ese Yo-ixtepec, en ese sujeto de la conciencia y del sueño colectivos, en ese sujeto de la enunciación. En un doble juego de espejos, ese Yo, se mira y reconoce en los espejos de las conciencias ajenas; a su vez dichas conciencias se reconocerán a sí mismas al encontrarse en ese punto de reunión, en ese centro de la memoria colectiva, del imaginario colectivo, pero conservando ciertas marcas de su individualidad: La veo, me veo y me transfiguro..(Garro, a: 9)

Así por ejemplo podemos hablar de que, desde la perspectiva de vida de un individuo, los hechos históricos tienen no sólo una significación concreta de acuerdo a una experiencia política, social, cultural, previa, sino que éstos hechos son representados por él, adaptando lo más posible su visión personal a la del grupo al cual pertenece.

95. Me recuerda lo que señala Le Goff, quien cita un estudio de Vernant que habla del paso de la memoria individual a la colectiva tal como aparece en la antigua Grecia: "...la memoria, en la medida en que se distingue de la rutina, representa una difícil invención, la conquista progresiva, por parte del pasado individual, así como la historia constituye para el grupo social la conquista de su pasado colectivo". (Ibidem: 41)
Esto es que de algún modo se inclina hacia una visión objetiva o hacia una visión más ideológica, de manera similar a cómo la entiende Nadel, quien contrapone la "historia ideológica" a la historia llamada "objetiva". Por historia objetiva Nadel entiende la serie de hechos que buscamos, describimos y establecemos sobre la base de ciertos criterios universales que observan sus vínculos y su sucesión. Por historia ideológica entendemos la que describe y ordena los hechos sobre la base de ciertas tradiciones. (Nadel en Le Goff, op.cit.: 43-144)

Tratará por ello de copiar, crear o recrear aquellas imágenes colectivas según su propio imaginario individual; de hecho, es con ese material de los otros, de "nosotros", con el que fabrica sus representaciones de los hechos. Y, de regreso, estas representaciones individuales y únicas vendrán a conformarse -al retornar al ámbito colectivo- como elementos susceptibles de ser integrados a las representaciones colectivas. En Ixtepec todos -amigos y enemigos- comparten una pléyade de imágenes respecto a ciertos "momentos históricos" en los cuales han estado más o menos involucrados. Quizá sea pertinente hablar de esas imágenes que también perfilan el carácter de algunos personajes, y que apuntarían de algún modo a la forma en que es representado el contenido histórico en la novela.

Una manera de representación de dicho contenido es a través de cierto tipo de personalidad que encarnaría virtualmente la relación conflictiva que se da entre los hombres y las circunstancias que les han tocado vivir, es decir, entre el hombre y su época: ese diálogo eterno entre el "hombre y su tiempo", tema que Elena Garro aborda a lo largo de su producción. ¿Pero cuál hombre y cuál tiempo?

2.7. DEL HOMBRE DE LA TIERRA AL HOMBRE DEL AGUA. EL SOÑADOR Y EL NIHILISTA, CONTRA LA CORAZA DEL HEROE.

El hombre de la tierra se siente seguro, sobre ella pueden edificarse casas o verdaderas fortalezas, se construyen monumentos o tumbas. Si es necesario puede también echarlas 'por tierra' y olvidar todo ello para construir en otro predio un panteón de "Hombres Ilustres" de "Almas fuertes y perfectas", o la pequeña covacha, el sótano inmundado, una celda. El hombre de la tierra sabe que un día nació y que de cualquier manera ha de morir, aunque puede eternizar su existencia en la memoria de otros.

Ha sido hecho del polvo, de todo aquello que se vuelve una evidencia, por ello duda poco, no sabe lo que a un hombre en plena navegación sobre un río caudaloso puede sucederle. Y es que, por el contrario, el hombre de río brega sin descanso bajo una eterna amenaza, con la única certeza de que es imposible detenerse.

2.7.1. FRANCISCO ROSAS.

El general Francisco Rosas y su pléyade de coroneles, pertenecen al ejército federal, esto es, al Ejército Mexicano actual. Actitudes convencionales: machismo, prepotencia, no se cuestionan sobre las razones que fundamentan sus actos. Viven un tanto ciegos respecto a lo que su oficio y su situación significan en un contexto determinado. Están -aparentemente- en Ixtepec para controlar, conservar a sangre y fuego un orden, pero en realidad han llegado ahí para entregarse a sus pasiones y sus apetitos personales.

También el general, incapaz de dibujar sus días, vivía fuera del tiempo, sin pasado y sin futuro, y para olvidar su presente engañoso organizaba serenatas a Julia, su querida, y deambulaba en la noche seguido de sus asistentes y de la Banda Militar. (Garro, a: 13)

El general podía llegar y sorprender aquella charla, él siempre tan celoso ante la sola idea de que un hombre pudiera hablar con su querida, mirar sus dientes y la punta rosada de su lengua cuando sonreía. (Garro, a: 39)

Dominado por unos celos incontrolables, Rosas vive por y para Julia Andrade. En la novela hay un consenso respecto a la relación conflictiva entre los amantes. El rumor generalizado vuelve mítica dicha relación. La vida secreta del Hotel Jardín parece llenar las expectativas mitificadoras del pueblo. Son los arranques (un tanto exagerados) del celoso amante lo que en la memoria colectiva ha quedado grabado para siempre. La reacción del general cuando encuentra a su amante hablando con el recién llegado al pueblo, es una muestra de dichas expectativas que se cristalizan en una versión "imaginaria" o sólo "engrandecida" por la vox-populi.

El forastero, que ignoraba esta vida secreta y apasionada, estaba aún hablando con Julia cuando el general llegó al Hotel Jardín. Al verlo inclinado sobre ella, contaron después las lenguas, le cruzó la cara con un rebenque, mientras trataba a don Pepe de alcahuete. Julia, espantada, salió corriendo hasta la calle. Allí la alcanzó el general y juntos volvieron al hotel y entraron en su cuarto.

-¿Por qué tuviste miedo, Julia?

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

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

-Dime quién es, Julia...

La joven se desprendió de los brazos de su amante y sin decir una palabra se tendió en la cama y cerró los ojos. El general la contempló largo rato. Las primeras sombras naranjas de la noche entraron a través de las persianas. Los pies de Julia con los últimos reflejos del sol cobraron una vida efímera y translúcida, ajenos al cuerpo envuelto en la bata rosa. El calor de la tarde acumulado en los rincones se reflejó en el espejo de la cómoda. En un vaso los jacintos se ahogaban en su perfume, del jardín llegaban aromas pesados y de la calle un polvillo seco. Francisco Rosas salió de puntillas. Se sentía vencido ante el silencio de su amante. Cerró la puerta con precaución y llamó con ira a don Pepe Ocampo. Ese día mi suerte quedó echada. (Garro, a :48)

Esa es la gran contradicción. Los militares ayudan a los terratenientes, se ensañan con los campesinos, son hostiles con la población civil porque se consideran distintos, ajenos, extraños al resto del mundo. Respecto a pertenecer al Ejército, también se saben

escindidos, marginados y ajenos a una mística militar, a una ética. Personalmente, parecen estar representados por Francisco Rosas, esa especie de personaje de novela romántica, que va por la vida como un "tigre" herido por el puñal de un "mal amor" que adquiere por momentos visos de "mal existencial". Las derrotas y los triunfos políticos y militares le son indiferentes; el poder, la riqueza y la gloria no representan una solución a su profunda depresión amorosa. Si bien actúa como un carcelario cruel en Ixtepéc, sus reacciones acusan una marcada debilidad y dependencia respecto a Julia, a un deseo de Julia, a una idea de Julia, su querida, que lo hacen ver a veces como un indigente, más que como un amante trágico.

Julia se dejó caer de bruces sobre la cama. Francisco Rosas, sin saber qué hacer ni qué decir, se acercó a la ventana. Sus ojos apagados por el miedo que le inspiró el tedio de la joven se hallaron frente a los torrentes de sol que entraban a través de las persianas. Sintió ganas de llorar. No la entendía. ¿Por qué se empeñaba en vivir en un mundo distinto del suyo? Ninguna palabra, ningún gesto podían rescatarla de las calles y los días anteriores a él. Se sintió víctima de una maldición superior a su voluntad y a la de Julia. ¿Cómo abolir el pasado? Ese pasado fulgurante en el que Julia flotaba luminosa en habitaciones irregulares, camas confusas y ciudades sin nombre. Esa memoria no era la suya y era él el que la sufría como un infierno permanente y desdibujado. En esos recuerdos ajenos e incompletos encontraba ojos y manos que miraban y tocaban a Julia y la llevaban después a lugares en donde él se perdía buscándola. "Su memoria es el placer", se dijo con amargura y oyó cómo Julia se levantó de la cama, llamó a la criada y ordenó un baño de agua bien caliente. La oyó moverse a sus espaldas, buscar los frascos de perfume, escoger el jabón, las toallas.

-Me voy a bañar -dijo la joven en un susurro y salió de la habitación. Rosas se sintió muy solo. Sin Julia el cuarto quedó desmantelado, sin aire, sin futuro. Se volvió y vio la huella de su cuerpo sobre la cama y sintió que giraba en el vacío. Él no tenía memoria. Antes de Julia su vida era una noche alta por la que él iba a caballo cruzando la Sierra de Chihuahua. (Garro, a: 78)

Sus acciones son a simple vista producto directo del amor no correspondido. Pero sus actos y sus pasiones acusan una crisis psicológica y moral más profunda, provocada por la falta de poder absoluto sobre un "otro". Esto es precisamente lo que lo singulariza. El constante incursionar en los vericuetos de sus pensamientos, de sus sueños y deseos como un reconocimiento de la propia condición humana, lo hacen de algún modo universal.

Se encontró frente a ella como un guerrero solitario frente a una ciudad sitiada con sus habitantes invisibles comiendo, fornicando, pensando, recordando, y afuera de los muros que guardaban al mundo que vivía adentro de Julia estaba él. Sus iras, sus asaltos y sus lágrimas eran vanas, la ciudad seguía intacta. "La memoria es la maldición del hombre", se dijo, y golpeó el muro de su cuarto hasta hacerse daño. (Garro, a: 78)

Durante el transcurso de la novela va poniéndose de relieve el paralelismo, ese nexo invisible pero ciertamente profundo entre los héroes y los antagonistas en toda

historia, esa estructura de relaciones que construyen el drama personal de quienes viven y mueren en todo drama, en el drama de Ixteppec.

Entre los actos de estos pueblerinos anónimos y los actos de las figuras públicas, históricas, como son líderes, caudillos y jefes de la Revolución, hay un vínculo estrecho. Y es que todo acto humano, sea cual fuere, está impulsado por pasiones y afectos humanos, casi siempre contradictorios, que lo acercan al drama del otro. Hay en un sentido, un principio universal que rige los actos y que es posible observar, en cualquier época y en cualquier cultura. Esta idea estaría expresada en uno de los parlamentos de Felipe Reyes, en el que afirma que

Hay destinos paralelos, abogado, el de los adversarios, el de los héroes, el de los amantes, el del criminal y la víctima, y su relación es tan íntima, que a veces escapa hasta a los mismos protagonistas. (Garro, a: 24)

El drama personal de Rosas es el de quien aspira a controlar, a tener el poder absoluto sobre los otros. Pero, en este doble esfuerzo, en esta doble "guerra" resulta ser él a quien otros controlan. Pese a sus alardes de fuerza y agresividad, está inerme ante la indiferencia y la traición de Julia, frente al hermetismo hipócrita de los pueblerinos, frente al odio de Isabel Moncada. El perseguidor es perseguido, el prisionero es el carcelero. La homologación de experiencias permite a los individuos ponerse en la cabeza del "otro" y con ello construir una zona de tolerancia de donde está excluida la visión maniqueísta respecto a los hechos y las personas, en la cual todo juicio está relativizado.

Por otra parte, el esfuerzo de Rosas por atravesar las murallas, por penetrar en esa "ciudad sitiada" y acceder a su conocimiento, a su desentrañamiento, lo han convertido -paradójicamente- en prisionero de sus deseos. Y es que ha olvidado los pasajes secretos, los callejones de ese laberinto que -si es capaz de desandar- puede conducirlo a su objetivo pero tampoco le garantiza una solución a su conflicto existencial. Y es que, la memoria es ese "maldito" y eterno transitar por el laberinto, (Cfr. 78) que le descubre "verdades" que no puede ni quiere asumir, por lo tanto hay que dejar de pensar, de recordar, hay que tratar de vivir "...fuera del tiempo, sin pasado y sin futuro" (Cfr. 13). Hay que mantener vivo al fantasma del Minotauro que cela las circunvoluciones de la memoria. Hay que evitar caer en la autoconciencia, y permanecer en el mito. Rosas se ve como una especie de reencarnación de Paris y Julia, como la célebre Troya. Pero ambos, instalados en un escenario desprovisto ya de toda heroicidad y trascendencia.

El drama histórico de Rosas radica en "estar" en el lugar y en el tiempo equivocados, ser de algún modo un extemporáneo: es un personaje que actúa en la periferia y a años luz de las grandes tragedias; es -en plena época de triunfos- un guerrero abandonado en el campo de los vencidos. Se podría decir que sus sensaciones son análogas a las de otros personajes que sí tuvieron relevancia histórica. Son vivencias que de un texto a otro se transfieren -igual que en Felipe Angeles- como un acto de conciencia.

Angeles: -(...) ¿Ve cómo todo se ha vuelto ambigüo? El triunfo... la derrota. Y es que no era éste el triunfo que esperábamos (Garro, n: 23)

El fracaso personal de Rosas, es tan grave o más que el de una Revolución Mexicana que ha quedado frustrada, inconclusa, una revolución que no corresponde a los deseos. En la obra Felipe Angeles se dice -con otras palabras- lo mismo:

Angeles: Yo, abogado, creo que todos somos inocentes y todos somos culpables. Es decir, que vamos empujados por un mismo destino que entre todos hemos convocado.

Bautista: (Interviniendo) Sólo que unos son los ganadores y otros los que pierden.

Angeles: No coronel, aquí no hay ganadores. Aquí todos hemos perdido por parejo.

Bautista: ¡Humm...! Aunque ahora que lo traía yo por esas calles con tanta gente...no sé...no me parecía llevar a un perdedor. Tal vez tiene usted razón, general.

Angeles. ¿Ve, coronel? ¿Ve cómo todo se ha vuelto ambiguo? El triunfo, la derrota, y es que no era éste el triunfo que esperábamos. (Garro, n: 23)

Pero en la novela, con gran intensidad, se incorporan imágenes y representaciones propias del discurso oficial revolucionario convertido ya en pintoresquismo para exportación, como diría Monsiváis,* pero con un sentido irónico. Sin el glamour de una estrella cinematográfica, sin la grandiosidad trágica de un personaje shakespeariano, sin el arrojo y valentía de un general revolucionario, como lo sería un Felipe Angeles. Rosas es sencillamente "un Don Nadie" cuya vida sólo es rescatable porque es un eterno "soñador", "deseador".

Era el tiempo de la Revolución, pero él no buscaba lo que buscaban sus compañeros villistas, sino la nostalgia de algo ardiente y perfecto en qué perderse. Quería escapar de la noche de la Sierra, en donde sólo le quedaba el consuelo de mirar las estrellas. (Garro, a: 78)

Pero lo que salva a este general carrancista de caer en los estereotipos, lo que lo hace memorable es que no obstante la coherencia que hay entre su personalidad y su

96. "El Estado, seguro de su control, de lo fundamental ("del alma de los niños" a las instituciones represivas) le cede a la iniciativa privada el cine, juzgado pasatiempo inocuo, para que allí "reproduzca a escala" a la Revolución mexicana con trasuntos del western y vaga inspiración en las fotos del Archivo Casasola (ya en la década de los cuarenta en vías de convertirse en estampitas pladadas) *Vámonos con Pancho Villa* (1936, de Fernando de Fuentes) será ejemplo aislado de cine que recrea la epopeya revolucionaria. Casi todo el resto es pintoresquismo en torno a Villa, el Buen Salvaje que llora como los hombres, o a la Real Hembra que toma Torreón con tal de no fallarle a su amado (María Félix). Y esta banalidad polvorienta se vuelve cada vez más la imaginaria histórica disponible, al grado de que masivamente lo primero que hoy convoca el término Revolución mexicana es un póster de Zapata (en su reencarnación de Cristo) y el recuerdo de Pedro Armendáriz exhortando a la tropa. (Monsiváis en Pereyra, op.cit.: 182)

destino, hay cierto desajuste con el final que le espera: no acaba su vida trágicamente, sólo se va con sus tropas a otra parte. El perder amorosamente a Julia, el matar a Nicolás y perder también a Isabel no lo hace, sin embargo, llegar a una postura radical. La muerte no llega a la vida de Francisco Rosas, sino la disolución. No llega por ende al nivel de los héroes de la tragedia clásica, ni a la de Shakespeare. La inutilidad de sus crisis existenciales, de sus acciones, de su vida se profundiza, de cara al destino de la Isabel que confiesa abiertamente su pasión por él y asume su culpabilidad al convertirse en piedra. Rosas desaparece como alguien que fuera de la leyenda y del mito, que resultan de su relación con Julia Andrade y con Felipe Hurtado, con Isabel Moncada y sus hermanos, es alguien totalmente insignificante, se va como vino, absolutamente derrotado como héroe de la tragedia, aunque triunfe como representación de la conflictiva y contradictoria naturaleza humana.

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

2.7.2. DEL ENCOMENDERO AL CACIQUE: RODOLFITO GORIBAR (DEL ORO EN EL DESIERTO).

El caso de Rodolfito Goribar es notable por otras circunstancias. Heredero por generaciones de una sólida tradición conservadora, católica y "colonialista", es un terrateniente de "nuevo cuño", protegido del Gobierno de Calles -al cual representa Francisco Rosas- a cambio de fuertes sumas de dinero, pues "El menor rasguño a su persona costaría la vida a docenas de agraristas". (Garro, a: 67) En sus acciones de despojo es auxiliado por "pistoleros", una especie de guardias blancas, que parecieran gangsters de los 40's.

'¡Los pistoleros!' La palabra todavía nueva nos dejó aturridos. Los pistoleros eran la nueva clase surgida del matrimonio de la Revolución traidora con el porfirismo. Enfundados en trajes caros de gabardina, con los ojos cubiertos por gafas oscuras y las cabezas protegidas por fieltros flexibles, ejercían el macabro trabajo de escamotear hombres y devolver cadáveres mutilados. A este acto de prestidigitación, los generales le llamaban "Hacer Patria" y los porfiristas "Justicia Divina". Las dos expresiones significaban negocios sucios y despojos brutales. (Garro, a: 71)

El terror y ese hábito de violencia y crueldad que las acciones de Rodolfito imprimen a la vida cotidiana de Ixtepec, contribuyendo al estado de ánimo de los ixtepecanos que en silencio lo odian y lo temen, parecen estar hasta cierto punto

matizados, o mediatizados por cierto desdén, por el toque de humor festivo y a veces negro, que flota siempre alrededor de la pintoresca personalidad del personaje y de su madre. Es un "mamfloro", dicen las criadas de su casa(82), un ser dependiente y sumiso con su madre, sin pensamientos propios, alguien que huye de las mujeres, que escapa a las responsabilidades cobijándose bajo su falda.

Se acercó a ella. Su voz la consolaba de la dureza de las palabras de Ignacio. Se sentía unido a su madre por un amor tierno y único y sus mejores ratos los pasaba en la noche cuando de cama a cama, a través de la puerta abierta, sostenía con ella diálogos apasionados y secretos. Desde niño fue el consuelo de su madre, víctima de un matrimonio desgraciado. La muerte de su padre no hizo sino afirmar la delicia del amor exclusivo que los unía. Doña Lola lo veía pequeño y medroso, sediento de mimos y le prodigaba sus halagos.(Garro, a: 67)

Cuando nació su hijo se llenó de miedo y quiso protegerlo del mal que la aquejaba y que parecía hereditario, pues Rodolfito despertaba la misma envidia que ella había despertado en Ixtepec. La experiencia le enseñó que no podría hacer nada contra esa desdicha, nada, sino andar con pies de gato (...) Pero Rodolfo era un inocente, dormía como un niño, ajeno a las maquinaciones del pueblo. A esa hora ya las lenguas y los ojos apuntaban amenazadores hacia su casa. Pensativa salió al corredor y llamó a los criados. Los miró con astucia.(Garro, a: 82)

Rodolfito Gorívar como representación del cacique moderno, es heredero del colonialismo, sobre todo en su política de despojo arbitrario de las tierras a sus legítimos propietarios; pero es también producto genuino de la Revolución. Se dedica a mover "las mojoneras" que limitan sus haciendas y a la manera de un encomendero de la Colonia se posesiona de tierras con todo y hombres. Según refiere la memoria de Ixtepec, "El Gobierno se lo había prometido y lo había autorizado para apropiarse de las tierras que le vinieran en gana".(Garro, a:67)

De todas las realidades y presencias nefastas, Rodolfito es la más sólida, la más real y palpable. El viene a ser la representación de esa continuidad histórica, que los ixtepecanos viven como una especie de Purgatorio, en donde el terrateniente es uno de los Diablos Mayores que infringen crueles tormentos a las almas pecadoras. Rodolfito es continuador de la tarea de sus antepasados, como si en la historia económica y política de México nada hubiera cambiado. En términos literarios, también es una figura que se ha ido trasladando de novela en novela en Latinoamérica. Es el terrateniente actual, pero también tiene lazos de unión con los caciques pintorescos y astutos a la manera de un *Tirano Banderas*⁹⁷, con la prepotencia socarrona del dictador de *Yo el Supremo*⁹⁸. Rodolfito es el Cacique caricaturizado, aunque investido de un poder estable: revoluciones vienen y van, cambios y transformaciones, sin que a él lo afecten. Las acciones de Rodolfito son contrarias a todo discurso anticolonialista o al discurso del agrarismo revolucionario que promueve -a través de las banderas zapatistas- la restitución y un reparto de tierras más equitativo. El significado de sus gestos ridículos, de sus actos

97. Del Valle Inclán: 1975.

98. Roa Bastos: 1974.

cruces, de su figura pintoresca parecen encaminados a construir el retrato irónico de un personaje.”

Rodolfo Gorívar pertenece ya a una generación distinta a la de su madre, Doña Lola, quien es "muy católica", pero cuyo verdadero Dios es el dinero.(65) Es, de algún modo, una síntesis del pasado y del presente. Junto a una rígida moral católica, Rodolfo ha sido enseñado por su madre a ser calculador y ventajoso. No tiene empacho en asesinar o hacer asesinar a quienes le estorban. A diferencia de Rosas, es un hombre pragmático y astuto, que sabe que el poder político se ejerce vía el predominio del grupo hegemónico, desde el Centro de la Capital con el cual hay que tener una estrecha relación, por lo cual hace continuos viajes para arreglar "sus asuntos". Quizá esta es una razón más para que los ixtepecanos recelen y desconfíen de lo que proviene de la ciudad de México, pues desde allá se les imponen órdenes y jefes, desde allá se avalan el despojo y el crimen, sin que ellos puedan chistar ni oponerse.

Hay evidentemente una gran capacidad de la novela para evocar y aludir casi de un pincelazo, y de una manera absolutamente sintética a elementos y situaciones de la realidad histórica y social. Pero ello no tiene que ver con el afán de ser realista, o de proponer una tesis. Más bien, tiene el propósito de desautomatizar el mensaje. Las alusiones a la cultura y a la historia patria, así como a ciertos conocimientos y experiencias colectivas, son un horizonte de datos familiares para el lector, al que se le yuxtaponen o contraponen otros nuevos que a veces resultan excéntricos.

Tomando el ejemplo de Rodolfo y de Rosas, podemos acotar que hay un tratamiento que consistiría en que cada personaje -a través de su carácter, sus manías y su comportamiento- parodia su propio papel en la trama, así como también que una situación viene a ser parodia de sí misma. Nada ni nadie es totalmente confiable, no obstante la veracidad que aleguen tener sus opiniones o sus actos. Hay reacciones y ángulos de una personalidad que son previsibles, pero siempre hay sorpresas, igual que hay maneras de mirar y de representarse la realidad. Rodolfo, además de su homosexualidad o asexualidad, es visto como un "dandi", que se viste a la moda, a diferencia de los demás habitantes de Ixtepec, incluyendo a su madre. Pero no sólo eso, el resultado de sus actitudes tampoco lo salvan de vivir hundido en el mundo marginal de Ixtepec. La violencia que provoca a través de los militares o por vía de sus guardias blancas, no lo inviste de poder en el pueblo, pues siempre está parapetado en las armas. No obtiene prestigio social, ni sus acciones le dan influencia en el pueblo. Su ambición parece tener un origen totalmente irracional: apoderarse de todo y acumular, acumular "centenarios de oro" para que su madre cuente. Estas peculiaridades lo salvan de encajar en el prototipo del terrateniente voraz de las novelas realistas.

99. Quizá en este sentido, la figura de Rodolfo Gorívar, como la de Francisco Rosas acuse los cambios recientes, como Angel Rama advierte, en cuanto al tratamiento del poder y de los hombres del poder, y específicamente en cuanto a la figura del Dictador, pues si tradicionalmente los novelistas hablaban de éste desde el exterior, ahora, "Los nuevos narradores, en cambio, dan el salto en el vacío: no sólo entran a palacio, husmean sus rincones, revisan las variadas guaridas del gobernante, sus residencias europeas, sino que se instalan con soltura en la conciencia misma del personaje y de ese modo ocupan el centro desde donde se ejerce el poder y ven el universo circundante a través de sus operaciones concretas." (Rama, 1976: 16)

Asombrados, la vimos venir apoyada en el brazo de su hijo. 'Nos están mirando', dijo la madre en voz baja. Nosotros admiramos el traje de gabardina del joven y el broche de diamantes que fulguraba en el pecho de la señora. El se vestía en México y los criados decían que tenía más de mil corbatas. En cambio, su madre llevaba siempre el mismo traje negro que empezaba a volverse verdoso en las costuras" (Garro, a: 65)

Rodolfito comparte rasgos de los encomenderos coloniales y de los "nuevos" terratenientes. Es una especie de engendro que enrarece todavía más la atmósfera vil de Ixtepec, volviéndola en momentos pesadillesca: un campo excrementicio sobrevolado por zopilotes, como un basurero¹⁰⁰. Rodolfito despoja y mata a su arbitrio, asume su papel de máquina devoradora que no se sacia. Sólo tiene que abrir la boca: aprovecha las crisis amorosas de Rosas para obtener las "muertes" de sus víctimas. Frente a su apetito desmesurado no hay límites ni barreras.

Por su parte, las reacciones de la "Sociedad" de Ixtepec, es la de una complicidad impotente que se justifica a sí misma, culpando a otros. En este caso Julia Andrade será la causa y razón de todos los desastres, pero también este discurso está confrontado con los propios hechos, con esas sensaciones y sentimientos silenciosos que pocas veces o nunca se atreven a reconocer explícita y públicamente.

No quería estar sola. Al llegar a la casa de don Joaquín se encontró con los amigos de costumbre sentados en el corredor, mirándose asombrados. ¿Qué hacer o qué decir? Ninguno se atrevía a nombrar a Rodolfito, alguno que otro "pobre Ignacio" se escapó de sus lenguas. Tampoco hablaron de la aparición de Juan Cariño seguido de las "cuscas". Callados bebían sus refrescos y arrimaban sus sillas para cerrar el círculo y sentirse menos solos en la noche inhóspita. A Ignacio había que echarle tierra para que nunca más los asustara su cuerpo mutilado. ¿Y si el verdadero culpable fuera otro? Les costaba aceptar que fuera Rodolfito. Doña Elvira se movió inquieta en su silla. Quería hablar, romper el silencio que los acusaba delante de Felipe Hurtado. (Garro, a: 88)

La actitud evasiva de los ixtepecanos más que librarlos los acusa. Pero en la novela no interesa emitir juicios sobre el comportamiento de éstos. Más bien de lo que se trata es de representar a los individuos como una constante y a veces sutil contradicción en las ideas, imágenes, valores, cuyo resultado es una ambivalencia esencial y generalizada bajo cuya impronta se miran los acontecimientos y a las personas, el mundo. Toda idea, toda imagen, todo valor tiene su contraparte, un doble que lo niega: así, el tigre es al mismo tiempo un cordero, el virtuoso es también un pecador, el responsable es un convenenciero. Se trata -aún en casos de una explícita firmeza- de caracteres

100. Es -se narra en la novela- "...un enorme paisaje de periódicos viejos, en cuyas hojas se mezclan con grosería los crímenes, las bodas, los anuncios, todo revuelto, sin relieve, como hechos vaciados de sentido, fuera del tiempo, sin memoria". (Garro, a: 72).

inseguros, inacabados, inconclusos, llenos de contradicciones. En ese sentido como se dan sus crisis de identidad. Sus opiniones pocas veces son absolutas y eternas. En un momento pueden sufrir profundamente por cierta situación y en otros momentos reírse desenfadadamente de la misma.

Así, por ejemplo, es posible conjurar la inclinación hacia una interpretación maniqueísta y hacia una visión cerrada y definitiva del carácter e intenciones de estos conservadores. El despojo y el asesinato de Ignacio, el agrarista y hermano de Agustina la panadera, por parte de Rodolfo, produce a un tiempo conformidad, temor, sentimientos de culpa, vergüenza, indignación; provoca una actitud de abierta de censura y de flagrante cinismo.

-¡ Es Julia!...Ella tiene la culpa de todo lo que nos pasa...¿Hasta cuándo se saciará esta mujer?...¡Pues no desayuno! -gritó doña Elvira y empujó con violencia la cafetera que Inés acababa de poner sobre la mesa. Conchita se sirvió su café y miró de frente a su madre. ¿Cómo podía enojarse porque no había bizcochos cuando el pobre de Ignacio estaba colgado al sol, muerto y tristísimo después de haber visto atravesar el pueblo descalzo y vestido con sus ropas de manta viejas y remendadas. ¿Cuántas veces le había hablado? Le pareció oír su voz: "Buenos días, niña Conchita", y sintió que iba a llorar.

-Si lloras yo también lloro -amenazó doña Elvira adivinando las lágrimas ocultas de su hija y con disimulo se sirvió una taza de café y la bebió despacio, pérdida en unos pensamientos que por primera vez la asaltaban. "¡Pobre Ignacio! ¡Pobres indios! ¡Tal vez no son tan malos como creemos!" Y la madre y la hija quedaron frente a frente sin saber qué decirse. Las esperaba un día largo y pesado, uno de esos días, tan frecuentes en Ixtepec, poblados de muertes y de augurios siniestros.(Garro, a: 81)

Ante el lago de silencio cómplice de la sociedad ixtepecana, la "vox-populi" aparece y desaparece intermitentemente para señalar, enfatizar, denunciar lo que no puede callarse.

La voz que anuncia lo secreto corrió de boca en boca y acusó a Rodolfo Goribar del asesinato de Ignacio y sus amigos. Tal vez los actos quedan escritos en el aire y ahí los leemos con unos ojos que no nos conocemos. Pasamos muchas veces frente a la casa de doña Lola. "Aquí está durmiendo el asesino", decía la luz que la envolvía, y a través de sus paredes lo vimos despertarse ya muy tarde y vimos a su madre llevarle una bandeja de comida.

-¿Te sientes bien, hijito?

Doña Lola se inclinó sobre Rodolfo y lo observó con ansiedad. 'Ahorita está comiendo', dijimos, viendo lo que ocurría dentro de la casa. No quitamos la vista de su cuarto y sus amigos encerrados en sus casas miraban el ir y venir de doña Lola llevándole croquetas, ensaladas y sopitas.(Garro, a: 87)

Pero aquí también, los rasgos de autoconciencia y con ello de responsabilidad ética de los personajes, ante sus propios actos y ante los sucesos, son continuamente mediatizados por una especie de corriente de enajenación que no permite ir al fondo de ellos mismos, que impide que se constituya un punto de vista abiertamente crítico, diferenciado y autónomo, independiente del conjunto de ideas y representaciones que forman el imaginario colectivo de Ixtepec.

Pasaron unos días y la figura de Ignacio como la veo ahora, colgada de la rama alta de un árbol, rompiendo la luz de la mañana como un rayo de sol estrella la luz adentro de un espejo, se separó de nosotros poco a poco. No volvimos a mentarlo. Después de todo, sólo era un indio menos. De sus cuatro amigos ni siquiera recordábamos los nombres. Sabíamos que dentro de poco otros indios anónimos ocuparían sus lugares en las ramas. (Garro, a: 91)

No podemos sin embargo, desconocer los esfuerzos que hay en la novela por romper el monologismo de una versión única de lo sucedido en Ixtepec. Y nos referimos de nuevo a Martín Moncada que, como ya habíamos señalado, es un personaje en constante crisis. Y a pesar de que también se evade, pues continuamente vive en el recuerdo de su infancia, en el ensueño y en la irrealidad, éstos se transforman en él en vías de reflexión sobre valores como el tiempo, la existencia humana, etc.

Martín no cambia su destino pero sí propone un modo de vivir la experiencia de la vejez y la decadencia. Más que cruzar los brazos frente al muro inexpugnable de la realidad, encuentra casi de manera natural una ventana por donde asomarse a otra dimensión de la vida. Su vida transcurre en un permanente desdoblamiento entre el ayer y el hoy, entre la realidad exterior y objetiva y esas sensaciones y pensamientos que conforman su realidad interior. Esta especie de escisión del ser traza un camino de integración que culminaría con la muerte física, una muerte que no obstante su cercanía real es visualizada todavía como algo remoto.

2.7.3. MARTÍN MONCADA: UN PUENTE SOBRE LAS AGUAS TURBULENTAS.

En medio de la violencia y del caos, en medio de la depresión y la decadencia surgen temperamentos, caracteres que buscan salidas, que creen encontrar al final del túnel una pequeña luz de salvación. Ante el escepticismo inmovilizador, ante el nihilismo y el pesimismo hay ciertos esfuerzos o digámoslo así, ciertas condiciones y ciertos elementos en algunos individuos que les permiten por momentos aspirar a una situación distinta.

En Martín Moncada se concentran las capacidades del soñador, del romántico y surrealista que busca en la niñez y en el pasado un sentido a sus acciones del presente.

Para él los días no contaban de la misma manera que contaban para los demás. Nunca se decía: 'el lunes haré tal cosa' porque entre ese lunes y él, había una multitud de recuerdos no vividos que lo separaba de la necesidad de hacer 'tal cosa ese lunes'. Luchaba entre varias memorias y la memoria de lo sucedido era la única irreal para él. De niño pasaba largas horas recordando lo que no había visto ni oído nunca. Lo sorprendía mucho más la presencia de una buganvilia en el patio de su casa que el oír que existían unos países cubiertos por la nieve. Sentado al pie de la buganvilia se sentía poseído por un misterio blanco, tan cierto para sus ojos oscuros como el cielo de su casa.

-¿En qué piensa, Martín? -le preguntó su madre, sorprendida ante su actitud concentrada.

- Me acuerdo de la nieve -contestó él desde la memoria de sus cinco años. A medida que creció, su memoria reflejó sombras y colores del pasado no vivido que se confundieron con imágenes y actos del futuro, y Martín Moncada vivió siempre entre esas dos luces que en él se volvieron una sola. (Garro, a: 21)

Si bien no es el único en vivir a un tiempo las sensaciones de un tiempo en el que confluyen el presente, el pasado y el futuro, sí es el personaje en el cual se concentra un discurso que pretende ser una reflexión poética y filosófica del Tiempo y del tiempo de los hombres concretos, como él mismo.

Después de la cena, cuando Félix detenía los relojes, corría con libertad a su memoria no vivida. El calendario también lo encarcelaba en un tiempo anecdótico y lo privaba del otro tiempo que vivía dentro de él. En ese tiempo un lunes era todos los lunes, las palabras se volvían mágicas, las gentes se desdoblaban en personajes incorpóreos y los paisajes se transmutaban en colores. (Garro, a: 20)

Como el propio Rosas, Martín Moncada reflexiona sobre ese Tiempo abstracto, alejado y a salvo de las vicisitudes de los actos humanos, un tiempo medible en horas y días, medible a través del reloj y del calendario, medido a través de los logros económicos y políticos, pero finalmente inútil. Pero hay otro tiempo, una especie de tiempo "sagrado" que paradójicamente pertenece a cada individuo y que depende de una visión única y particular. En ese tiempo individual, subjetivo, los hechos, intenciones, gestos, deseos, sueños, ilusiones, etc. tienen un significado específico en un momento concreto. Es, el verdadero "tiempo histórico" el que viene a explicar, el que hace inteligible cada acto y cada palabra en la vida del personaje.

Dicho tiempo "histórico" está constituido por los continuos viajes a través de una serie de imágenes a un espacio en el que Martín Moncada se percibe como otra persona y otra mirada. Durante esos viajes se recuperan una serie de sensaciones y sentimientos que una especie de memoria de los sentidos ha guardado celosamente.

Así por ejemplo piensa que sus padres habían sido personajes enigmáticos, de quienes admira que "hubieran nacido en una fecha tan cercana a la fecha de su propio nacimiento, y sin embargo más remota en su memoria que el nacimiento de Ciro o de Cleopatra" (Garro, a: 21). Nada es más glorioso que el descubrir la lógica más elemental

que rige el tiempo de los hombres, nada es más misterioso que la comprobación de la fragilidad humana.

Martín es un filósofo natural que percibe en los pequeños actos cotidianos las grandes dudas que agobian a los hombres de todas las épocas. ¿Qué es el pasado, que es el porvenir, y el presente? ¿Qué nos espera a los hombres al final del tiempo? ¿Qué es la memoria? ¿Qué es el porvenir? (Cfr. Garro, a: 33)

Martín Moncada está siempre "en las nubes", vive en la autorreferencia continua, la referencia de su vida pasada que se sintetiza en "el mundo de la maravilla que es la niñez", donde todo podía ocurrir, donde la memoria más antigua se confunde con la del presente y la del futuro.

Si para Francisco Rosas "La memoria es la maldición del hombre" (Garro, a: 78), para Martín es su salvación, la posibilidad de acceder a un mundo satisfactorio, donde los deseos y los impulsos no estén aplastados, donde las percepciones de la realidad no estén condicionadas por las convenciones, por la tradición, sino que surjan de una experiencia directa, desprejuiciada y natural.

-¡No lo cuenten delante de la niña! -gritó Ana Moncada al oír la noticia de Ignacio. Su marido la oyó con tristeza y miró la mañana azul y luminosa que reposaba sobre las plantas. "¡No lo digan delante del niño!" ¿Por qué no podían decir las criadas que Sarita había muerto esa mañana? Aquel día recordó sin dificultad la iglesia y las telas blancas que cubrían la cabeza de Sarita. La recordó arrodillada frente al altar y recordó los zapatos de raso blanco y suelas amarillas. Las criadas guardaron silencio como ahora delante del grito de Ana y su madre se asomó a la olla del chocolate y aspiró su perfume con deleite. Él sin decir una palabra, salió de la cocina, se acercó al zaguán a esa hora abierto y se fue a la calle. Era la primera vez que salía solo. Se vio caminando sobre el empedrado con su estatura de cinco años. Lo detuvo el aire petrificado que envuelve las casas de los muertos. Se trepó por el muro hasta alcanzar los barrotes de la ventana y miró al interior de la casa. Reconoció la falda y los zapatos blancos apuntando inmóviles hacia la ventana por la que él espiaba. Sarita estaba sola y muerta. Sorprendido, no de la muerte, sino de que fuera precisamente Sarita la que había muerto, se dejó caer a la acera y volvió cabizbajo a su casa. (Garro, a: 83)

La verdadera historia son las historias de cada individuo, los recuerdos que surgen como momentos importantes y significativos en la vida de cada quien y no la historia externa y general, abstracta, que nos incluye y compromete con visiones ajenas. Los relatos parciales que constituyen una virtual historia o historias de cada hombre parecen concentrarse al final de cuentas en los orígenes (nacimiento y niñez) y en el final de la vida, esto es, en la muerte más o menos próxima, todo ello vivido como presente.

-¿En dónde andabas? -le gritaron sus padres, su hermana Matilde y los criados. Él no contestó. Solitario, entró en ese día cargado de recuerdos no vividos. Por la noche en su cama, recordó su propia muerte. La vio muchas veces ya cumplida en el pasado y muchas veces

en el futuro antes de cumplirse. Pero era curioso que en el pasado fuese él, Martín, el que había muerto y en el futuro un personaje extraño el que moría; mientras él, acomodado en el techo de su cuarto miraba sus dos muertes, la realidad de su cama minúscula, de su cuerpo de cinco años y de su habitación, pasaron a una dimensión sin importancia. Las vigas oscuras del techo con el sol de la mañana lo devolvieron a un presente banal, sucedido entre las manos de sus nanas. Desde esa noche su porvenir se mezcló con un pasado no sucedido y la irrealidad de cada día. (Garro, a: 84)

Martín Moncada es un viejo que-cercano a la muerte- vive en la eterna infancia. Igual que su esposa Ana, su hija Isabel, que Rosas, Martín es en esencia nihilista, digresivo. La misma narración de la memoria ixttepecana, que es una forma de emular hasta cierto punto el funcionamiento automático del pensamiento durante la recordación,¹⁰¹ es un lamentarse, es una añoranza culposa por la pérdida del Paraíso, pero también un intento de restitución de un estado 'heróico'. Es la experiencia de Isabel, Nicolás y Juan Moncada, cuando recuerdan sus aventuras de infancia. Ese tiempo es único y grandioso. (Cfr.Garro, a: 32)

El peor drama del hombre es dejar de ser niño, esto es, dejar de ser libre. Por ello se aferran a la contemplación de sí mismos, cultivan su interioridad como una forma de desandar el camino para reencontrarse con lo que un día -supuesta o realmente- fueron, y poder sobrevivir a su decadencia. La pérdida de una memoria de las vivencias, de las sensaciones, se traduciría en la imposibilidad de viajar -aunque sea por instantes- al interior de la persona, implica la muerte del tiempo individual, de la historia particular, pero también de la historia colectiva.

La experiencia del tiempo histórico, del tiempo personal viene a llenar transitoriamente el vacío, la inanidad del Tiempo general y abstracto que se les aparece como una línea infinita, una línea que corresponde al destino general y obligado para cada hombre, el destino de nacer y de morir. El relato del tiempo personal estaría representado por una especie de cortes, de momentos climáticos, de paradigmas que constituyen una especie de nudos de significación, de tal suerte que al recurrir a los recuerdos lo que se hace en realidad es la narración de esos momentos.

101. Hay una evidente influencia del surrealismo que es descrito por Bretón como "Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral" (Bretón. "Manifiesto del surrealismo (1924)", 1969: 44)

2.7.4. ISABEL MONCADA. LA EXPERIENCIA DEL ABISMO.

Isabel es quizá, de entre todos, el símbolo más importante del individualismo. De la misma manera que su padre, ella Moncada es un ser hipersensible que emprende un tortuoso camino por la autoconciencia. Externamente su comportamiento de rebeldía abierta la ubicaría, junto a sus hermanos, como fundadora de una nueva actitud femenina de cara a los hechos trascendentes. Si bien de algún modo se ve forzada por la tradición social, familiar y moral a observar hasta cierto punto ciertas actitudes convencionales, ella es una impugnadora sistemática de dichas convenciones, sobre todo de aquellas que limitan la libertad y la personalidad de los individuos.

Isabel Moncada hereda de su progenitor la capacidad imaginativa, cierta propensión para evadirse de la realidad, a través del continuo retorno a la niñez, etc. y sin embargo, sus actitudes revelan un mayor radicalismo. Si su padre encuentra en el pasado una escapatoria temporal, para ella esas vueltas a la infancia se convierten en un contrapunto que agudiza el drama de su vida presente, se vuelven en un catecate permanente que la empuja a enfrentarse al vacío provocado por el sinsentido de una vida ajena y contraria a sus deseos. Ella vive por y para la aventura que la estrecha relación con sus hermanos le promete; por ello cuando se van a Tetela se siente perdida. (Garro, a: 30)

Si Martín se regodea en el pasado, en una niñez pletórica de emociones y sensaciones diversas, Isabel Moncada, por el contrario, tantea en la inseguridad de la nada su propio futuro. Si hay momentos en los que su memoria se solaza en pasajes de la niñez que ha compartido con sus hermanos, su adultez se le revela angustiosa e incomprensible.

La continua experiencia de desdoblamiento, de escisión entre su realidad y sus deseos, la llevan a tomar conciencia de muchos sinsentidos e incongruencias de su vida, a percatarse de que no hay adecuación entre la moral católica que le han impuesto y sus propios impulsos, entre esencia y apariencia. Esto la lleva todo el tiempo a posturas radicales para instaurarse, en la segunda parte de la novela, en una incendiaria contra los valores "originales", contra la decadencia; y para destruir su propia imagen, una imagen que dichos valores pretenden perpetuar.

Isabel está alejada hasta cierto punto de los hechos históricos de Ixtepec, correspondientes a distintas épocas, por tal razón y debido a que es un punto de irradiación de opiniones discordantes respecto de la tradición, ve en estos hechos momentos de rebeldía y de violencia 'necesarias' una manera de romper la linealidad y convencionalidad de una vida como la que llevan en Ixtepec; una posibilidad de interrumpir el destino que los poderosos (padres o militares) han elegido para el resto de los humanos.

Isabel va más allá de las anteriores generaciones de mujeres. No se resigna a padecer su continuo desdoblamiento, no se contenta con hacerle frente a la experiencia del vacío al que nunca pretende mediatizar ni enmascarar, sino que de manera intuitiva encuentra alternativas: primero con la imaginación y luego tomando las riendas de su propia vida, más allá de principios morales y de prejuicios, de chantajes y de su

acendrado sentimiento de culpa. Las imágenes que el propio general Rosas tiene de Isabel son más que elocuentes.

La presencia de Isabel en su cuarto había arruinado el éxito. Francisco Rosas se acercó al balcón, miró la plaza y buscó con los ojos el hotel, situado frente de la Comandancia Militar. "Allí está", se dijo con rencor. ¿Por qué se había ido con él? Cuando la llamó en los portales y se la llevó a su cuarto a sabiendas que Juan estaba muerto y Nicolás en la cárcel de la guarnición, pensó en el triunfo total sobre Ixtepec. Ni siquiera sabía cómo era la joven que caminaba junto a él a medianoche. Al entrar a su cuarto y mirarla de cerca, le molestaron sus ojos obstinados y su traje rojo. A él le gustaban las mujeres suaves, envueltas en colores claros. La silueta rosada de Julia se interpuso entre él y la joven que lo miraba rencorosa, adivinando sus pensamientos...

-¡Desvístete! -ordenó sin mirarla.

Isabel obedeció sin replicar y Rosas, intimidado, apagó el quinqué de un soplo; en la cama se encontró con un cuerpo extraño que le obedecía sin decir una palabra. La luz de la mañana lo encontró desamparado. A su lado, Isabel dormía o fingía dormir. Rosas se escabulló de la cama y se afeitó tratando de no hacer ruido. Quería salir de la habitación que se le había vuelto asfixiante.... Volvió al hotel muy tarde y se encontró con los ojos obstinados de Isabel. Había tratado de imaginar que no era ella la que lo esperaba sin la otra, y desconsolado apagó la luz y se metió en la cama. La joven lo imitó y el cuarto se llenó de lianas y de hojas carnosas. No quedaba lugar para él, ni para su pasado, se ahogaba... 'Ocupa todo el cuarto', se dijo y en ese momento se dio cuenta que había cometido un error irreparable (Garro, a: 247)

El papel subversivo de las actitudes del personaje se localiza en el margen que hay entre el individuo que asume voluntariamente su destino y los propios hechos que constituyen dicho destino. Isabel es un personaje mítico en muchos sentidos, pero sobre todo es un personaje que intenta convertirse en sujeto.

2.8. ES POSIBLE VISLUMBRAR LA OTRA ORILLA: (ALTERIDAD Y SUS FORMAS DE ESCAPAR AL PREDETERMINISMO HISTORICO).

2.8.1. ESTAR ENTRE DOS AGUAS O DE LA LOCURA.

El loco es un ser que vive en el umbral, entre la locura y la cordura. No está completamente loco, no está totalmente cuerdo. Y sin embargo sus discursos -más allá de cualquier pragmatismo- tienen una lógica.

Otra manera de acceder al pasado, al origen de la esencia humana, es la locura, cierta locura. El loco es un ser libre por autonomasia, diría el surrealismo¹⁰² un ser que se sale absolutamente de los preceptos y las leyes, y de la llamada "razón", es un ser desafiado, continuamente exiliado de sí mismo, lo cual le permite tener una hipersensibilidad, una mirada reveladora ante la vida y una sabiduría igual o casi igual a la de los niños.¹⁰³ Es por esencia subversivo como Juan Carriño, o un destructor como el loco sucio de Hupa. El loco Juan Carriño es guardián del lenguaje, léase del lenguaje poético, el lenguaje que, expresión cabal de la imaginación, construye el mundo (los actos y los sentimientos), en contraposición a aquel lenguaje trivial y aquel regido por la "lógica" cartesiana que devasta pueblos, valores, sensibilidades.¹⁰⁴

El loco Juan Carriño es, como podrá esperarse, todo lo opuesto a la imagen que debiera tener un presidente, pero también su locura es muy especial. Su tarea no es la de gobernar, la de tener el poder, sino la de "ser amigo de los diccionarios", guardián de las palabras, la de oponerse a la barbarie de los militares y al caos que ésta provoca. Es un ser humanitario y digno, el único que no tiene empacho en hacer una manifestación y dirigirse al cuartel para protestar por los asesinatos de los agraristas. Es en cierto sentido como Zapata, una especie de Calpuleque, una autoridad política y moral.¹⁰⁵

102. La locura para el surrealismo está ligada a la imaginación, a la libertad y a la rebeldía que ésta implica. El loco es hasta cierto punto un pesimista en tanto reacciona frente a las convenciones y a las coersiones sociales. Representa el loco una forma de subvertir la cultura, pues su actitud, su personalidad, viene a proponer una forma nueva de mirar al mundo, una manera de invertir los valores de la realidad.

103. Para el surrealismo el ser "niño" implica ser libre, desprovisto de culpabilidad. Es la llamada inocencia que se ha atribuido al "pensamiento salvaje". (Chénmieux-Gendron, 1989: 220)

104. Es evidente la influencia de la filosofía surrealista en la novela, en cuanto a la relación directa e íntima entre la locura y el "pensamiento salvaje", y éste - a su vez- con la "inocencia primera" que implica para los surrealistas el ser éticamente "libre", esto es, desprovisto de culpabilidad. La imaginación es la vía para acceder a esta situación privilegiada, y el lenguaje, expresión cabal del Ser. (Ibidem: 220-223).

105. Cfr. Rueda, op.cit.

De los locos que he tenido, Juan Cariño fue el mejor. No recuerdo que haya cometido nunca un acto descortés o malvado. Era dulce y atento. Si los mocosos le tiraban piedras a su sombrero de copa y éste rodaba por el suelo, Juan Cariño lo recogía con silencio y seguía su paseo vespertino con dignidad. Daba limosnas a los pobres y visitaba a los enfermos. Pronunciaba discursos cívicos y pegaba manifiestos en los muros ¡Qué diferencia con Hupa¡...¡Ese fue un desvergonzado! Tirado días enteros rascándose los piojos y asustando a los paseantes (...) Era un loco(...)

Juan Cariño vivió siempre en la casa de las "cuscas". En los muros de su habitación estaban los retratos de los héroes: Hidalgo, Morelos, Juárez. Cuando las muchachas le decían que pusiera el suyo entre ellos se enfadaba:

-¡Ningún gran hombre se ha hecho su estatua en vida¡ ¡Para hacer eso hay que ser Calígula!

El nombre impresionaba a las muchachas y callaban. Si había riñas entre ellas y los soldados que las visitaban, Juan Cariño intervenía muy correcto. (Garro, a: 50)

(..) Su misión secreta era pasearse por mis calles y levantar las palabras malignas pronunciadas en el día. Una por una las cogía con disimulo y las guardaba debajo de su sombrero.

(...) Todos los días buscaba las palabras ahorcar y torturar y cuando se le escapaban volvía derrotado, no cenaba y pasaba la noche en vela. Sabía que en la mañana habría colgados en las trancas de Cocula y se sentía responsable. (Garro, a: 59-60)

Su personalidad, actos y palabras, son una parodia del presidencialismo, pero también tiene ciertas cualidades que virtualmente contribuirían a una versión idealizada de lo que debería ser un dirigente o la cabeza de un grupo. Su idealismo pero también su ingenuidad política lo acercan mucho al propio Gustavo I. Madero, pero quizá a un Madero que viene de vuelta de la historia. Juan Cariño como Madero es un hombre respetuoso, honesto y bien intencionado, pero también fácil presa del engaño y la doblez de los militares. Madero -para Vasconcelos- y Juan Cariño -para la novela- coinciden en que representan la esperanza de un país dirigido por el espíritu y la inteligencia. ¹⁰⁶

Pero más que otra cosa, Juan Cariño como Madero es en la historia de Ixtepec un gesto de dignidad en el centro del oprobio, y es que todos los gestos y los actos humanos "...quedan escritos en el aire y ahí los leemos con unos ojos que no nos conocemos", reflexiona el yo-memoria de Ixtepec. (Garro, a: 87)

-¡Niñas, asesinaron a cinco agraristas! ¡Vamos a la Comandancia Militar!

-Señor presidente, se van a reír de nosotros. De nada sirve protestar -rogó la Luchi.

106. En este sentido parecen coincidir ambas imágenes, la de Madero y la de Juan Cariño. (Cfr. Vasconcelos, 1976: 423).

-¿De nada? ¡Ignorante! Si todos los hombres del mundo hubieran pensado como tú, todavía estaríamos en la Edad de Piedra -respondió Juan Cariño solemne. El término Edad de Piedra le producía escalofrío y esperaba que en los demás hiciera el mismo efecto.(...) Iría a la Comandancia armado de palabras capaces de destruir el poder de Francisco Rosas y el de Rodolfo.(...) En adelante contestaría a la violencia con la violencia. No quería seguir contemplando el martirio de los inocentes.(Garro, a: 84-85)

Juan Cariño es una especie de conciencia ulterior, que desde la periferia, desde su rincón de alienado, funciona como una referencia contra la cual se contrastan las realidades; esto es, las palabras son las creadoras de lo que existe, y por ende las que permanecen mucho después de que los actos terminan, de que las personas mueren.

Las palabras debían permanecer secretas. Si los hombres conocían su existencia, llevados por su maldad las dirían y harían saltar al mundo. Ya eran demasiadas las que conocían los ignorantes y se valían de ellas para provocar sufrimientos(...) Las había muy perversas; huían y lo obligaban a correr varias calles antes de dejarse atrapar. Le hubiera sido muy útil una red para cazar mariposas, pero era tan visible que hubiera despertado sospechas. Algunos días su cosecha era tan grande que las palabras no cabían debajo de su sombrero y se veía obligado a salir varias veces a la calle antes de terminar su limpieza. Al volver a su casa se encerraba en su cuarto para reducir las palabras a letras y guardarlas otra vez en el diccionario, del cual no deberían haber salido nunca.(Garro, a: 59)

Las interpretaciones que Juan Cariño hace sobre lo que ha destruido realmente a Ixtepec, parecieran, a simple vista, absurdas. Sin embargo, para la memoria colectiva tienen más lógica y más verdad que los actos de quienes se consideran "cuerdos". Su discurso plagado de imágenes y metáforas, está guiado por la arbitrariedad, por el automatismo, por un afán lúdico que lo libraría virtualmente de la cárcel de las convenciones lingüísticas. Y en ese sentido, comparte los afanes del surrealismo que pretende rescatar la vitalidad y lo poético del lenguaje humano. Juan Cariño juega con las palabras y con sus significados, lo que le permite establecer relaciones entre conceptos y realidades que parecieran no tener analogías. Se ríe de la gravedad de cierta retórica política y sobre todo la aprovecha para revelar aquello que las palabras ocultan. Por ello, ser un liberal, un "libre pensador", contra lo que el discurso oficial dice, es en realidad ser irracional, ser codicioso, inmoral, autoritario y no, como se supondría, pragmático, emprendedor, moderno y civilizado. Y, como lo dijimos en otro lugar, es una crítica a un nihilismo que se regodea en la contemplación de la nada, sin enfrentarse totalmente a ella.¹⁰⁷. De la misma manera, el elogio a ciertos valores innatos del pueblo no debe confundirse con la exaltación de su miseria y su ignorancia.(62)

Juan Cariño quiere aprovechar con fines paródicos el léxico político, para poner en cuestión el sentido original de ciertos términos, sentido que ha sido enajenado al obligarlo a ajustarse a las necesidades de la situación y a los hablantes. De ahí, que una

107. El nihilismo "pasivo" es una forma de evasión de la realidad. ("Nihilismo", Ferrater en op.cit.: 1980)

misma palabra pueda encontrar en distintos contextos una significación diferente. En el caso de los "revolucionarios" de Ixtepec, de los militares hay una utilización espuria de las palabras.

Y es que esos "librespensadores" representan a la nueva clase política surgida del movimiento revolucionario, y al reaccionarismo de la Revolución hecha institución, que se ha encargado de que ese pasado - el del autoritarismo, el de la miseria y el despojo de indios y campesinos- se haya convertido en un eterno presente, un presente que parece prolongarse años y hasta siglos. Para lograr esto, la nueva clase política hecha gobierno, sin mayor sentido ético, confisca las banderas de sus enemigos, y las despoja de su discurso original; desnaturaliza el discurso del pueblo, de los representantes del pueblo para construir su propio discurso: el discurso oficial. De ello se dan cuenta la gente "decente" de Ixtepec, aunque ellos - antropófagos también- hagan lo mismo con el discurso de los "otros", con el de los indios.(Cfr. Garro, a: 72)

La acre crítica al discurso oficial y a las estrategias del Estado para lograr el control absoluto, no implica necesariamente un zapatismo declarado. Sin embargo, y a pesar de lo que digan abiertamente, en el inconsciente colectivo hay el deseo de que los zapatistas reaparezcan, lo cual representa un hábito de esperanza, quizá no en una reivindicación social ni en la restauración de ciertos valores morales, pero sí en la recuperación de momentos de alegría y luminosidad -como aquellos que la memoria ha gravado- de cuando las incursiones zapatistas irrumpían en el panorama gris de Ixtepec.

2.9 CARNAVALIZACION COMO PROCEDIMIENTO CREATIVO. IXTEPEC AL REVES, PARODIA DE UNA UTOPIA. (DE LA TRAGEDIA A LA FARSA).

No sólo la novela aborda la experiencia del zapatismo y el mito de Zapata como parte importante del imaginario histórico y como una supervivencia cultural de una región o de un país. Utiliza más bien estos elementos - dispersos y heterogéneos- para construir lo que sería el esbozo de un deseo, que aparece muchas veces oculto bajo el disfraz fatalista. Ese deseo es susceptible de cristalizar en un discurso que formularía la posibilidad de un mundo alternativo que sólo en apariencia está ausente en la novela, y al que sin embargo se alude constantemente de diversas formas, representado como un discurso implícito.

Ese discurso implícito representaría al mundo "ideal" o "posible" que intentó construir la utopía zapatista a través de la experiencia de la Comuna de Morelos y del que algunos pueblos de la región pudieron tener una ligera pero sustanciosa probada. Pero en la novela, la representación de esta utopía está construida en un segundo nivel. Ese "mundo al revés" carnavalesco, está constituido por la realidad misma de Ixtepec. Dicho de otra manera, la vida en Ixtepec es la contraparte, el doble opuesto de la utopía zapatista que encarnó en la experiencia agrarista de 1914 a 1915, durante la cual una serie de pueblos indios de Morelos instauraron un gobierno autónomo, una especie de comuna, que reglamentaba sus prácticas económicas y sociales cotidianas(Garro, a: 25), una

comunidad regida por un gobierno de todos, basado en la igualdad y la solidaridad entre los individuos.

En Ixtepec la vida no es normal. A pesar de lo que digan los personajes, la vida cotidiana se caracteriza porque en ella se suprimen las jerarquías y porque las relaciones de poder está tergiversadas. No existen las leyes, tampoco las reglamentaciones sociales y morales. No sólo los derechos y las garantías constitucionales han sido cancelados, no sólo la vida social está suspendida, sino que, de algún modo, se instaure una forma de relación distinta entre los individuos. Lo que establece nexos estrechos entre hombres y mujeres, entre jóvenes y viejos, entre ricos y algunos pobres; no es tanto la situación común de vivir un estado de sitio, sino la de mantener un intercambio intersubjetivo estrecho, esto es, un tráfico constante de representaciones. Así, hay un relación directa entre los recuerdos, sueños y deseos del tirano Francisco Rosas y el tiranizado Martín Moncada; hay un vínculo entre los afectos y contradicciones de Rosas y su supuesta enemiga natural, Isabel Moncada. Las ideas y posturas están relativizadas por la risa carnavalesca, por la excentricidad -diría Bajtín- con la cual se ve y se juzga.

La actitud libre y familiar se extiende a todos los valores, ideas, fenómenos y cosas. Todo aquello que había sido cerrado, desunido, distanciado por la visión jerárquica de la vida normal, entra en contactos y combinaciones carnavalescas. El carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido, etcétera.¹⁰⁸

En Ixtepec, un loco o bufón como Juan Cariño, se autodenomina Presidente de la República, cuya gran tarea es ser 'Guardián del Diccionario'. Por su parte, el representante de "la cultura" ixtepecana, es Tomás Segovia, un boticario cursi, retrógrado y relamido.

El terrible villano, hombre fuerte y autoridad, es un pobre cornudo que "llora por los rincones" -como la Zarzamora de la canción. Su tropa es un puñado de soldaditos dominados por sus queridas. Rosas y los generales están excluidos de cualquier hazaña, sus íres y venires son teatrales, sus alardes violentos son inútiles frente al pueblo vencido. Son remedo de un poder que se escribe ya con minúscula. La Presidencia municipal es un cuartel cochambroso, la iglesia es polvosa cárcel vacía. No hay justicia sino el voluntarismo tiránico del débil general.

La acción carnavalesca principal es la coronación burlesca y el subsiguiente destronamiento del rey del carnaval(...) es un rito doble y ambivalente que expresa lo inevitable y lo constructivo del cambio-renovación, la alegre relatividad de todo estado y orden, de todo poder y de toda situación jerárquica. En la coronación ya está presente la idea de un futuro destronamiento: la coronación desde un principio es ambivalente. El que se corona es un antípoda del rey verdadero: esclavo o bufón, con lo cual se inaugura y se consagra el mundo al revés del carnaval.¹⁰⁹

108. Bajtín, c: 174.

109. Ibidem: 175.

La coronación del loco Juan Cariño, ese "soberano" que sustituirá a Rosas, tiene sus peculiaridades. La coronación ocurre en un ritual de desdoblamiento que aparece como instantánea fuga de la conciencia, en un traspasar el umbral de la vigilia y de la cordura para incursionar en los terrenos del deseo y del sueño. Es durante esa especie de ritual permanente en que se viven al mismo tiempo dos situaciones, donde el más miserable del pueblo se convierte en Rey, en el "Señor Presidente", como lo explica la Luchi, quien regentea el prostíbulo de Ixtepec.

La Luchi podía pasar horas escuchándolo. "¡Lástima! Si no estuviera loco tendría mucho poder y el mundo sería tan luminoso como la Rueda de la Fortuna" y la Luchi se quedaba triste al ver a Juan Cariño en la casa de las putas. La joven quería descubrir el momento en que Juan Cariño se había convertido en el señor presidente y no lograba encontrar la hendidura que dividía a los dos personajes: por esa grieta huía la dicha del mundo; de ese error nacía el hombrecito cerrado en el prostíbulo, sin esperanzas de recuperar su brillante destino. "Tal vez dormido soñó que era el señor presidente y ya nunca despertó de ese sueño, aunque ahora ande con los ojos abiertos" se decía la joven recordando sus propios sueños y su conducta extravagante dentro de ellos. (Garro, a: 60)

Los patriarcas del pueblo, otrora ricos y respetables pater-familia viven encerrados, refugiados como sus mujeres en sus sueños y sus recuerdos.

Las mujeres por su parte, no son -contra lo que se diga en voz alta- ni totalmente buenas, ni abnegadas. Son seres que enmascaran su egoísmo y su dependencia tras la máscara de la respetabilidad. Chantajistas y traidoras ven a los hombres bajo una mirada también carnavalesca. El hombre ha dejado de ser el rey, el patriarca, es una especie de mal necesario, representa un poder del que se hace escarnio. De la misma manera, el sagrado vínculo del matrimonio a un tiempo representa la muerte y el nacimiento del individuo. Una forma de transitar de un estado a otro.

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

Ahora bien, en el drama ixtepecano, por un proceso de inversión, Isabel-la mujer decente- encarnará los bajos instintos ,representará la transgresión de la moral social. Por el contrario, Julia Andrade -la querida- simboliza las legítimas aspiraciones de los ixtepecos de acceder a la belleza y al Amor pleno.

En el Hotel Jardín viven las atractivas mujeres, objetos de deseo y libertad sexual, que son las queridas. Atrevidas y alegres, visten de colores claros, son jóvenes y lozanas. Son censuradas y envidiadas al mismo tiempo. Las mujeres decentes por su parte, son insignificantes, visten de colores oscuros y son feas.

En el extremo de la escoria social están las "putas", una especie de esperpentos, de mojíngas de carnaval,(vestidas de morado) pero quienes son las únicas que mostrando un rasgo de indignación y decoro desfilan por el pueblo para protestar por la muerte de los agraristas. Violando la prohibición de permanecer confinadas al espacio del prostíbulo, estas mujeres -como las queridas en su oportunidad-asaltan las calles del pueblo reservadas a los militares y, en un segundo lugar, a las familias decentes.

Los campesinos e indios -propietarios naturales y señores originales en esas tierras- son, como veremos en la Parte III de este trabajo, una especie de bulto que cuelgan de los árboles y a los cuales castran y despedazan los pistoleros de Rodolfo. Los indios viven y mueren a capricho de un sólo hombre y cuando tienen oportunidad de aparecer son como sombras, como parte del recuerdo.

Ese hombre, el exterminador de los indios, contra el orgullo señorial y la virilidad del hacendado, es un ser asexuado y cobarde, un remedo de patrón.

Las calles, la plaza y los alrededores, las casas, podrían constituirse en un set cinematográfico, un escenario teatral por donde desfilaran los personajes, representando una real mascarada, un carnaval en donde la burla y la risa desacralizadora creara un ambiente carnalesco.

Ahora bien, es necesario apuntar que todas las posiciones políticas, las categorías ideológicas, están ironizadas, relativizadas por el discurso heterogéneo, plurilingüe de la novela.¹¹⁰ Esto quiere decir que no encontraremos en ésta un discurso abarcador, totalizante, ni definitivo en todas las circunstancias. Un personaje puede expresarse en favor o en contra de una idea respecto de algo o de alguien en un momento dado y en el párrafo siguiente desdecirse, decir lo contrario o, decir lo que parece no corresponder necesariamente a su condición social concreta.

110. "El prosista utiliza palabras ya pobladas de intenciones sociales ajenas y las obliga a servir a sus nuevas intenciones, a un segundo dueño. Por esta razón las intenciones del prosista se refractan, y lo hacen bajo distintos ángulos, en dependencia de la ajenidad, la densidad y la objetividad socioidológica de las refractantes lenguas del plurilingüismo" (Ibidem: 128)

La inconsistencia y la incoherencia ideológicas -para bien de la novela- es una marca, un sello de identidad en los personajes. Esta inconsistencia, por una parte, parece tener como fuente directa la situación psicológica y afectiva concreta que viven en el preciso momento en que hablan los individuos, como si una suerte de pensamiento automático se enseñoreara de su experiencia política, sobreponiéndose a su condición de clase y a su ideología. Y es que, pareciera decirnos la novela, la interpretación de un acontecimiento es sobre todo producto de la subjetividad y no de una pretendida objetividad e imparcialidad. Las pasiones y las sensaciones son las que finalmente mueven a los hombres y a los pueblos. Es lo que una obra artística debe crear y recrear a través de un discurso que tenga como razón de ser el huir de toda determinación o predeterminación de un contenido unívoco e invariable.

2.10 LA TRANSPARENCIA DE LAS AGUAS: EL SER Y EL PARECER DE LAS PALABRAS Y LOS ACTOS. (LA IMPOSIBILIDAD DE UNA INTERPRETACION UNICA).

La incongruencia o relativismo ideológico, la heterogeneidad de voces y discursos representados en la novela, las visiones del mundo, la misma reflexión del lenguaje, que confluyen o chocan, nos remiten a un asunto por demás evidente y explícita en la novela: la preocupación por la falta de coincidencia entre las palabras y las cosas, por la oposición entre ser y parecer, que conducen a la incomunicación de los seres humanos, y que nos remiten de algún modo al tema de la "iraparencia".

En Ixtepec se dice algo que parece ser una cosa y resulta ser otra que niega y contradice lo dicho. La escisión del ser y el parecer se manifiesta en un eco interminable de dicotomías: entre lo dicho y lo hecho, entre los buenos y los malos, entre el antes y el después, entre lo que pertenece a la naturaleza y lo que es propio de la sociedad, entre el hombre y Dios, entre el hombre y otros hombres, entre el hombre y él mismo, son cosas hasta el infinito de esa escisión. Como dice Rosseau

Ya nadie se atreve a parecer lo que es, y bajo esta perpetua coacción, los hombres que forman este rebaño al que se da el nombre de sociedad, puestos en las mismas circunstancias, harán todos las mismas cosas, a no ser que motivos más poderosos les disuadan de ello. Nunca se sabrá, por tanto, con quién nos las tenemos que ver: para conocer al amigo, habrá, pues que esperar a las grandes ocasiones, es decir, esperar a que ya no sea el momento, puesto que es precisamente para esas ocasiones para cuando habría sido esencial conocerle.

¿Qué cortejo de vicios no habrá de acompañar a esta incertidumbre? Ya no habrá ni amistades sinceras, ni verdadera estima, ni confianza bien fundada. Las sospechas, la desconfianza, los temores, la frialdad, la reserva, el odio y la traición se esconderán sin cesar bajo ese velo uniforme y pérfido de las buenas maneras, bajo esta urbanidad tan celebrada que debemos a las luces de nuestro siglo.¹¹¹

111. Rosseau en Jean Starobinski, op.cit.: 13)

Pero si Rosseau considera la escisión entre el ser y el parecer como un conflicto, como un obstáculo para ponerse en contacto con lo "verdadero", o con una representación lo más cercana a lo verdadero; en la novela personajes y acciones adquieren su razón de ser, su relevancia dramática, precisamente gracias a esa gran desgarradura, a esa dicotomía esencial que les hace oponerse a una interpretación de "La Realidad" y a una representación de "La Verdad". A través de las palabras y las acciones de los personajes, en la novela se ponen en diálogo las ideas e imágenes sobre los hechos de la historia general y de la propia historia de Ixtepec, imágenes en las cuales, no obstante predominar lo negativo, no se descarta totalmente lo positivo, sino que -en todo caso- vienen a poner en evidencia la naturaleza doble, escindida, de todo lo existente, en una actitud que se aleja de todo fin didáctico o moralizante.

En todo caso, si hay algún error en la postura de los personajes sobre una interpretación o reconsideración del pasado ixtepecano, si hay un error en cuanto a lo que se elige o no, en la memoria del "yo-Ixtepec", y si ello es justo o no, es lo de menos. Lo que realmente importa en la novela es atacar ese orden cartesiano cerrado y unívoco, esa pauta rígida con que se mide al mundo. La ilusión de una posible verdad, de una posible realidad que forjamos al sujetarnos exclusivamente a los contenidos explícitos y objetivos de la obra, nos hacen perder de vista lo que está más allá de ese velo que nos oculta los verdaderos sentimientos e intenciones, las visiones de mundo, los valores que se ocultan detrás de esa ilusión, de ese doble velo que se interpone entre el hombre y su palabra, entre su palabra y sus actos, entre sus actos y sus verdaderas intenciones.

En Ixtepec amigos y enemigos, buenos y malos, viciosos y virtuosos, viven el desgarramiento ontológico que significa vivir a caballo entre el ser y las apariencias. Vivir en la apariencia es una especie de caída del Paraíso, de esa condición de origen, de esa utopía que es la infancia de la comunicación con los otros seres humanos, en la cual no estén separadas las conciencias, en la cual coincidan totalmente las cosas y las palabras, en la cual la "transparencia" es recuperada.¹¹²

112. Interpretando a Rosseau, Starobinski, habla de la forma en que el pensador francés concibe dicha escisión: "El maleficio de la apariencia y la ruptura entre las conciencias ponen fin a la feliz unidad del mundo infantil. En adelante, la unidad deberá reconquistarse y recobrase; las personas separadas deberán reconciliarse...La revelación de la falsedad de la apariencia es sufrida como una herida, Rosseau descubre el parecer como víctima del parecer. En el mismo instante en el que percibe los límites de su subjetividad, ésta le es impuesta como subjetividad calumniada. Los otros le desconocen; el yo sufre su apariencia como una negación de justicia que le sería infligida por aquellos por los que desearía ser amado. El descubrimiento del parecer no es en absoluto, en este caso, el resultado de una reflexión sobre la naturaleza ilusoria de la realidad percibida. Jean-Jaques no es un 'sujeto' filosófico que analiza el espectáculo del mundo exterior, y al que pone en duda como una apariencia formada por la mediación engañosa de los sentidos. Jean-Jaques descubre que los otros no tienen acceso a su verdad, su inocencia, su buena fe, y es sólo a partir de este momento cuando el campo se oscurece y se vela. Antes de que se sienta distante del mundo, el yo ha sufrido la experiencia de su distancia con respecto a los otros. El maleficio

El vivir en el engañoso mundo de la duda como resultado de esa escisión, de ese desgarramiento, puede llevar a los hombres a juzgar y a condenar a priori a los otros, pero sólo a través del juego del ser y del parecer es como se pueden ver de manera polisémica los actos. De la misma manera que el juego de las apariencias revela hasta qué punto es necesario depender de ellas, de la ilusión, pues el vivir de las apariencias les permite a los individuos colocarse en los zapatos del otro, ser otro u otros, les permite en última instancia acercarse a otras verdades, a otras realidades. Esto les sucede a Martín Moncada y a su hija Isabel, al loco Juan Cariño, al general Francisco Rosas, a doña Ana, a doña Elvira Montúfar, a la Luchi, etc. Le sucede permanentemente al yo-memoria de Ixtepec, apuntando con ello a una de las preocupaciones obsesivas que parecen mover internamente la narración: ¿Hasta dónde llega el ámbito de lo real?, ¿lo real es lo aparente o sólo lo esencial es lo real?. Se trata de preguntas que parecen intervenir en el proceso creativo de la obra, pues ¿qué es finalmente lo memorable y trascendente; cómo se organiza lo que no puede quedar afuera del virtual relato de un texto que pretende constituirse como representación de una o varias memorias?

La memoria colectiva juega a que es la memoria de un individuo, pero también al revés; juega a que lo insignificante es importante, a que lo de antes fue después, a que los héroes son otros, a que los que ahora tienen la palabra son los aparentes hombres mudos; juega a que lo que parece respetable no sólo es insignificante sino execrable.

La Verdad en esa memoria canonizada, en ese discurso oficial, es para la memoria ficcional una verdad contrariada, es una verdad que se convierte en apariencia; al revés, lo que de acuerdo con los cánones es no sólo "Mentira", sino "Irrealidad", en la construcción de las memorias devienen verdades tan valederas o más que las otras. Quizá tenga que ver con la idea bergsoniana de que lo real y concreto se funda en una fusión de esencia y apariencia.¹¹³

de la apariencia, le alcanza en su propia existencia antes de alterar el aspecto del mundo. 'Es en el corazón del hombre donde se encuentra el espectáculo de la vida de la naturaleza'. Cuando el corazón del hombre ha perdido su transparencia, el espectáculo de la naturaleza se empaña y se enturbia. La imagen del mundo depende de la relación entre las conciencias: sufre sus vicisitudes".

(Ibidem: 19),

113. Nicole E. "La marcha de Bergson hacia lo concreto (Misticismo y temporalidad) en *Homenaje a Bergson*, 1941: 56-58.

2.11. LO QUE LAS AGUAS ABANDONARON EN LA PLAYA: LA NOVELA: EL MUNDO DE LOS VENCIDOS(LA MICROHISTORIA).

No obstante la ambigüedad, creada por el juego constante entre esencia y apariencia de los seres -que alimenta la diversidad y heterogeneidad de las interpretaciones-; no obstante la heterogeneidad discursiva e ideológica y el plurilingüismo de la novela, hay circunstancias y condiciones que unifican las vivencias de los personajes. Existe una experiencia cotidiana compartida que los hace coincidir psicológica y afectivamente, pues sea cual fuere su clase social, su grupo racial y su creencia política o religiosa, son sin excepción "los vencidos de la Historia". Dicho de otra manera, son los protagonistas de la historia con minúscula, los actores de una ¹ MICROHISTORIA que se convierte en una explicación subjetiva y personal de los acontecimientos.¹¹⁴

Desde esta perspectiva, y en el marco de la tranquila y monótona vida pueblerina, es más relevante para los ixtepecanos la enigmática y luminosa presencia de Julia Andrade, la amante de Francisco Rosas, en la iglesia del pueblo (Garro, a: 76), o pascándose del brazo de él alrededor del jardín del pueblo, mientras la banda militar toca. Estas "apariciones" son interpretadas como momentos paradigmáticos, que rompen el "orden" previsible de un Ixtepec casi despoblado, en cuya vida cotidiana se continúa haciendo las mismas cosas, se siguen repitiendo los mismos gestos.

Al llegar a la Plaza la serenata estaba en su apogeo. La Banda Militar instalada en el kiosko llenaba el aire de marchas alegres. Los hombres daban vueltas por la izquierda y las mujeres por la derecha. Giraban así tres horas, mirándose sin pasar(...) Los militares con sus

114. Se trataría de narrar la historia desde otra perspectiva, como dice Luis González, cuando explica que su trabajo sobre San José de Gracia es una *microhistoria* porque "en el escenario josefino nunca ha tenido lugar ningún hecho de los que levantan polvareda más allá del contorno de la comarca. No se ha dado allí ninguna batalla de nota, ningún 'tratado' entre beligerantes, ningún 'plan revolucionario'. La comunidad josefina no ha producido personalidad de estatura nacional o estatal; nada de figuras sobresalientes en las armas, la política o las letras. No ha dado ningún fruto llamativo ni ha sido sede de ningún hecho importante. Parece ser la insignificancia histórica en toda su pureza, lo absolutamente indigno de atención, la nulidad inmaculada: tierras flacas, vida lenta y población sin brillo. La pequeñez, pero la 'pequeñez típica' y no obstante esta 'insignificancia', se vuelven relevantes por la mirada amorosa del estudioso o escritor(...) Todos los pueblos que no se miran de cerca con amor y calma son un pueblo cualquiera, pero al acercarlos el ojo cargado de simpatía, como es el caso presente, se descubre en cada pueblo su originalidad, su individualidad, su misión y destino singulares y hasta se olvida lo que tiene de común con otros pueblos (...) pretende ser una historia universal de San José de Gracia (...), una comunidad aislada de la corriente principal del país que, en los últimos años, se ha incorporado, por cursos imprevistos, al río central de México" (González, 1979: 3-4).

queridas al brazo eran los únicos que rompían el orden. Iban ellas como siempre, con sus vestidos claros, sus cabellos brillantes y sus joyas de oro. Se dirían que pertenecían a otro mundo. la presencia de Julia llenaba de presagios el aire caliente de la noche. Desde lejos su traje rosa pálido nos anunciaba su belleza nocturna. Ella, indiferente, sonriendo apenas, paseaba al lado de Francisco Rosas, vigilante(...) Sonámbula, caminó entre la gente encandilándonos con su piel translúcida, sus cabellos ahumados y en una mano su abanico de paja finísima en forma de corazón transparente y exangüe. Dio varias vueltas por la plaza para ir a sentarse después en la banca de costumbre. Allí se formó una bahía de luz. Julia, en el centro del círculo mágico formado por ella, rodeada de las queridas y escoltada por los hombres de uniforme, parecía presa en un último resplandor melancólico. Las ramas de los árboles proyectaron sombras móviles y azules en su rostro. De la cantina de Pando trajeron refrescos. El general se inclinó ante ella para servirla. (Garro, a: 93-94)

Estas imágenes que proyectan gran sonoridad y belleza plástica, así como la descripción detallada de la escena hablan de la importancia vital que dichas "apariciones" públicas de Julia provocaban en los ixtepecanos, potenciada en el recuerdo. Las sensaciones y sentimientos que despertaban su presencia han quedado grabadas en la memoria colectiva. Son recordadas a través del tiempo -quizá por generaciones- como si se estuvieran viendo en el presente, en el mismo instante en el que se recuerdan y en el que se narran. La memoria colectiva magnifica estos momentos y los hace integrarse a la mitología del lugar y de la región.¹¹⁵

De la misma manera, es más importante su callado idilio con Felipe Hurtado -observado y comentado por todos- que la muerte de Obregón "sobre un plato de mole"; es más relevante la llegada de Felipe Hurtado, "el no contaminado por la desdicha" o, la presencia de la lluvia entre el calor bochornoso, lluvia que sus deseos parecen atraer.

Las visitas se abanicaron: las palabras del médico aumentaban el calor estacionado en el jardín. En silencio aspiraron los perfumes pesados de la noche y quietos en sus sillas austriacas miraron pensativos sus refrescos de colores vivos y fríos(...)

-¡Va a llover!

Gritaron con júbilo. Se sucedieron dos relámpagos más. Cayeron las primeras gotas gruesas y pesadas. Isabel tendió la mano fuera del techado.

-¡Llueve! -exclamó alegre y miró ávidamente el jardín desgarrado por ese viento súbito que acarrea en mi tierra la tormenta. En unos minutos se formaron remolinos de agua que deshojaron a los jacarandas y a las acacias. Las papayas altas se doblaron bajo la lluvia. Los nidos de los pájaros instalados en lo alto de las palmeras cayeron al suelo. El viento pasaba zumbando por los tejados, abriéndose paso entre la lluvia y llevando ramas verdes y pájaros enloquecidos.

115. Recordemos que al final de la segunda parte y luego de que ella y Felipe Hurtado "desaparecen" son vistos cabalgando felices en las afueras del pueblo, convertidos en seres casi etéreos como los de las leyendas de aparecidos.

Los invitados de doña Matilde callaron. Veían por encima de los tejados, por el cielo abierto del jardín, el trozo de la torre de la iglesia que tragaba uno tras otro a los relámpagos. (Garro, a: 103-104)

La cotidiana llegada del tren de las seis de la tarde que trae las "nuevas" de la capital y otros eventos que rompen la monotonía de la vida pueblerina, vienen a ser más importantes que las propias maniobras militares en el pueblo. Si bien se sufre intensamente la opresión, es más intensa la vivencia de todo aquello que -por lapsos breves- la atenúa. De los militares y de Rosas no se recuerda su poderío en armas, su destreza, la forma en que realizan sus ejercicios militares (marchas, izamiento de banderas, paso de revista o toques de corneta), sino que -manteniéndose implícitas dichas manifestaciones de la presencia militar- se habla del efecto de todo ello en el estado de ánimo general. Lo que se recuerda de Rosas son sus paseos nerviosos con sus botas federicas y su mirada amarilla (Garro, a: 12), sus pistolas decoradas con leyendas; se recuerdan las cabalgatas de los militares y sus queridas a las trancas de Cocula. Y todavía más, estos fieros varones parecen quedar casi siempre opacados en público por la presencia luminosa de sus queridas.

Durante el día las mujeres quedaban privadas de la compañía de los militares. Entonces se peinaban, se mecían en las hamacas, comían desganadas y esperaban la entrada de la noche, llena de promesas. A veces, en la tarde, paseaban a caballo: Rosa y Rafaela en sus monturas grises, Julia en su Alazán, las tres riendo, con los pechos sueltos como pájaros, sus dijes de oro, sus espuelas de plata y un fuede en la mano que les servía para tirar de un golpe los sombreros que descubrían a su paso. Sus amantes las seguían. Ixtepec, fascinado, las veía pasar mientras ellas nos miraban desde lo alto de sus ojos y se alejaban meciéndose en el polvo, al compás de las ancas de sus caballos. (Garro, a: 47)

Son más trascendente para la memoria el espacio maravilloso que promete el montaje de una obra de teatro que se escenificará por primera vez en el pueblo (Garro, a: 120), la nostalgia por los zapatistas, o la salvación que anuncia la posible llegada de Abacuc el cristero (Garro, a: 184), que los triunfos militares y los logros políticos y económicos de Carranza o de Calles.¹¹⁶

116. La memoria de Ixtepec, de forma tendenciosa, reconstruye una versión que pone en primer plano lo que en la experiencia colectiva es trascendente, omitiendo aquello que desde la óptica de una historia 'objetiva' y racional se consideraría significativo. Desde una perspectiva que se considera 'histórica' y desde el discurso de una "Historia Nacional", Venustiano Carranza logró la pacificación del país, reorganizó los poderes y la administración, restableció el imperio de las leyes, distribuyó tierras, defendió los derechos obreros e impuso el respeto a México en el extranjero; Plutarco Elías Calles emprendió la construcción de grandes obras de irrigación y carreteras, la organización de un sistema bancario moderno, la creación de un gran número de instituciones como el Banco Nacional de Crédito Agrícola y Ejidal y el Banco de México; fundó las escuelas centrales agrícolas, la casa del Estudiante Indígena. Estos y otros hechos y logros no son tomados en cuenta en el balance de los ixtepecanos.

La llegada del general Joaquín Amaro a Ixtepec, una personalidad histórica ¹¹⁷ -por ejemplo- es presentada a través de una descripción en la que destaca una combinación de fealdad, invalidez y prepotencia ("le faltaba un ojo, tenía la cara chata y la piel cetrina" como la de un indio "yaqui"; desde su coche de motor, andaba "muy derecho", en su traje militar y su cabeza "al rape", veía "impávido", no se inmutaba ante los perros ni las gallinas). Pero sobre todo, se destacan las reacciones y sentimientos que el hecho despierta en el ánimo de los pobladores, dejando totalmente a un lado la importancia o trascendencia del personaje.

A las seis de una tarde morada llegó un ejército que no era el de Abacuc(...) Los miramos con rencor ";Desgraciados, ni siquiera gozan del placer de morir por quien quieren!"(...)

-¡Es yaqui! ¡Es un indio traidor! -dijimos asustados: un yaqui traidor encerraba todos los males. La mirada impar del general tuerto nos prometió castigos que encendieron los ánimos y por la noche lanzamos gritos estentóreos que corrieron de calle en calle, de barrio en barrio, de balcón en balcón.(Garro, a: 185)

Esto es, lo cercano y palpable, lo que directamente y en carne propia afecta la vida cotidiana, es lo que se toma en cuenta, aunque se trate de hechos que no rebasan el ámbito pueblerino y doméstico. Desde esta perspectiva la Revolución encarna en pequeños actos y gestos de personas con nombre y apellido, aunque sin renombre. La Revolución es un estrepito de caballos y jinetes, una ráfaga apenas de figuras en movimiento, un murmullo, un tiradero de palabras "malignas" e inconexas -como dice el loco Juan Cariño. La mayoría de las veces es sólo un recuerdo, un silencio enlutado por los caídos, otras, la violenta ola del deseo que intermitentemente viene a sacudir la

117. Joaquín Amaro Domínguez (1889-1952) de ascendencia indígena, fue primero maderista y en 1912 ascendido a cabo primero de rurales por su campaña contra el zapatismo. Se alzó en armas en 1913 cuando Huerta asumió el poder, adquiriendo gran fama entre los guerrilleros michoacanos. Sus triunfos locales fueron decisivos para el triunfo constitucionalista en Michoacán. Aliado de las fuerzas convencionalistas por poco tiempo, se hizo luego al carrancismo. Los 'rayados' de Amaro cobraron fama nacional. Se incorporaron al Ejército de Operaciones comandado por Obregón en el cual hizo un brillante papel. En 1916 combatió en Morelos contra los zapatistas y en 1918 operó en Durango y Chihuahua contra los villistas. De 1920 hasta 1931 fue sucesivamente Jefe de la 5a. División del Norte, Subsecretario Encargado del Despacho de Guerra y Marina, y después Secretario de Guerra durante los períodos presidenciales de Calles, Ortíz Rubio y de Portes Gil. En ese período su labor culminó en un plan de reorganización de jefes y tropas surgidos de la Revolución y con la regeneración del ejército: implantó disciplina y técnica y propagó actividades deportivas y culturales a través de bibliotecas populares en los cuarteles. De 1931 a 1935 fue director de Educación Militar y del Heróico Colegio Militar. Al ser expulsado Calles del país, se le concedió una licencia ilimitada en el ejército. (*Los protagonistas*, 1985: 1539)

superficie de ese lago quieto que es la vida del Ixtepec, este pueblo aislado de la corriente principal del país. (Garro, a: 29)

La participación en los hechos revolucionarios es absolutamente colateral e indirecta. En Ixtepec los que participaron en la contienda fueron los campesinos zapatistas y luego los cristeros, no así los "notables" del pueblo que parecen estar apostados en un puesto de observación, alejados del campo de batalla, debido a su sexo, a su posición económica, a su clase social, pero sobre todo debido a su personalidad. En la novela nunca se hace referencia a que algún ixtepecano haya actuado directamente en los hechos de armas directamente, a excepción del general Rosas.

En Ixtepec a pesar del renombre de algunos de sus habitantes, no hay héroes ni personalidades, en general todos son seres insignificantes, grises y anónimos.¹¹⁸ Y es desde la insignificancia histórica desde donde se ven los acontecimientos que la historiografía oficial califica de trascendentes, pero que pierden brillo bajo la lente de lo pequeño y lo próximo.

Todavía estaba cerrada la casa de la Luchi cuando los Moncada volvieron al pueblo. Su llegada nos llenó de bullicio. Venían alegres, y al atravesar mis calles las sembraban de risas y de gritos. Felipe Hurtado los acompañaba en sus idas y venidas(...) Era domingo y había tertulia en la casa de doña Matilde. Las bandejas con refrescos y golosinas circulaban con libertad y los invitados vestidos de gala hablaban de las noticias de los periódicos y de política.

- Calles se va a querer reelegir- se dijo casi con frivolidad.

-Es anticonstitucional- intervino el doctor.

-¡Sufragio efectivo, no reelección!- comentó con pedantería Tomás Segovia mientras lanzaba una mirada a Isabel. Esta sin prestarle atención, reía con Hurtado y con sus hermanos. Conchita y el boticario trataron de atrapar palabras sueltas de aquella conversación risueña que amenazaba durar toda la tarde.

-¡Ah! Me parece que están hablando de los amantes- intervino Segovia con un gesto que le pareció mundano. Los jóvenes y Hurtado lo miraron sin entender lo que se proponía. (Garro, a: 92)

Los hechos que se destacan -al igual que en la microhistoria- son aquellos que implican cierta variación o una franca interrupción de la vida cotidiana. Por un lado están los nacimientos, los casorios, las muertes y los ritos funerarios; también el día en que se devolvió una estatua, se fundó una calle nueva, el día en que se remosó la iglesia o llegó la feria anual; por otra parte, están hechos como la llegada de gentes de fuera, de la electricidad, del telégrafo; están la aparición del primer automóvil, etc. En otro orden están las campañas políticas o sanitarias, los censos, el cambio de cura o de síndico, esto es, aquellas medidas que impuestas de afuera o desde dentro, trastoquen en menor o mayor medida las costumbres y los hábitos, los rituales.¹¹⁹

118. En una microhistoria, "Para nada se mientan los poquísimos paisanos que han hecho fuera alguna fortuna en las armas, la política o las letras" (González, op.cit.: 6)

119. Ibidem: 6-8.

Recuerdo la partida de Juan y Nicolás para las minas de Tetela. Un mes entero duraron los preparativos. (Garro, a: 23)

Por la tarde se abrieron los comercios y los vecinos salieron a reconocer el pueblo, alegres de estar otra vez al sol y de encontrar otra vez a los amigos. Por la noche Ixtepec hervía de rumores; los decires llegaron a los pueblos vecinos en una frase: "Hay sublevación en Ixtepec" y los arrieros no bajaron el sábado. (Garro, a: 248)

Así, esos hechos locales, aquellos que le dan color a la vida cotidiana, que la trastocan en algún sentido, y que por lo general no rebasan los límites de lo pueblerino, son los que van construyendo la historia y la mitología de la comunidad.

Desde la tarde que la vi desembarcar del tren militar me pareció mujer de peligro. Nunca había andado nadie como ella en Ixtepec. Sus costumbres, su manera de hablar, de caminar y mirar a los hombres, todo era distinto en Julia. Todavía la veo paseándose por el andén, olfateando el aire como si todo le pareciera poco. Si alguien la veía una vez, era difícil que la olvidara... (Garro, a: 39)

La "aparición" y la consecuente "desaparición de Julia" se fue transformando, de boca en boca, en chisme, en rumor y finalmente en leyenda y en mito que la memoria colectiva guardará como formando parte de sus mitos de origen, por lo que vendrá a explicar de algún modo los acontecimientos futuros y el modo peculiar de ser de los ixtepecanos.

Pasaba el tiempo y no nos consolábamos de haber perdido a Julia. Su belleza crecía en nuestra memoria. ¿Qué paisajes andaban mirando aquellos ojos que ya no nos veían? ¿Qué oídos escucharían su risa, qué piedras de qué calle retumbaban a su paso, en qué noche distinta de nuestras noches espejeaba su traje? Nosotros, como Francisco Rosas, la buscábamos y la llevábamos y la traíamos por parajes imaginarios. Tal vez escondida en la noche nos miraba buscarla. Tal vez veía su banco de la Plaza abandonado debajo de los tamarindos y escuchábamos a la Banda Militar tocar marchas para ella. Tal vez se escondía en los almendros del atrio y sonreía al ver pasar a las mujeres enlutadas entrar a la Iglesia y después salir buscando la gracia de su escote. Los que salían de Ixtepec volvían siempre con noticias de ella: uno la había visto paseándose por México. Iba del brazo de Hurtado, riéndose como en aquellas noches en que Francisco Rosas la llevaba a caballo hasta Las Cañas. Otro contaba en voz baja haber visto el brillo de su traje en la Feria de Tenango y cómo cuando él se acercó a saludarla se le hizo perdediza(...)

Otros más creían en su muerte y oían por las noches la risa de Julia rodando por las calles como un fantasma. (Garro, a: 151-152)

La memoria colectiva de ixtepec puede manifestarse en el chisme, en algún refrán o canción, pero también en un retrato miniatura, en una imagen a escala como los que contienen los camafeos antiguos, joyas que guardan la imagen a través de una pequeña

reliquia -fragmento del pasado- y que puede hacernos evocar sentimientos y sensaciones que creíamos ya desaparecido. Nostalgia y deseo por lo que está ausente, por lo que ya no es, por lo que quizá nunca fue pero que es susceptible de ser reconstruido.

Por la noche Julia se vestía con un traje de seda rosa cubierto de chaquiras blancas, se adornaba con collares y pulseras de oro y el general, apesadumbrado, la sacaba a dar una vuelta a la plaza. Parecía una alta flor iluminando la noche y era imposible no mirarla. Los hombres sentados en las bancas o paseándose en grupos la veían con miradas nostálgicas. Más de una vez el general dio de fuetazos a los atrevidos y más de una vez abofeteó a Julia cuando devolvía la mirada. Pero la mujer parecía no temerlo y permanecía indiferente ante su ira. Decían que se la había robado muy lejos, ninguno sabía precisar dónde, y decían también que eran muchos los hombres que la habían amado. (40)

En este sentido, la historia local tiene que ver mucho con la historia personal e íntima de los individuos; aún más, se confunden ambas. En el relato de un acontecimiento colectivo se refieren los detalles y pormenores que forman parte de una situación social, pública, como si se tratara de algo vivido por una clase social que por momentos parece encarnar en una persona, que ve y describe desde el interior y con la intensidad propia del instante en que ocurrió.¹²⁰ Así, en un constante intercambio, la mirada y con ello las opiniones del "nosotros" o del "ellos" se traslada al Yo -y viceversa-, produciendo una serie de imágenes y experiencias que son elevadas por momentos a un nivel de abstracción que alcanza lo poético. Así, por ejemplo, cuando se va sabiendo que Felipe Hurtado, "el extranjero", ha llegado al pueblo se habla de cómo la alegría llega hasta las cocinas de las casas e inunda todo: el tiempo gira y levanta "luzes y reflejos" en las piedras y en los árboles que se llenan de pájaros; el sol "subió con delicia por los montes", mientras el "olor de la tisana de hojas de naranjo" se mete a las habitaciones de las señoras y las despierta. (Garro, a: 63)

Si pudiéramos darle un nombre a esta interpretación marginada e informal que se hace de los hechos en *Los recuerdos del porvenir*, podríamos afirmar sin temor a equivocarnos que, es la interpretación de algunos aspectos de la Historia de México desde la perspectiva de los derrotados, se trata de una especie de VISION DE LOS VENCIDOS que se contraponen evidentemente a la visión de los vencedores, es decir, a la de quienes tienen y ejercen el poder. Se trata así de una visión que se opone a la impartida como la "verdadera", "única" y "por ley" en los textos escolares, en los discursos de funcionarios y políticos del régimen.¹²¹ Por otra parte, se trata de una versión de los de

120. "...aquí la masa no sustituye al individuo. También se ha evitado caer en el extremo opuesto del culto a los héroes. No es una historia anónima, tampoco una colección de biografías. Se presta más o menos la misma atención al individuo y a la multitud" (Ibidem: 6)

121. El discurso oficial sobre la Revolución Mexicana ha tenido, en lo que va del siglo, cambios y versiones elaboradas de acuerdo con las políticas de los gobiernos en turno; sin embargo, lo que es una constante es el hecho de que ese discurso justifica al Estado actual como producto directo del movimiento revolucionario y

abajo, y desde el interior de los individuos; desde la posición del que no tiene voz ni voto, desde el interior de su casa, de su vida cotidiana, de su memoria.

Pero ¿Quiénes son los vencidos de Ixtepec para la memoria? ¿Un grupo de ellos, esos que se consideran a sí mismos "ciudadanos", a la manera griega y romana, los que forman parte de "la Sociedad" del lugar; o además de ellos se pueden considerar a otros más? ¿Dentro del fracaso y derrota de esta especie de clase media son tomados en cuenta los indios agraristas, los indios mineros, los mestizos del pueblo trabajador? ¿Podemos afirmar que dicha "visión de los vencidos" abarca sólo a esta clase intermedia o clase media que forman los Moncada, los Montúfar, etc., o por el contrario podrían ser incluidos otros? Efectivamente, los vencidos son aquellos que desde la visión de la clase media ixtepecana han quedado -como ellos- excluidos de toda participación y de todo derecho a existir y a expresarse; aquellos que sufren las calamidades de una situación provocada por los vencedores. La visión de los vencidos depende de si uno está situado del lado perdedor de una contienda, pero sobre todo surge de la experiencia de la alineación de todos los días.

El discurso de la novela, en este sentido, se afilia consciente y partidariamente a la interpretación que, junto con otros autores contemporáneos, hace Juan Rulfo, en el sentido de que -se diga lo que se diga, se escriba lo que se escriba- lo que lograron los indios y los campesinos en general, como resultado de la Revolución Mexicana, fue el tener un trozo del gran páramo o desierto, expandido extraordinariamente luego del fracaso de la lucha cristera. Páramo que es toda tierra sin agua y sin apoyo alguno para hacerla producir, y que fue la que en realidad se repartió a manos llenas. Desierto infinito donde sólo ha quedado arena, matas espinosas, coyotes que acechan, vastedad donde no hay límites ni fronteras. Pero lo que en Rulfo es dar vueltas, en un círculo eterno, sobre la misma tierra caliente y árida de Comala, en la novela de Garro, es dar vueltas y vueltas sobre la misma verdad, una verdad figurada en ese ir y venir constante por el recuerdo y el ensueño de los ixtepecanos, lo cual se convierte en una forma de escapar a la dolorosa pérdida de la fe y la esperanza, un intento de rescatar lo que no debiera olvidarse. Es una verdad compartida y solapada en silencio, sin posibilidades de cambio, pues los gestos y las actitudes de los hombres, no obstante la diferencia de épocas, se repiten hasta el infinito.

Esa verdad, entre otras cosas, consiste en el reconocimiento doloroso de la condición de quienes, como los mexicanos, vivimos una situación de esquizofrenia social, por la cual somos y no somos; guardamos silencio en vez de abrirnos y hablar. Estamos entre la constante aspiración a una modernidad que parece que nunca logramos alcanzar cabalmente, y la terca conservación de las tradiciones.¹²² Esquizofrenia que nos hace

representante "legítimo" de los intereses de las "masas", de ese "pueblo" que participó en él.

122. Octavio Paz señala de una manera muy ilustrativa esta situación: "Las naciones cambian con mayor lentitud de lo que generalmente se cree. Si se piensa en la técnica -la sustitución de la diligencia por el ferrocarril y la del ferrocarril por el automóvil y el avión- los cambios son relativamente rápidos. Sin embargo, la creación de una clase de técnicos capaces de manejar un ferrocarril o un avión es bastante lenta; lo es mucho más educar a individuos capaces de diseñar y construir aviones y otros tipos de transporte moderno. Los cambios en materia de moral, actitudes y costumbres

vivir dos o más tiempos de manera alterna. Esta naturaleza desdoblada, este ser indefinido e inconcluso nos permite acceder, a un tiempo, a la experiencia de la recordación y de la profecía.

El yo-memoria de Ixtepec se autocontempla de manera distante, como si se tratara de "alguien" alejado. Al mismo tiempo se percibe a sí mismo como un Yo que se desdobra en el Nosotros de la comunidad:

La inercia de esos días repetidos me guardaba quieto, contemplando la fuga inútil de mis horas y esperando el milagro que se obstinaba en no producirse. El porvenir era la repetición del pasado. Como en las tragedias, vivíamos dentro de un tiempo quieto y los personajes sucumbían presos en ese instante detenido. (Garro, a: 63)

La novela intenta constituirse en un ejemplo de cómo funciona la memoria colectiva o que quiere ser colectiva, ese "rumor social" que integra materiales diferentes para crear una versión "ideal", esto es funcional, apropiada o útil para un grupo o comunidad, en este caso, una comunidad pequeña, aislada y si bien ajena a los logros nacionales, no exenta de sufrir los perjuicios.

En esta "microhistoria de lo vencidos" se conserva aquello que ha dejado huellas en la memoria de las sucesivas generaciones: documentos, monumentos o recuerdos.

Si bien en la microhistoria el tema geográfico es vital, en *Los recuerdos del porvenir* adquiere dimensiones simbólicas. La tierra de labranza es prácticamente inexistente, los límites del poblado son borrosos, dos o tres calles que lo cruzan y salen hacia Tetela por un lado y hacia Cocula por el otro, el propio Ixtepec está aquí y allá. No obstante el desarraigo, son significativas las alusiones a los espacios geográficos y a las variantes del tiempo que implica la idea de que el medio natural afecta muy de cerca la vida rústica. Se habla de la gran sequía que padece la región, de un terremoto, del hambre de los campesinos por falta de tierras productivas y por el despojo de los caciques. Sin embargo, no depende la razón de los sucesos de los cambios de la naturaleza, de sus ciclos: "la historia local es cualitativa, no cuantitativa"¹²³

Es por ello que en *Los recuerdos del porvenir*, la narración y los diálogos de los personajes ponen énfasis en las vivencias sociales y psicológicas, en los sentimientos comunes que siguen siendo actuales, desplazando a un segundo lugar la crónica de acontecimientos

son todavía más lentos. Millones de nuestros contemporáneos, tanto en Nueva York y en París como en México y en Pachuca, creen aún en la astrología babilónica. En la esfera de la política se observa lo mismo. Pasar de una idea a otra es relativamente fácil: se puede ser hoy monárquico y mañana republicano, comunista ayer y hoy liberal. Es mucho más difícil cambiar nuestras actitudes y hábitos mentales." (Octavio Paz en Julio Sherer, "En vísperas de sus 80 años, Octavio Paz hace relación y recuento de su pensamiento", *Proceso*, Núm. 885, 18 de octubre, 1993: 14-15)

123. González, op.cit.: 4.

-como la Revolución y La Cristiada ¹²⁴ -, aunque éstos sean, hasta cierto punto, una especie de motivación indirecta para remover viejos rencores de clase o de grupo, convirtiéndose así en disparadores de la acción. Es el caso de los efectos devastadores que tiene en la vida espiritual y en la psicológica de los individuos y de la colectividad, la orden de Calles de cerrar los templos y suspender los cultos.¹²⁵

Siguieron unos días callados y luego vinieron los motines inútiles y sangrientos. Me invadió un rumor colérico. Yo ya no era el mismo con la iglesia cerrada y sus rejas vigiladas por soldados que jugaban en cucullas a la baraja. Me preguntaba de dónde vendrían aquellas gentes capaces de actos semejantes. En mi larga vida nunca me había visto privado de bautizos, de bodas, de responsos, de rosarios. Mis esquinas y mis cielos quedaron sin campanas, se abolieron las fiestas y las horas y retrocedí a un tiempo desconocido. Me sentía extraño sin domingos y sin días de semana. Una ola de ira inundó mis calles y mis cielos vacíos. Esa ola que no se ve y que de pronto avanza, derriba puentes, muros, quita vida y hace generales.(Garro, a: 163)

Los actos y las palabras responden a la dinámica de la resistencia civil como respuesta a la violencia y al abandono. En Ixtepec se sobrevive a pesar de todo.¹²⁶ Por

-
124. La vida de Ixtepec como la de otras localidades ha sido afectada por hechos que provienen de exterior, sobre todo de la metrópolis. Pero a pesar de ello, la vida de la comunidad ha conservado su propia sustancia y su propio ritmo. En la elaboración de una microhistoria, dice Luis González, "...antes de reseñar, en cada período, los minúsculos acontecimientos de la vida local, se esbozan los sucesos mayúsculos de la vida nacional de México y los medianos de la existencia regional..."(Ibidem: 5)
125. La novela da cuenta de un hecho que en la memoria de Ixtepec es trascendente: el 31 de julio de 1926 fue el último día de culto público por decisión del Episcopado, en franca rebeldía ante el gobierno de Calles, quien a su vez, decretó la ley que ordenaba cerrar los templos, lo cual fue interpretado por los católicos - influidos por obispos y sacerdotes- como "la expulsión de Dios". En la segunda parte de la novela de Garro, el drama gira alrededor de Isabel Moncada y de Rosas, pero en otro nivel, gira en torno a cómo vive Ixtepec la guerra cristera que es una violenta reacción contra las políticas del callismo. Los pobladores son orillados a actuar para salvarse de la opresión y la violencia. El conflicto Gobierno-Iglesia del que se habla en las tertulias, que conocen a través del periódico, se manifiesta en la vida cotidiana de manera cruel (el sacristán es casi asesinado, el padre Beltrán huye). Ixtepec intenta insurreccionarse en contra de los militares, pero es totalmente aplastado. Si comparamos los testimonios reales de cristeros -orales y escritos- con la ficción, es muy interesante encontrar que la novela recoge de manera muy fidedigna el estado psicológico que prevalecía en esa época y las reacciones del pueblo católico frente a esa medida gubernamental, que fue la que prendió la mecha de la Guerra Cristera (Meyer, op.cit.: 97-125)
126. En el Ixtepec ficticio, como en el San José de Gracia real, las zozobras de la época conforman un panorama catastrófico. Son

ejemplo, cuando el pueblo de Itepec organiza la conjura contra los militares para zafarse de su yugo, no porque tengan una conciencia y una ideología política definidas, sino porque la violencia y la crueldad psicológica de la política del Gobierno Obregonista y luego Callista, ha ido demasiado lejos, porque hay que reaccionar de algún modo.

'¡No hay mal que dure cien años!...¡El que al cielo escupe a la cara le cae!', gritaban desde los árboles y los tejados. Francisco Rosas oía los gritos y disminuía el paso. '¡Mira, Francisco, te vale que soy mansito!' El general, sonriente, buscaba la cara del que profería la amenaza. Parecía que había olvidado a Julia y que ahora era a nosotros a quien buscaba. Si tuvo miedo no lo demostró pues a los pocos días convirtió al curato en Comandancia Militar y una tarde señalada mandó hacer una hoguera con las imágenes del templo. Así fue como vi arder a la Virgen y vi también su manto convertido en una larga llamarada azul. Cuando esto sucedía los militares entraban al curato y volvían cargados de papeles que arrojaban a la hoguera sin ningún sobresalto. En la plaza quedó un montón de cenizas que se dispersó poco a poco. (Garro, a: 164)

Su intento de participar en la Guerra Cristera nace de su catolicismo anticajobino, de su anticallismo, pero sobre todo y fundamentalmente como una airada respuesta a la represión, al autoritarismo que "desde arriba" y "desde afuera" les llega. La rebeldía de los itepecanos proviene de un elemental sentido de lucha por el propio derecho a la existencia, una existencia relativamente insignificante, pero que también es una protesta contra un Poder que los aplasta, que siempre les exige tributo.

circunstancias externas que en la elaboración de una microhistoria se toman en cuenta. Dice González: "La etapa 1902-1919 fue sin duda inquietante, desasosegadora por la llegada al pueblo de las noticias periodísticas, los fotógrafos, el gusto por la técnica, el afán de lucro, los ricos, la elevación de San José a la categoría de cabecera de tenencia, las pasiones políticas, los sentimientos de nacionalidad, el cometa Halley, la sequía de 1910, el maderismo, la revolución, la caída de don Porfirio, el desaire de los maderistas a San José, las habilidades del padre Juan, las fiestas del padre Vega, las lámparas de gasolina, el temblor, las serenatas dominicales, el uso de la aspirina, los asesinatos de Madero y Pino Suárez, la erupción del volcán, el azufre y las cenizas del volcán, la Dieta de Zamora, las frecuentes visitas de los revolucionarios, los préstamos forzosos, las levas del general Huerta, los atentados contra personas de la Iglesia, el saqueo de los templos, el saqueo de todo, el abigeato, el robo de muchachas, las canciones y los corridos revolucionarios, el paso de la espléndida tropa de Francisco Murgía, las tropelías de Salvador Magaña, los medialunos, la embriaguez, los tiroteos a deshora de la noche, los ejercicios de tiro al blanco de la Custria, la escasez de alimentos, el hambre, la fuga de pueblerinos hacia la ciudad, la fuga de rancheros hacia San José, los bandoleros de la Puntada, la redención de "Mano Negra", los colgados, las historias de Inés Chávez García, el ataque de los havistas a San José, la estampida, la muerte de los de la defensa civil, las casas en llamas y la mortandad de la gripe española." (González, op.cit.: 167)

Así, cuando la conjura es descubierta y durante el juicio de los alzados, las voces del pueblo anónimo, independientemente de cualquier condición de clase y de su natural heterogeneidad ideológica y discursiva, expresan el punto de vista nacido de la experiencia común a quienes están siempre en los márgenes.

El general pasó junto a nosotros mirando las copas de los árboles; en ese momento me llega la frescura de su agua de colonia y su mirada vacía de ramas y de hojas. Seguíamos bajo su sombra inmóvil que repelía el mismo crimen una y otra vez con la precisión minuciosa de un maniático(...) El general sólo sabía de la existencia de unas calles, y a fuerza de creer en ellas se le volvían irreales y sólo las tocaba persiguiendo a las sombras que hallaba en sus esquinas. Su mundo fijo nos lo cobraba en crímenes.

-¡Viene de dormir con la hermana -murmuraron rencorosas las mujeres.

-¡Viva Nicolás Moncada! -gritó alguien entre la gente.

-¡Viva Nicolás Moncada! -contestaron muchas voces.

Francisco rosas sonrió al escuchar los gritos, entró al curato y un cordón de soldados rodeó el edificio. Vinieron después más militares con cartapacios y caras preocupadas.

-¡Újule! ¡Ahí van los abogados! -gritó una voz burlona, y nosotros la coreamos con risas. ¡Los abogados!... ¿Y a quién van a juzgar? Esperamos la respuesta consabida: a los traidores a la Patria. ¿Qué traición y qué Patria? La patria en esos días llevaba el nombre doble de Calles-Obregón. Cada seis años la Patria cambia de apellido; nosotros, los hombres que esperamos en la plaza lo sabemos, y por eso esa mañana los abogados nos dieron tanta risa.

Llegaron las mujeres vendiendo chalupitas y aguas frescas; nosotros comemos antojitos, mientras los gobernantes patriotas nos fusilan.(Garro, a: 263)

Ahora bien, es sobre la línea de ese murmullo general, de la opinión o vox populi donde se van destacando las voces personales, que provienen de la experiencia única y singular de cada individuo. Voces que funcionan como contrapuntos que interceptan, que rompen la melodía general, poniendo en evidencia la diversidad y heterogeneidad, la inconsistencia de la voz colectiva que se autonombra Yo-memoria de Ixtepec. Es, como diría Braudel, una historia tradicional, historia de dimensión individual, historia de los acontecimientos:

Historia de oscilaciones breves, rápidas, nerviosas. Ultrasensible por definición, el menor intento de movimiento, pone en alerta todos sus instrumentos de medida. Por ello resulta ser la historia más apasionante, la más rica en humanidad, y por ende la más amenazante. Desconfiemos de esta historia todavía ardiente, como sus contemporáneos la han sentido, descrito, vivido, siguiendo el ritmo de su vida, breve como la nuestra. Tiene la dimensión de sus cóleras, de sus sueños y sus ilusiones.¹²⁷

127. Braudel al hablar de tres enfoques o tres niveles de la Historia bajo los cuales elaboró su libro El Mediterráneo y el Mundo

Ese es el tipo de historia que la memoria de Ixtepec se ocupa por narrar, dando cuenta del comportamiento imprevisible de las distintas voces (memorias) que en ella confluyen. Entre el tumulto que se concentra fuera de la Iglesia del lugar, a punto de ser cerrada, y entre los gritos indignados de la multitud, los pensamientos de Isabel Moncada ganan el espacio.

Doña Ana se abrió paso entre la gente para llegar hasta donde estaba Dorotea y juntas salieron a la calle. Isabel se quedó sola esperando la vuelta de su madre. La muchedumbre la trafa y la llevaba como el agua mece a una planta acuática: Fascinada, se dejaba llevar de un lado a otro. Sintió que un poder ajeno a ella la apartaba de la gente y la llevaba a un lugar desconocido donde se encontraba sola.

-¡Hijo de siete madres no verá la luz del día!

La amenaza corrió de boca en boca, Isabel la oyó llegar y alejarse girando entre los pilares de la nave. Francisco Rosas atravesó mares de centellas y abajo, muy abajo, quedaron las palabras dichas en la Iglesia. "No nos teme", se dijo la joven, y la imagen del general surgió sobre las cabezas de los fieles. Francisco Rosas vivía en un mundo diferente del nuestro: nadie lo quería y él no quería a nadie; su muerte no significaba nada, ni siquiera para él mismo: era un desdichado. Tal vez como ella y sus hermanos tampoco había encontrado el secreto que buscaba desde niño, la respuesta que no existía.

'...Isabel, ¿crees que los montes existen?'

La voz niña de Nicolás llegó a sus oídos y desde la iglesia en llanto se fue a la mañana en que ella y sus hermanos se escaparon de su casa y un arriero los devolvió a sus padres ya muy entrada la noche.

Mediterráneo en la Época de Felipe II, dice que en su primera parte del texto se ocupa de una historia "casi inmóvil, la del hombre en sus relaciones con el medio que lo rodea; una historia lenta en transcurrir y en transformarse, hecha muy a menudo de retornos insistentes, de ciclos recomenzados sin fin. "Por encima de esta historia inmóvil -dice Braudel- una historia lentamente ritmada, y de buena gana diría, si la expresión no hubiera sido desviada de su pleno sentido, una historia social, la de los grupos y agrupamientos" En la tercera parte, habla de la historia "tradicional", la historia de dimensión humana, individual, "historia de los acontecimientos de Francois Simiand", "Mundo extraño" ante la cual el historiador, en este caso, el lector de los papeles de Felipe II, se siente y se ve a sí mismo como si estuviera sentado en el mismo lugar del personaje histórico "mundo de pasiones vivas seguramente; mundo ciego, como todo mundo vivo, como el nuestro, despreocupado por las historias de profundidad, de esas aguas vivas en las que nuestro barco va como el barco más ebrio. Un mundo peligroso, decíamos, pero del que habremos conjurado los sortilegios y maleficios, habiendo de antemano fijado esas grandes corrientes que subyacen, a menudo silenciosas, y cuyo sentido sólo se revela si se abarcan largos periodos de tiempo. Los acontecimientos resonantes a menudo son sólo instantes, manifestaciones de esos largos destinos y sólo se explican por ellos." (Braudel, 1991: 7-9).

Habían subido a un monte espinoso lleno de iguanas y cigarras. ¡Eso no era un monte! Desde sus tierras pedregosas veían los montes verdaderos: azules, hechos de agua, muy pegados al cielo y a la luz de los ángeles. Los vecinos comentaron delante de sus caras rojas por el sol y sus lenguas hinchadas por la sed '¡Los Moncada son malos!' (Garro, a: 160)

La voz de Isabel al principio confundida entre el tumulto se va apartando, se va "interiorizando" paulatinamente hasta llegar al ámbito de un recuerdo entrañable donde las imágenes y las sensaciones placenteras -casi melódicas- van sustituyendo la crudeza del exterior, el movimiento brusco y la estridencia que domina al conjunto. La inmersión en el ámbito de sus sensaciones, la aleja de lo aparente y la acerca a lo que vislumbra como sustancial, 'el Hombre'. Esa interiorización o abstracción que realiza la subjetividad individual de lo exterior y objetivo, permite deslindar lo que en un instante se revela como trascendente y sobre todo le permite al personaje entrar en un proceso de identificación, pues si bien en el escenario "histórico" al general Rosas le ha tocado en suerte el papel de villano, eso no quiere decir que no sufra y padezca como todos los "desdichados" en Ixtepec, como cualquiera en su situación.

Y es que, ¿tendría algún sentido insistir en situaciones mil veces narradas en las novelas de la Revolución y la novela cristera, repetir el lugar común, narrar "lo que realmente pasó", hacer la crónica o la crítica? Lo interesante es cómo de una situación típica es posible destacar elementos nuevos. La perspectiva interior y personal, subjetiva, del personaje Isabel, es la miga de este pasaje. La novela nos descubre contradicciones, dudas y vaivenes de un carácter que se antoja en proceso de formación. Un continuo intento de individuación, de destacarse del conjunto, lo hará memorable.

Tal vez Francisco Rosas era malo porque había buscado aquel monte de agua sin hallarlo. Sintió compasión por el general. Miró a las gentes agrupadas a su alrededor y no se reconoció en ellas. ¿Qué hacía allí? Apenas creía en Dios y la suerte de la iglesia la dejaba indiferente. Vio a su madre que se abría paso entre la muchedumbre para acercarse a ella. "Ahí viene, muy afligida y siempre está hablando mal de los curas"(...)

Las palabras de su madre no la afectaron y la figura afligida de Dorotea la dejó indiferente. Sabía que para la vieja la iglesia era su casa y los santos su única familia; hablaba de ellos como de sus conocidos. "Dorotea es prima de la Virgen y amiga íntima de San Francisco", decía riendo Nicolás. En ese momento el desconsuelo de su amiga le produjo un goce extraño. Si pudiera daría el salto para colocarse al lado de Francisco rosas" quería estar en el mundo de los que están solos; no quería llantos compartidos ni familiares celestiales. Su madre la llamó varias veces; sintió que la tomaban del brazo y con firmeza la conducían entre la gente. (Garro, a: 161)

En varios pasajes, esta experiencia interior de Isabel Moncada, nacida de una profunda crisis de valores, apunta a un proceso de desnaturalización o de disolución del sujeto que sensibiliza al personaje y lo coloca en una situación de apertura para escuchar al Otro e, inclusive, en un momento dado, para lograr identificarse con él. A través de ese permanente proceso de disolución del sujeto -que en vez de negarlo lo reafirma- el personaje puede establecer un diálogo con su propia conciencia, con su memoria. Isabel

se desdobra, se observa y se percibe como "dos Isabeles", una real y otra irreal o imaginaria que no siempre puede reunir en una sola entidad. (Cfr. Garro, a: 29)

En un estrecho ámbito de acción, colocados en un punto fijo del tiempo, a los ixtepecanos parece no quedarles sino autocontemplarse a través de ese espejo de la memoria -esto es, del lenguaje- que refracta múltiples y variadas imágenes, no siempre placenteras. Esas imágenes- dispersas, fragmentarias, a veces caóticas- van conformando esa entidad abstracta, siempre cambiante e insalvable de la experiencia colectiva que conserva la memoria.

2.12 IXTEPEC: VIDA INTERIOR, VIDA DE INTRAMUROS.(UNA VISION INTERIOR Y MARGINAL).

En Ixtepec se vive arcaicamente. A la llamada 'sociedad' ixtepecana, la constituyen un grupo de familias mestizas y criollas venidas a menos, herederas sólo del prestigio dorado de su nombre', pues están empobrecidas y decadentes. Los hermanos Moncada, por ejemplo, tienen que irse de Ixtepec a trabajar a las minas de Tetela, también en decadencia. Como efecto de la ocupación militar, la vida pública casi está anulada; se reduce al mercado, las serenatas en el jardín. Todo se vive dentro y desde dentro de las casonas porfiristas de varios patios y corredores, como una suerte de laberintos donde deambulan día y noche sus moradores.

Don Joaquín poseía la casa más grande de Ixtepec; sus patios y jardines ocupaban casi dos manzanas. El primer jardín sembrado de árboles copudos se defendían del cielo con un follaje sombrío. Ningún ruido llegaba a ese lugar situado en el centro de la casa y cercado por corredores, muros y tejados. Lo cruzaban caminos de piedra bordeados de helechos gigantes crecidos al amparo de la sombra(...) La oscuridad y el silencio avanzaban por toda la casa. En las habitaciones de muros de piedra reinaba un orden despiadado y campesino. Las persianas estaban siempre echadas y los visillos almidonados, corridos. La casa llevaba una vida acompañada y exacta. Don Joaquín adquiría únicamente las cosas necesarias para hacer más perfecto su funcionamiento extravagante y solitario. Algo en él necesitaba de esa repetición de soledad y silencio. (Garro, a: 51)

El espacio público es de los militares y sus queridas, las cuales, al igual que las mujeres "decentes" del lugar viven -por razón de su sexo, como los indios por cuestiones de raza- igual que sus abuelas, doblemente marginadas de la vida política y social del pueblo. La mujer es también-en ese sentido- un 'indio', un animal, un ser que no es, sino que *está* en el espacio.

En Ixtepec se viven situaciones que parecen sacadas de una crónica colonial como es el caso del despojo de tierras a través de las armas: Rodolfito Goribar mueve las 'mojoneras' a su arbitrio y con la ayuda de los militares, parece repetir el modelo del encomendero y latifundista.

En Ixtepec no hay carreteras, ni luz eléctrica (se alumbran con quinqués), pocas de sus contadas calles están empedradas y su traza es elemental

Mis calles principales convergen a una plaza sembrada de tamarindos. Una de ellas se alarga y desciende hasta perderse en la salida de Cocula; lejos del centro su empedrado se hace escaso; a medida que la calle se hunde, las casas crecen a sus costados sobre terraplenes de dos y tres metros de alto. (Garro, a: 10)

También y como en todos los pequeños pueblos de México hay una iglesia y una Presidencia Municipal que, en este caso, como consecuencia de la ocupación, se utiliza como cuartel y como cárcel. También están la cantina de Pando y el prostíbulo regenteado por la Luchi, pobre y sucio -como el de muchos pueblos chicos- donde las mujeres son casi esperpénticas, como sacadas de las ruinas de un vodevil barato, y donde un loco es una especie de "padrote" y de patriarca de esa diminuta comunidad marginada.

Felipe Hurtado llegó frente a la casa que buscaba. Supo que era ella porque se separaba de las otras casas como si fuera una imagen reflejada en un espejo roto. Sus muros eran ruinas y, aunque trataban de hacerse muy pequeños, crecían enormes al final de una calle que terminaba en piedras[...] El fuereño observó la puerta despintada y el nicho amparaba a un San Antonio Callejero. Tiró de la campanilla.

-¡ Pásate, está abierto¡- le contestó una voz aburrida. Hurtado empujó la puerta y se encontró en un vestíbulo con piso de piedra que comunicaba con una habitación que hacía las veces de sala. Unos sillones de terciopelo rojo, unas flores sucias de papel, unas mesas y un espejo ahumado amueblaban el cuarto. Había colillas y botellas esparcidas por el suelo pintado de rojo. La Taconcitos, en ropa interior, desmechada y calzando unas chancas de tacón torcido, lo recibió.

-Temprano andas pidiendo tu limosna -le dijo la mujer con una sonrisa en la que resplandecía su colmillo de oro.

-Perdone, buscaba al señor presidente.

-Eres fuereño, ¿verdad? Ahora le aviso que tiene antesala. (Garro, a: 57)

El ojo del narrador trata de dar una imagen lo más completa y más abarcadora del espacio interior, pero muchas veces su ojo -y en consecuencia el del lector- está dirigido a un punto específico con la manifiesta intención, en ambos casos, de rescatar su valor afectivo y simbólico. La descripción de la casa de "las cuscas", como podemos observar, nos presenta no sólo un sitio ruinoso, en términos físicos sino morales. Es un lugar segregado del resto de las casas y del resto de los habitantes; un lugar de vergüenza, que todos fingen inexistente y que sin embargo se agranda de manera casi pesadillesca.

Ahora bien, en Ixtepec, todos han sido traicionados de alguna manera, olvidados, marginados de cualquier toma de decisión, los mismos generales comandados por Rosas que "patrullan" sus calles pertenecen a un "último ejército derrotado"; ellos y sus queridas desarraigados de sus lugares de origen viven a la deriva, son "intrusos" en una tierra hostil. Los ixtepecanos, criollos y mestizos, familias que en una época tuvieron

dinero y propiedades, ahora están minimizados, empobrecidos, atados de manos ante la ocupación federal.

Los ixtepecos son gentes ociosas que parecen comer y vestirse, tener techo y servidumbre gracias a la providencia. Las menciones al hecho de cómo se proveen de lo necesario o qué los provee de ese bienestar y comodidad cotidianos, son pocas aunque significativas: viven casi de "milagro", guardando y administrando celosamente sus herencias, lo que les ha ido quedando de tierras y propiedades; tienen un criado y dos o más cocineras. El supuesto lujo y la abundancia del pasado se han convertido en una vida más o menos austera pero conservando esa aureola aristocrática en las costumbres y las actitudes.

De los otros pobladores, los que sí trabajan en Ixteppec aparecen sólo en instantáneas: los que venden en la plaza dulces, aguas frescas, los que hacen pan y otros artesanos, los cocheros los comerciantes, etc. todos aquellos que en determinado momento son clasificados como "el pueblo" parecen vivir en otra esfera, estar regidos por otro tiempo. Son actores de escenas costumbristas, que de repente aparecen en un primer plano dentro de la 'película', sorprendiendo al espectador. Dichas escenas -especie de close ups o acercamientos rápidos- junto con otras, funcionan como una especie de puentes en la narración general. Son parte del paisaje que podría ser hasta cierto punto obviado, aunque su brillantez y colorido los haga ser como esa luz fugaz y súbita entre la tensión y pesantez de ciertos pasajes.

Se comía a las doce y media, a las tres de la tarde eran pocos los que se atrevían a cruzar mis calles. Los vecinos dormían la siesta en sus hamacas y esperaban a que el calor bajara. Los jardines y la plaza estallaban en un polvillo inmóvil que volvía el aire irrespirable. Los perros, echados a la sombra de los almendros del atrio, apenas entreabrían los ojos, las cocinas se apagaban y no volvían a encenderse hasta las seis de la tarde. Los Selim, los turcos del almacén de ropa La Nueva Elegancia, dormitaban detrás de un mostrador con las tijeras sobre el pecho. Sus hijos les traían tacitas de café renegrido(...)

En la plaza, Andrés se refugiaba debajo de su tendido de dulces y con un plumero color de rosa espantaba las avispas y las moscas que se posaban ávidas en su alfajor de coco(...) Cerca de él, encadenada al tronco de un tamarindo, Lucero, su águila, vigilaba con su ojo feroz los trozos hediondos de carne cruda con que la obsequiaba su dueño.

-¿Y donde la agarró? -le preguntaban las gemelas sicmpre espantadas por la fuerza del animal.

-Muy alto, niñas, muy alto, donde se encuentra todo lo bueno. (Garro, a: 128)

Si, de un lado, el espacio físico exterior es reducido, si la vida social es más o menos limitada y monótona aunque coloreada por detalles singulares, de otro lado, el espacio físico dentro de las casas parece alcanzar una dimensión mayor. Es interesante ver cómo a través de una especie de un doble movimiento sinecdóquico, el espacio guarda a otro espacio y éste a otro en una especie de construcción en abismo: el campo árido rodea o contiene al pueblo, el pueblo contiene las calles, las calles a las casas, las casas contienen a los cuartos y los cuartos a los objetos, los objetos a su vez, contienen

otros lugares, otras ciudades y otros pueblos más pequeños que los primeros, estas ciudades a otras calles y casas, éstas otros objetos, y así hasta el infinito.

La única habitación que ocupaba Dorotea tenía las paredes tapizadas de abanicos que habían pertenecido a su madre. Había también imágenes santas y un olor a pabilo y a cera quemada. A Isabel le asombraba aquel cuarto siempre recogido en la penumbra. Le gustaba contemplar los abanicos con sus paisajes menudos iluminados por la luna, las terrazas oscuras en las que parejas desvanecidas y minúsculas se besaban. Eran imágenes de un amor irreal, minucioso y pequeñísimo, encerrado en aquellas prendas guardadas en la oscuridad. Permanecía largo rato mirando esas escenas intrincadas e invariables a través de los años. Los demás cuartos eran muros negros por los que pasaban gatos furtivos y entraban las guías de los mantos azules. (Garro, a: 16)

Las viejas casonas, no obstante su ruina y franca decadencia, han conservado alguna huella de su lujoso pasado. Algunas de ellas son enormes y, en general, se trata de casas de grandes muros y techos altos, de largos ventanales y zaguanes, todos infranqueables; son casas -como la de Don Joaquín (Garro, a: 51)- de muchas recámaras, con corredores, con patios interiores, con fuentes y pilas de agua, sombreados por la profusión de plantas exuberantes y carnosas que contrastan con cierto ambiente mortecino.

Un vapor se levantaba del jardín. Las plantas despedían olores húmedos y penetrantes. Las grandes hojas carnosas con los tallos llenos de agua se mantenían erguidas a pesar de la violencia del calor. Los macizos de plátanos se llenaban de rumores extraños, la tierra era negra y húmeda, la fuente lucía su agua verdosa y en su superficie flotaban hojas en descomposición y enormes mariposas ahogadas. De allí también surgía un olor descompuesto y pantanoso. El jardín que en la noche era luminoso y negro, cubierto de hojas misteriosas y de flores adivinadas por la intensidad de su perfume, durante el día se infestaba de olores y presencias amenazantes para la nariz del extranjero. (Garro, a: 54)

Es este ambiente interior, caliente y húmedo, penumbroso, de recintos silenciosos, aptos para reproducir el eco de las pisadas y de las voces, las campanadas puntuales del reloj, una representación de la vida interior rica y misteriosa de sus habitantes, en contraste con el ambiente extremoso y agresivo de afuera, que predomina en las calles ixtepecanas.

En el espacio profano de afuera, los actos y las palabras se envilecen, se vuelven bárbaros. Adentro es una especie de altar donde se celebra un ritual, por medio del que se puede reconstruir un orden civilizador. Las casas están equipadas con muebles antiguos, con grandes gobelinos con escenas de caza, y otros adornos que acusan lo que en una época se consideraba refinado y elegante. En la casa de don Joaquín, modelo de todas las demás que pertenecen a la llamada "Sociedad" de Ixtepec, hay

A la derecha un pabellón de cuatro habitaciones abría su salón a este jardín llamado "el jardín de los helechos". Las ventanas de las habitaciones daban al jardín de atrás llamado 'el jardín de los animalitos'. Los muros del salón pintados al óleo eran una prolongación del parque; infinidad de bosquillos en penumbra atravesados por cazadores de chaquetilla roja y cuernos de caza al cinto perseguían a ciervos y a los conejos que huían entre los arbustos y las matas.(Garro, a: 51)

Ahora bien, la memoria y su proceder sinecdóquico actúa sobre la descripción destacando elementos o detalles que configuran más que el espacio físico tal cual, el "ambiente espacial" adentro de las casas.

Don Martín Moncada interrumpió su lectura y miró perplejo a sus hijos. Sus palabras cayeron en el despacho a esa hora apacible y se perdieron sin eco por los rincones. Los jóvenes, inclinados sobre el tablero de un juego de damas, no se movieron. Hacía ya tiempo que su padre repetía la misma frase. Los círculos de luz repartidos en la habitación continuaron intactos. De cuando en cuando el ruido leve de una dama corriendo en el tablero abría y cerraba una puerta minúscula por la que huía vencida. Doña Ana dejó caer su libro, subió con delicadeza la mecha del quinqué...(Garro, a: 18)

Ese ambiente espacial es producto de la íntima relación entre los seres y el lugar y el tiempo que habitan. El espacio es representación de la condición social, de la personalidad de los individuos y viceversa, el carácter o personalidad es moldeada por la acción misma del espacio. Así por ejemplo, la sencillez y el orden estricto dentro de la casa habla de una elegancia austera que contrasta hasta cierto punto con el carácter un tanto excéntrico de sus moradores(recordemos que don Joaquín Montúfar tiene una pléyade de gatos en el llamado "jardín de los animalitos"), aún más, pareciera que ese orden casi monacal fuera una especie de válvula de regulación, una forma de control de su carácter.

La oscuridad y el silencio avanzaban por toda la casa. En las habitaciones de muros de piedra reinaba un orden despiadado y campesino. Las persianas estaban siempre echadas y los visillos almidonados, corridos. La casa llevaba una vida acompañada y exacta. Don Joaquín adquiría únicamente las cosas necesarias para hacer más perfecto su funcionamiento extravagante y solitario. Algo en él necesitaba de esa repetición de soledad y silencio. Su habitación era pequeña; apenas cabía la cama y no tenía balcón a la calle: un ventanillo abierto junto al techo era la única salida al exterior. Un tocador de madera blanca en el que relucían una jarra y un lavamanos de porcelana comprobaban aquella austeridad, extrañamente desmentida por el olor del jabón finísimo y las lociones y cremas de afeitar perfumadas, dentro de sus frascos con etiquetas francesas. La habitación se comunicaba con el cuarto de doña Matilde, su mujer. De joven, Doña Matilde fue alegre y turbulenta; no se pareció a su hermano Martín. Los años de casada, el silencio y la soledad de su casa hicieron de ella una vieja risueña y apacible(Garro, a: 51-52)

En el caso de los exteriores cercanos definidos como los "fuera de la casa" están escuetamente descritos. Se destaca el Jardín, su kiosco y sus bancas, en las tardes cuando se reúne la gente a dar vueltas hacia un sólo lado, cuando curiosa se congrega a escuchar la Banda Militar y a observar a los generales y a sus queridas. Se habla del calor abrumador durante el día, de la soledad de las calles, de los balcones cerrados con sus visillos corridos a excepción los del Hotel Jardín que son una especie de escaparates a través de los cuales se exhiben Julia y las queridas. Se dice que la vida en el "Hotel Jardín" era "apasionada y secreta" y se narra a lo largo de la novela cómo los pobladores morbosamente "husmeaban por los balcones" tratando de "ver algo de aquellos amores", de espiar a las queridas que eran "hermosas y extravagantes". (Garro, a: 40)

El Hotel Jardín, como todos los lugares referidos en la novela, tienen un alto valor simbólico. El hotel tiene un valor doble pues reúne escenas e imágenes de gran sensualidad y vitalidad, como es el caso de las gemelas Rosa y Rafaela quienes, además de vestirse en colores muy llamativos, muestran sus encantos a su amante complacido. (Garro, a: 40). Por otra parte, hay escenas donde predominan la angustia, la crueldad y el miedo. Es así, y al mismo tiempo, una especie de Edén donde señorean la belleza, la juventud y el placer; pero también es ese territorio a donde van los seres expulsados del Paraíso, donde reinan la lujuria, la envidia, la violencia, la soledad y el cinismo.

Nunca tuvo más miedo hasta que se encontró a solas envuelta en la cobija frente al coronel Justo Corona. Éste le bajó la manta, y los ojos oscuros y pequeños de un hombre desconocido se fueron acercando buscándole los labios. Antonia se revolvió en la cama sudando. '¿Dónde está la brisa del mar? En este valle se ahoga una'...En el cuarto contiguo hablaban.

-Vete a buscar a esa güera. De seguro está llorando.

-Yo no voy. Ya sabes los alaridos que da cuando llaman a su puerta.

Luisa, sentada, fumaba nerviosamente y miraba a las hermanas tendidas en la misma cama, medio desnudas, los pechos tiernos y hermosa la piel piñón. Los ojos soñolientos y las bocas a esa hora infantiles hubieran querido que ella, Luisa, se fuera de su cuarto.

-¿Por qué será así? -preguntó Rosa, refiriéndose a Antonia.

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

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

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

-Vamos a comer fruta mientras llegan esos... (Garro, a: 45)

Ahora bien, Ixtepec, como si fuera uno de esos panteones de pueblo sobre una colina, se tiende sobre un valle seco, está rodeado de montañas espinosas y llanuras amarillas pobladas de coyotes. En una especie de toma aérea, la memoria presenta el caserío de Ixtepec. Las casas actuales- que se supone han quedado en pie luego de su derrota final- son descritas como esas casas típicas de los pueblos rurales de México, en contraste con las casonas porfiristas del pasado, de muros y techos altos, con jardines, solares y patios, como la de los Moncada o la de Joaquín Montúfar.

Mis casas son bajas, pintadas de blanco, y sus tejados aparecen resecos por el sol o brillantes por el agua según sea el tiempo de lluvia o de secas. (Garro, a: 9)
 llluvias o de secas.(9)

El ambiente árido y mortecino dentro del pueblo se extiende a los "alrededores". La región ixtepecana es un desierto que de tan vasto parece imposible abarcarlo con la vista. A pesar de su relativa cercanía, hay lugares de los que continuamente se habla aunque parecen ser más simbólicos que reales: las famosas trancas de Colula -sitio de ejecuciones-, las Cañas, ese lugar mágico por donde cabalgan los militares y sus queridas, así como las minas de Tetela en la Sierra -huella de la antigua riqueza- a cuatro horas de caballo de Ixtepec, el camino que recorren Nicolás e Isabel a través del campo hacia el cementerio; el cementerio donde fusilan a los reos y el que recorre Isabel hacia el Santuario de la Virgen, y, finalmente, al encuentro de Rosas, donde se convierte en piedra.

Como podemos observar en los siguientes ejemplos, la configuración de los espacios físicos se hace de maneras distintas: a) través de pinceladas rápidas y precisas; b) a través de una imagen simbólica; c) con descripciones brillantes de un detalle o ángulo que se amplifica notablemente. Y en todos los casos se trata de espacios cuya significación es casi siempre simbólica.

Al salir a la calle con las manos atadas a la espalda, Nicolás nos miró con una amplia mirada circular, mitad de asombro, mitad de alegría; luego levantó los ojos y avanzó llevando el paso.

(...)

La mañana avanzaba tenue. Las vacas que a esa hora salían al campo se cruzaban con los condenados. Los perros también salían al encuentro de los militares conduciendo a los presos, y ladraban enojados un buen rato a las botas de los soldados(...) La casa de los Moncada estaba silenciosa como la veo ahora desde esta altura; sus ventanas estaban ya cerradas guardando para siempre el aire extraño de la mañana de los fusilamientos.(284)

Mecida por el odio, Isabel perdía el rumbo y los minutos se hundían en el ir y venir de los pasos y las voces.

-Abran paso...-suplicaba Gregoria.

Cuando alcanzaron la calle del Correo, la criada llevaba las trenzas deshechas y por las mejillas de Isabel corrían lágrimas.

-¡Animas que llegemos, niña!

Delante de ellas la calle bajaba rápida hasta la salida del pueblo. La luz del amanecer la afilaba convirtiéndola en una espada estrecha. Se echaron a correr y sus pasos se repitieron sobre las piedras y los contrafuertes como si mil carreras las fueran persiguiendo.(Garro, a: 286)

El sol se levantó con fuerza y el campo se llenó de cantos de cigarras y zumbidos de víboras. Ya tarde, después de enterrar a los fusilados, los soldados regresaron al pueblo(...)

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

Sus palabras giraron en el mundo sin ruidos de Isabel. El futuro no existía y el pasado desaparecía poco a poco. Miró al cielo fijo y al campo imperturbable e idéntico a sí mismo; redondo, limitado por dos noches iguales. Isabel estaba en el centro del día como una roca en la mitad del campo. (Garro, a: 291-292)

Lo mismo sucede con la descripción de personajes, cuyas imágenes parecen provenir a veces de una ojeada de conjunto, de una primera impresión que se mantendrá hasta el final. Fundamentalmente se ve las personas de adentro hacia afuera, como si se mirara no sólo desde una ventana 'real', sino desde una ventana simbólica que permite ver en lo existente un mayor o menor apego a una idea, a un desco. A las personas más destacadas -positiva o negativamente- se les observa continuamente (Rosas, Julia, Felipe Hurtado, Isabel y Nicolás,) y se nos da una especie de imagen "convenida" por varios observadores, una imagen que ha sido sometida a un proceso de mitificación.

La descripción física de Julia Andrade, por ejemplo, corresponde a lo que los pobladores convienen en que es la imagen del pecado y la lujuria, aunque después, con su pérdida, es la del amor y de la belleza, simbolizando en cualquiera de los dos casos, la subversión de la realidad.

De Rosas se conocen sus ojos amarillos, el ruido de sus botas federicas, las palomas que adornan sus pistolas de plata, su juventud. Es una "fiera en celo", "verdugo del pueblo", "charro y macho mexicano", símbolo de la violencia y de lo trágico.

De Felipe Hurtado, conocemos su mirada tranquila como si dentro pastaran una manada de borregos, su libro rojo y sus atributos sobrenaturales, sus opiniones sobre Julia. Felipe es el "mago", el "elegido", simboliza la inocencia, la pureza de sentimientos.

Del retrato físico de Isabel nada sabemos, sólo su juventud, su vestido rojo, algo de su coquetería; conocemos sobre todo sus pensamientos y sus sensaciones, su mundo interior. Isabel simboliza la pasión y la rebeldía, con toda la turbulencia que ello implica.

Ahora bien, y de cualquier manera, recordemos que en la microhistoria, el número y el alcance de los sucesos y las personas que intervienen en ellos se constriñen al ámbito y a los intereses de la pequeña comunidad. Pero en *Los recuerdos del porvenir*, se pretende - por el contrario- que estos sucesos familiares rompan esa barrera espacial, temporal que los limita y que se constituyan vía un proceso sinecdótico- en acontecimientos locales y regionales, nacionales, y, por qué no, en hechos universales.

A través del narrador, memoria de Ixtepec, no obstante la cercanía afectiva que guarda con los hechos del pasado, se sitúa éste a distancia temporal de ellos ("Yo supe de otros tiempos") y a distancia espacial ("Desde esta altura me contemplo"). La novela da una versión sintetizada de la génesis, el desarrollo y la decadencia de Ixtepec, con la conciencia evidente de que los hechos de la realidad que la memoria guarda y quiere comunicar, sólo pueden adquirir valor si existen el distanciamiento estético y una lucidez ética que se sobrepongan a las limitaciones y barreras que levantan un tiempo específico.

Yo supe de otros tiempos: fui fundado, sitiado, conquistado y engalanado para recibir ejércitos. Supe del goce indecible de la guerra creadora del desorden y la aventura imprevisibles. Después me dejaron quieto mucho tiempo. Un día aparecieron nuevos guerreros que me robaron y me cambiaron de sitio. Porque hubo un tiempo en el que yo también estuve en un valle verde y luminoso, fácil a la mano. Hasta que otro ejército de tambores y generales jóvenes entró para llevarme de trofeo a una montaña llena de agua, y entonces supe de cascadas y de lluvias en abundancia. Allí estuve muchos años. Cuando la Revolución agonizaba, un último ejército derrotado, envuelto en la derrota, me dejó abandonado en este lugar sediento. Muchas de mis casas fueron quemadas y sus dueños fusilados antes del incendio. (Garro, a: 9)

Los objetos ocupan un lugar privilegiado, porque en algunos casos son todavía supervivencias del pasado próspero de sus dueños. Recordamos el reloj de pared de los Moncada al que le da cuerda el criado Félix; de la casa de don Joaquín, el orden perfecto, como la maquinaria de un reloj y también varias partes de ella: el jardín de los Animalitos, el salón que llaman "Inglaterra". De la casa de doña Elvira, conocemos el espejo en el cual ella se contempla; constantemente; del loco sus Diccionarios polvosos, de Nicolás y Juan Moncada los trajes que la costurera les confecciona y el dedal que recuerda don Martín Moncada de su madre. De las queridas son notables sus cuerpos semidesnudos o envueltos en vestidos de colores llamativos y brillantes, sus sonrisas abiertas y francas, la fruta que constantemente comen y que parece enfatizar la frescura de su piel.

De los hechos colectivos vamos a los actos y gestos individuales y luego de regreso, de lo más personal nos trasladamos a aquello que afecta la vida social, aquello que sucede en el campo del interés público. Situados a distancia, de la dimensión más exterior vamos acercándonos al pueblo, a la casa, y luego al interior de los recuerdos, de los sentimientos y deseos de los ixtepecanos. Doble movimiento que tiene como propósito destacar lo general y lo particular, lo abstracto y lo concreto, lo universal y lo local. En la novela de Garro podemos mirar hacia todas direcciones: hacia lo durable y lo efímero, lo cotidiano y lo insólito, lo material y lo espiritual.

2.13. EL TIEMPO y EL ESPACIO DE LOS VENCIDOS. (CRONOLOGIA E HISTORIA)

En la novela es obsesiva la idea de que no existe el tiempo histórico, la idea de que no hay realmente un "devenir", esto es, un paulatino proceso de cambio; también de que el pasado, el presente y el futuro son sustancialmente el mismo, de que nada se mueve excepto en momentos privilegiados, extraordinarios, casi siempre bajo la marca de la violencia y el desorden (la guerra, la fiesta, el rito).

Para esta pequeña comunidad aislada, los momentos más relevantes en la historia del pueblo son aquellos que los sacan de la rutina, las campañas zapatistas o cristeras, los festejos religiosos o la fiesta que doña Elvira Montúfar y sus amigos les ofrecen a los militares para evadir su vigilancia y contribuir a la insurrección. La llegada de las huestas de Francisco Rosas resulta extraordinaria porque trae consigo a Julia Andrade; pero es nefasta porque,

cuando el general Francisco Rosas llegó a poner orden me vi invadido por el miedo y olvidé el arte de las fiestas. Mis gentes no bailaron más delante de aquellos militares extranjeros y taciturnos. Los quinqués se apagaron a las diez de la noche y ésta se volvió sombría y temible. (Garro, a: 12)

La idea de que el espacio social ¹²⁸ es estrechísimo, de que los hechos se han ejecutado una vez y sus efectos, casi siempre negativos, perduran por mucho tiempo, y más, de que el actuar les corresponde a otros (el presidente, los generales, los caudillos), viene a alimentar el odio entre grupos sociales, como si mutuamente se echaran la culpa de estar sumidos en el hoyo de la inmovilidad.

Ahora bien, debido a la generalizada decadencia económica y social, a pesar de las banderas, ideas o principios enarbolados por las facciones (que justifican la lucha revolucionaria que cambiaría y mejoraría virtualmente el estado de cosas), en el ánimo generalizado de los ixtepecanos la guerra civil ha sido inútil porque nada se ha transformado sustancialmente. En este sentido la novela muestra de manera sutil cómo los beneficios del triunfo revolucionario han llegado a unos cuantos, pese al carácter popular del movimiento. Muy al principio, destaca que durante el movimiento revolucionario, los criollos y mestizos dedicados a la explotación minera desaparecieron y los habitantes de la región, mayoritariamente indígenas y zapatistas, quedaron no sólo desempleados, sino igual o más miserables que antes. (Cfr. Garro, a: 25)

Desde la visión de la microhistoria, los hechos considerados históricos están intrínsecamente ligados a la experiencia directa que los pueblerinos han tenido. Pueden representar o no un cambio, pero de alguna manera siempre revelan aquello que a través de los años e incluso de los siglos ha permanecido intacto, de tal suerte que el recuerdo

128. Entenderemos por "espacio social" tanto el margen de actuación y de decisión que las clases y los grupos sociales tienen ante un estado de cosas como el lugar y la jerarquía que dicha actuación y dicho poder ocupan en el escenario social.

del pasado y la vivencia en el presente pueden equipararse gracias a la mayor o menor intensidad con que se han vivido y se viven los hechos de ayer y los de hoy.

Así por ejemplo, en esa "memoria de Ixtepec", la figura del aislamiento y de la incomunicación se eterniza entre grupos sociales y entre individuos, como consecuencia de una larga experiencia histórica, agravada todavía más por la falta de un orden jurídico y moral que, en el presente, sustente las acciones de los hombres. Pobres y ricos, indios y mestizos, hombres y mujeres, aparecen habitando sempiternamente su espacio personal y familiar, su espacio de raza y clase, de espaldas a la realidad del "otro", el cual, paradójicamente, comparte su vida de marginado. La violencia racial y social los abarca a todos, incluyendo a los terratenientes mestizos quienes son víctimas de la situación que ellos mismos han provocado con su ambición y su despotismo. En la novela se dice que éstos tienen miedo al campo, porque lo que ahí han logrado es producto de "su pillaje". (Garro, a: 25)

La misma situación entre grupos étnicos ha prevalecido en México según se nos informa-, pues inferimos que a pesar de las diferentes políticas que en distintas épocas quieren soslayar el problema étnico, lo cierto es que el mestizaje no es absoluto en nuestro país.¹²⁹ Esta situación ha provocado un agudo conflicto, que parece no haber sido resuelto por la Revolución, no obstante la retórica oficial, como lo muestra el pasaje anterior, aunque parece no existir como factor relevante ni decisivo en *La Cristiada*, pues de acuerdo con Meyer y según puede observarse en el pasaje del cierre del templo, (Garro, a: 158-159), si bien es innegable la participación de los indios en el movimiento de los cristeros, no se puede hablar de éste como fenómeno blanco, indio o mestizo, sino del movimiento

unos grupos marginados por definición, en la medida en que se definen por su no participación en una historia que rechazan y de la cual son las víctimas: unos grupos que no cambian de sitio jamás, sino que particularmente y por motivos localmente circunscritos, participan en ese movimiento, que arrastra, como la presa cuando revienta, todas las aguas mezcladas: *La Cristiada*.¹³⁰

En efecto, y como sucede con "la bola" en *Los de abajo* de Mariano Azuela, el tiempo de la colectividad se impone, es decir, el tiempo en el que ocurren hechos trascendentes que mueven a participar solidariamente a los que forman dicha colectividad, y más allá de diferencias económicas, sociales e ideológicas de una comunidad, aunque ésta sea una muy pequeña. Y es que la experiencia común -no

129. El conflicto étnico relacionado íntimamente con el problema de la tierra está de algún modo aludido en la novela, esto es, la distribución y la ocupación del espacio. Se sabe que -según González Graff- además de que el mestizaje no ha sido total ni absoluto, en el agro se concentraban fundamentalmente los indios y mestizos dedicados a actividades agrícolas o a la explotación de minas, mientras que en las ciudades predominaban los criollos dedicados a la industria, entendiendo aquí por "criollo" al europeo pero también el extranjero, el advenedizo que se implanta en una tierra. (González Graff, op.cit.: 8)

130. Meyer, 3, op.cit.: 33.

obstante las diferencias- arrastra a los hombres a la vorágine de la guerra, del movimiento. Cuando la situación del pueblo es estática o normal, esto es, cuando no hay ningún acontecimiento extraordinario que rompa la monotonía y la inercia de la vida de todos los días, las actitudes racistas y chauvinistas, a la vez clasistas y sexistas afloran de inmediato en las conversaciones familiares, en los actos y en los gestos cotidianos.

La cronología -sucesión de fechas- fija el orden exterior del tiempo y permite la localización; pero no constituye más que un marco abstracto en el seno del cual se desarrolla una organización más profunda que es la dinámica efectiva de las *res gestae* mismas en la medida en que se engrendan las unas a las otras, entran en combinación y se interfieren.¹³¹

En esa memoria colectiva representada en la novela de Garro hay un tiempo lineal, un orden que rige la aparición o representación de los acontecimientos, en una sucesión que corresponde a un "antes" y a un "después", a un orden cronológico, cuyos límites parecen también estar fijados: Ixtepec antes y después la Revolución armada que comienza en 1913 con la muerte de Madero y concluye en los años treinta, con el triunfo de la facción que llevó al poder a Carranza, a Obregón y a Plutarco Elías Calles, concentrándose sobre todo en el régimen de éste último (diciembre de 1924 a noviembre de 1928), y específicamente en los dos últimos años, que es cuando estalla el conflicto cristero (de 1926 a 1928). Asimismo, y aunque se juega con cierta precisión en el tiempo individual, pues narra hechos que van de la infancia a la muerte de Isabel Moncada (de 1907 a 1927), según reza el epitafio de su tumba, el tiempo de la recordación (de la narración) se extiende un poco más allá, antes y después de este acontecimiento. El narrador yo -memoria de Ixtepec informa al final de la novela cómo quedó él mismo, el pueblo, luego de que Isabel se convirtiera en piedra, lo cual agrega poco a lo ya conocido; de hecho reitera -una vez más- lo que desde un principio se sabe sobre la destrucción del lugar y sus habitantes.

Pasaron las semanas y los meses, y como Juan Cariño, nosotros nunca más volvimos a ser nosotros mismos. También Francisco Rosas dejó de ser lo que había sido; borracho y sin afeitar, ya no buscaba a nadie. Una tarde se fue en un tren militar con sus soldados y sus ayudantes y nunca más supimos de él. Vinieron otros militares a regalarle tierras a Rodolfo y a repetir los ahorcados en un silencio diferente y en las ramas de los mismos árboles, pero nadie, nunca más, inventó una fiesta para rescatar fusilados. A veces los fuereños no entienden mi cansancio ni mi polvo, tal vez porque ya no queda nadie para nombrar a los Moncada. Aquí sigue la piedra, memoria de mis duelos y final de la fiesta de Carmen B. de Arrieta. Gregoria le puso una inscripción que ahora leo. Sus palabras son cohetes apagados. (Garro, a: 149-295).

Sobre esa base, construida por el tiempo de la Historia y por el tiempo de la historia general o anécdota del relato, se construyen otros tiempos, los tiempos de los individuos, que responden a una lógica diferente y que se desarrollan independientemente del tiempo exterior, histórico y concreto. En la "memoria de Ixtepec", o memoria de Isabel Moncada, lo que cuenta es la historia de Ixtepec antes y después de Francisco Rosas, de Julia Andrade, de Felipe Hurtado. Es entonces posible quebrar la crónica como

131. Chatelet, 1979: 5

descripción exacta y fidedigna de los hechos. Es posible borrar los límites temporales y espaciales y ubicarse en los orígenes del pueblo, atravesando como un rayo por diferentes etapas de la vida pasada, interrumpiendo, contaminando, complicando y hasta enmarañando con informaciones transhistóricas la horizontalidad y la cercanía del relato.

De la misma manera, se puede acceder a un futuro, a partir de ciertas tendencias que se manifiestan en el presente y se concretan tiempo después (una especie de visiones que los personajes experimentan como corazonadas o profecías y las cuales son una especie de prolepsis o anticipaciones). También se puede alcanzar un futuro todavía más virtual donde lo imprevisible pueda tener lugar, teniendo como guía el deseo y la imaginación. El deseo, la imaginación y la experiencia directas de los individuos crean otro tiempo, uno original y único aunque no apartado de un tiempo general, abstracto.

Esos "veinte años" de la vida de Isabel que la memoria precisa como la distancia temporal desde la cual son interpretados los acontecimientos y que ponen de manifiesto la confusión cronológica, refuerzan la idea de que de tal interpretación depende la experiencia personal y colectiva que le sirve de referente (los hechos reales del pasado inmediato o mediato); pero sobre todo están en relación con el conjunto de representaciones que configuran de diversas maneras el llamado "discurso social". En este caso concreto, pareciera que para el "nosotros" de la memoria de Ixtepec, cualquier ubicación temporal estrictamente realista o histórica, en términos de una "inteligibilidad" y de una "objetividad" resulta a todas luces inútil, vacía de sentido. Por eso no cuenta si esto pasó un lunes o un martes sino qué valor (sicológico, moral, poético) tiene ese lunes o ese martes como consecuencia de algún hecho de cierta "notoriedad" o de algún hecho verdaderamente trascendente que haya significado un cambio, una variación o alteración de la rutina. Por eso, ese es el "día de la llegada de Julia o de Felipe Hurtado" o es el " no interesa mucho que en la memoria aparezca la historia fragmentada y más o menos desordenada, esto es, que ponga después una acontecimiento que por lógica habría ocurrido antes, que se borre el camino que va del efecto a la causa.

En la novela, por ejemplo, es muy notable que en la segunda parte se cuenta primero un acontecimiento que cronológicamente vendría después. Por ejemplo se narra el desarrollo de la fiesta, el arresto de los cómplices y el hecho de que Isabel se haya ido con el general; páginas adelante se cuenta cómo, durante la misma noche de la fiesta y luego de la paliza al sacristán, éste fue salvado y llevado a la casa de "las cuscas", hechos que debieron ocurrir antes; se narra también cómo ocultaron a éste y al padre Beltrán, así como su huida hacia el encuentro de Abacuc el cristero. Se narra, cuando descubrieron la conjura, un primer interrogatorio de los militares al loco Juan Cariño y a las prostitutas. El mismo día, y trasladándose a otro espacio,- al Hotel Jardín- se habla de cuál fue la reacción de las queridas por el hecho de no haber sido llevadas al baile y su intento fallido por escapar del Hotel, de Ixtepec y de sus amantes. (Vr. Garro, a: 223-238)

Ahora bien, en el pasado los hechos trascendentes son aquellos relacionados con los "orígenes", y por ende, son vistos de manera épica. En el presente lo épico se ha transformado en dramático pues el tortuoso camino que ha recorrido la comunidad ixtepecana -gracias al fracaso de la Revolución y después de la guerra cristera- es de destrucción y derrota continuos, una derrota que de tan repetida se vuelve eterna. El futuro es sin duda la caída final, una caída al vacío, un encuentro con lo mismo: o el olvido o el recuerdo siempre angustiioso y culpable.

Son los hechos y su significación en el imaginario (esa huella que de muchas formas se manifiesta en los actos cotidianos y personales) los que se vuelven trascendentes. Es decir, lo que para la historiografía oficial está en primer plano, para la historia no oficial y local, para una virtual microhistoria, se vuelve secundario. De ahí que los momentos extraordinarios, esos momentos culminantes que rompen la monotonía de la vida cotidiana, sean los verdaderamente relevantes y formen esa otra historia, ese relato que se ofrece como un discurso social alternativo.

La memoria de Ixtepec (el yo narrador) se sitúa a distancia temporal de los hechos ("Yo supe de otros tiempos") y a distancia espacial ("Desde esta altura me contemplo"). A través de una versión sintetizada, la novela da cuenta de la génesis, el desarrollo y la decadencia de Ixtepec, con la conciencia evidente de que los hechos de la realidad que la memoria guarda y quiere comunicar sólo pueden adquirir valor si existen el distanciamiento estético y una lucidez ética ¹³² que se sobrepongan a las limitaciones y barreras que levantan un tiempo y un espacio específicos.

Yo supe de otros tiempos: fui fundado, sitiado, conquistado y engalanado para recibir ejércitos. Supe del goce indecible de la guerra, creadora del desorden y la aventura imprevisibles. Después me dejaron quieto mucho tiempo. Un día aparecieron nuevos guerreros que me robaron y me cambiaron de sitio. Porque hubo un tiempo en el que yo

132. "El enfoque estético del ser interior del hombre exige ante todo que no le creamos, ni contemos con él, sino que lo aceptemos por encima de la fe y la esperanza, que no nos encontremos con él y en él (porque a partir de su interior no puede haber ninguna valoración fuera de la fe y la esperanza). La memoria empieza a actuar como la fuerza que une y que concluye; desde el primer momento de la aparición del héroe, éste nace para esta memoria (muerte), y su proceso de formación es el de la recordación. La encarnación estética del hombre interior anticipa desde un principio la irremediabilidad semántica del héroe; la visión artística nos ofrece a todo el héroe calculado y medido al final; en él no debe haber un secreto de sentido para nosotros(...). Desde un principio debemos buscar los límites de su sentido, admirarlo como algo formalmente terminado (...), desde un principio lo debemos vivenciar en su totalidad, y en su sentido, debe estar formalmente muerto para "nosotros" (Bajtín, a: 117). Por otra parte coincidimos con Bajtín en que "ni un sólo acto cultural creador tiene que ver con una materia totalmente indiferente ante el valor o completamente casual y desordenada -la materia y el caos son en general conceptos relativos-, sino siempre con algo ya valorado y ordenado de algún modo, respecto al cual debe ocupar ahora su posición valorativa con responsabilidad. Así, el acto cognoscitivo encuentra la realidad ya elaborada en los conceptos del pensamiento precientífico, pero -y esto es lo principal- ya valorada y ordenada por la conducta práctico-cotidiana, social y política, y la encuentra reafirmada religiosamente; por último, el acto cognoscitivo parte de la imagen estéticamente ordenada del objeto, es decir, la visión de éste".(Bajtín, a: 32)

también estuve en un valle verde y luminoso fácil a la mano. Hasta que otro ejército de tambores y generales jóvenes entró para llevarme de trofeo a una montaña llena de agua, y entonces supe de cascadas y de lluvias en abundancia. Allí estuve algunos años. Cuando la Revolución agonizaba, un último ejército, envuelto en la derrota, me dejó abandonado en este lugar sediento. Muchas de mis casas fueron quemadas y sus dueños fusilados antes del incendio. (Garro, a: 9)

En esta descripción casi laberíntica, construida por enumeraciones graduales que constituyen una amplificación, el antes y el después se confunden, la secuencia "fundado, sitiado, conquistado y engalanado" parece, en el resto del párrafo, una línea ininterrumpida de acciones iguales y en ascenso. Luego de un periodo de guerras que, en el transcurso, van perdiendo su carácter épico y adquiriendo un tono trágico; luego de ese ascenso que se relaciona con la estancia de años en una "montaña llena de agua (...) de cascadas y de lluvias en abundancia" -un periodo brevísimo de felicidad, debido a la abundancia de lluvias, alusión muy aguda a la importancia que para el agro mexicano tiene el agua como símbolo de bienestar y de abundancia¹³³ -hay, al final, una caída estrepitosa, cuando un ejército "envuelto en la derrota" lo arrastra a su destrucción total. Por ello Ixtepec es ahora un "lugar sediento", inhabitado e inhabitable, con sus casas "quemadas y sus dueños fusilados antes del incendio". Es en este espacio de desolación, casi un cementerio, donde se ubicarán las peripecias y avatares de los personajes. Resulta evidente que todo lo que ocurre en Ixtepec, ya ha ocurrido con mucha anterioridad. Se narra, pues, desde un pasado de cara a un pasado: Ixtepec ya no existe, ni sus pobladores, esos "hombres vencidos" tampoco; sólo es recuerdo, un recuerdo que se dirige a un futuro que es réplica del pasado y el cual se convierte en realidad sólo a través de la palabra (presente de la enunciación) que trata de reconstruir la memoria individual, la cual a su vez pretende fungir como memoria colectiva. La memoria de Ixtepec es una "piedra aparente", una lápida parlante que ha quedado como testigo de su destino, del destino humano, y que, desde lo alto, aislada de todo, se contempla a sí misma como una intrincada red de imágenes y de reflejos.

Y como la memoria contiene todos los tiempos y su orden es imprevisible, ahora estoy frente a la geometría de luces que inventó a esta ilusoria colina como una premonición de mi nacimiento...¹³⁴

133. González Graff, op,cit.: 13.

134. Garro, a: 410.

PARTE 3. RIOS INVISIBLES, CORRIENTES PROFUNDAS.

3.1 EL TIEMPO COMO EXPERIENCIA ESPACIAL.

LA INUTILIDAD O EL ABSURDO DE LA DISTINCION (espacio racial, espacio sexual, espacio social).

En una "Microhistoria de los Vencidos", la relación de estos seres marginales que son los ixtepecanos, la mayoría mujeres, con su entorno, se da de manera intensa a través de la experiencia del espacio inmediatamente cercano, privado e interior, y por medio de los objetos que lo construyen.

Había dos Isabeles, una que deambulaba por los patios y las habitaciones y la otra que vivía en una esfera lejana, fija en el espacio. Supersticiosa tocaba los objetos para comunicarse con el mundo aparente y cogía un libro o un salero como punto de apoyo para no caer en el vacío. (Garro, a: 29)

Así, la observación más o menos ortodoxa de una relación causal y de un orden temporal (antes-después, ayer-hoy) por los cuales podrían tratar de explicarse una serie de hechos y un estado de cosas, parece estar prácticamente anulada. Y es que esa relación y ese orden tiene que ver con una lógica impuesta desde fuera, ajena a su propia naturaleza, a su propia experiencia. Dentro del ámbito estrecho de los vencidos y marginales, hay posibilidades de abrir y de ampliar el campo, de constituir un espacio propio, singular y único, pero abierto y flexible, donde el individuo pueda visualizarse y reconocerse a sí mismo como él mismo y como otro, donde el individuo tenga la posibilidad de dialogar.

En su cuarto Francisco Rosas con el torso desnudo se reconocía frente al espejo. Una cara extraña lo miraba desde el fondo del azogue. El general pasó la brocha de afeitar sobre la superficie del espejo para partir en dos la imagen que tenía frente a sí, pero el rostro, en lugar de

deformarse y desaparecer como se descompone y desaparece un rostro reflejado en el agua, siguió mirándolo impasible. El espejo le devolvía una imagen desconocida de sí mismo: sus ojos amarillos eran manchas de aceite que lo miraban desde un mundo vegetal; la luz de la lámpara lo hacía surgir de un rincón sombrío en cuyo fondo brillaba impávida la cal. Se enjabonó nerviosamente las mejillas para disfrazar la cara que lo miraba y puso interés minucioso en afeitarse. (Garro, a: 272)

Sólo es posible acceder a ese mundo "otro", al mundo de lo imaginario, a través de una relación mágica y ritual con las cosas de "este" mundo. Pero, 'estar' significa ser y no ser al mismo tiempo, estar aquí y allá. Dicho de otro modo, es estar en el umbral, en el filo de la navaja, entre el recuerdo y la experiencia presente, entre la realidad y la irrealidad, entre el sueño y la vigilia, entre el pasado y el futuro, entre la locura y la cordura, siempre en peligro de caer al Vacío. Así la visión del mundo es desdoblada, fragmentaria; la experiencia, desintegradora.

- ¿En dónde andabas?- le gritaron sus padres, sus hermana Matilde y los criados. El no contestó. Solitario entró en ese día cargado de recuerdos no vividos. Por la noche, en su cama, recordó su propia muerte. La vio muchas veces ya cumplida en el pasado y muchas veces en el futuro antes de cumplirse. Pero era curioso que en el pasado fuese él, Martín, el que había muerto y en el futuro un personaje extraño el que moría; mientras él, acomodado en el techo de su cuarto miraba sus dos muertes, la realidad de su cama minúscula, de su cuerpo de cinco años y de su habitación, pasaron a una dimensión sin importancia. Las vigas oscuras del techo con el sol de la mañana lo devolvieron a un presente banal, sucedido entre las manos de sus nanas. Desde esa noche su porvenir se mezcló con un pasado no sucedido y la irrealidad de cada día. (Garro, a: 84)

El tiempo y el espacio de los seres soñadores y marginales de Ixtepec se resuelve en un ámbito donde reina la vacilación, la ambivalencia. La experiencia del ser frente al mundo material y espiritual se define en el proceso de constitución de una memoria que si bien tiene sus orígenes en la vivencia directa del acontecer, puede desprenderse, distanciarse de los hechos para contemplarlos, en un afán de encontrarles alguna trascendencia.

Sólo ese estar siempre inseguros y vacilantes que nos posibilita un contacto con el mundo material y objetual, con aquello que se nos presenta como realizado, concluso, nos hace estar abiertos y en constante vigilia, nos permite acceder a una dimensión donde el ser se ensancha, donde puede alcanzar territorios que antes le eran vedados.

En todos los ámbitos, al abrirse el campo de visión se amplía también el espacio de la experiencia, del autoconocimiento, porque somos capaces de experimentar, de pensar, de imaginar, en una palabra, de tener acceso -aunque sea de forma pasajera o circunstancial - a las percepciones, los sentimientos, las ideas, las sensaciones, los valores sociales y éticos, etc. de quienes antes no percibíamos aunque estuvieran ahí

cohabitando estrechamente con nosotros, y los cuales, quizá debido a su cercanía y a su familiaridad, obviamos porque se han vuelto casi invisibles.

En el ámbito social, parece decirnos la novela de Garro, no tomamos en cuenta a quienes sempiternamente han estado ahí como es el caso de quienes han sido rezagados y marginados por cuestiones políticas, económicas, sexuales, raciales o culturales, como es el caso concreto de las mujeres y de los indios. Esto es de quienes son "distintos" y que se convierten en "transgresores" porque se salen del molde deseado, porque su presencia, o mejor dicho, su "ausencia" habitual, viene en un momento de excepción, a poner en crisis las categorías y los valores aceptados.

Aún en los casos en que los individuos parecen plegarse con obediencia resignada a preceptos, normas y convenciones, a estereotipos, podemos encontrar - como ocurre en la novela- un estira y afloja, un juego de fuerzas que crean una relación más o menos conflictiva del individuo con todo aquello que intenta regir o que rige sus actos y su personalidad. El reconocimiento en la obra de Garro, de este conflicto, quizá vendrá a contribuir "ficcionalmente" a un largo y tortuoso, y sobre todo *hipotético*, proceso de transformación de los seres-objetos en seres-sujetos.

3.1.1. LAS MUJERES: SUJETOS ESBOZADOS, SUJETOS EN PROCESO.

La presencia de mujeres como Julia Andrade e Isabel Moncada en el ámbito social de Ixtepec es ciertamente simbólica, aunque no por ello insignificante. Si bien las acciones públicas, las más vistosas y espectaculares las realizan los hombres, las mujeres no están ausentes de ellas pues toman parte activa como inspiradoras, instigadoras, e incluso como agentes.¹

Sin olvidar la realidad cotidiana que oprime a las mujeres, la novela destaca a través de ciertas actitudes, gestos, palabras de los personajes -contra balances prejuiciosos- el papel activo que las mujeres han tenido no solo en la vida cotidiana dentro de las comunidades rurales sino en los grandes hechos históricos.

Las ixtepecanas representan el poder detrás de la silla, la fuerza que mueve a los hombres. Recordemos a Julia Andrade y el dominio sobre Rosas; tomemos en cuenta a Isabel Moncada y el influjo que ejerce sobre Nicolás su hermano y luego sobre su hijo Rodolfo. Se trata de un sistema de relaciones que recuerda mucho al sistema matriarcal, en una tierra de "machos" cuyas vidas -sumidas en una infancia permanente- dependen del amor o del odio de una mujer, "machos" que se pliegan a la voluntad de la amante, de la madre, de la hermana o de la esposa, aunque su discurso y ciertos hábitos parezcan decir lo contrario. Un caso sobresaliente es el de Rodolfo Goribar a quien su madre viuda protege y consiente como si fuera un niño, una cosa de su propiedad.

1. Esto es, "sujetos activos", quienes realizan, llevan a cabo dichas acciones.

Doña Lola lo veía pequeño y medroso, sediento de mimos y le prodigaba sus halagos.

-El secreto para conseguir a un hombre es coba y buena cocina...- decía maliciosamente y vigilaba con astucia sus caprichos y la comida de su hijo. Cuando era niño y se tropezaba con la silla o con la mesa las mandaba azotar para demostrarle al niño que ellas eran las culpables. "Fito siempre tiene razón" afirmaba muy seria, y justificaba la menor de sus rabietas. (Garro, a: 67)

Las mujeres de Ixtepec se reafirman como un poder efectivo aunque subterráneo que les confiere el mito de que son débiles, indefensas, puras y sometidas, y a un tiempo veneradas. Jóvenes y viejas, las mujeres de Ixtepec serían vistas, desde varios ángulos, "modelos" para que el discurso tradicional y conservador siga alimentando la creencia en la inferioridad femenina. Pero, contradictoriamente, sus actitudes y acciones las despojan del hábito y de la máscara y nos las muestran como seres con inteligencia, con voluntad e iniciativas, como seres que dominan -a pesar del exhibicionismo masculino- los destinos de los demás.

La "tradición", la "institución" se nos revelan entonces como un sistema de valores relativos, como un sistema dual o doble, como un discurso que, exagerado, tiende a homogeneizar y a reducir, a volver "regular y siempre explicable" el comportamiento social, lo que viene a empobrecer una interpretación más cabal de los hechos y de las actitudes.

Así, los espacios habitados por las mujeres, espacios interiores y restringidos, no son territorios exclusivos de ellas. Como las mujeres, los hombres de Ixtepec se han ido a refugiar también a los "interiores", tanto físicos como sociales y psicológicos, parapetados en una respetabilidad y una ecuanimidad que es sólo apariencia, fórmula social.

Un ejemplo muy demostrativo de la continua trasgresión a la cual la novela somete convenciones sociales y literarias, así como ciertos prejuicios morales, transgresión que se vuelve una especie de juego gozoso, es lo que sucede en un pasaje de *Los recuerdos...* en el cual Francisco Rosas, por pasar el rato, humilla a don Ramón Martínez, como castigo a su servilismo, al hacerlo barrer y trapear la cantina ante la burla y el escarnio de los soldados. (Garro, a: 109-110). Ningún respetable varón ixtepecano ha presentado resistencia moral ni física a los militares. Aún más, como sucede con Martín Moncada, viven deprimidos, sumidos en las recámaras del recuerdo y la nostalgia, evadiendo todo compromiso cívico y familiar. Están apartados entre sí, incomunicados y solitarios como una isla, rodeados solamente por las aguas tortuosas de los deseos insatisfechos y del pasado, cuyas oleadas les devuelven su triste imagen de hoy, mil veces repetida. Son así parte integrante de esa comunidad silenciosa, diletante de las sombras. Los jefes militares no son la excepción.

La duda de su asistente lo devolvió a la irrealidad de su vida en Ixtepec: también Corona se desintegraba en una luz ajena. ¿Y él, Francisco Rosas? Lo perseguían gritos sin boca y él perseguía a

enemigos invisibles. Se hundía en un espejo y avanzaba por planos sin fondo y sólo alcanzaba el insulto de un árbol o la amenaza de un tejado. Lo cegaba el reflejo del silencio y de una cortesía que le cedía las aceras y la plaza. Así le habían arrebatado a Julia, engañándolo con gritos que nadie profería y enseñándole imágenes reflejadas en otros mundos. Ahora se la mostraban en los muertos equivocados de los árboles y él, Francisco Rosas, confundía las mañanas con las noches y los fantasmas con los vivos. Sabía que se paseaba en el reflejo de otro pueblo reflejado en el espacio. (Garro, a: 182)

Si bien en la novela hay una lucha subrepticia entre sexos y cierto revanchismo, también existe el interés de equiparar dos experiencias que por lo general quieren verse, prejuiciosamente, como separadas. Tanto ideológica como vitalmente, parece abrirse para ambos sexos un camino hacia la asimilación al otro, un reconocimiento de la parte que de él tenemos y que en él reconocemos como nuestra. Una profunda depresión, una fuerte crisis existencial hermana a hombres y a mujeres, experiencia común que a veces llega a extremos y que continuamente se explicita y se pone de realce.

Por ejemplo, Isabel Moncada experimenta un proceso de identificación con su propio enemigo, el asesino de sus hermanos, el represor de su pueblo, que termina en una entrega total. En la escena del cierre del templo, puede observarse algo de ese proceso a veces imperceptible, que el predominio de lugares comunes enmascara y que pone al hombre enfrentándose siempre a la mujer o a lo femenino, o sometiéndola totalmente, como si fueran totalmente antagónicos. Y es que ese proceso de identificación, que implica "las pasiones humanas", no distingue sexos, edades y condiciones sociales, pues más que alejar acerca a los seres, según reflexiona Isabel Moncada,

Tal vez Francisco Rosas era malo porque había buscado aquel monte de agua sin hallarlo. Sintió compasión por el general. Miró a las gentes agrupadas a su alrededor y no se reconoció en ellas. ¿Qué hacía allí? Apenas creía en Dios y la suerte de la Iglesia la dejaba indiferente. Vio a su madre que se abría paso entre la muchedumbre para acercarse a ella. "Ahí viene, muy afligida y siempre está hablando mal de los curas"... Si pudiera daría el salto para colocarse al lado de Francisco Rosas: quería estar en el mundo de los que están solos; no quería llantos compartidos ni familiares celestiales. (Garro, a: 160-161)

Si hay alguna diferencia entre seres humanos, esta no tiene que ver con el sexo, la raza o la clase social, está en la naturaleza misma de cada individuo, cualidades con las que se nace y luego se desarrollan o se inhiben, y las cuales le permiten relacionarse, en mayor o en menor grado, con otros singulares y únicos como él. Y es que si de seres superiores se trata, habría qué preguntarse quiénes, en Ixtepec, lo son realmente. Ni las mujeres son tan débiles ni tan malas ni tan respetables como se ha creído, ni los hombres son tan inteligentes, tan fuertes, tan emprendedores.

Pasea en la novela la idea del ser original y solitario, la idea de destino personal, de existencia individualizada entre una comunidad de hombres; junto a esta idea de exclusividad, hay una callada rebelión contra las sobredeterminaciones que

pesan sobre las personas. Y es que la elección del propio destino es el principio de la libertad individual.

Así, a pesar del valor simbólico que Julia e Isabel tienen en la vida ixtepecana, de que cada una de ellas se ha colocado en el pedestal de la leyenda, jugando un papel específico, el hecho de tener una personalidad singular, de ser paradigmas frente a sus conciudadanas, esto es, de tomar por un instante la decisión de apostar todo al amor y a la pasión en contra de toda autoridad, valor o prejuicio moral y social, las hace personajes y no meros arquetipos. Pareciera que se trata de no entregarse pasiva e incondicionalmente a la repetición de los mitos y de los esquemas literarios. La creatividad como actividad privilegiada ante lo ya hecho y consumado es el verdadero reto.

Ahora bien, todo esto pareciera apuntar a la idea un tanto paradójica del arte y de la propia existencia humana, atada a un destino general, imponderable, manifiesto a través de los hábitos, las creencias, las tradiciones comunes, a través de la obediencia a modelos. Pero también, se destaca el ejercicio del libre albedrío que le permite al individuo tomar un camino propio y único. Frente a la voluntad "Divina" nadie puede hacer nada, pero dentro de los límites de la dimensión humana, el hombre podría cambiar las cosas y transformarse a sí mismo: dentro de la gran celda hay rendijas por donde abarcar el horizonte. Es así que no todo ha sido hecho ni dicho de una vez y para siempre. La imaginación es un arma poderosa que libera a los individuos, pues les permite experimentar sensaciones y ubicarse en situaciones que pueden volverse reales.

3.2. LAS MUJERES Y LOS HOMBRES: RESCATE DE LA DIFERENCIA.

Pero, ¿Qué es lo que distinguiría a un individuo de ayer y uno de hoy, a un hombre y a una mujer en Ixtepec? La mujer, doblemente marginada de la acción transformadora, ha estado sometida a las decisiones de los hombres. Pero en un primer nivel, en la situación particular del pueblo, más allá de las diferencias sexuales, las vidas de hombres y mujeres están cobijadas con el gran manto del abandono, de la derrota y la insatisfacción. Entre Francisco Rosas e Isabel Moncada, el vencedor y el vencido, el raptor y la raptada, el macho y la hembra, el poderoso y la sometida, no hay diferencias sustanciales. Lo que los dividiría, el odio político y personal, el afán de dominio y de venganza, los une finalmente. Comparten el mismo destino trágico, la naturaleza fugaz y frágil de los seres humanos en medio de un entorno violento, degradante. Aún más, los hombres, esos seres tradicionalmente soberbios y prepotentes, muerden continuamente el mismo polvo de la humillación y del silencio, al cual las mujeres han estado sometidas históricamente.

El comportamiento familiar y social "debiera" observar en términos generales las tradiciones: los jefes, los que mandan en el país, en el pueblo y en las casas, son los hombres. Por su parte, el modelo exige que las mujeres deban callar y obedecer, casarse, procrear hijos y ser fieles con el marido hasta la muerte. Pero -nos dice la novela- eso no se cumple totalmente así, por ello la vida familiar, la vida cotidiana

tiene sus matices y sus contrastes. Por eso encontramos mujeres con carácter, rebeldes frente a la vida a que las condena su condición sexual, su posición frente a la familia.

Los quinqués parpadearon y soltaron un humo negro. Había que renovarles el petróleo. Los jóvenes guardaron el tablero de damas.

-No te preocupes, papá, nosotros nos vamos de Ixtepec -dijo Nicolás sonriente.

-Así se sabrá si son tigres con dientes o sin dientes, pues corderos hay muy pocos -respondió Félix desde un rincón.

-A mí me gustaría que Isabel se casara -intervino la madre.

-No me voy a casar -contestó la hija.

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 de una solución la dejaba reducida a una mercancía a la que había que dar salida a cualquier precio. (Garro, a: 22)

A pesar de los gestos de rebeldía femenina en el mundo cerrado de Ixtepec, no llegan a cristalizar en una verdadera liberación de las mujeres, ni siquiera de la generación más joven a la que pertenecen Isabel Moncada y Conchita Montúfar, dichas actitudes representan un avance significativo. Las ixtepecanas no son mujeres sumisas, abnegadas, dispuestas a morir por su marido, por su casa, por sus hijos. Son mundanas, irreverentes, egoístas y convenencieras, de algún modo pragmáticas, poseedoras de un fino sentido del humor incluso en los peores momentos.

La viuda doña Elvira Montúfar madre de Conchita, por ejemplo, es una mujer que continuamente se contempla en el espejo para observar el buen o mal color que tienen sus mejillas y cultivar su autoestima y su vanidad, en abierta revancha contra la tiranía de su marido, pero cuando ya es difunto.

-¡Mira qué buen color tengo!... ¡Lástima que tu pobre padre no me pueda ver! ¡Le daría envidia, él siempre fue tan amarillo!...

-¡Allí está! ¡Allí está, espíandome desde el fondo del espejo, enojado de verme viuda y joven todavía! Ya me voy, Justino Montúfar.

Y la señora le sacó la lengua a la imagen de su marido guardado en el azogue del espejo. "Allí se quedó por mirarse demasiado", se dijo en camino a la iglesia. "¡Nunca conocí a un hombre más fatuo! Y recordó enojada la precisión del planchado de los puños de sus camisas, la perfección de sus corbatas, las valencianas de sus pantalones. Cuando murió no quiso vestirlo: "¡Una simple mortaja!", pidió llorando a sus amigas, contenta de privarlo de los caprichos que la habían tiranizado tantos años. "¡Que aprenda!", se decía mientras sus amigas amortajaban el cuerpo en una sábana cualquiera: en ese momento ya era dueña otra vez de su voluntad y la impuso vengativa sobre el difunto que pálido y contraído parecía revolverse enfurecido contra ella. (Garro, a: 64)

Cabría recordar que cuando la novela fue escrita (1953), los movimientos de reivindicación de los derechos de las mujeres se consolidaban definitivamente, y el movimiento feminista a nivel mundial tenía un repunte. Las mujeres habían sido

incorporadas a la planta productiva de México: desde tiempos ancestrales al arduo trabajo del campo (a sembrar y cosechar, a la cría de animales) y más recientemente al trabajo industrial.

Tenía ya rato que la mujer había logrado el derecho al voto², y de haber sido reconocida legalmente como ser libre, con los mismos derechos que el hombre.³

Quizá estos hechos de la realidad social incidan en la visión de Garro quien, en *Los Recuerdos del Porvenir*, pone contra la pared los mitos sobre la inferioridad física, política y social de la mujer.

En la novela aparecen aquellos discursos que a favor y en contra se han esgrimido desde el siglo XIX respecto a este tema y que han continuado en el presente sobre la condición de las mujeres.² Se acepta en general que la mujer es por naturaleza distinta al hombre, esto es, de que existe un "eterno femenino" común a todas las mujeres.³ Pero, al mismo tiempo, sobre el horizonte de esta opinión aparece un discurso que trata de desmitificar la imagen de la mujer "virgen, madre, y mártir", o por lo menos de matizarla, lo que de algún modo contribuiría a las reflexiones que, de manera más sistemática, se hicieron años después, sobre la condición de la mujer.⁴

2. En 1948, durante el régimen de Miguel Alemán, se le da el derecho de votar a las mujeres. (Guerra, 1993: 42)
3. Entre 1920 y 1955 se fue logrando en casi todos los países el derecho al sufragio, proceso que culmina en parte con la Resolución de la ONU del 11 de diciembre de 1946 sobre "los derechos políticos de las mujeres". (Ibidem: 43).
2. En ellos se le reconoce a la mujer su inteligencia, su derecho a votar, al trabajo, a participar en la vida pública, pero nunca -sino en contadas excepciones- se le libera de la carga moral y mítica que conlleva su condición sexual, representada fundamentalmente por la sumisión al hombre y por su maternidad. (Cfr. "Función social de la mujer" en VARIOS. *La mujer y el movimiento obrero mexicano...*, 1975: 11-55).
3. "Si nos remontamos a las teogonías primitivas que tratan de explicarse el surgimiento, la existencia y la estructura del universo, encontraremos dos fuerzas que, más que complementarse en una colaboración armoniosa, se oponen en una lucha en que la conciencia, la voluntad, el espíritu, en fin subyugan a lo femenino que es pasividad inmanente, que es inercia.
"Sol que vivifica su dádiva; viento que esparce la semilla y tierra que se abre para la germinación; mundo que impone el orden sobre el caos; forma que rescata de su inanidad a la materia, el conflicto se resuelve indefectiblemente con el triunfo del hombre" (Castellanos, 1973: 8)
4. Estamos hablando del discurso que por ejemplo, se halla en la obra de mujeres consideradas "feministas" y concretamente nos referimos a los ensayos reunidos en *Mujer que sabe latín...*, publicado hasta 1973, veinte años después de haber sido escrita la novela de Garro (1953) y diez después de su publicación (1963). En estos ensayos, Castellanos tratando de desmitificar los aspectos idealizados de la mujer que la han reducido a un objeto y que han constreñido su participación en la vida social y política, dice: "Sexo débil, por fin, la mujer es incapaz de recoger un pañuelo que

Si bien en Ixtepec -habíamos apuntado ya-, como ha ocurrido a lo ancho y a lo largo del país, las acciones públicas, las más vistosas y espectaculares las realizan los hombres, las mujeres no están ausentes de ellas. Ellas toman parte activa como inspiradoras, instigadoras o como agentes, aunque su contribución no sea tomada en cuenta, aunque no haya sido reconocida en las historias oficiales escritas por hombres. La "aparente" pasividad de las mujeres en la política de Ixtepec es negada por el dinamismo y trascendencia de su papel en la trama, por su presencia discreta pero decisiva en la vida social y por su valor simbólico. Las mujeres no avisan qué van a hacer, no dan señales sobre lo que lucubran, sobre lo que tramán, sino que llegado el momento dan la sorpresa. Este misterio que envuelve las acciones femeninas es vivido por los varones como una especie de vértigo, pues al mismo tiempo experimentan temor y fascinación.

En un largo pasaje, las mujeres decentes de Ixtepec hacen frente a los militares a través del engaño. Van a invitarlos para la fiesta que han organizado en la casa de Carmen Arrieta, fiesta que en realidad es una trampa para los militares. Ellos las observan atravesar la calle, muy arregladas, a hacerles formalmente la invitación en una breve ceremonia protocolaria, durante la cual ellas les ofrecen un "ramito de oliva", una tregua. Los militares astutamente desconfían, pero no dejan de sentir esa doble fuerza que emana de las ixtepecanas.

Asonbrado, Justo Corona no perdía una palabra: fumaba y observaba a las mujeres sin entender lo que se proponían. Francisco Rosas sonrió, entrecerró los párpados y esperó el final del discurso de la esposa del doctor. Alerta, espía cada una de las palabras dichas por las amigas y trataba de descubrir lo que escondían sus frases en apariencia inocentes. Él no diría nada. El silencio no lo incomodaba; al contrario, en él se movía como pez en el agua. En cambio, ellas eran charlatanas y pronto dejarían escapar la palabra que ocultaba la verdad de aquellas caras viejas y mentirosas. Doña Carmen se vio pisando terrenos pantanosos y no se hizo esperar; valiente, se lanzó al ataque por sorpresa.

-Pensamos hacer una fiesta en su honor, general.

-¿Una fiesta? -exclamó Francisco Rosas sorprendido.

-Sí, general, una fiesta -repitió ella con calma.

-Y con inocencia explicó que una fiesta era la mejor manera de proclamar que las hostilidades entre el pueblo y los militares habían terminado.

-La risa borra las lágrimas -concluyó sonriente. (Garro, a: 193)

se le cae, de reabrir un libro que se le cierra, de descorrer los visillos de la ventana al través de la cual contempla el mundo. Su energía se le agota en mostrarse a los ojos del varón que aplaude la cintura de avispa, las ojeras (que si no las proporciona el insomnio ni la enfermedad las provoca la aplicación de la belladona), la palidez que revela a un alma suspirante por el cielo, el desmayo de quien no soporta el contacto con los hechos brutales de lo cotidiano" (Ibidem: 11)

Las ixtepecanas constantemente conversan sobre los hechos históricos, sus opiniones son a primera vista intrascendentes y frívolas. Sin embargo, sus ideas se dejan "oír", se pueden "adivinar" permanentemente a lo largo de la novela como si fueran un constante rumor y como si éste fuera un denso velo que lo cubre todo. Son palabras que disfrazan, que disimulan lo que estas mujeres son realmente capaces de hacer, como se demostrará en la segunda parte. Esto es: decidir, actuar, volverse protagonistas de la historia del lugar, de su lugar.

Sin olvidar la tradición histórica y la realidad cotidiana que oprime a las mujeres, pero contra balances prejuiciosos, la novela destaca a través de ciertas actitudes, gestos y palabras de los personajes femeninos, el papel activo que las mujeres han tenido y tienen en los movimientos políticos de México, durante la Revolución como durante el Movimiento Cristero. En ambos casos, las mujeres no sólo eran esposas y concubinas, entre una y otra campaña militar, no sólo eran enfermeras, mensajeras y espías, sino que ya en La Cristiada, al igual que los hombres, muchas eran soldados y hasta generalas, siendo en ocasiones más valientes que ellos,⁵

Esta situación, sin embargo, se presenta de manera diferente en la novela mexicana. Como bien apunta Pedro González ⁶, en las novelas de la Revolución, la mujer apenas aparece y su papel es siempre secundario cuando no insignificante: son generalmente esposas y madres que sufren la ausencia de sus hombres enrolados en la bola, o son soldaderas, interdependientes totalmente con su Juan, y sin conciencia social ninguna. Por el contrario, en las novelas cristeras, las mujeres son protagonistas de primer orden, actuando muchas veces con cálculo, con mayor rudeza y crueldad que la que mostraban los clérigos que las mandaban y más que sus propios enemigos.

...la Consuelo, de *Héctor*; la Adelina de *La guerra sintética*; la Marta, enviada a las Islas Marías, de *Los Cristeros*; la Gabriela-General-Pensativa, de *Pensativa*; la Carmen, de *La virgen de los Cristeros*; y aún doña Lola, la mujer del guerrillero Florencio, en *Rescoldo*, son mujeres superiores y, algunas de ellas, notables creaciones literarias.⁷

Así, reiteramos, la novela pone de relieve la importancia del rol femenino y de lo femenino no sólo en la vida cotidiana sino en los grandes eventos históricos, y matiza de algún modo la idea de que la mujer -como objeto social- mantuvo un papel

5. Basado en testimonios de la época cristera, Jean Meyer concluye que en las campañas, las mujeres "...eran las más decididas a montar la guardia en las iglesias, y en todas partes. Los hombres, en Cocula, en Guadalajara, en Sahuayo, se limitan a desempeñar un papel tímidamente secundario, no enfrentándose al gobierno y a sus soldados más que para defender a sus compañeras". Muchas de ellas, dice el historiador, llegaban a ser auténticos líderes y jefes como fue el caso de María del Carmen Robles, de María Natividad G. González, de la 'general Tiva', doña Petra Cabral, Agripina Montes 'La Coronela', Lupita Chaire, y muchas mujeres que constituían las Brigadas Femeninas. (Meyer 3, 1979: 24-25).

6. Ref. en José Luis Martínez, "La novela cristera", 1993: 61-67.

7. Ibidem: 66.

pasivo y absolutamente secundario durante las grandes revueltas militares. Ninguna ixtepicana llega explícitamente a disparar un arma o un rifle, ninguna forma propiamente parte del ejército cristero, pero actúan como piezas claves en una suerte de "red clandestina" que organiza la resistencia civil. Prueba de ello es: la propagación de libelos que exaltan los ánimos, en las mismas barbas de los enemigos; el acopio de armas y el ocultamiento y protección de los líderes cristeros locales o de correligionarios que son perseguidos políticos, como el caso de la vieja y aparentemente inofensiva Dorotea que oculta en su casa a Sacristán, o el caso de la prostituta Luchi que hace lo mismo con el padre Beltrán.

La conjura -descubrirán los militares- ha sido no sólo planeada sino ejecutada fundamentalmente por mujeres, como es el caso de doña Carmen Arrieta, o de la beata Charito, esta última un salvoconducto y también propagandista de los alzados. (Cfr. Garro, a: 215-228) La peligrosidad de las ixtepicanas queda fuera de toda duda, sus intenciones finalmente frustradas, se constituyen -hayan sido o no realizadas- en factor vital para el triunfo o la derrota del ejército federal.

En Ixteppec, como sucedió con la bola de la Revolución y La Cristiada, la población masculina ha sido permanentemente mermada. A lo largo del territorio, los pueblos eran un verdadero rosario de lugares semidespoblados, donde sólo habían quedado un puñado de viudas y de huérfanos, casas abandonadas o derruidas. Los hombres se enrolaban y la mayoría de las veces no regresaban. Ante dichas circunstancias las mujeres sin "hombre" tomaban el mando de las familias e incluso de la organización elemental del pueblo. Pero no sólo la guerra alejaba a los varones de sus hogares, sino también tenían que ver la pobreza y la necesidad de buscar sustento para sus familias, como lo ilustra el caso de los hermanos Moncada, quienes se van a las minas de Tetela, asfixiados por la pobreza, por la vida rutinaria y estática de este "pueblo fantasma". (Cfr. Garro, a: 21-23). La novela alude a dicha situación pero de manera drástica, pues los varones no están ausentes sino que han sido paulatinamente exterminados, "desaparecidos".

Y mientras esperábamos, aparecieron los primeros carteles pegados en las puertas de las casas y del curato. En los carteles estaba el Paño de la Verónica con el Rostro de Cristo y una misteriosa leyenda: "¡Viva Cristo Rey!" También empezaron los balazos nocturnos. Amanecían soldados muertos en el mercado; algunos llevaban en sus dedos engarruñados por la muerte la cuchara de plomo con la que cenaban pozole perfumado de orégano. Los hombres de Ixteppec desaparecían y en las mañanas encontrábamos los cuerpos de algunos, mutilados y tirados en los llanos que me rodean. Otros más se perdían para siempre o se iban a no sabíamos donde. (Garro, a: 165)

Ahora bien, las tácticas femeninas -como lo demuestra la novela en distintas circunstancias- son muy eficaces aunque no siempre resultan infalibles. Es el caso del fingimiento de inocencia, las pistas falsas, etc. durante el cateo de las casas luego de la desaparición del cuerpo del Sacristán (Garro, a: 173-189), con que las ixtepicanas enfrentan a los batallones del general Francisco Rosas. Se trata de estrategias que tienen que ver con el tipo de resistencia casi doméstica ("muy de las mujeres", de grupos marginales, o de cualquier comunidad en circunstancias de violencia extrema) a través de la cual los pueblos y comunidades aisladas y desprotegidas -como Ixteppec-

alcanzaban a defenderse un poco de las agresiones de todos lados pues, atrapados a dos fuegos y en medio de las partes beligerantes, eran 'utilizados' como centro de operaciones, o como campo de batalla o como plaza ya rendida, obligada a obedecer y a colaborar por la fuerza.

-Cualquier dato que tengan sobre la desaparición del cuerpo díganlo para evitarse un castigo severo.

En vano esperó unos segundos. Las Montúfar no despegaron los labios. Una vez en la calle el coronel se dejó llevar de la ira. Se sabía burlado e indefenso frente a la terquedad de esas mujeres. Sus soldados iban cabizbajos, tratando de disimular la derrota de su jefe.

-¡Lo peor del mundo es tratar con mujeres!

-¡Muy cierto, mi coronel! ¡Muy cierto!

-Abusan de la cortesía del hombre-agregó Corona.

-Son ladinas, mi coronel. (Garro, a: 176-177)

El hermetismo y la desconfianza de esa pequeña comunidad formada en su mayoría por mujeres, son explicables pero censurables para sus opresores. La debilidad, la inocencia e indefensión, así como la pretendida neutralidad de las ixtepecanas ante lo sucedido en el pueblo son una trampa.

Los militares se encontraron vencidos por el silencio de Ixtepec. ¿Qué podían hacer frente a aquellas caras inocentes? ¿Frente a aquel pueblo radiante en la mañana y en las noches oscuro y movidizo como un pantano de arena? (Garro, a: 187)

En Ixtepec, los momentos en que la presencia femenina destaca por sobre los marcos estrechos de la vida social y política, esto es, esos momentos paradigmáticos en que las mujeres brillan abiertamente en la vía pública, apenas constituyen un manojito de hechos, pero que sin duda son muy significativos:

1) La llegada al pueblo de los federales carrancistas-callistas y con ellos la llegada de Julia y las queridas se convertirán en un polo de atracción para los pueblerinos y hasta cierto punto funcionan como una especie de carnada de los militares para distraer a los pobladores de la insoportable violencia que día con día ejercen sobre ellos. La presencia de Rosas y de Julia, de los otros militares y sus queridas, marca el momento en que se inicia con ferocidad este nuevo estado de sitio, una etapa francamente agónica de Ixtepec.

2) La infidelidad supuesta y luego real de Julia con Felipe Hurtado, debilita la fuerza moral del general invasor que, desde entonces y al igual que el pueblo, transitará el camino de la franca decadencia moral y afectiva.

3) La organización de la conjura contra Rosas, llevada a cabo por las damas del pueblo, como parte del levantamiento cristero y como último intento de sacudirse la opresión de los militares. (Garro, a: 210)

4) La traición de Isabel al hacerse amante del General Rosas, que marca el fracaso de la conjura y la derrota definitiva de Ixtepec que ocupa la última tercera parte de la novela.

La presencia de las mujeres es a todas luces fundamental en *Los recuerdos del porvenir* y en todas las novelas de Elena Garro. Son principalmente mujeres las que protagonizan las historias que cuenta: mujeres perseguidas o de algún modo acosadas como las mujeres de Ixtepec; mujeres cuyo recuerdo constituye una parte importante de la memoria de uno o varios personajes; mujeres que tienen el don de vivir dos tiempos paralelamente; mujeres que viven el tormentoso proceso de ser, de adquirir una identidad.

La mujer es principio y fin de la vida, es representación de la memoria colectiva, de la experiencia. La mujer guarda las tradiciones, pero también es ella la que puede ir las transformando. Y es que la mujer, por su propia condición, mira e interpreta los acontecimientos de la vida de otro modo, de abajo para arriba, de adentro para afuera, de manera oblicua pero en detalle, como lo hacen quienes no están autorizados para ver de frente y desde arriba. El narrador, que es la memoria de Ixtepec, no obstante pretende ser un ojo omnisciente y neutral que todo lo sabe y lo domina; ve de soslayo, desde la cocina, a través de una sonrisa veladamente maliciosa, como si todo fuera conocido pero nuevo a la vez, como si el mundo se mirara siempre "a través de los visillos de las ventanas", a través de esas "rendijas" que son los sueños y los deseos por donde ven los que están en las márgenes de todo aunque se sienten involucrados íntimamente.

No recuerdo lo que ocurrió después de la entrada de los militares. Sólo veo al general de pie, apoyado sobre una pierna; lo oigo dando las gracias en voz baja, luego lo veo bailar tres veces: una con cada una de las señoritas que habían ido a buscarle. Veo la mirada de Isabel muy cerca de su pecho y cómo se quedó absorta cuando rosas la llevó a su lugar y antes de alejarse le hizo una reverencia. Veo a Conchita sin alcanzar el compás de la música y pidiendo excusas que le aceptaban con benevolencia. Luego a Micaela, hablando frente a la sonrisa indulgente de su pareja. Y a él solo otra vez, fumando con sus hombres en aquel ángulo del corredor. A su lado la fiesta giraba haciendo y deshaciendo parejas. (Garro, a: 197)

Física y afectivamente, la presencia femenina, (como memoria, como conciencia o como parte de una forma de percibir la realidad) está ligada a los acontecimientos más trascendentes de una familia y de una comunidad: a los nacimientos y a las muertes, al ritual y a la fiesta. En la novela de Garro, de principio a fin de la trama, la presencia femenina es protagónica, no sólo porque abundan personajes femeninos, sino porque los hechos son mirados a través de ese modo singular que tiene la "memoria o conciencia femenina" de verlos, de sentirlos y de interpretarlos. Memoria que es el pueblo convertido en piedra, piedra-memoria hecha voz, palabra que narra el pasado de un grupo. Es así como esa voz colectiva, ancestral y anónima (la del pueblo de Ixtepec) configurada o representada por el testimonio de dos mujeres, da inicio y cierra la novela: el de Ana Moncada, la madre, y luego el de

la hija, Isabel. Dice esa voz colectiva, personalizada totalmente,: *Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente* (Garro, a: 9)

Más adelante, la lente de la narración entra a las intimidades del recuerdo de una casa, y de ahí, profundizando más, a las de la memoria de una mujer del pueblo⁸. Dicho de otra manera, la "lente" se guía por el espíritu de la casa de una mujer muerta, Doña Ana Moncada, hasta las recámaras mismas del recuerdo de ella.. En esa metáfora del desplazamiento, hay un paulatino 'descenso' de la "piedra" (la memoria), que está a la 'intemperie' y en lo 'alto' de una loma, (*Desde esta altura me contemplo: grande, tendido en un valle seco*), hasta lo más 'bajo' del valle, donde está lo que queda del pueblo y de la casa (*Mis casas son bajas, pintadas de blanco... Muchas de mis casas fueron quemadas... Mis calles principales convergen a una plaza sembrada de tamarindos. Una de ellas se alarga y desciende hasta perderse en la salida de Cocula... En esta calle hay una casa grande, de piedra... El día que sacaron el cuerpo de la señora Moncada, alguien que no recuerdo cerró el portón y despidió a los criados...*) y de ahí, a un nivel más profundo, hasta el 'interior' de la casa y de la piedra, es decir, de su memoria:

Desde entonces las magnolias florecen sin nadie que las mire y las hierbas feroces cubren las losas del patio; hay arañas que dan largos paseos a través de los cuadros y del piano... Sólo olvido y silencio. Y sin embargo en la memoria hay un jardín iluminado por el sol, radiante de pájaros, poblado de carreras y de gritos. Una cocina humeante y tendida a la sombra morada de las jacarandas, una mesa en la que desayunan los criados de los (Garro, a: 10-11)

La piedra, la casa y finalmente "la memoria" es lo que ha quedado de Ana y de Isabel. Las huellas de su paso por la tierra se resumen al final en una tumba y un epitafio leído en voz alta. Es otra mujer, la vieja curandera Gregoria, la transmisora de la leyenda, su testigo directo y quien avala la veracidad del contenido. Y es que la mujer es ella misma una casa abandonada, una lápida que guarda en la escritura de sus paredes el testimonio del polvo, el relato de la vida de una familia, de un grupo, de una cultura. Sin los recuerdos de las mujeres, todo queda sellado, mudo, muerto.

Aquí sigue la piedra, memoria de mis duelos y final de la fiesta de Carmen B. de Arrieta. Gregoria le puso una inscripción que ahora leo...

8. En el principio de la novela hay una especie de "prólogo", marcado como capítulo I, de la 1a. parte de la novela. en el que el yo-narrador, memoria de Ixtepec, se ubica a sí mismo como voz narrativa y como personaje, relata los antecedentes del pueblo, da algunos datos sobre los pobladores originarios del lugar; después, como si fuera un lente de cámara nos da una panorámica del pueblo, su traza (calles, plaza, casas) y, finalmente, acercándose todavía más, se detiene en una casa abandonada que es la casa de Ana Moncada. Venciendo todos los obstáculos, esa "cámara" se interna en una especie de "memoria de la casa" que está representada por una escena donde juegan los Moncada niños, sobre las copas de los árboles del patio. (Cfr. Garro, a: 12)

"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...Aquí estaré con mi amor a solas como recuerdo del porvenir por los siglos de los siglos". (Garro, a: 295)

La experiencia de Ana y de Isabel se repetirá en las siguientes generaciones, o por lo menos será conocida por otras mujeres que vendrán a leer el epitafio, lectura que conduce de nuevo al principio, a la vida que se finca sobre la muerte, lectura eterna que encarna la vivencia de ese tiempo circular o espiral que no habrá de cesar: *La veo y me recuerdo... vengo a encontrarme en su imagen... encerrada en sí misma y condenada a la memoria y a su variado espejo.* (Garro, a: 9)

La presencia de las mujeres dentro de la novela trasciende -como hemos dicho- la marginación política y el olvido. Las mujeres de Ixtepec hablan y son narradas, escuchan y son escuchadas, recuerdan y son recordadas. Sus palabras, gestos y reflexiones llenan, a despecho de su marginalidad en el ámbito político, el espacio simbólico y el mítico, pero también ocupan un vasto espacio dramático y escritural en los textos de Elena Garro, como sucede en *Los recuerdos del porvenir*. Siguiendo una lectura más o menos lineal encontramos paso a paso, la figuración de dicha presencia.

1a. parte

-En la memoria de la piedra, aparece la casa de Ana Moncada y en ella, como por un acto de encantamiento, aparece un espacio teatral donde hay una escena breve: el recuerdo de un juego infantil de Isabel y Nicolás su hermano. Dentro del juego se pone de relieve el papel protagónico de la niña. Ella es imaginariamente la heroína defensora de Cartago y la que finalmente predominará sobre la enemiga ciudad de Roma, representada por su hermano. Sus armas son ciertas estrategias y ciertos poderes mágicos que se le atribuyen. (Garro, a: 11)

-Otro personaje, la vieja Dorotea, cuyos padres fueron ricos propietarios de minas en la región, se ha convertido en una beata pobre. Desde esa postura puede pecatarse de la distancia que existe entre ser indio y ser mestizo o blanco, entre una y otra visión del mundo, lo que muestra no sólo su gran sensibilidad, sino su rol de conservadora de la experiencia cultural y espiritual del pueblo. (Garro, a: 14)

-Las fuertes ligas que existen entre Isabel Moncada y su hermano Nicolás y que apuntan mucho a una relación incestuosa, así como el poder que ejerce ella sobre él, parecen aludir a ciertos intentos por equipararse o igualarse al otro (Garro, a: 16, 17, 22), aunque ella misma reconozca la fuerte interdependencia que existe entre ella y sus hermanos (Garro, a: 29).

- Hay un diálogo en el que se muestra el rechazo de Isabel al matrimonio como destino natural de la mujer, así como su protesta airada contra el silencio y la obediencia. (Garro, a: 22). Por el contrario, valores como el amor, la pasión fuera del matrimonio, y la solidaridad entre mujeres y hombres, son permanentemente exaltados, así como el elogio a la acción, al cambio, a la vitalidad. (Garro, a: 17)

- En el caso de otras mujeres (durante una conversación entre Elvira Montúfar y su hija Conchita), se habla abiertamente de la existencia de una doble moral en las relaciones matrimoniales, pues si bien se reconoce que la mujer no existe como individualidad fuera de los marcos de dichas relaciones, también se asume que ello es lo más cómodo y la única manera bajo la cual es posible sobrevivir. (Garro, a: 27, 28, 29)

- La mujer tiene una forma peculiar de ver el mundo y de verse a sí misma. Es una visión ligada a la experiencia de lo maravilloso y lo fantástico; es una visión en donde conviven estrechamente el humor y un intenso lirismo. Como ejemplo de ello, están los pasajes de la costurera y su vivencia del espacio. (Garro, a: 23-24). Mas adelante, hay una larga y peculiar disquisición de doña Elvira Montúfar acerca de su propia imagen que reproduce el espejo. (Garro, a: 28)

- Isabel es un sujeto en constante desdoblamiento. En la novela estos pasajes - del principio al final- tienen gran intensidad lírica y dramática. El tema de la experiencia del vacío como resultado de la escisión del sujeto, recae fundamentalmente en Isabel, aunque también aparece en mujeres como la Luchi y Juan Cariño, en varones como Martín Moncada y Francisco Rosas. (Garro, a: 29)

- La reflexión sobre el misterio de la naturaleza femenina, inaccesible al hombre, también aparece varias veces. De manera notable en un monólogo de Martín Moncada a través del cual manifiesta su admiración ante ese "misterio intrasmisible" que guarda celosamente su esposa Ana (Garro, a: 30). Más adelante, el general Francisco Rosas desesperadamente trata de tener acceso al mundo interior de su amante, a esa ciudad de muros inexpugnables que es la hermosa Julia. (Garro, a: 77-78)

- Hay un pasaje más o menos largo en donde doña Ana Moncada evoca con gran intensidad su infancia y su adolescencia en el Norte, previas al estallido de la Revolución. (Garro, a: 34, 35)

- La llegada de Felipe Hurtado a Ixtepec tiene desde el principio un significado trascendente debido a su encuentro con Julia Andrade que culminará con un idilio fatal. Este encuentro da pie, como si se tratara de una galería de retratos, a la descripción pormenorizada, lírica y a ratos humorística, de supuestos antecedentes de Julia, a la descripción de las queridas (su físico, su forma de vestir y de hablar, su temperamento), así como el tipo de relación con sus amantes, que es casi la única manera de acercarnos a ellos. Este largo paseo por dichos personajes ocupa varias páginas de la novela, (Garro: 39-47).

- Los celos que siempre experimenta el general Rosas, pero de manera más intensa desde el primer encuentro de Felipe y Julia, son tratados con profusión, así como las continuas y obsesivas alusiones por parte del narrador y de los personajes a la "más querida de Ixtepec", a su belleza enigmática y culpable, que contribuyen a que la tensión se haga insoportable. La tensión dramática dependerá del proceso ascendente de los celos insoportables de Rosas a lo largo de esta primera parte de la novela, celos y violencia que culminarán en el encuentro amoroso de los jóvenes amantes y en su fusilamiento o desaparición. (Garro, a: 56,57 y 58/ 75,76,77,78,79,80,81/ 90,92,93,94,95,96,97/) Julia es el leit motiv de todos los pensamientos de Rosas, pero también es una presencia obsesiva en el inconsciente colectivo, aún después de la "desaparición de la "querida" y a pesar de que el general se hace amante de Isabel, en la segunda parte.

- Los comentarios acerca de la belleza y la perversidad de Julia Andrade se dan intermitentemente en casi la totalidad de las conversaciones de los lugareños. Sus paseos y cualquier movimiento o gesto que haga son comentados a lo largo de la 1a. parte. Su ausencia física viene a fortalecer su valor simbólico.

- Doña Lola Gorfbar es un personaje singular. Madre del terrateniente y asesino de agraristas. Su forma de ser y su forma de actuar, la relación con su hijo, la describen como un carácter sólido, sin contradicción alguna, que incluso opaca al propio Rodolfo. Representa de manera fiel y frontal a un matriarcado beligerante, que viene a coincidir con el machismo y hasta con cierta misoginia. La descripción del personaje es brillante, no está exenta de humorismo y de cierta ironía. (Garro, a: 64, 65, 67, 68/ 81, 82, 87, 114).

- Las prostitutas, en una acción extraordinaria, encabezadas por el loco Juan Cariño, hacen una huelga (no recibir como clientes a los militares) y una manifestación hasta la Comandancia Militar como protesta por la muerte de Ignacio y de otros agraristas. Aunque son burladas, su gesto tiene una fuerte carga simbólica, pues es la única acción de desafío y de repudio contra el poder y los crímenes de los militares. (Garro, a: 84, 85, 86, 87)

- También ocupan un espacio los comentarios y opiniones muchas veces superficiales y frívolos de las mujeres acerca de lo que sucede en el pueblo, en el país, en términos políticos. (Garro, a: 69, 70, 71, 80, 81, 88, 89)

- Es igualmente significativo el monólogo interior de Luchi, la matrona de las prostitutas, acerca de su cuerpo y de la vida de las prostitutas, una vida sin hombre y sin amor. (Garro, a: 98, 99 y 100)

- La memoria femenina funciona como una especie de conciencia social y cultural en una conversación sobre los 'amantes' (Julia y Rosas), la cual deviene en un comentario acerca de tres indios que amanecen ahorcados de los mangos , comentario que a su vez es el disparador de un recuerdo de Isabel. Ese recuerdo versa sobre el caso del indio Sebastián y su muerte injusta. (Garro, a: 102, 103)

- Hay una larga reflexión del narrador sobre el teatro y su poder de crear nuevas realidades que compensen las limitaciones y el sufrimiento cotidiano, a través de la experiencia de Isabel Moncada que hace la representación de uno de los personajes. Es un pasaje altamente simbólico porque parece construir por adelantado en la ficción lo que pasará en la realidad con Isabel y sus hermanos. (Garro, a: 120) La alegría esperanzadora que a la vida de Ixtepec trae el montaje de una obra de teatro es contada y valorada por mujeres. (Garro, a: 120)

- La última aparición de Julia en la plaza luego de una ausencia de días se vuelve notable. A través de ella, se comprueba que entre Hurtado y ella hay una relación a distancia, pero muy intensa. (Garro, a: 123, 124). Inmediatamente después hay un pasaje largo en el que la vieja Gregoria, medio bruja y curandera, cura las heridas de Julia luego de que el celoso general la ha golpeado cruelmente. La conversación de las mujeres gira en torno al hechizo que supuestamente hizo Julia (y hacen las mujeres) para enloquecer de amor y de celos al amante, parodiando la idea de que la mujer es una hechicera que ejerce control sobre los hombres. (Garro, a: 124-125)

- Se cuenta sobre la personalidad de Gregoria que a su vez desata la historia -ya convertida en leyenda- de cómo Nieves, esa sí bruja, le dio un bebedizo a Marta para Juan Urquiza, su esposo, que lo volvió totalmente esclavo de ella aún después de la muerte de ésta. (Garro, a: 126-127). Hay una evidente estructuración de los personajes a través de la configuración del 'doble'. Gregoria es la antítesis de la terrible Nieves, como Julia lo es de Isabel, etc.

- El amor "verdadero" a una mujer es causa de muerte, como también ocurre en el caso del capitán Damián Álvarez asesinado por Rosas a causa de una confusión. (Garro, a: 111-113) El pasaje donde Julia se decide buscar a Felipe Hurtado para advertirlo del peligro que corre con Rosas y que desemboca en la entrega de los amantes y en el desenlace trágico que tanto impacto causa en el pueblo, cierra esta *1a. parte* y ocupa un espacio grande. (de la página 127 a la 145).

2a. parte

- La desolación y el luto causados por la muerte de los amantes y por la ausencia de Julia lo impregna todo y son causa de la agonía existencial del general pero también del pueblo. La lamentación colectiva se da a la par que se consolida el mito de Julia. (Garro, a: 152)

- Entre un ambiente convulsionado por la cercanía de la lucha cristera y por el cierre de la iglesia del pueblo, se van dando el proceso de identificación y la final pasión de Isabel Moncada por Rosas, que culminarán con su entrega total. (Garro, a: 174)

- También contribuye a la configuración de la presencia femenina la conducta de Doña Matilde cuando es testigo -de oídas- de un crimen político que se comete bajo la

ventana de su casa y cuando trata de auxiliar a la víctima sin lograrlo. La desaparición inexplicable del cuerpo del perseguido, desata una campaña de cateos, mientras los Moncada son detenidos por sospechosos. (Garro, a: 165-167)

- Mientras los militares interrogan a los Moncada y, por otra parte, catean las casas en busca del "muerto" y sus cómplices (rebeldes cristeros), hay una especie de monólogo a dos voces entre doña Elvira Montúfar y su hija Conchita sobre la culpabilidad siempre atribuida a las mujeres y su imposibilidad para hablar y defenderse. En ese discurso se demuestra cómo la mujer internaliza el discurso masculino, el discurso ajeno sobre su inferioridad. (Garro, a: 175)

- Con el cateo a la casa de la señora Matilde Meléndez y luego de la vieja Dorotea, de la que al final se sabe escondió al hombre herido, el Sacristán, se muestra la inteligencia y sagacidad de las mujeres para despistar y burlarse abierta e impunemente de los militares. (Garro, a: 178, 179, 181)

- La Luchi ofrece otro ejemplo de ingenio femenino cuando los militares espían a todos y entran a todos lados, inclusive al prostíbulo que ella regentea. La Luchi sí participó en el ocultamiento del padre y el sacristán pero con su actitud serena lo disimula y queda fuera de sospecha.
(Garro, a: 188-9)

- Un grupo de señoras de la sociedad ixtepecana van a invitar a los militares al baile (que por momentos distraerá la atención y ayudará a la conjura). En este pasaje se enfrentan las estratagemas entre mujeres y hombres; se muestra en la práctica el contraste que hay entre la astucia de unos y otros, el modo hipócrita o diplomático de las mujeres para tratar al enemigo natural (Garro, a: 192-193).

- La proximidad del baile organizado por las mujeres crea un nuevo ambiente. La fiesta disipa el mal humor, el pesimismo, el aburrimiento. Es una tregua a la cual hombres y mujeres se entregan con entusiasmo. Como sucedía con los paseos de Julia, con la presencia de Hurtado, el pueblo accede a otro tiempo y otro espacio donde reinan la alegría, la ilusión. (Garro, a: 194-196)

- Son las mujeres el alma del baile. Sus trajes, sus movimientos, sus modales refinados brillan al compás de la música; su intervención constante para detener a los generales (y al propio lector) en el lugar de la fiesta, van marcando sutilmente la secuencia del descubrimiento de la conjura. La aparición de Charito la beata con su discurso profético milenarista, también es un elemento sobresaliente, pues anuncia ya, simbólicamente, el fracaso de la conjura. (Garro, a: 203)

- La primera detenida es la beata Charito y luego el resto de implicados que estaban en la fiesta (Garro, a: 217). Se narran las vivencias de una viuda en ciernes (doña Matilde ya sin Don Joaquín, uno de los detenidos). Se sabe también que la vieja Dorotea ha sido asesinada por los militares, doña Matilde ordena se recupere su cuerpo. (Garro, a: 219-222)

- Otro modo de protagonismo femenino aparece cuando se narra lo que ocurrió la noche de la fiesta en el prostíbulo, escondite y refugio del padre Beltrán y de don Roque, el sacristán. Se cuenta cómo lograron huir con ayuda del loco Juan Cariño y de la Luchi, la matrona. Hay un monólogo de esta mujer (Luz Alfaro) sobre el valor de su vida y sobre su destino. (Garro, a: 225) Los militares allanan el prostíbulo luego de matar a la mujer.

- Hay una retrospectiva más de la noche de la fiesta pero en y desde el Hotel Jardín, donde luego de ciertas disquisiciones, las queridas - en un acto de franca rebeldía- deciden huir del pueblo y de sus amantes sin, finalmente, conseguirlo. Llegan al hotel Rosas y su nueva amante, Isabel Moncada, situación que causa cierto revuelo. (Garro, a: 229-238)

- Se observa durante un largo pasaje a Ana Moncada, quien vive el desconcierto por la pérdida de su hija Isabel. Ana recuerda los momentos felices debido al nacimiento de su hija y reflexiona sobre el significado de su maternidad, y sobre cómo mira su vida y cómo siente el entorno inmediato en esta nueva circunstancia. Se entera también de la muerte de su hijo Juan. (Garro, a: 238-241)

- El lector contempla cómo levantan el cuerpo de Dorotea para darle sepultura. Se describe cómo en la casa de ésta se refugiaron el padre y el Sacristán; cómo se cruzan los cortejos fúnebres de Dorotea y de la Luchi. Al regresar del camposanto, dos soldados informan a dos de las prostitutas, cómo agarraron a "todos": a los Moncada que venían a rescatar al padre; al sacristán quien logró huir de nuevo; a la beata, a la Luchi. Los soldados quieren aprovecharse sexualmente de las mujeres, ellas los rechazan. (Garro, a: 241-244)

- Se describe la situación moral de Rosas luego de llevarse a Isabel Moncada. La presencia de la mujer en la vida del general es la encarnación de la culpa y de la derrota, a diferencia de lo que ocurría con Julia. (Garro, a: 245-247)

- El narrador relata cómo es el ambiente general en el pueblo luego de la fiesta y la captura de los rebeldes. En esta descripción descuellan el amasiato de Isabel con Rosas y sus consecuencias en la vida cotidiana del hotel. Sobresalen partes de diálogos entre los amantes donde se vislumbra el poder que ejerce Isabel sobre el general, poder basado en un profundo sentimiento de culpa. (Garro, a: 248-252)

- Las gemelas, queridas del coronel Cruz intentan persuadir a su amante para que libere al padre Beltrán, sin lograrlo. Desde entonces serán indiferentes y menos cariñosas con sus queridos. (Garro, a: 253-256)

- La casa de doña Ana permanece cerrada, Doña Elvira, su cuñada, la única que salió librada de la represión, trata de encontrar de dónde provino la falta o la traición que causó tantas desgracias. Trata de estar al tanto de la salud de Ana, la compadece, igual que a Isabel su sobrina, mientras culpa a Julia. Descubre que Inés, su sirvienta, es novia del sargento Illescas y que ella es la traidora, pero no se atreve a pedirle cuentas y menos a castigarla. (Garro, a: 256-261).

- Durante los procesos a Nicolás Moncada y al padre Beltrán, aparece una especie de soliloquio del primero donde tiene un gran peso la reflexión sobre el significado de la traición de Isabel su hermana, fundamentalmente ante su próxima ejecución. Una confesión de Nicolás hace albergar la esperanza -según el narrador- de que Isabel hizo lo que hizo como una venganza y una vía de salvación para el pueblo. (Garro, a: 268)

- El día en que se conocen las sentencias (multas y cárcel para las dos mujeres acusadas; muerte para el padre Beltrán y para Nicolás) hay un diálogo entre Isabel y Rosas, durante el cual se echan mutuamente la culpa por la supuesta venganza y crueldad con la que procedieron al volverse amantes. Isabel pide la vida de su hermano sin éxito. Las queridas también presionan sin lograr nada. (Garro, a: 269-276)

- El día de los fusilamientos se cuenta la delicadeza con que Rosas trata a Isabel en contraste con la rudeza y crueldad con que algunos grupos de personas insultan a la mujer. (277, 278). Las prostitutas conversan sobre la maldad del general. Más adelante hay una escena de crueldad psicológica: el capitán Flores hace que su amante le limpie las botas llenas de la sangre del cura, por el cual ella había abogado, esto la hace tomar conciencia de su condición abyecta. (282) Rafaela anima a Isabel a que impida la muerte de su hermano. (284) En el trayecto al panteón donde se llevarán a cabo los fusilamientos, Isabel sufre la agresión moral y psicológica del pueblo que la observa pasar. (Garro, a: 286)

- Isabel llega tarde al cementerio para salvarle la vida a Nicolás quien se ha negado a recibir la ayuda de su enemigo (el amante de su hermana) y salvarse. A partir de entonces, hasta el final de la novela, hay un franco proceso de auto-reconocimiento y expiación de Isabel quien, acompañada de Gregoria, se va diluyendo hasta convertirse en piedra. (Garro, a: 291-295)

- La memoria lee la inscripción que Gregoria ha escrito en la "piedra" en que se ha convertido Isabel. La inscripción es de hecho un epitafio donde Gregoria, asumiendo la voz de Isabel, cuenta quién es, cuándo nació, quiénes fueron sus padres y por qué y cómo murió. (Garro, a: 295)

Como puede observarse a cada paso, en el sitiado Ixtepec, el poder de las mujeres es una especie de poder "detrás de la silla", una fuerza sutil otras veces dura y frontal, pero que mueve a los hombres; aunque no logran salvar a nadie.. Es el caso de Julia Andrade y su dominio sobre el General Francisco Rosas, de Isabel Moncada y el influjo que ejerce sobre su hermano Nicolás y luego sobre el propio Rosas; es el caso de la manipulación y el control absoluto de Lola Goribar sobre su hijo Rodolfo; la fuerza de atracción que doña Ana Moncada tiene sobre su marido Martín. Es a instancias de las mujeres ixtepecanas (doña Elvira Montúfar, doña Carmen Arrieta, Dorotea, la Luchi, etc.) como es posible organizar la conjura contra los militares que sitian el pueblo. Es a través de una mujer como cae el oprobio sobre los ixtepecanos y las sucesivas generaciones, pero también es a través de ellas como se cristaliza la prerrogativa de la venganza y de una virtual liberación; es a través de la memoria de mujer como se perpetúa la leyenda y por medio de ésta se conjura la muerte y se logra la resurrección a través de la permanencia de la leyenda.

El tipo de relaciones entre hombres y mujeres acusa la sobrevivencia de un sistema matriarcal en una tierra de machos cuyas vidas, sumidas en una infancia permanente, dependen del amor o del odio de una mujer. No obstante sus alardes de poder y de soberbia, estos machos se pliegan a la voluntad de la madre, de la hermana, de la esposa, de la amante.

Los valores tradicionales, las "instituciones" sociales y morales tienen así una significación relativa. Se nos revelan como un discurso que exagerado, tiende a homogeneizar y a reducir, a volver regular y simple el comportamiento de los grupos sociales y de los sexos, empobreciendo una interpretación más cabal de los hechos y las actitudes. En términos literarios, estos matices y contradicciones en el carácter de los personajes, esta forma de caricaturar ciertos rasgos se vuelve también una manera humorística de distanciarse críticamente de ciertas convenciones narrativas, como sucede con el carácter y el papel de personajes femeninos en la trama de las novelas mexicanas. Por otra parte, es una manera de situarse frente al mito o, mitos -imágenes y significados que sobreviven a través de los siglos y las épocas- que se han tejido alrededor de las mujeres.

Las mujeres gozan de cierta autonomía respecto al varón, pero no se desprenden totalmente de éste, no viven ignorando a esa otra parte que se vuelve necesaria para sus vidas. Es el amor a un hombre, finalmente, lo que le da razón a su vida. Pero entre mujeres hay lazos de solidaridad exclusivos que nunca llegan a confundirse con el amor de un hombre, que nunca llegan a sustituirlo. Hay un aceptar que sólo en el encuentro con el otro, con lo otro, es posible verse a sí mismo como un ser de naturaleza diferenciada.

Los estados de extrañeza y reconocimiento, de repulsión y fascinación, de separación y reunión con lo Otro, son también estados de soledad y comunión con nosotros mismos. Aquel que de veras está a solas consigo, aquel que se basta en su propia soledad, no está sólo. La verdadera soledad consiste en estar separado de su ser, en ser dos. Todos estamos solos, porque todos somos dos. El extraño, el otro, es nuestro doble.⁹

Son el drama del varón de cara a esa otredad que es la mujer y viceversa, y el drama de la mujer frente al 'otro', frente al varón, los que campean a lo largo de la novela. Pero finalmente todo ello es la manifestación del verdadero drama del Hombre enfrentado a su propia soledad. En Ixtepec el drama del amador, de ese hombre solitario y vehemente, está figurado en el encuentro amoroso entre Julia y Francisco Rosas, y después entre Julia y Felipe Hurtado en la parte I y, entre Isabel y Rosas en la parte II. Encuentros que estructuran la novela de Garro, determinando incluso la organización o disposición de la trama en dos partes complementarias, intrínsecamente ligadas, inseparables como las dos caras de una sola moneda, pero así mismo diferenciadas. Hay en ello una propuesta implícita que propone al Amor entre un hombre y una mujer como una terapéutica y como una estética.

⁹. Paz, "La otra orilla" en *El arco y la Lira*, 1956: 134.

El amor nos suspende, nos arranca de nosotros mismos y nos arroja a lo extraño por excelencia: otro cuerpo, otros ojos, otro ser. Y sólo en ese cuerpo que no es el nuestro y en esa vida irremediamente ajena, podemos ser nosotros mismos. Ya no hay otro, ya no hay dos. El instante de la enajenación más completa es el de la plena reconquista de nuestro ser. También aquí todo se hace presente y vemos el otro lado, el oscuro y escondido, de la existencia. De nuevo el ser abre sus entrañas.¹⁰

Si nos vamos al extremo, esta complementariedad sería, de algún modo y a otro nivel, la representación de la personalidad desdoblada, escindida, que encarna inclusive en la organización misma de la novela, y la cual se nos presenta como una doble historia: la de Julia Andrade y la de Isabel Moncadan; pero también, la historia del recuerdo y del olvido, de la palabra y del silencio, de la certeza y de la sospecha. La experiencia del doble en *Los recuerdos del porvenir* -como hemos observado con anterioridad- forma parte de su propio proceso creativo.

3.3. LAS MUJERES FRENTE AL ESPEJO: MADRES E HIJAS, O DE LA CONTINUIDAD DE LA IMAGEN.

Hay una dificultad para conocer esa "esencia femenina", y esas diferencias entre mujeres, puesto que la mujer se mira a través de la imagen de ella que otros han fabricado y que le imponen de vuelta. "La mujer frente al espejo" no es en *Los recuerdos del porvenir* simplemente una metáfora, sino es una verdad literal. La mujer se mira, se autocontempla en la imagen proyectada, esto es, se ve en el ojo que supone ajeno para descubrirse y reconocerse a sí misma en cuerpo y en alma, para tener una 'imagen'. Y es que todo 'objeto' para existir debe ser percibido por otro, mirado por 'alguien' que está fuera de él, alejado de él, sea alguien realmente ajeno o sea el propio Yo pero distanciado.

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

10. Ibidem: 134-135.

Le llegó su perfume y la oyó volver caminando descalza sobre las losetas rojas. Y la oyó caminar en muchos cuartos parecidos, dejando tras de sí unas huellas húmedas que hufan en un vapor leve y brevísimo. Julia entraba en muchos cuartos y muchos hombres la oían llegar y aspiraban su perfume de vainilla que subía en espirales a un mundo invisible.

-¡Julia! -la llamó sin volverse.

La joven se acercó. Francisco Rosas oyó venir a ese mundo vasto que se escondía detrás de su frente. Su frente era un muro altísimo que la separaba de él. 'Detrás está engañándome', se dijo, y la vio galopando en paisajes desconocidos, bailando en oscuros salones de pueblo, entrando en camas enormes acompañada de hombres sin cara. (Garro, a: 79)

A través de esa representación que el ojo ajeno construye, es como la mujer-objeto puede ser percibida, en un tiempo y un espacio específicos, en medio de otros objetos cotidianos. Paradójicamente, a través de esa imagen "molde" o "modelo" de Mujer que proyecta el otro, es contra la cual el personaje femenino puede contrastarse, acercándose a él o separándose. En tanto es 'una mujer' concreta en un tiempo y lugar concreto, se descubre a sí misma -sin embargo- como una imagen repetida al infinito, proyectada en una especie de espiral, como ocurre con aquellas que se producen al colocar un espejo de cara a otro espejo. Esta proliferación y multiplicidad de imágenes que provienen de otras imágenes, y éstas de otras, en una especie de "construcción en abismo" ¹¹, les provoca a las ixtepecanas una sensación de extrañamiento que a veces se transforma en un verdadero vértigo, en una sensación de vacío y de náusea.

Su mujer volvió a hundirse en la lectura. Martín la oyó dar vuelta a la página de su libro y la miró como la veía siempre: como a un ser extraño y encantado que compartía la vida con él pero que guardaba celosamente un secreto intrasmisible. Le agradeció su presencia. Nunca sabía con quién había vivido, pero no necesitaba saberlo; le bastaba saber que había vivido con alguien. Miró después a Isabel, hundida en su sillón, con la mirada fija en la llama del quinqué; tampoco sabía quién era su hija. Ana acostumbraba a decir: "los hijos son otras personas", asombrada de que sus hijos no fueran ella misma. Le llegó certera la angustia de Isabel. Félix y su mujer, obstinados y quietos junto a sus quinqués, parecían desconocer el peligro: Isabel podía convertirse en una estrella fugaz, huir y caer en el espacio sin dejar huellas visibles de ella misma, en este mundo donde sólo la grosería de los objetos toma forma. 'Un aerolito es la voluntad furiosa de la huida', se dijo, y recordó la extrañeza de esas moles apagadas, ardidas en su propia cólera y condenadas a una prisión más sobria de la que habían huído. 'La voluntad de separarse de Todo es el infierno'. (Garro, a: 30)

11. Estructura narrativa que caracteriza a la novela y de la cual hemos hablado en otra parte del trabajo.

Desde el general hasta el último civil, desde el más aristócrata ixtepecano hasta el indio más miserable, los hombres están totalmente minimizados. Ellos como ellas están a la deriva. Su papel social y cultural parece estar en entredicho, pues entre ellos no hay ni caudillos, ni héroes, tampoco grandes hombres. Por eso el pretendido respeto o admiración que los varones despiertan en sus hijas, esposas o amantes es un comportamiento aprendido y no tanto producto de una convicción real. Por eso los juicios o expresiones respecto a 'ellos' suenan muchas veces oratorias y teatrales, burlescas. Más que admirar u odiar a Rosas le tienen lástima. Es el tirano cruel de Ixtepec, pero a un tiempo es un "pobre desgraciado".

Si bien, decíamos, es real y objetivo el hecho de la sumisión femenina, de su marginación social y política, también es cierto que las mujeres no son del todo débiles, indefensas, ni tan ingenuas. Parapetadas detrás de la institución del matrimonio, las ixtepecanas se muestran convenencieras, vengativas y lo suficientemente descaradas para reconocer abiertamente esa doble moral que fundamenta su vida cotidiana. Quizá lo que las haga brillar y rescatarse a sí mismas sea, precisamente, esa mirada humorística y desmitificadora con la que son vistas por otros y con la que se ven a ellas mismas y que las descoloca del pedestal sagrado de la tradición, lo cual las libraría de paso por el terrible fuego de los infiernos morales.

Conchita oyó el reproche de su madre y silenciosamente colocó debajo de la cama de doña Elvira la bandeja con agua para ahuyentar al espíritu del "Malo", luego puso la Magnífica y el rosario entre las fundas de las almohadas. Desde niña, Elvira tomaba precauciones antes de irse a la cama: le daba miedo su cara dormida. "No sé cómo soy con los ojos cerrados", y hundía la cabeza debajo de las sábanas para evitar que alguien viera su cara desconocida. Se sentía indefensa en su rostro dormido.

-¡Qué fastidio vivir en un país de indios! Se aprovechan del sueño para hacerle a una el daño- dijo avergonzada al ver que su hija, a esas horas de la noche, se ocupaba en tales menesteres en lugar de irse a la cama. Se cepilló los cabellos con energía y se miró asombrada en el espejo.

-¡Dios mío! ¿Esa soy yo?...¿Esa vieja dentro del espejo...¿Y así me ve la gente?...¡No volveré a salir a la calle, no quiero inspirar lástima!

-No digas eso, mamá.

-A Dios gracias, tu pobre padre murió. Imagínate su sorpresa si me viera ahora...¿Y tú, qué esperas para casarte? Segovia es el mejor partido de Ixtepec. ¡Claro que es un pobre hombre! ¡Qué castigo oírlo toda la vida!...Pero ¿esa soy yo? -volvió a repetir fascinada ante su cara que gesticulaba en el espejo. (Garro, a: 28)

Las mujeres -habíamos dicho- se miran a través de la imagen que otros tienen de ellas. Se reconocen en una mitología y a través de un código cultural que las marca y preside todos sus actos y, no obstante ello, esa asunción de valores no es absolutamente servil, pues a pesar de que se trata de mujeres que pertenecen a una clase social determinada y que tienen valores bien definidos, procuran siempre desacomodarse, desertar de ellos. Si hasta cierto punto las ixtepecanas aceptan su condición social y cultural, también se reservan la última palabra acerca de sus personas, cultivando con sus acciones palabras y silencios, con sus actitudes y gestos, esa ambigüedad e

inconsistencia, esa contradicción que las hace seres inconclusos, en permanente crisis, esa naturaleza que las proyecta como personajes únicos y no sólo como prototipos.

La novela pone en diálogo los elementos diversos que forman esa personalidad "en proceso" y los valores "femeninos" o atribuibles a "lo femenino" -que se consideran esenciales y generales de todas las mujeres- no sin un dejo irónico. Por otra parte, no obstante estos rasgos distintivos, se reconoce que como seres humanos, hombres y mujeres son en esencia iguales, capaces ambos de albergar pasiones y afectos, cualidades y defectos, vicios y virtudes, aunque social y políticamente no estén en la misma situación.

Lo que resulta reprobable es una práctica social que promueve el abuso del más fuerte sobre el más débil e indefenso; lo que resulta nefasto, porque homogeneiza y empobrece, es ese discurso mitificador de la cultura patriarcal que ha hecho y sostenido durante siglos una imagen femenina como roca de río, lisa y quieta, sin aristas ni salientes, pulida y arrastrada permanentemente por la corriente de atributos y epítetos que la hacen ver y verse de una pieza.

Como a la mujer de Lot -roca o estatua de sal que siempre mira al pasado, asombrada de su propia tragedia-a las mujeres de Ixtepec les han imbuido la idea poco creativa de que, como seres humanos y como personajes, han pasado y pasan 'intactas' de una época a otra, de una generación a otra, de un contexto a otro, de un texto a otro texto, como si la experiencia fuera eterna. Bajo esta perspectiva, los seres están sobredeterminados, pues no son sino proyecciones de otros que los han precedido.

Esta idea y su crítica parece encarnar radicalmente en y a lo largo de la obra de Elena Garro. En su narrativa, no sólo los papeles actanciales, sino que los mismos personajes femeninos parecen trasladarse, repetirse de una novela a otra, de un cuento a otro y, dentro de la misma obra, de un personaje a otro:

a) En, *Los recuerdos del porvenir*, la figura luminosa, enigmática y bella de Julia Andrade, de la primera parte, cede su lugar como amante de Rosas y comidilla del pueblo a la atormentada Isabel Moncada de la segunda.

b) En el libro *Andamos Huyendo Lola*¹², tanto en el cuento que da nombre al libro como en la mayoría de los que conforman el volumen, aparece casi siempre la pareja madre e hija, dos hermanas, dos amigas: Leli y Lucía, Lelinca y Lucía, etc.

En uno de los cuentos, "La Guerra de Troya", por ejemplo, las hermanas parecen estar fundidas en una sola: "Eva y yo éramos una. -Tengo hambre- decía Eva. Y las dos comíamos el mismo puré, dormíamos a la misma hora y teníamos un sueño idéntico" (81). En *Andamos huyendo Lola*, el personaje siempre es doble, lo forman una mujer y su hija, dos hermanas, o dos amigas, que comparten la experiencia de la persecución, de una huida eterna.

12. Garro, 1980.

c) En los cuentos de *La semana de colores*,¹³ aparecen las hermanitas Eva y Leli, Evita y la criada Lorenza, quienes viven distintas aventuras en una secuencia de relatos que tratan sobre la infancia, una especie de infancia compartida.

d) *Testimonios sobre Mariana*,¹⁴ viene a ser una síntesis, una condensación de cualidades del personaje y de situaciones que aparecen desde *Los recuerdos* y a lo largo de la obra de la autora. El personaje de Mariana es presentado a través de tres testimonios de personas que la conocieron en un creciente proceso de disolución que comienza con la soledad, el amor y la promiscuidad en la que vive Mariana; por otra parte, por efecto de la degradación a que es sometida por el marido (y su círculo de amigos) que la arrastra a la locura y a su desaparición física.

En casi todos los casos se trata de personajes que aparecen en "pares", interactuando codo con codo, o desde lejos como en el caso de *Los recuerdos*: Isabel, como todos los pueblerinos admira a Julia e íntimamente quisiera estar en su lugar, deseo que finalmente se realiza: Isabel toma el lugar de la hermosa Julia en la segunda parte. De hecho, Isabel Moncada vendría a ser la representación realista, terrenal y cruda de la mujer -antes sublimada- y ahora entregada a sus propias pasiones. Y más allá, pareciera que hay un parentesco prolongado entre las protagonistas de Elena Garro, una especie de línea de evolución del "personaje" cuyo origen es Julia y cuyo desarrollo y final trágico se da a lo largo de la novelística de la autora: primero por Isabel y luego por Mariana, una Isabel y una Mariana cuyos rasgos maravillosos y subversivos naturales las han arrastrado a la muerte o a la locura pero, por ello mismo, a la trascendencia. Dichas mujeres se vuelven leyenda precisamente cuando son sacrificadas, cuando desaparecen físicamente, pues es cuando la memoria personal y colectiva las fija para siempre.

Ahora bien, cada una de ellas es una especie de variante o versión de una misma esencia, aunque cada una en su circunstancia particular sea un carácter único. Garro parece estar influida por ciertas religiones o filosofías orientales que creen precisamente que existe la reencarnación como forma de un perfeccionamiento sucesivo e interminable en los seres humanos. En la novela hay una obsesión por enfatizar que lo que se vive se ha vivido antes aún en épocas remotas y que lo que se vivió se vuelve a vivir en el futuro. Así, los actos fallidos, los equívocos eternamente repetidos, los mismos a través de sucesivas generaciones aunque "nunca idénticos del todo", hace que los hombres y las mujeres sean una especie de actores que representan varias veces la misma pieza teatral -aunque en distintos momentos-, que vagan en distintos escenarios, como portadores de un *pathos* esencial que se conserva intacto. Impregnada de esta visión esencialista y fatalista, la novela pareciera decirnos que ante la obcecación y la ceguera humanas, ante su proclividad hacia el fracaso, resulta casi imposible vencer.

Y sin embargo y a pesar de todo, los intentos que ellas hacen por rebelarse contra ese destino manifiesto hacen la diferencia, hacen ese "nunca idénticos del todo" que existe entre los seres humanos. Y es que sus esfuerzos no son nada insignificantes, sobre todo cuando les acarrearán la secreta admiración y la abierta censura de otras mujeres, el acérrimo ataque de la autoridad y las instituciones (de la familia, del marido

13. Garro, 1987.

14. Garro, 1981.

y del padre, del gobierno y sus hombres fuertes). En las novelas de Garro el estigma social y moral marca a las mujeres que se rebelan, inclusive en novelas muy posteriores como es el caso de *Memorias sobre Mariana*. (Garro, d: 1981)

En esta novela, el personaje es la esposa de un destacado intelectual (Augusto) con el cual vive sucesivamente en México, en Nueva York y en París durante una época de gran actividad política y artística. (años del auge del existencialismo y que preceden al 68); en la novela se menciona a Bretón, a Sartre y a una cantidad importante de latinoamericanos que ven en Francia la capital del arte y el pensamiento de avanzada. Mariana se desenvuelve *en* y es parte *de* un ambiente culto, polémico, pero a un tiempo snob y frívolo. Frente a las convenciones sociales su docilidad es sólo una máscara. Acosada por su marido y sus amantes, por hombres que la desean sexualmente o que pretenden controlarla, encuentra en el amor que potencia su rebeldía una forma de zafarse del yugo de todo aquello que signifique 'lo autorizado' para destacarse así del conjunto de los "seres normales y cuerdos".

Era muy dócil, siempre obedecía, aunque después hiciera siempre su voluntad. En su aparente obediencia residía el engaño. (Garro, d: 57)

Ubicada principalmente en grandes metrópolis como París, Nueva York o Madrid, ciudades que configuran una especie de "cárcel del mundo", esta novela destaca a un ser -la protagonista Mariana- que huye permanentemente de los grilletes de la convención, del autoritarismo. Su pecado como el de Isabel Moncada, consiste en mantenerse, a pesar de las presiones, fiel a sus instintos e impulsos. Y también como Isabel, su delito es el de vivir su drama personal y existencial como si fuera lo único importante y trascendente en el mundo. Mariana es ignorada política y socialmente, sus opiniones son objeto de escarnio en las discusiones y polémicas en ciertos círculos de intelectuales latinoamericanos emigrados, presididos por Augusto su marido. Ella se venga de todo ello ignorándolo, viviendo la vida cosmopolita y sofisticada como algo totalmente ajeno a ella. La actitud de Mariana es subversiva porque pone en evidencia las pequeñas ambiciones y las mezquindades de un grupo de intelectuales que se consideran 'selectos'; muestra la crueldad de quienes se consideran "inteligentes", "revolucionarios", "progresistas", esos a quienes "...la ciudad aplaudía hasta en sus errores, que a veces sólo eran equivocaciones";¹⁵ éstos "Inmortales" que tan acremente son criticados en *Los recuerdos del porvenir*.

Mariana es también esa "partícula revoltosa" que se atrae enemigos y perseguidores por el hecho de ver de un modo singular las cosas que la rodean, por actuar hasta cierto punto a contracorriente de una moral burguesa, pero también de una ortodoxia ideológica "demodé". Pero sobre todo, Mariana es un ser que se ha conservado niña en esencia, rebelde y libre, 'irresponsable', irreverente ante la gravedad y transcendencia de los acontecimientos. Bella y juvenil, espontánea y simple, ociosa y vital, es una versión más acabada de la Julia y la Isabel de *Los Recuerdos*, en cuya aparente fragilidad se agazapa una enorme fuerza subversiva.

15. Garro, 1981: 29.

Mariana tenía algo tan saludable que resultaba enfermizo y peligroso. La miré con fijeza y envidié su valor para entregarse a la nada. (Garro, d: 23)

A Mariana, a Isabel Moncada y a Julia Andrade las rodea una especie de halo romántico, de fatalidad. No obstante la luminosidad que proyectan hacia afuera, la continua inmersión en sí mismas, las vuelve oscuras, inaccesibles. Surrealistas por naturaleza, son existencialistas como resultado de vivir en un tiempo y en un lugar en los cuales los actos y palabras pervertidos por el poder, la hipocresía, la violencia y el desamor han dejado de tener sentido. De algún modo representan el alma atormentada y sacrificada del hombre contemporáneo que tiene que vivir esquizofrénicamente escindido, en un mundo a su vez atomizado y absurdo, decadente. En ese mundo se emula el hastío y el vacío de una generación que después de una gran revolución como la Mexicana o como la Rusa, y luego de dos Guerras Mundiales, es incapaz de cuestionar y de innovar su postura moral y estética, como sí ocurría en la época de las Vanguardias Europeas, ese período de entreguerras donde predominan una gran vitalidad y creatividad.

3.4. LOS HOMBRES EN EL UMBRAL (DEL AFUERA AL ADENTRO)

Para tener acceso, para poder vislumbrar esa parte 'otra', ese lado "oscuro y escondido de la existencia", es preciso acercarnos a él con el menor prejuicio posible para extraer sus tesoros. El mito sobrevive y rige nuestros pensamientos y nuestros actos con relación al otro, nos explica, porque de algún modo también nos desdibuja.

Si nos remontamos a las teogonías primitivas que tratan de explicarse el surgimiento, la existencia y la estructura del universo, encontraremos dos fuerzas que, más que complementarse en una colaboración armoniosa, se oponen en una lucha en que la conciencia, la voluntad y el espíritu, lo masculino, en fin, subyuga a lo femenino que es pasividad inmanente, que es inercia.

Sol que vivifica y mar que acoge su dádiva; viento que esparce la semilla y tierra que se abre para la germinación; mundo que impone el orden sobre el caos; forma que rescata de su inanidad a la materia, el conflicto se resuelve indefectiblemente con el triunfo del hombre.¹⁶

La imagen mítica del mundo dividido en dos partes contrarias (una fuerte y una débil) está continuamente puesta en cuestión en la novela. Y es que en Ixtepec los hombres son seres en plena disolución, son entidades que se desdibujan, que se ven - como las mujeres- confrontados a sus propios mitos: el del poder y el dominio del patriarca, el del arrojo y la valentía del macho; el mito del pragmatismo y la eficacia del cazador frente a la fragilidad e indefensión de la presa, frente a la subjetividad e idealismo de las mujeres.

16. Castellanos, op.cit.: 8.

Para existir, los hombres ixtepecanos necesitan anular a su contrario, pero su situación de franco debilitamiento no les permite siquiera intentarlo. Se rigen por la inercia de la costumbre y no por la convicción de su superioridad. Por ello sus miedos no provienen estrictamente de la fuerza del otro, sino de la conciencia de su propia debilidad, de su fragilidad:

De muy pequeño, cuando su padre lo sentaba en sus rodillas, lo inquietaba oír los latidos de su corazón, y el recuerdo de una tristeza infinita, la memoria tenaz de la fragilidad del hombre, aún antes de que le hubieran contado la muerte, lo dejaba transido de pena, sin habla.
(Garro, a: 21)

Ahora bien, en el Ixtepec ocupado y marginal, hombres y mujeres comparten la vida silenciosa y mortecina del que ha sido relegado, olvidado. Y como ellas, estos machos venidos a menos, estos varones sin poder ni gloria alguna, se pierden en los vericuetos de la autocontemplación. Quizá siempre esto haya sucedido así, pero ha llegado el momento de reconocerlo y mostrarlo abiertamente, de decirlo en voz alta. Los hombres no son tan insensibles y pragmáticos como se cree, ni tan infalibles ni tan fuertes. La debilidad y el idealismo, de la misma manera que la capacidad de imaginar y de 'fantasear' tampoco es exclusiva de las mujeres.

Es preciso, nos dice la novela, destapar, desenmascarar a hombres y a mujeres, pero sobre todo a un sistema de valores que ha marcado a unas y a otros imponiéndoles una falsa imagen fija, estática. Es necesario revelar las partes de la personalidad de hombres y de mujeres, de sus actitudes, reacciones y gestos que acusan a seres complejos, llenos de contradicciones que vienen a negar o por lo menos a matizar la imagen maniquea que de unas y de otros se ha cultivado. Y es que, no se puede seguir clasificando a los hombres como machos infalibles y poderosos ni a las mujeres como vírgenes indefensas e inútiles. Habría quizás que acercarse a esos seres marginales que son las mujeres, acercarse a la manera peculiar como miran al mundo y se miran a sí mismas, para conjurar la dictadura de una virtual visión machista, unívoca y reduccionista.

3.4.1. DEL DESEO A LA CONCIENCIA, DE LA CONCIENCIA AL SUEÑO O A LA PESADILLA. (LOS FUERTES DEBILES)

Hay hombres en Ixtepec, como es el caso sobresaliente de Martín Moncada, que por la situación económica y política de la región, tienen que compartir el estrecho ámbito de las

relaciones familiares antes reservadas a sus mujeres, entregados totalmente a una intimidad que se les presenta como única vía para sobrevivir al ambiente aniquilador de afuera. Totalmente maniatados frente a las necesidades apremiantes de los hijos y las esposas, con su poder de decisión y mando mermados, encuentran refugio en su interioridad, de espaldas a la vida pública.

- Dí algo, no seas tontito -le pedfan-. Y él no encontraba la palabra desconocida que dijera su profunda desdicha. La compasión abolió el tiempo remoto que eran sus padres, lo volvió cuidadoso con sus semejantes y le quitó la última posibilidad de eficacia. Por eso estaba arruinado. Sus diversos trabajos apenas le daban lo suficiente para vivir. (Garro, a: 21)

Martín y su familia en una época fueron dueños de minas en el vecino pueblo de Tetela. Arruinado y marginado totalmente de la economía y la política de Ixtepec y del país, el patriarca de los Moncada vive sus últimos años tratando de entender su existencia. Pero no se pregunta qué ha logrado y en qué ha fracasado en su vida, más bien sus reflexiones, como anciano que es, giran en torno a la fragilidad del ser humano, al irremediable paso del tiempo, a la muerte. La única etapa de su vida que considera valiosa y significativa es su niñez, un estado de privilegio que le permite al hombre vivir 'maravillado'. Como él mismo confiesa, la cercanía con la muerte es un retorno a la infancia, una vuelta a la semilla, "El sabía que el porvenir era un retroceder veloz hacia la muerte y la muerte el estado perfecto, el momento precioso en que el hombre recupera plenamente su otra memoria", reflexiona Martín Moncada. (Garro, a: 33)

Su inutilidad, "su ineficacia" en la vida práctica lo llevan a ser, paradójicamente, una conciencia activa, en vigilia permanente. Martín Moncada lleva una vida absolutamente sedentaria: lee todo el tiempo, piensa, sueña, escucha, y cuando más, habla, opina. Las circunvoluciones de sus pensamientos, las imágenes del pasado, la agitación interior que contrasta con su pasividad exterior (física y social) es comparable en intensidad con la de su hija Isabel y de algún modo con la de la propia memoria colectiva -ese yo narrador, memoria de Ixtepec-, que se desgarran por salvar los recuerdos, que se esfuerza por sacar vida de los escombros del pasado. Ese pasado (familiar e individual, social y colectivo) que pasa forzosamente por el filtro de su experiencia sensible. Así, en Martín las imágenes de los agraristas martirizados y colgados pasan por y lo remiten a una experiencia de la muerte durante su infancia.

-¡No lo cuenten delante de la niña! -gritó Ana Moncada al oír la noticia de la muerte de Ignacio. Su marido la oyó con tristeza y miró la mañana azul y luminosa que reposaba sobre las plantas. Hacía muchos años su madre había gritado lo mismo: "¡No lo digan delante del niño!" ¿Por qué no podían decir las criadas que Sarita había muerto esa mañana? Aquel día recordó sin dificultad la iglesia y las telas blancas que cubrían la cabeza de Sarita. La recordó arrodillada frente al altar y recordó sus zapatos de raso blanco y suelas amarillas. Las criadas guardaron silencio como ahora delante del grito de Ana y su madre se asomó a la olla del chocolate y aspiró su perfume con deleite. Él, sin decir una palabra, salió de la cocina, se acercó al zaguán a esa hora abierto y se fue a la calle. (Garro, a: 83)

Martín vive en una especie de umbral: entre una vida exteriordecadente y una muerte insignificante, entre el pasado dorado de la niñez y el presente ominoso; entre una realidad que lo limita y aquella 'realidad' vasta y satisfactoria que le procuran los deseos. Martín experimenta la vigilia como si fuera un sueño, y al revés, experimenta

el sueño como vigilia.¹⁷ Sus acciones y cualquier otro hecho encuentra una virtual explicación porque se ubica entre lo que sucede afuera, en el mundo exterior y lo que transcurre en su interioridad, entre lo que sucede a su espíritu y lo que siente su cuerpo.¹⁸ Esta especie de desdoblamiento múltiple y permanente, lo hace extraviarse, perderse continuamente; pero también le hace adquirir cierto grado de conciencia, lo hace vislumbrar una posible reconciliación, un retorno a la unidad originaria.

Después de la cena, cuando Félix detenía los relojes, corría con libertad a su memoria no vivida. El calendario también lo encarcelaba en un tiempo anecdótico y lo privaba del otro tiempo que vivía dentro de él. En ese tiempo un lunes era todos los lunes, las palabras se volvían mágicas, las gentes se desdoblaban en personajes incorpóreos y los paisajes se trasmutaban en colores. Le gustaban los días festivos. La gente deambulaba por la Plaza hechizada por el recuerdo olvidado de la fiesta; de ese olvido provenía la tristeza de esos días. "Algún día recordaremos, recordaremos, se decía con la seguridad de que el origen de la fiesta, como todos los gestos del hombre, existía intacto en el tiempo y que bastaba un esfuerzo, un querer ver, para leer en el tiempo la historia del tiempo. (Garro, a: 20)

En continuo diálogo con sus deseos más íntimos, deseos de integración a un cosmos, el alma romántica del personaje intenta estar en una estrecha comunidad con el organismo total de la naturaleza y a un tiempo con la vida de su cuerpo físico.¹⁹ Esa

17. Como en la llamada 'metafísica del sueño' de los románticos, "La Vida debe velar para ser alma, dormir para ser cuerpo", la cual habla de la doble naturaleza esencial de la Vida, que busca una final integración con la vida del cosmos, a través de la muerte y la posterior inmortalidad. El estado de vigilia es el lado luminoso de la vida ("vida en Dios"), y el dormir el lado de sombra ("vida en naturaleza"). (Bequín, "Metafísica del sueño" en *El alma romántica...*, 1954: 128-129)
18. Para Troxler, el romántico alemán, la criatura humana se divide en cuatro esencias: *Korper*, *Leib*, *Seele* y *Geist*, esto es, cuerpo, soma, alma y espíritu. "El espíritu y el cuerpo son los dos polos opuestos y absolutamente contrarios; el espíritu es lo divino impersonal que hay en nosotros, y el cuerpo todo aquello que en nuestro ser es perceptible por los sentidos. El soma y el alma mantienen entre sí una relación diferente, que es de gradación progresiva: el soma es el principio organizador del cuerpo, y el alma el principio eterno de cada ser. Sólo el cuerpo es conocido por los sentidos; los otros tres principios son objeto de un conocimiento suprasensible, y el soma mismo posee ciertos caracteres del alma; su papel es formar el cuerpo, darle existencia individual y hacerlo receptáculo del espíritu cuando éste se encarna, pues el espíritu no puede obrar directamente sobre el cuerpo" (Ibidem: 126)
19. "La alternancia de vigilia y sueño es la expresión más asombrosa de nuestra inserción en la vida cósmica y de esa analogía rítmica que es el lazo universal. Enclavados en el universo material por toda suerte de 'influencias telúricas', somos prisioneros, pero prisioneros cuyas cadenas mismas son la promesa de una libertad y

condición de continuo movimiento, de estremecimiento de Martín Moncada, ese simultáneo intento de desintegración e integración, le impiden sin embargo escuchar qué piensan otros de él, aunque a prudente distancia ello le permita observar su propia imagen en el pasado y contrastarla con la del presente, ambas imágenes -que por cierto no varían de manera sustancial. Su personalidad desdoblada, escindida, lo acerca por momentos al "hombre del subsuelo"²⁰, sin llegar a cristalizar como tal. Martín es, eso sí, antípoda de los "héroes positivos"²¹, de esa especie de ascetas, de "supermanes" que buscan la perfección personal como una forma de contribuir a la de la vida social.

El hecho de que Martín sea hipersensible y a un tiempo posea cierto grado de lucidez, lo hace destacable del conjunto de los ixtepecanos aunque no lo hace ser absolutamente distinto a ellos, a quienes podríamos definir en términos espaciales como "seres de intramuros": Frente a la realidad exterior y 'objetiva', su alcance es bastante corto; ni para adelante ni para atrás de sus narices alcanzan a oír ni a ver algo más, de tal suerte que sus juicios resultan ser parciales y limitados. Son seres reactivos, hipodérmicos; se gufan por las sensaciones del momento, aunque nunca se dejan arrastrar totalmente por sus apetitos. Son seres temerosos y escurridizos, sólo en

de una armonía futuras. El sueño es producto de la tierra; la vigilia, del sol". (111) "Periódicamente, el hombre se retira de su orientación cerebral para volver a su primer estado terrestre, y 'renueva ahí su estado de embrión'. (Passavant) Apartado de las impresiones de sus sentidos y de la razón, está entonces más próximo a ese sentido universal que lo situó primitivamente en relación con la naturaleza. Está como puesto en el corazón de la naturaleza; al cerrarse a las cosas, al negarse a percibir las por sus medios habituales, se encuentra milagrosamente en correspondencia con ellas". (112) (Beguin, "Los aspectos nocturnos de la vida" en op.cit.: 116-120)

20. "El 'hombre del subsuelo' piensa más que nada en lo que piensan y pueden pensar de él los otros, trata de adelantarse a cualquier conciencia ajena, a cada pensamiento sobre su persona, a cada punto de vista acerca de sí mismo. En todos los momentos importantes de sus confesiones trata de anticipar una posible definición y valoración de su persona por los otros, de adivinar el sentido y el tono de esta valoración e intenta formular todos estos posibles discursos ajenos sobre su persona, interrumpiendo sus palabras con las réplicas ajenas imaginadas" (78-79) (Bajtín, "El héroe y la actitud del autor hacia el héroe en la obra de Dostoiewski" en b: 71-111)
21. Nos referimos a esa especie de 'héroe moderno', como el personaje de Chernyshevsky, Rakhmatov, ese que "prefigura la humanidad del pasado-mañana", que ha sido explotado en el arte hitleriano y en las expresiones del "realismo socialista" soviético y que sería descrito como el que "Hace gimnasia para acostumar su cuerpo a la resistencia y hacerlo más resistente, sigue un régimen alimenticio muy sobrio, es casto, duerme a veces sobre una baldosa. Es un hombre de acero, un ser de voluntad, que tiene el sentido del deber, que sabe donde está la verdad y a ella sacrifica su confort y su vida personal. Es un ser organizado, racional, riguroso, preciso, que no pierde el tiempo en lecturas vanas" (Robin/Angenot, op.cit.: 63)

circunstancias verdaderamente excepcionales podrían virtualmente enfrentarse en la práctica a su realidad.

La preocupación que constantemente muestran por conocer y entender su circunstancia y su naturaleza, se topa con la barrera de sus limitaciones. Adelante y atrás de ellos hay un muro que les impide ver, salir de sí mismos, trascender. Su única forma de expansión es hacia abajo y hacia dentro, a una especie de zona donde sólo prevalecen las sensaciones. La barrera de su monologismo les imposibilita deconstruir totalmente su propio pensamiento, ponerlo en cuestión. Tienen acceso, sin embargo, al ámbito de una memoria profunda, la de los instintos primarios y vitales, a la memoria mítica con los cuales están en constante diálogo. Viven lapidados por sus necesidades afectivas apremiantes, inmediatas, cotidianas, tratando angustiosamente de encontrar en la fantasía de un estado no siempre idílico; alguna rendija por donde respirar.

En un sentido, la novela actualiza al hombre inútil y soñador como contrapartida al ideal del burgués racional, pragmático, "progresista" y exitoso de la época contemporánea, al hombre "de acción" como dice un personaje, a ese hombre de pasado mañana que todo puede controlar, aquel que tiene respuestas y explicaciones para todo, para quien no hay misterios ni milagros. Por ello, ese hombre que sueña permanentemente está marcado por el fracaso, por la frustración.

El discurso de autoconciencia en los personajes se esboza apenas, y está representado por el monólogo de un yo que de continuo se desdobra, un yo que se vuelve una caja de resonancia de voces ajenas que, lejanas o cercanas en el tiempo y en el espacio, invaden la voz del personaje. De tal suerte que por momentos parece no haber barreras ni límites entre ese yo (memoria individual encarnada en Martín, y en cada personaje) y el otro (memoria colectiva encarnada en el yo-ixtepec omnisciente). Y es que, la memoria colectiva, como la individual, parecieran ser reconocibles sólo a través de una conciencia abarcadora bajo la cual todo es mirado y ubicado. En el horizonte de esa "supra-conciencia" que pareciera más estable, es donde el yo y el nosotros adquieren coherencia y significación. El narrador y el personaje se funden y confunden finalmente, se contaminan, como si esa "memoria de Ixtepec" fuera una extensión y una proyección de la memoria de Martín, y viceversa.

Este modo de proceder monológico, no impide que haya una especie de simulacro de diálogo que parece apuntar a un intento sutil, pero intento al fin, de intercambiar puntos de vista que les permitiría a los personajes verse y representarse a sí mismos a través del ojo ajeno. El narrador se enmascara detrás del discurso del personaje, se mezcla con él, se mimetiza y aunque en algún momento juega a diferenciarse de él, aunque juega a que su punto de vista es único y distinto al de los demás, no lo logra realmente. En esta marcada ambivalencia e indefinición frente al discurso del otro, es donde puede explicarse el comportamiento no sólo del narrador y de los personajes, sino del propio sujeto de la enunciación.

Martín Moncada se entrega a la autocontemplación y a la imaginación. Es a través de su sensibilidad lírica como se relaciona con el entorno inmediato, lo que le permite captar detalles y ángulos de aquello que se supone -para el común de personas y de hombres- pasa inadvertido o es imposible de traducir en palabras. Pero mirarse es mirar el mundo a través de la memoria y ésta no es sino imágenes y sensaciones que se

vuelven tangibles, concretas, por medio de las palabras, y la palabra es revelación de los misterios más íntimos. Así Martín, toma la voz narrativa y habla de su experiencia temporal; trae el pasado al presente, lo realiza vía sus deseos convirtiéndolo en futuro; revive y reinventa experiencias psicológicas y espirituales de manera obsesiva, reventa una realidad siempre virtual: la presencia de la buganvilla lo acerca a "esos países cubiertos por la nieve" que "no había visto ni oído nunca"; el olor del ocote quemado lo lleva a recordar "unas visiones de pinos" que tuvo en "sus otros recuerdos". (Garro, a: 20). El personaje no puede desprenderse de dicha virtualidad, lo que provoca que viva en una especie de continua alucinación, de constante irrealidad. Hay sí un trastocamiento en la naturaleza de los acontecimientos. Lo que parece real y concreto (los actos que se realizan) es lo que resulta irreal para los individuos; por el contrario, lo que no ha sucedido o lo que sólo ha existido en el sueño o en el deseo es lo verdaderamente real: *Luchaba entre varias memorias y la memoria de lo sucedido era la única irreal para él.* (Garro, a: 20)

En el ámbito de la experiencia interior y subjetiva, el tiempo exterior, lógico y concreto, pareciera desvanecerse, volverse difuso, aunque pueda resonar internamente como un obsesivo contrapunto, o como un ruido que interfiere el discurrir del pensamiento. Dicho de otra manera, si bien los ixtepecanos están vueltos sobre sí mismos, esto no implica que la vida exterior, social y concreta no los afecte, por el contrario. Es precisamente, el temor y la imposibilidad de integrarse al mundo material, de obtener del exterior los satisfactores que llenen sus necesidades físicas y espirituales lo que los obliga a encogerse, a enconcharse.

La contundencia de la materialidad que se mueve fuera de ellos es lo que por momentos parece obsesionarlos, aplastarlos. Un ejemplo es el tétrico y cruel paisaje que todos los días observan los pobladores en las Trancas de Cocula, donde cuelgan campesinos miserables "con su trozo de lengua al aire, la cabeza colgante y las piernas largas y flacas", acusados de "abigeos" o de "rebeldes". (14) El rosario cotidiano de muertes y arbitrariedades, aumenta el bochorno moral de los ixtepecanos, su vergüenza y su culpa que viene a atizar todavía más el calor del ambiente físico.

'Va a pasar algo', corría de boca en boca. '¡Sí, hace demasiado calor!', era la respuesta. .

¿Eran las secas de ese año las que precipitaban a mis gentes en la angustia o era la espera que se prolongaba demasiado? En los últimos días los mangos de la salida de Cocula mecían en la luz de la mañana los cadáveres de nuevos ahorcados. Era inútil preguntar el por qué de aquellas muertes. La respuesta la poseía Julia y ella se negaba a darla. (Garro, a: 98)

La sensación de inmovilidad y de extremo calor nos hacen ver a los habitantes de Ixtepec entre las llamas de un verdadero Infierno, atormentados por los diablos (los militares) donde la verdadera expiación son la propia abulia y la inutilidad de sus actos y de sus palabras. Su inconsciencia aparente y su real indefensión son una máscara que trata de librarlos infructuosamente de una posible autocrítica. Y es que esa máscara no sólo no los oculta sino que viene a ser la huella evidente de su responsabilidad moral en los hechos, una responsabilidad que no obstante su abulia e indiferencia, viven como castigo, como cosa de la fatalidad.

No quería estar sola. al llegar a la casa de don Joaquín se encontró con los amigos de costumbre sentados en el corredor, mirándose asombrados ¿Qué hacer o qué decir? Ninguno se atrevía a nombrar a Rodolfito. alguno que otro 'pobre ignacio' se escapó de sus lenguas. Tampoco hablaron de la aparición de Juan Cariño seguido de las 'cuscas'. Callados, bebían sus refrescos y arrimaban sus sillas para cerrar el círculo y sentirse menos solos en la noche inhóspita. A Ignacio había que echarle tierra para que nunca más los asustara su cuerpo mutilado. ¿Y si el verdadero culpable fuera otro? Les costaba aceptar que fuera Rodolfito. Quería hablar, romper el silencio que los acusaba delante de Felipe Hurtado. (Garro, a: 88)

El tiempo convertido en experiencia sensorial y en experiencia psicológica se manifiesta como vivencia del espacio inmediato y cercano. La experiencia espacial es lo que realmente cuenta para los personajes, mujeres y hombres, poniendo en entredicho la supuesta "insensibilidad" o dureza de los varones, a quienes se les atribuye cualidades como las de su naturaleza pragmática, materialista, y un calculado sentido de autocontrol.

Cuando pensaba en el porvenir una avalancha de días apretujados los unos contra los otros se le venía encima y se venía encima de su casa y de sus hijos. Para él los días no contaban de la misma manera que contaban para los demás. Nunca se decía: 'el lunes haré tal cosa' porque entre ese lunes y él, había una multitud de recuerdos no vividos que lo separaba de la necesidad de hacer 'tal cosa el lunes'. (Garro, a: 19)

Si como dicen los románticos, el cuerpo está constituido por todo aquello que en nuestro ser es perceptible, el cuerpo de la mujer y el cuerpo del hombre se manifiestan sin cortapisas. Una marcada sensualidad y erotismo caracterizan a hombres y a mujeres por igual. Se trata de cualidades que les permiten a los individuos traspasar las limitaciones temporales y espaciales alcanzando un alto grado de placer o de dolor. Entregado a sus sensaciones actuales como una forma de dar perspectiva a un pasado que en realidad es ya futuro, pero futuro "sellado", Martín Moncada comprende la imposibilidad de transformarse para ser distinto, de vivir una realidad que no sea la suya. Por ello intenta reafirmarse existencialmente por medio de una especie de juego sadomasoquista, durante el cual, el ratón siempre es alcanzado y devorado por el gato.

La ansiedad y depresión que causan ciertas revelaciones y presagios, la certeza de esa 'imposibilidad' parecen tener un origen más remoto; parecen de algún modo ser partes de la naturaleza de Martín, aunque agravadas por su situación actual. La imaginación, el sueño y los deseos son los que salvan temporalmente a los seres de la terrible y anquiladora realidad social de extramuros, son los que le hacen más soportables la violencia y el autoritarismo de los militares.

Y, hablando de los militares, su caso es muy similar. El general Francisco Rosas ha irrumpido en Ixtepec como un malhechor, como un "invasor" según dice la vox populi, que rompe el orden, un orden que -paradójicamente- está construido sobre

las ruinas que han dejado sucesivas guerras y batallas, pero que, a pesar de ello, es considerado 'mejor' que el establecido por el general. Este orden es el del miedo, aquel que destruye "el arte de las fiestas" y todo ensombrece. (Cfr. Garro, a: 12)

Hombre-bestia, hombre-tigre, Rosas es sin embargo un "corderillo", una pobre alma atormentada por los celos que son, en realidad, proyección de una inseguridad enfermiza. El alma sufriente del amador vive una eterna noche, en ella se sumerge como en las aguas turbulentas de un pozo. Francisco Rosas es una especie de sonámbulo que deambula por sus 'recuerdos olvidados'.

La actitud y los pensamientos del general están más allá del ingrato papel que le ha tocado en suerte jugar. Como sucede con Isabel Moncada, vive la experiencia del vacío como una pesadilla que no puede conjurar. El amor que le tiene a Julia es un parapeto del conflicto interior verdadero que lo afecta. Más que un amante no correspondido, es alguien que "no es", una "no persona" que no haya en su vida agitada un asidero que lo haga aterrizar en la vida. Busca "algo" sublime en qué perderse, algo en qué creer, algo que le garantice que "existe", algo que él identifica con el nombre de Julia. Pero, a diferencia de Martín Moncada entregado a la ensoñación y al recuerdo de su infancia, Rosas padece crudamente el drama de sus vivencias actuales. Y es que al final de cuentas la obsesión por Julia es algo que él mismo se ha fabricado para ocultar el verdadero drama existencial que lo acongoja. El Amor es así un valor abstracto en términos de satisfacción y realización y un valor concreto cuando se traduce en dolor, ansiedad, inseguridad, búsqueda permanente.

3.4.2. PENSAR Y SENTIR, ECUACION DEL SER COMO UNA UTOPIA.

En contraposición al personaje atormentado y derrotado como es el caso de Martín y de Rosas, se levanta la figura dinámica y fresca, la figura sin aristas, armoniosa del ciudadano Hurtado y la personalidad pasional de Nicolás Moncada. Todo en el "extranjero" tiene una absoluta coherencia. Tiene cualidades parecidas a las de Julia: es el amante ideal que una mujer como ella esperaría, pero es más perfecto que ella, porque si bien su temperamento apasionado lo lleva a morir por amor, no pretende poseerla, no le exige fidelidad. Aún más, siempre la observa de lejos sin abordarla; es ella la que finalmente lo busca y se le entrega. (Vr. final de la I. Parte).

Felipe Hurtado es un personaje atípico, no es el macho ni el galán tradicional. Es un hombre suave, culto, racional con cierta alma femenina. Impetuoso y limpio como un adolescente. Los móviles de su estancia en el pueblo y su procedencia resultan hasta cierto punto misteriosos, no obstante el confiese que viene de lejos, de México (49), y que los ixtepecanos crean que "¡Viene por ella!", a pesar de que se pueda deducir que Hurtado tiene una misión cultural y espiritual que cumplir. En esto coincide de algún modo con la procedencia desconocida de Julia Andrade, cuyo pasado se deduce, sin embargo, puede ubicarse en Colima (56). Hurtado, al igual que Julia, despiertan el asombro y la curiosidad morbosa de los pueblerinos: Julia por su belleza enigmática y su situación peculiar, Hurtado por su personalidad mundana y segura que contrasta con una actitud serena, reflexiva, como si fueran otras sus preocupaciones,

como si perteneciera a un mundo más basto, quizá a ese mundo de quien vive sumergido en la ensoñación, y más, en la imaginación poética.

Una tarde, un forastero con traje de casimir oscuro, gorra de viaje y un pequeño maletín al brazo, bajó del tren. Parado en el andén de ladrillos rotos parecía dudar de su destino. Miraba a todas partes como preguntándose. ¿Qué es esto? Estuvo así unos instantes, viendo cómo descargaban los fardos de ayate de los vagones. Era el único viajero. Los cargadores y don Justo, el jefe de estación, lo miraron con asombro. El joven parecía darse cuenta de la curiosidad que despertaba (...) Parecía que iba sonriendo consigo mismo (...) El forastero siguió su camino. Sus ojos se posaban con suavidad en los tejados y en los árboles. Parecía ignorar la curiosidad que levantaba su paso. (Garro, a: 36-37)

Al "extranjero", se le ve como una especie de mago, poseedor de energías poderosas y desconocidas, que pueden cambiar el panorama psicológico y espiritual de los pobladores, que pueden hacer que se mueva el tiempo. Ixtepec desde el principio mitifica su persona, la significación de su presencia en el lugar, así como el papel que jugará en los acontecimientos futuros.

La noticia de la llegada del extranjero corrió por la mañana con la velocidad de la alegría. El tiempo, por primera vez en muchos años, giró por mis calles levantando luces y reflejos en las piedras y en las hojas de los árboles; los almendros se llenaron de pájaros, el sol subió con delicia por los montes y en las cocinas las criadas comentaron ruidosas su llegada. El olor de tisana de hojas de naranjo llegó hasta las habitaciones a despertar a las señoras de sus sueños inhábiles. La inesperada presencia del forastero rompió el silencio. Era el mensajero, el no contaminado por la desdicha. (Garro, a: 63)

Quizá desde una perspectiva más realista es sencillamente distinto: no es viejo ni decadente como los demás hombres; es joven, no está contaminado por el odio o la sensación de derrota. Es una especie de representante de lo que se vislumbraría como un hombre culto, civilizado, perteneciente a una "nueva generación". Es el que da la "buena nueva", el "no contaminado por la desdicha", el que se ha mantenido niño, puro. Felipe es alguien que no se había visto antes en Ixtepec, pues sus actos parecen regirse por una lógica diferente. En Felipe Hurtado se reúne lo espiritual, lo ideal y el ingrediente pasional que lo hacen reaccionar sin cortapisas ante sus impulsos y sus sentimientos. Por ello no se niega a la entrega de Julia, no obstante sabe que ello le puede acarrear la muerte.

No obstante ser portador del "ideal" de creatividad y de sentimientos desinteresados y "auténticos", y a pesar de representar simbólicamente una "esperanza", Felipe Hurtado finalmente sucumbe ante la realidad violenta de Ixtepec. Sincero y afable es paradójicamente víctima de la hipocresía; encarnación a su manera del amor y de la razón, es víctima del odio y de la barbarie encarnados en el general Rosas, y de la cobardía de los ixtepecanos. Su muerte o desaparición por el amor a Julia simboliza el fin de la utopía de la eternidad de valores y principios humanos "auténticos" como lo es el Amor.

Los criados lo miraban irse a través de sus lágrimas. Estaba a medio vestir, con los cabellos revueltos y la cara ansiosa.(...) Ixtepec entero estaba como ellos, desesperado por la suerte de un forastero que se nos iba tan misterioso como había llegado. Y era verdad que no sabíamos quién era aquel joven que había venido en el tren de México. Sólo ahora se nos ocurría pensar que nunca le preguntáramos cuál era su tierra, ni qué lo había traído por aquí. Pero ya era tarde. Se iba en mitad de la noche. (Garro, a: 143)

Más divino que humano, sólo conocemos su debilidad amorosa, la profunda depresión en la que se hunde obsesionado por Julia; pero las recámaras de su alma no nos son reveladas. Comparte con Julia el hermetismo que lo rodea, el proceso de mitificación que finalmente lo hace aparecer sublime, eterno como todo personaje mítico. Por eso no se asombra cuando se encuentra por primera vez con Julia Andrade; por ello ve con naturalidad el que ella finalmente lo busque en la casa de don Joaquín. Son los amantes dos partes de un cuerpo que, escindidos, finalmente se reúnen para trascender la muerte y el olvido.

Julia y Hurtado cruzaron el jardín y entraron en la habitación del forastero. Iban enlazados, al paso, mirando los helechos, como si pertenecieran a un orden diferente. Los criados los espían desde lejos. (Garro, a: 133)

Nicolás Moncada, por un lado, es una especie de encarnación del instinto y la pasión "en bruto", como un diamante sin pulir. Apasionado y jovial, se lanza desde niño al juego de la guerra, (11) un juego que se hará real en la adultez. Se deja llevar también por sus pasiones, pero tiene la desgracia de ser sacrificado sin lograr sus propósitos: vencer a Rosas, su natural enemigo, y recuperar la compañía y el afecto de su hermana Isabel, perdidos al dejar el pueblo rumbo a las Minas de Tetela, (Garro, a: 22-23) pero sobre todo al enamorarse ella de Francisco Rosas.

Nicolás representa un momento en la evolución de los personajes de la novela. Pareciera ser el tipo original, primario (irreflexivo y emocional) que luego de un largo proceso de desarrollo dará como resultado a un tipo más elaborado y complejo como son Martín Moncada y Francisco Rosas, o a un tipo de personalidad novedosa que es casi una abstracción, como la de Felipe Hurtado o de Julia, en la cual se reúnen ciertos rasgos míticos, un comportamiento en ciertos momentos romántico y una espiritualidad casi existencialista. Nicolás es fundamentalmente una personalidad más o menos activa, más o menos reflexiva. Su importancia radica en ser una pieza importante para que desde el inicio de la novela se vaya tejiendo el drama de su hermana Isabel y del pueblo. Nicolás aparece como pareja inseparable, casi incestuosa, de su hermana Isabel en los juegos y aventuras infantiles, un "alma gemela" en las expectativas de huir de Ixtepec y de lograr vivir otra vida; un elemento fundamental en la caída final durante la brevísima vida adulta que tiene. Nicolás es, en el juego, el atacante de Isabel (Cartago, ciudad mítica); en la vida real es parte de los sublevados "vencidos" que quieren romper el cerco de Rosas, pero también es el guerrero traicionado por su fiel aliada cuando Isabel se convierte en amante de su enemigo.

"Nos iremos de Ixtepec, nos iremos"... habían dicho él y sus hermanos desde niños. Juan era el primero que había encontrado la salida; cuando se acercó a verlo, estaba tirado boca arriba mirando para siempre a las estrellas. "¡Camíname hijo de la chingada!" mientras lo separaban de su hermano. "Me iré boca abajo para no llevarme nada de este pueblo que nos ha traicionado"... y no pudo llorar(...)

La traición de su hermana lo lanzaba a ese día de escombros y dentro de sus ruinas tenía que actuar como si viviera en los días enteros de los jueces. Se obligó a ver con frialdad al general y trató de saber lo que había sucedido en su vida y en la de sus hermanos (Garro, a: 265)

3.5. EL DOBLE.(doble personalidad, doble moral, doble tiempo, doble estructura , actancial).

Retomando el asunto del doble, podemos afirmar que hay en las obras de Garro la idea de que hay una especie de principio organizador, de todo lo que existe y que rige las estructuras de la vida humana. En el caso de la novela que nos ocupa, ese principio parece regir el sistema de los personajes y el cual puede ser reducido a un esquema más o menos fijo. A cada personaje le corresponde un doble, no sólo en términos de que cada ser contiene en sí mismo, formando parte de su esencia, una personalidad diferente y hasta contradictoria respecto a la primera, sino que el doble viene a presentarse como la refracción de otro, es decir, como una imagen distorsionada, transformada e incluso totalmente opuesta a éste. Esto quiere decir que a pesar de que pueda haber otro que comparte ciertos rasgos conmigo, o a pesar de que somos "en esencia" iguales(como en aquel pasaje donde doña Ana Moncada reconoce en la lujuria de su hija Isabel respecto de Rosas, es la misma que ella experimentaba frente a Martín, su marido. Garro, a:239), tenemos rasgos singulares y diferencias importantes.(Ana, nos ha dicho con anterioridad que, "los hijos son otras personas". Garro, a: 30)

Isabel Moncada respecto a sus padres representa, en cuanto a su actitud y sus ideas, un paso dado hacia adelante, un momento de avance o progreso -quizá negativo- dentro de una dinámica de transformación. Dicho de otra manera, la crisis de conciencia, el conflicto existencial de su padre, en Isabel deviene en la disolución y en el vacío. El hedonismo romántico de Martín es en ella angustia existencial, una angustia que rebasa la propia causalidad que rige su vida aislada y reprimida. Isabel se siente que está de zobra en el mundo, que es "un punto perdido en el espacio", que cae al vacío, a "un tiempo perdido" como un "aerolito".(Garro, a: 29-30)

Así como hay una doble naturaleza, una doble cara o realidad en los seres y en la misma realidad, en *Los recuerdos del porvenir* observamos que también hay una estructura doble o dual- si así podemos llamarla- en varios aspectos : la novela está dividida en dos partes y en cada una de éstas, la protagonista es una mujer que resulta ser no sólo la antípoda de la otra (Isabel respecto a Julia y viceversa), sino que cada una a su modo, viene a ser ella misma y otra personalidad. Esta especie de desdoblamiento se da también al nivel de quienes son sus amantes. Francisco Rosas es antípoda de

Felipe Hurtado, pero también de sí mismo en la segunda parte, donde visiblemente mermado como individuo y como hombre, se hace amante de Isabel Moncada. Rosas se descubre a sí mismo actuando de una manera inesperada, inclinándose por aquello que antes le hubiera sido inconcebible aceptar.

El triunfo no le había producido la alegría que esperaba. La presencia de Isabel en su cuarto había arruinado el éxito (...) Al entrar a su cuarto y mirarla de cerca, le molestaron sus ojos obstinados y su traje rojo. A él le gustaban las mujeres suaves, envueltas en colores claros. La silueta rosada de Julia se interpuso entre él y la joven que lo miraba rencorosa, adivinando sus pensamientos (...) No era justo tener el mismo par de ojos mirándolo de día y de noche. Sopló a la luz. No quería dejarse ver desnudo por esos ojos que lo observaban desde un rincón desconocido. Se metió en la cama y se sintió extraño entre las sábanas. Procuró quedarse lejos del cuerpo de Isabel. (Garro, a: 245-246)

Por su parte, Isabel junto a Rosas experimenta de una manera más profunda y compartida, esa dualidad, ese continuo desdoblamiento de su propio ser que viene a regir la manera en que en ella tiene lugar la experiencia temporal y espacial, diferente a la del general su amante.

-¿Qué cavilas? -preguntó Rosas una noche asustado por los ojos de Isabel -. Es malo pensar...Muy malo -agregó.

(...)

-No pienso, oigo un chorrillo de arena que cae adentro de mi cabeza y que me está cubriendo toda...

(...)

-Francisco, tenemos dos memorias...Yo antes vivía en las dos y ahora sólo vivo en la que me recuerda lo que va a suceder. También Nicolás está dentro de la memoria del futuro.

(...)

Él era hombre de una sola memoria, la de Julia, y los Moncada querían alejarlo de ella y hundirlo en las tinieblas anteriores a su amante. Había caído en una trampa, y tuvo lástima al sentirse tan perseguido por la suerte. (Garro, a: 252-253)

De la misma manera son antípodas las mujeres decentes y las queridas, éstas últimas y las "putas" del lugar. En algún sentido Francisco Rosas, el general invasor y totalitario que manda por la fuerza en el pueblo, tiene su doble, como ya habíamos señalado, en el personaje paródico que es el loco Juan Cariño, el "Sr. Presidente", cuyo "modo de gobernar" y de comportarse tiene que ver con una lógica que se opone a la violencia militar y al autoritarismo, al pragmatismo de quienes gobiernan; se opone finalmente -según podemos colegir de la opinión de quienes están cerca de él y lo admiran- a una manera de pensar y de vivir el mundo. La mujer que regentea el prostíbulo reflexiona sobre este singular personaje del pueblo:

La Luchi podía pasar horas escuchándolo. "¡Lástima! si no estuviera loco tendría mucho poder y el mundo sería tan luminoso

como la Rueda de la Fortuna", y la Luchi se quedaba triste al ver a Juan Cariño en la casa de las putas. La joven quería descubrir el momento en que Juan Cariño se había convertido en el señor presidente y no lograba encontrar la hendidura que dividía a los dos personajes: por esa grieta huía la dicha del mundo; de ese error nacía el hombrecito encerrado en el prostíbulo, sin esperanzas de recuperar su brillante destino. "Tal vez dormido soñó que era el señor presidente y ya nunca despertó de ese sueño, aunque ahora ande con los ojos abiertos" se decía la joven recordando sus propios sueños y su conducta extravagante adentro de ellos. Por eso le servía muchas tazas de café y lo trataba con cuidado, como se trata a los sonámbulos. "Si algún día despertara" ...y escudriñaba los ojos del señor presidente creyendo descubrir en ellos al mundo asombroso de los sueños: sus espirales al cielo, sus palabras girando solitarias como amenazas, sus árboles sembrados en el viento, sus mares azules sobre los tejados. ¿Acaso ella no volaba en sueños? Volaba sobre unas calles que a su vez volaban persiguiéndola y abajo la esperaban unas frases. si llegara a levantarse en la mitad de ese sueño, creería para siempre en la existencia de sus alas y las gentes dirían burlonas: "Míren a la Luchi. Está loca. Se cree pájaro". Por eso espíaaba a Juan Cariño, para ver si lograba hacerlo despertar. (Garro, a: 60)

Los personajes de la novela de Garro continuamente se desdoblán, viven su alteridad como una manera de escapar a la angustiada opresión que sobre ellos ejerce la situación social y política, el ambiente familiar y doméstico; pero sobre todo experimentan este desdoblarse permanente como una condición natural, de origen. Están entre la vigilia y el sueño, entre la realidad y la irrealidad propios de un mundo que a cada paso se desdibuja, por ello los sueños adquieren predominancia imponiéndose a la llamada "realidad concreta". La locura es también un doble estado, un estado fronterizo y por ende un estado de privilegio, en el cual se puede ver a ambos lados de la realidad, sin constreñirse totalmente a ninguno. Si la realidad ofrece, en un momento dado, posibilidades para la experiencia de lo maravilloso, para echar a andar la imaginación, para tener un momento de intensidad, se puede ir a ella sin problema; si lo mismo ocurre en el sueño o en el recuerdo no existe temor ni cortapisa alguna para trasladarse entonces al sueño, abandonando esa realidad que se ha convertido en cerrada y castrante.

Ahora bien, en el ámbito político y éste en relación con los roles actanciales dentro de la novela, encontramos también la idea del doble: a todo héroe corresponde un villano, esto es, a todo protagonista corresponde un carácter antagónico (un hombre violento -un hombre pacífico; un bárbaro -un civilizado; un hombre querido- un hombre repudiado). Así, Francisco Rosas es un soldado fracasado y sin principios, opuesto totalmente a un Emiliano Zapata, o a un cristero como Habacuc, estos últimos recordados e invocados con simpatía por sus altos ideales y su indudable importancia en el imaginario colectivo. Rosas es el personaje antagónico, un hombre de carne y hueso que debe luchar contra fantasmas (Zapata) y contra hombres que le hacen sombra (Hurtado). Los cristeros vienen a ser dobles parecidos y por ende continuación de los zapatistas, y ambos, antípodas de los carrancistas. El propio Juan Cariño tiene su doble en el loco Hupa, ese indigente que sí está loco. Julia tiene su doble opuesto en Isabel, Dorotea en Gregoria, Ana Moncada en doña Lola, etc.

De los locos que he tenido, Juan Cariño era el mejor. No recuerdo que haya cometido nunca un acto descortés o malvado. Era dulce y atento. Si los mocosos le tiraban piedras a su sombrero de copa y éste rodaba por el suelo, Juan Cariño lo recogía en silencio y seguía su paseo vespertino con dignidad. Daba limosnas a los pobres y visitaba a los enfermos. Pronunciaba discursos cívicos y pegaba manifiestos en los muros. ¡Qué diferencia con Hupa!... ¡Ese fue un desvergonzado! Tirado días enteros rascándose los piojos y asustando a los paseantes. Se les aparecía a la vuelta de una esquina, los tomaba del brazo y clavándoles las uñas negras y largas les gruñía: ¡Hupa! ¡Hupa! Mereció la mala muerte que tuvo: unos chiquillos lo encontraron tirado en una zanja, con la cabeza deshecha a pedradas y el pecho cuidadosamente tatuado con una navaja. Era un loco. (Garro, a: 49)

La curandera Gregoria, esa especie de "bruja blanca", tiene su doble en la "bruja negra", en la hechicera que es Nieves. (126) Ignacio, el hermano de la panadera y que es representación de los agraristas de Ixtepéc, tiene su opositor en Rodolfo Gorríbar, el terrateniente. Toda personalidad tiene una que se le contrapone, que es totalmente antagónica.

Pero también esto ocurre entre una generación y otra: Martín Moncada un ex-dueño de mina decadente, conservador de las tradiciones tiene una especie de antagonistas en sus hijos (Isabel, Nicolás y Juan) quienes aspiran a salir de la pasividad en la que se hunden sus padres, a vivir una vida distinta a ellos -más libre, dinámica y apasionada-, a oponerse en los hechos al tirano de su pueblo, como lo intentan al participar en la conjura.

Esta misma relación de contrarios, se da entre madres e hijas; el caso más notable, el de Isabel Moncada que contraviniendo todas las convenciones sociales y morales que rigen la vida del pueblo, elige un camino distinto al de su madre y al de sus contemporáneas. En otras obras de la autora, la idea del doble también aparece: el doble que funge como una especie de imagen del personaje refractada por otro; o el doble como una entidad contradictoria pero inherente a uno; como una especie de "gemelo de destino" que se ve como el acompañante natural del personaje.

En la última novela publicada por Elena Garro, *Y matarazo no llamé...*²² el doble es una presencia pesadillesca: un cuerpo en progresiva descomposición. El protagonista debe convivir con un hombre desconocido que alguien dejó en su casa. Herido durante una represión política es físicamente un bulto, pero al que hay que curar, alimentar y proteger. Llega así a convertirse en un segundo protagonista de la novela. En *Testimonios sobre Mariana*, la personalidad contradictoria e impredecible del personaje la hace actuar continuamente como si fuera ella y otra persona al mismo tiempo. Mariana vive una doble vida: está casada con Augusto y es amante de Vicente; para el primero es una loca y para el segundo el mismo amor encarnado. Junto a ello, los testimonios narrados por tres distintos testigos sobre la vida y las aventuras de Mariana, son en cierto sentido tres versiones, tres registros o desdoblamientos de una memoria transhistórica de la protagonista.

22. Garro, 1992.

Con Julia Andrade e Isabel Moncada en *Los recuerdos*, la figura del doble se da en una suerte de entrecruzamiento o de inversión de papeles o de roles, como si intercambiaran estafetas: la que desde una perspectiva encarnaba lo positivo se convertirá en símbolo del oprobio como sucede con Isabel; y viceversa, Julia, que representaba desde otro ángulo lo negativo se convertirá en paradigma de lo positivo. Julia e Isabel son mujeres en cierto sentido iguales: ambas le han apostado al amor hasta las últimas consecuencias, una entregándose a Felipe Hurtado y traicionando a su amante, Francisco Rosas; la otra, traicionando a su familia y a su pueblo, para entregarse al general.

Intercambiando su papel de transgresoras, sin embargo, su acción se ha ejecutado hasta cierto punto bajo circunstancias distintas debido a la personalidad y a la significación social y simbólica de cada una. Julia Andrade, raptada y convertida en la querida del general Rosas, es la heroína de la primera parte de la novela. Se trata de una mujer admirada y deseada por todos debido a su belleza y personalidad -no vista antes por los ixtepecanos, imagen del amor y la belleza- que se engalana con vestidos de satín rosado y collares de oro, regalo de Rosas, quien no sabe cómo demostrarle su amor rendido, fiel y absoluto. El signo de Julia es la luz que deslumbra y encandila; es la claridad, la suavidad y delicadeza aunque, contradictoriamente, sobre ella recae el estigma moral.

Los hombres inquietos, giraban de prisa para llegar al lugar donde se encontraba Julia. No podían perderla: bastaba seguir la estela de vainilla dejada por su paso. En vano la condenaban cuando estaban alejados de ella, pues una vez en su presencia no podían escapar al misterio de mirarla. (Garro, a: 93-94)

Julia Andrade, es además redimida finalmente por el amor de Felipe Hurtado, el extranjero, un joven soñador y sensible que es visto como una ráfaga de aire limpio, como el "mensajero de la dicha", en medio del ambiente enrarecido y tortuoso de Ixtepec. Julia es el "milagro" que no sabemos reconocer en la vida cotidiana, es la esperanza de resurrección de los ixtepecanos, de que pueden ocurrir cosas nuevas y distintas; por todo ello -y a pesar de la censura- su recuerdo es positivo y luminoso, su pérdida irreparable.

Pasaba el tiempo y no nos consolábamos de haber perdido a Julia. Su belleza crecía en nuestra memoria. ¿Qué paisajes andaban mirando aquellos ojos que ya no nos veían? ¿Qué oídos escucharían su risa, qué piedras de nuestras noches espejeaba su traje? Nosotros, como Francisco Rosas, la buscábamos y la llevábamos y la traíamos por pasajes imaginarios. Tal vez escondida en la noche nos miraba buscarla. Tal vez veía su banco de la Plaza abandonado debajo de los tamarindos y escuchaba a la Banda Militar tocar marchas para ella. Tal vez se escondía en los almendros del atrio y sonreía al ver pasar a las mujeres enlutadas entrar a la Iglesia y después salir buscando la gracia de su escote. (Garro, a: 151)

Por el contrario, de Isabel sólo sabemos que es joven, que, como hija de familia, como miembro de los Moncada, es por extensión respetada en Ixtepec. Dentro del seno familiar ella es -a pesar de su dependencia- una joven inconforme, inestable; pero socialmente pasa inadvertida hasta que ocurre su 'traición' o su 'venganza'. Al volverse amante del general -el verdugo de su pueblo y familia- viste y vestirá siempre de rojo, símbolo del fuego de la pasión y no del Amor que redime. El signo de Isabel es la oscuridad, la opacidad, lo oculto y clandestino. Representa esas fuerzas subterráneas, irracionales e inesperadas como las pasiones que asaltan al individuo y que se le presentan como incontrolables.

¿Por qué Isabel estaba con el general sabiendo la suerte de sus hermanos? La joven les producía miedo. Asustadas, esquivaban un encuentro con ella. Isabel no hablaba con nadie. Recluida en su habitación, sólo al oscurecer cruzaba el corredor y se encerraba en el cuarto de baño. Los criados oían correr el agua de la ducha y las queridas espían su salida para verla de lejos. (...) Comía sola y esperaba sombría la entrada de Francisco Rosas. El general volvía al amanecer y la encontraba despierta, sentada en una silla como si estuviera de visita, cada vez más pálida en su traje rojo. Le molestaba la joven y el color de su vestido, pero nunca se le ocurrió hacerle regalos como a Julia y el traje de fiesta con el que Isabel llegó al hotel era el único que se le conocía. Fue Gregoria la primera que se acercó a la joven, su soledad le daba pena. (Garro, a: 250-251)

Esa inclinación instintiva que Isabel siente por Rosas es una audacia reprobable que le acarrea el rechazo o si acaso la compasión y no la admiración y la envidia que causaba Julia. Su pasión la condena pero la hace trascender -aunque negativamente- en la memoria colectiva. Y es que las acciones de la protagonista Isabel tendrán un papel doble y una doble significación: por una parte, rompe el cerco y la inmovilidad, es una especie de remedio mágico a la invulnerabilidad de los militares y a la pasividad de los ixtepecanos; pero también es la representación de la derrota definitiva de Ixtepec; y a un tiempo la víctima del sacrificio, y el chivo expiatorio verdadero en Ixtepec. Los efectos psicológicos y emocionales que en los pobladores y en el propio general tiene el "protagonismo de Isabel" son demoledores, viene a profundizar la experiencia de crisis existencial y moral, la experiencia de un destino irremediamente trágico.

La fiesta de Doña Carmen rompió para siempre el hechizo del Hotel Jardín y sus habitantes dejaron de enamorarnos. Isabel había entrado al corazón del enigma. Estaba allí para vencer a los extranjeros, tan vulnerables como cualquiera de nosotros, o bien para decidir nuestra derrota. Su nombre borró al recuerdo de Julia y su figura escondida detrás de las persianas se convirtió en el único enigma de Ixtepec. El grupo de los militares y sus queridas antes intacto se deshizo. Los soldados aburridos hablaban con desprecio de sus jefes y de sus mujeres. (Garro, a: 250).

Isabel y Julia, saliendo de su pasividad e indiferencia, se convierten en símbolos de ese enigma que es el comportamiento humano sólo parcialmente revelable. Julia e Isabel provocan en su momento fascinación, pero también temor y desasosiego como virtuales poseedoras de una fuerza misteriosa. Pero, de cualquier modo, Isabel y Julia

sobresalen por encima de los demás personajes femeninos. Su destino trágico las hace compartir la misma esencia que la de esos "grandes personajes" de los cuales se alimenta el Mito.

La pretendida naturaleza femenina y el rol de las mujeres está marcado por la ambivalencia. Si bien es cierto que el comportamiento familiar y social "observable" y "hacia afuera" por parte de las mujeres es de sumisión y respeto absoluto a las tradiciones y al varón, en el pueblo las mujeres "detentan" el poder en la casa, en la intimidad; un poder que trasciende el ámbito social y político, como lo demuestra el plan de conjura inventado e instrumentado por la mujeres del pueblo. Por su parte, el modelo exige que las mujeres deban callar y obedecer, casarse, procrear hijos y ser fieles con el marido hasta la muerte. Pero -nos dice la novela- mientras ese discurso legitimador de ciertos valores se presenta como monolítico, en la práctica pueden apreciarse matices y contrastes que lo relativizan. En Ixtepec encontramos mujeres con carácter, rebeldes o por lo menos irreverentes frente a la vida a que las condena su clase social, su condición sexual, su posición dentro de la familia. Isabel Moncada se niega a que su vida se reduzca a un matrimonio tradicional y a una vida monótona, igual a las de las otras mujeres. Se destaca el caso de doña Matilde, la viuda, quien siendo en vida una mujer temerosa de su esposo, se burla de él sin restricción alguna, (era "siempre tan amarillo", egoísta, "fátuo") y critica la forma en que la tiranizaba cuando vivía. (Garro, a: 64)

-A Dios gracias, tu pobre padre murió. Imagínate su sorpresa si me viera ahora... ¿Y tú, qué esperas para casarte? Segovia es el mejor partido de Ixtepec. ¡Claro que es un pobre hombre! ¡Qué castigo oírlo toda la vida!... Pero ¿esa soy yo? -volvió a repetir fascinada ante su cara que gesticulaba en el espejo. (Garro, a: 28-29)

Junto a estos intentos de desacralizar al matrimonio y a la misma figura del marido como una especie de continuador del padre, Elvira, como las otras mujeres, no puede desafanarse de los prejuicios sexistas que son ya lugares comunes respecto a los defectos y debilidades atribuidos a las mujeres y que ellas mismas se han encargado de difundir y conservar. Así, unas líneas más adelante, el mismo personaje rebelde contra el poder masculino que la aplasta, en un arranque de enojo y desautorizando a las mujeres y a ella misma, exclama: "-¡Cómo se tarda Matilde!... Las viejas hacen todo despacio...", (Garro, a: 64) Pero, de nueva cuenta el matiz: son mujeres las que esconden a los alzados, las que planean todo para conjurar contra los militares, son ellas las que embaucan y fingen para tratar de salvar al pueblo, desde las damas más respetables como doña Carmen Arrieta, doña Ana Moncada y doña Elvira; desde las más marginales (la Luchi que regentea el prostíbulo), hasta la más insignificantes e indefensas como es la vieja Dorotea. Son también ellas las que continúan las costumbres y los ritos, ciertos conocimientos y experiencias que conservan y transmiten de generación en generación. Son guardianas naturales de la memoria colectiva. Frente a todos estos atributos los varones se vuelven insignificantes y sus actos poco gloriosos.

Ahora bien, en otro nivel de la reflexión, la novela pareciera decirnos, que hablar de la condición marginal de la mujer no resulta por sí mismo interesante en un texto literario, sino lo otro, hablar de cómo cada mujer en lo particular y en una circunstancia dada, vive y siente la experiencia, con qué recursos le hace frente. Pero fundamentalmente, la novela se plantea el problema de la representación poética de una

serie de caracteres femeninos, con su pléyade de sentimientos, sensaciones e imágenes que conforman ese mundo interior, enigmático y misterioso, o sencillamente ese mundo `obviado' que es la "subjetividad" femenina.

Desde su cama doña Ana oyó los rumores de la noche y se sintió asfixiada por el tiempo quieto que vigilaba las puertas y las ventanas de su casa. La voz de su hija le llegó: "Yo no quepo en este cuerpo" Recordó la turbulencia de su propia infancia en el Norte. Su casa de puertas de caoba que se abrían y cerraban para dar paso a sus hermanos: sus nombres sonoros y salvajes que repetían en las habitaciones altas, donde en invierno flotaba un olor a madera quemada. Vio la nieve acumularse en el alféizar de las ventanas y oyó la música de la polkas en el vestíbulo donde circulaba un aire frío. (Garro, a: 34)

Y es que en la novela no hay una imagen `nueva' de mujer respecto de la que hasta entonces cultivaba la tradición literaria, pero sí hay que reconocer que aparecen con mayor énfasis en los personajes femeninos atributos como el de la rebeldía y la fuerza en medio de la sumisión, la originalidad ante lo predeterminado. En estas mujeres hay cierta conciencia sobre el entorno y cierta capacidad de reflexión y crítica, pero sobre todo un fino sentido del humor, para ver a otras mujeres y a sí mismas, como ocurre con doña Elvira quien se burla de los pretendientes de su hija; como sucede con doña Matilde quien no puede reprimir los ataques de risa ante la cara solemne y rígida de un muerto:

Quando alguien morfa, ella no iba al duelo. No sabía por qué la cara muerta de sus conocidos la hacía reír.

-Por Dios, Ana, ¿Crees que los Olvera me hayan perdonado la risa que me dio la cara de su padre muerto?

-Sí, no te preocupes, ya lo olvidaron -contestaba su cuñada.

- Estoy tan arrepentida...

Pero la señora, a pesar de su arrepentimiento, no podía recordar aquel rostro compungido, de muerto vestido de negro, con corbata negra y con zapatos negros sin echarse a reír.

- ¿Hazme el favor! ¡Vestir de gala a un pobre difunto! (Garro, a: 52)

Los ejemplos de esa 'subjetividad femenina' -que también algunos hombres poseen- son abundantes en la novela, la cual encuentra su expresión en actitudes y formas de ser y de proceder que apuntalan ciertas creencias en una naturaleza mágica y enigmática propia de las mujeres, la cual las hace establecer nexos peculiares con su entorno, con seres y objetos que forman parte del espacio real o imaginario en el cual se mueven.

Algunas mujeres como Julia son centros de energía, de cierto magnetismo, alrededor de los cuales giran los demás; algunas como Gregoria ("la bruja blanca") o como Nieves (esa especie de "bruja negra") son mujeres con poderes sobrenaturales declarados, con los cuales ayudan o perjudican al prójimo como sucedió con Juan Urquiza(126-127). Otras, como Lola Gorfbar, sencillamente poseen un poder de

dominio sobre otros, como sucede con su hijo Rodolfo; pero las hay también que desde su humilde posición, desde su papel circunstancial o secundario, se vuelven notables como expresión de esta naturaleza femenina impredecible y misteriosa, de ese modo maravilloso de ver la realidad.

En la novela estos atributos son exaltados como una salida a una realidad aniquiladora. La experiencia de lo maravilloso y lo mágico se convierte en un discurso alternativo, pues es una vía de conocimiento de aquello que está más allá del muro de la realidad aparente, puramente física y de su interpretación racional y objetiva; vía que permite al individuo no sólo "ver" sino formar parte de esa inédita dimensión de la realidad.

Blandina la costurera, llegó una mañana provista de sus lentes y su cesto de costura. Su cara morena y su cuerpo pequeño reflexionaron unos momentos antes de entrar en el cuarto de costura.

-No me gustan las paredes; necesito ver hojas para recordar el corte- aseguró con gravedad y se rehusó a entrar.

Félix y Rutilio sacaron la máquina Singer y la mesa de trabajo al corredor.

-¿Aquí está bien, doña Blandina?

La costurera se sentó con parsimonia ante la máquina, se ajustó los lentes, se inclinó e hizo como si trabajara; luego levantó la vista consternada.

-¡No, no, no! Vamos allá, frente a los tulipanes...¡Estos helechos son muy intrigantes!...

Los criados colocaron la máquina de coser y la mesa frente a los macizos de tulipanes. Blandina movió la cabeza.

-¡Muy vistosos! ¡Muy vistosos! -dijo con disgusto.

Félix y Rutilio se impacientaron con la mujer.

-Si no les molesta prefiero estar frente a las magnolias -dijo con suavidad y avanzó con su trote menudo hacia los árboles, pero una vez frente a ellos exclamó desalentada:

-Son muy solemnes y me dejan triste.

La mañana pasó sin que Blandina encontrara el lugar apropiado para su trabajo. A mediodía se sentó a la mesa meditando con gravedad sobre su problema. Comió sin ver lo que le servían, abstraída e inmóvil como un ídolo. Félix le cambiaba los platos.

-¡No me mire así, don Félix! Póngase en mi triste lugar, meter tijeras a telas caras, rodeada de paredes y de muebles ingratos...! ¡No me hallo!

Por la tarde Blandina "se halló" en un ángulo del corredor.

-Desde aquí sólo veo el follaje; lo ajeno se pierde entre lo verde

- Y sonriente empezó su trabajo. (Garro, a: 24)

Encontramos en Ixtepec, además de las figuras femeninas protagónicas (Julia Andrade e Isabel Moncada), a mujeres que por su personalidad y su circunstancia, o por la idea que tienen de la vida resultan memorables, empezando por las "queridas" de los generales: Rosa y Rafaela, las gemelas amantes del "teniente coronel Cruz" son mujeres bastante liberales sexualmente hablando, desinhibidas y provocadoras. Además de compartir al mismo hombre, poseen una sensualidad y una volubilidad que las hace ver felinas. Les gusta, ("Si estaban contentas") ponerse "tulipanes rojos en el pelo";

también, les encanta tener abiertos los balcones para que las vean los hombres sonreír, comer fruta, para exhibir sus cuerpos y su intimidad con el amante. (Garro, a: 40)

A diferencia de estas cortesanas, Antonia "una costeña rubia y melancólica" es la típica mujer-niña, inocente y temerosa, como las princesas de los cuentos populares raptadas por un brujo o un hombre poderoso y malo. Antonia despierta intensas pasiones en el Coronel Corona quien, herido de amor y por una fatal confusión, atraerá sobre sí su propia muerte. Por su parte, Luisa, quien "pertenece al capitán Flores", "pequeña de estatura, de ojos azules y pelo oscuro" es la 'real hembra', audaz, agresiva, pasional como "una gata en celo". (Garro, a: 41)

La llegada de estas mujeres al polvoriento Ixtepec provoca expectación y también -aunque no confesos- emoción y regocijo. Es alrededor de ellas, sobre todo de Julia, donde giran las miradas y los sentimientos, los actos de los pueblerinos. Con su presencia se abre una especie de paréntesis luminoso que distrae constantemente la atención de los ixtepecanos ocupados en autoflagelarse y en la lamentación.

La posición de las amantes y de los militares es intermedia, pues está entre las decentes y las prostitutas lo cual también les asegura un lugar privilegiado. Como "queridas" no tienen que cumplir con las tareas de esposas y de amas de casa, pero sí tienen a un hombre que las protege y mantiene y al cual le deben fidelidad, un hombre que las esclaviza. Lo que las distingue de las otras es que son abiertamente sensuales y sexuales. Viven para el placer sin preocuparse de mañana, aunque en apariencia les interesa conservar ciertos valores y cierta imagen: Luisa alega ante las demás, que ella dejó al marido por amor para irse con su actual amante y que por ello no es una "puta". Un halo de sofisticación las envuelve haciéndolas atractivas y deseables. Sin embargo, hay que anotar, cuando Julia "desaparece" e Isabel se hace amante del General Rosas, en la segunda parte de la novela, ese glamour que las caracteriza se diluye. (Garro, a: 250)

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, a: 40)

Durante el día las mujeres quedaban privadas de la compañía de los militares. Entonces se peinaban, se mecían en las hamacas, comían desganadas y esperaban la entrada de la noche, llena de promesas. A veces, en la tarde, paseaban a caballo: Rosa y Rafaela en sus monturas grises, Julia en su alazán, las tres riendo, con los pechos sueltos como pájaros, sus dijes de oro, sus espuelas de plata y un fuste en la mano que les servía para tirar de un golpe los sombreros de los hombres que no se descubrían a su paso. Sus amantes las seguían. Ixtepec, fascinado, las veía pasar mientras ellas nos miraban desde lo alto de sus ojos y se alejaban meciéndose en el polvo, al compás de las ancas de sus caballos. (Garro, a: 47)

Las "queridas", a diferencia de las mujeres del burdel del pueblo, son condenadas de palabra, pero admiradas de hecho. Frente a la fealdad y opacidad de las pueblerinas, las queridas son mujeres atractivas, liberales, alegres y retardoras; visten un tanto escandalosamente, se entregan al erotismo y son ciertamente exhibicionistas. Pero también, como sucede con el resto de las mujeres, están sometidas, obligadas a fingir sus verdaderos sentimientos.

Luisa, sentada, fumaba nerviosamente y miraba a las hermanas tendidas en la misma cama, medio desnudas, los pechos tiernos y hermosa la piel piñón. Los ojos soñolientos y las bocas a esa hora infantiles hubieran querido que ella, Luisa, se fuera a su cuarto.

-¿Por qué será así? -preguntó Rosa, refiriéndose a Antonia.

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

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

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

-Vamos a comer fruta mientras llegan esos...

-¿Qué dirían ellos si nosotros nos fuéramos de juerga? -dijo

Luisa, mordisqueando una naranja. (Garro, a: 45)

Las "cuscas", por el contrario, son esperpénticas, pobres, feas, no son amadas sino utilizadas, mal vestidas, rodeadas de un ambiente sucio y deprimente. Las queridas tienen un hombre que las quiere y protege, que sufre y muere por ellas como le ocurre al capitán Damián Alvarez ejecutado por Francisco Rosas a causa de una confusión producto de los celos. Las prostitutas, como la Luchi, sólo cuentan con el loco Juan Cariño, no tienen pareja en quien arraigarse, a quien pertenecer, como mujeres independientes son veletas que el aire arrastra.

Damián Alvarez, como todos los hombres que se acostaban con ella, buscaba el cuerpo de otra y la miraba con rencor por haberlo engañado. "Las putas nacimos sin pareja", se decía la Luchi mientras le hablaban de "la otra", y los hombres desnudos se convertían en el mismo hombre, su propio cuerpo, la habitación y las palabras desaparecían, y sólo le quedaba miedo frente a lo desconocido. Sus acciones sucedían en el vacío y los hombres que dormían con ella eran nadie "¿Qué estoy haciendo contigo?", había dicho el oficial y le había vuelto la espalda (...) "Tres veces me pidió que la llevara"...Ella lo dejó llorar, se enderezó en la cama y fumó un cigarrillo tras otro, mientras Damián Alvarez seguía llorando por la querida de Justo Corona. "Si la sacas del hotel te cuesta la vida. Mejor huye de Ixtepec". Damián la miró con ira. "¡Putá, tú que sabes del amor!" Y se fue dando un portazo. (Garro, a: 100)

No sólo por su circunstancia particular, las prostitutas -como otros ixtepecanos- experimentan una sensación de desdoblamiento continuo, producto de la opresión y la violencia de fuera, al cual sobreviven con sus pensamientos y deseos, con esa acendrada conciencia del cuerpo y los objetos cotidianos.

Se sentó en la cama y examinó la fragilidad de su piel y la inconsistencia de sus huesos. Comparó la blandura de sus rodillas con la solidez de los barrotes de la cabecera y sintió una piedad dolorosa por ella misma(...) El cuarto quedó silencioso iluminado por un sol que separó a los muebles de los muros y los hizo bailar en el aire. "¿Y si fuera hoy?", se repitió la Luchi, y se cubrió la cara con la sábana para huir del vértigo que le produjo la luz de las doce del día. (Garro, a: 100)

Ese mundo subterráneo donde al mismo tiempo se es y no se es, donde se despliegan las imágenes y los sentidos, que conforman el ámbito psicológico y espiritual de Ixtepec, es un mundo de mujeres, un "mundo femenino" o, por lo menos, "un mundo afeminado". Las mujeres son objetos política y socialmente hablando, pero son sujetos en tanto son sensibilidades 'en vilo', generadoras de sensaciones y de deseos, de imágenes. Más que concentrarse en el actuar pragmático, en el "actuar" de un personaje para lograr un propósito, lo que hace la novela es incursionar en los actos del lenguaje, en tanto manifestación directa de la actividad imaginaria de los individuos. Así, las mujeres, observándose a sí mismas como frente a un espejo, profieren en voz alta lo que ven o lo que desearían ver; reflexionan sobre su existencia conformada fundamentalmente de sueños, esto es, de imágenes, de palabras, como le sucede a doña Ana Moncada.

-Hay veces en que el papel nos hace gestos..

Su hija la miró sorprendida y ella se ruborizó. Quería decir que en la noche había pensado una carta que abolía la distancia que la separaba de la joven y que en la mañana, frente a la insolente blancura del papel, las frases nocturnas se desvanecieron como se desvanece la bruma del jardín, dejándole sólo unas palabras inútiles.

-¡ Y anoche era yo tan inteligente! -suspiró.

-En la noche todos somos inteligentes y en la mañana nos encontramos tontos -dijo Martín Moncada mirando las manecillas quietas del reloj. (Garro, a: 30)

Por otra parte, la opinión que tienen las mujeres de Ixtepec sobre distintos asuntos y tópicos de la vida política y social, está relacionada directamente con sus sensaciones y vivencias. En los monólogos y diálogos, en la propia narración queda impresa la huella de sus cambiantes estados de ánimo, de una visión del mundo en la que predominan la intuición, la magia, el humor y la ironía.

-¿Tú entiendes algo de lo que pasa en México?...¿Qué quieren estas gentes del Gobierno?

-No sé, mamá -contestó Conchita, que pensaba en Nicolás Moncada y en sus días gastados uno a uno entre las paredes de su casa.

-¿Ves? Nadie entiende nada.

Doña Elvira arrojó los periódicos al suelo y se mecía con impaciencia en su sillón. ¿Qué otra cosa podía hacer? Había voluntades extrañas a la suya destruyendo uno a uno los pequeños placeres cotidianos. "¡No se acaban nunca los Justinos!" Pensó sin ningún

remordimiento por bautizar así a los tiranos con el nombre de su marido.

Ella no pedía nada: oír cantar a sus canarios, guardar las fiestas, mirar al mundo adentro de su espejo y platicar con sus amigos. Y no lo lograba: enemigos lejanos convertían en crimen todos los actos inocentes. Nunca volverían los días tranquilos ni las fiestas. Rencorosa miró los periódicos tirados por el suelo.

-¡Inés, recoge los periódicos! Este salón parece una garita.

Entró Inés sin hacer ruido, el traje violeta y las trenzas negras impasibles, se inclinó y luego tendió los diarios a la señora. Doña Elvira buscó curiosa las fotografías.

-¡Qué carita! ¡Qué carita! ¿Ven? Nunca sonrío. Está hecha para leer sentencias de muerte.

Inés y Conchita se inclinaron sobre su hombro para mirar la cara del Dictador repetida varias veces en los diarios. (Garro, a: 157)

A manera de conclusión, podemos afirmar que la importancia de la anécdota desmerece un tanto frente a la constante y rica actividad psicológica y lírica de los personajes, esto es, a su actividad lingüística. Ese ir y venir de una interioridad a otra, de una subjetividad a otra, va creando una intensa sensación de movimiento y ensanchamiento del espacio. Estamos frente a un texto dialogado que es, de algún modo, una especie de "puesta en escena" del lenguaje mismo.

"Isabel, ¿crees que los montes existen"?

La voz niña de Nicolás llegó a sus oídos y desde la iglesia en llanto se fue a la mañana en que ella y sus hermanos escaparon de su casa y un arriero los devolvió a sus padres ya muy entrada la noche. Habían subido a un monte espinoso lleno de iguanas y cigarras. ¡Eso no era un monte! Desde sus tierras pedregosas veían los montes verdaderos: azules, hechos de agua, muy pegados al cielo y a la luz de los ángeles. (Garro, a: 161)

3.7.1. EVAS SIN PARAISO o DEL LIBRE ALBEDRIO.

Ahora bien, la concepción de la mujer como propiedad del varón, la familia y el hogar como su destino y su ámbito natural, así como las relaciones patriarcales -que no excluyen el incesto, como es sugerido en varias ocasiones entre Nicolás Moncada y su hermana Isabel (Cfr. Garro, a: 16, 17 y 18)-, son asumidos por las mujeres adultas y 'decentes' del pueblo, pero no sucede así con sus hijas, con las ideas de la nueva generación representada por Isabel y por Conchita, en quienes esa concepción entra en conflicto. Isabel hace intentos por rebelarse o por lo menos escapar de los rígidos parámetros de la cultura machista.

-A mí me gustaría que Isabel se casara -intervino la madre.
 -No me voy a casar -contestó la hija.

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 de una solución la dejaba reducida a una mercancía a la que había que dar salida a cualquier precio.

-Si la niña se va y ellos se quedan, esta casa no sería la misma casa. Es mejor que se vayan los tres, como dijo el niño Nicolás -aseguró Félix-pues a él le disgustaba la idea de que la niña Isabel se fuera con un desconocido.(Garro, a: 22)

Si bien el personaje no lo logra totalmente, su intento es una hazaña porque implica una transgresión: Primero Isabel concibe, como una salida, irse del pueblo con sus hermanos para no morir "como sanguijuelas" pegados a su casa y a su familia, esto es, tener un destino de varón; después- y ya en los hechos- se hace amante de Francisco Rosas, enemigo de su familia y de su pueblo rebelándose contra la imposición de un marido, pero sobre todo, contraviniendo la más elemental regla de lealtad familiar: es, de algún modo, cómplice de la muerte de sus hermanos -a quienes no logra salvar- y de la ruina final de Ixtepec. Pero también, paradójicamente, el drama de Isabel Moncada reafirma el símbolo de la mujer que es reo de sus instintos, apetitos y pasiones. Isabel Moncada es arrastrada, sin oponerse, por una fuerza misteriosa y destructora que la hace violar los límites morales, las barreras sociales. Isabel simboliza lo incontrolable, lo desafiante y lo riesgoso. Es Malinche, es Eva expulsada del Paraíso, es el mito resignificado, pero también es la Mujer Tortuga de las ferias, mitad animal y mitad humana, condenada a rodar de pueblo en pueblo exhibiendo los rasgos de su insólita naturaleza como "castigo por desobedecer a mis padres".

La novela termina con un epitafio, escrito por la vieja curandera Gregoria que trata de sintetizar y de explicar las causas externas y el desenlace de su drama, enfatizando esa doble naturaleza, esa esencia contradictoria y enigmática de la heroína.

"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, a: 295)

Isabel Moncada es un personaje que responde a las exigencias de construcción del Mito, a las necesidades de verosimilitud de la historia que narra la decadencia y la derrota final de Ixtepec. Pero ello no impide que su figura se proyecte más allá del drama mítico. Sin duda sus acciones y personalidad, en el trayecto de la novela, se van constituyendo en un entramado coherente de indicios, de pistas que en la segunda parte se conformarán en ese gran núcleo donde las acciones se precipitan y alcanzan ese punto climático que es la elección y la ascensión de su destino. Pero también junto con

ello, diríamos, hay una especie de contra-narración, una especie de discurso implícito en el que la subjetividad de Isabel, colocada siempre en una especie de zona franca, en ese umbral donde la realidad y el deseo continuamente dialogan, pareciera conformar una sutil zona de indeterminación en la cual Isabel, a pesar de su destino trágico, interiormente es una conciencia en vilo que discurre permanentemente.²³

Isabel Moncada es como esa piedra, ese espejo de la memoria, que luego de venir rodando y rodando desde el pasado, se detiene por un momento, se clava en lo alto de una colina, como un punto de convergencia desde el cual es posible contemplar y contemplarse por un instante: poder ver e imaginar el ayer, el mañana y el hoy de los hechos humanos. Isabel es convencional pero también es anticonvencional, comparte con otros personajes de las novelas mexicanas muchos rasgos, pero es portadora de algunos otros que nos la hacen ver como una figura en transición, en evolución. Isabel no es la heroica Adelita, no es la mujer sufrida, la mujer violada por los soldados; tampoco es la virgen, la diva idealizada, la deseada por todos; tampoco es la fiel esposa, la madre sagrada, la trabajadora esforzada que llegará al éxito. Isabel está más cercana a las mujeres contemporáneas, rebeldes e inconformes que tratan de asumir sus propias decisiones y el precio que por ello tienen que pagar. Se identifica con quienes en cualquier momento se aprestan a reclamar su derecho a la existencia. El drama de Isabel dibuja la trayectoria de la evolución de la piedra muda en piedra viva, en piedra que saliendo de su mutismo trata de explicarse a sí misma en voz alta.

La figura de la Isabel Moncada convertida en piedra, esto es, en leyenda, nos hace evocar inevitablemente la célebre imagen de la bola revolucionaria, de la Revolución, como esa piedra rodante que sin dirección fija va arrasando todo a su paso y que aparece al final de *Los de Abajo* de Mariano Azuela:

-¿Por qué pelcan ya, Demetrio?. Demetrio, las cejas muy juntas, toma distraído una piedrecita y la arroja al fondo del cañón. Se mantiene pensativo viendo el desfiladero, y dice:
-Mira esa piedra como ya no se para." (Azuela, 1970: 111)

23. Hay una cercanía con el Existencialismo en tanto "filosofía negativa" o "filosofía de la angustia" o "del peligro o fracaso", como la entienden Kierkegaard, Heidegger y Jaspers; esto es, como la filosofía de "la imposibilidad de lo posible" y que se aplica también a ciertas direcciones literarias y artísticas, pero también a costumbres y modos de vida. Ese uso común, en muchos casos está orientado a llamar la atención sobre los aspectos más desfavorables, negativos y desconcertantes de la vida humana...tiende a subrayar los hechos humanos menos respetables y más tristes, pecaminosos y dolorosos, como también la incertidumbre de las empresas, buena o malas, y la ambigüedad del bien mismo, que puede dar lugar a su contrario. De manera análoga, actitudes, costumbres, formas de vestir, son llamadas "existencialistas" en la medida en que pretenden ser formas de protesta contra el optimismo superficial y la respetabilidad burguesa de la sociedad contemporánea. ("Existencialismo" en Abagnano 1963: 490-494).

Pero la Isabel Moncada de *Los recuerdos del porvenir* es ya una arenilla dejada por la bola revolucionaria durante su desenfadada carrera; es un vestigio, un fragmento de "polvo de aquellos lodos" que ha guardado la memoria colectiva. Como arenilla, como partícula también cambia de lugar, muda de composición para formar parte de otras piedras, de otros desiertos, de otros universos. Pero su actitud conserva cierta vitalidad y rebeldía originales. Se trata de una rebeldía que es su necesidad apremiante por dejar de ser un objeto, ente mudo, blanco en la memoria histórica; pero también se trata de una reacción violenta de su instinto para sobrevivir como persona. Su lucha cotidiana es la de no sucumbir totalmente a su disolución. Hay un doble contenido en las actitudes y cualidades de Isabel Moncada que simbolizan por una parte, esa especie de realidad fija e inmutable, llámese "eterno femenino", o quizás "lo esencial común" a todos los seres en una situación dada; pero también, y junto a ello, está lo que apunta a lo cambiante y a lo posible de una realidad, pues como dirá Isabel "Detrás de la apariencia de ese mundo estaba el mundo verdadero..." (Garro, a: 153); "...lo único que no hay que imaginar es lo que no existe", es decir, que "...hay que imaginar a los ángeles" (Garro, a: 17)

A pesar del papel que le toca desempeñar y el final que puede ser hasta cierto punto previsto desde el comienzo de la novela, a través de una serie de indicios que rodean y surgen del comportamiento del personaje, de cualquier forma, es posible "vislumbrar" dos opciones imaginarias, ante las cuales se levanta la "única y lógica salida". Isabel destinada a ser una sumisa ama de casa, esposa fiel, podría optar por irse lejos de Ixtepec con sus hermanos, conservarse soltera y libre; pero también, gracias a la atormentada vivencia de su 'libre albedrío' no censura sus deseos inconfesables, y más, permite que se realicen y abonen así el campo del mito y la leyenda, como finalmente sucede al hacerse amante de Rosas.

Isabel Moncada es un sujeto en ciernes, un yo que -no obstante su sumisión y dependencia - puede percibir su propia situación, es alguien que vacila, que duda, pero que también es capaz de darse cuenta de la doble moral que anima la vida social de Ixtepec. Esa doble moral hace que los individuos vivan escindidos. Se trata de una moral social que sin duda tiene un nexo directo con la religión. La religión católica, en este caso, ha separado -en detrimento de la condición humana- la realidad del cuerpo y la realidad del espíritu. Reza el precepto: "renuncia a lo material que conduce al pecado, para que tu alma alcance las alturas de la gloria. Vive una vida de virtud aunque sean sacrificados las más elementales necesidades de tu cuerpo y de tu espíritu". Isabel Moncada experimenta ese continuo desdoblamiento, y diría desgajamiento entre su espíritu y su carne, entre su realidad y sus deseos, lo cual le produce una gran angustia y depresión. La incompatibilidad de sus apetitos y fantasías con el cumplimiento de sus "deberes" sociales y morales la llevan a situaciones de verdadera esquizofrenia,²⁴ y más, la llevan finalmente a la total disolución del ser, como lo

24. La esquizofrenia, entendida en términos muy generales como un "Grupo de enfermedades mentales correspondientes a la antigua demencia precoz, que se declaran hacia la pubertad y se caracterizan por una disociación específica de las funciones psíquicas, que conduce, en los casos graves, a una demencia incurable". ("Esquizofrenia". *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española. Madrid: 1984.) En términos más específicos, clínicos, "la esquizofrenia aparece diversificada en formas aparentemente muy distintas entre sí, en las que habitualmente se destacan los siguientes caracteres: incoherencia

constata el desenlace de la novela: Isabel será -parafraseando a Quevedo- cadáver, piedra, polvo, nada. Isabel es "un punto perdido en el espacio", un "acrolito" a punto de desprenderse y de caer "en un tiempo desconocido" (Garro, a: 29)

Pero también, como ocurre con su padre, Isabel es un agente de conciencia, no sólo porque puede contemplarse existir, porque puede reflexionar sobre sí misma, sino porque se percata de la inutilidad de la vida del pueblo, de su propia familia, de lo absurdo de ciertos valores, de la miopía y frivolidad con que los hechos son juzgados no sólo por los hombres, sino también por las mujeres.

Por las noches, sentada en el salón, no hablaba. Vefía 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.

-Los políticos no tienen delicadeza.

-¿Delicadeza?

-Sí ¿Como se atreven a creerse indispensables?

Isabel sonrió. Sólo su madre era capaz de decir que Calles no tenía delicadeza, cuando estaba fusilando a todos los que parecían un obstáculo para su permanencia en el poder.

-Es algo más grave que una falta de delicadeza... (Garro, a: 153)

Si la presencia de Julia Andrade es una luz alrededor de la cual giran los ojos, las voces, las pasiones, la memoria esperanzada de los ixtepecanos, la de Isabel Moncada no deja de ser menos impresionante. Isabel es esa especie de 'hoyo negro' que provoca vértigo. Isabel es símbolo del Amor que no tiene ataduras ni fronteras, de un amor "prohibido" que es insaciable e irresistible: primero por la relación incestuosa que parece tener con su hermano Nicolás, la cual es sugerida al principio de la novela; segundo por su relación con el general. Pero también es símbolo de la vergüenza, de la insatisfacción y la infelicidad humanas. Ante la figura de Isabel Moncada, la de Julia Andrade parece a ratos desteñirse un tanto. Como carácter es más elaborado, más complejo mientras que el de Julia, por la regularidad y constancia de esos atributos que tejen sobre su persona una especie de coraza, resulta un poco más plano, más abstracto. Julia está más ligada al estereotipo de la amante idealizada de los románticos, aunque,

del pensamiento, de la acción y de la afectividad (que se designa con las palabras clásicas 'discordancia, disociación, disgregación'), el distanciamiento de la realidad con replegamiento sobre sí mismo y predominio de una vida interior entregada a las producciones de la fantasía (autismo), actividad delirante más o menos acentuada, siempre mal sistematizada; por último, el carácter crónico de la enfermedad, que evoluciona con ritmos muy diversos hacia un 'deterioro' intelectual y afectivo, conduciendo a menudo a estados de aspecto demencial, constituye, para la mayoría de autores, un rasgo fundamental, sin el cual no puede efectuarse el diagnóstico de esquizofrenia". ("Esquizofrenia" en Laplanche, Jean/ Jen Bertrand- Pontalis. *Diccionario de Psicoanálisis*. Trad. Doctor Fernando Cervantes Gimeno. Barcelona: Labor. 1971: 1977).

es justo reconocer, su figura y personalidad sofisticada y a un tiempo ingenua, 'encarnación' de la Belleza y del Amor, del Deseo y la Esperanza, tiene relación con el surrealismo, como veremos más adelante.

Isabel es una figura que lucha entre lo que es y lo que imagina. Durante toda la obra intenta salir de la cárcel de la convención social y cultural, del estereotipo, y en su lugar intenta convertirse en un "personaje", esto es, en ese agente que ama, desea o busca al objeto ²⁵: en este caso el Amor y la Belleza y, a través de éstos, la Inmortalidad, pero también en un "ser humano" con sus carencias y sus contradicciones, aquel que es capaz de obstaculizarse a sí mismo, de ser a un tiempo sujeto y objeto, adyuvante y oponente, villana y víctima. Isabel lucha sobre todo por tener una vida, una personalidad y un discurso propios; lucha por ser marcadamente individual y original. Ese es el origen de su drama como ser de ficción: el querer reunir lo esencial y lo variable, lo común, y al mismo tiempo destacarse como ser único y distinto.

En el ámbito imaginario, y convertida en actriz de teatro en la obra que monta y dirige el extranjero Felipe Hurtado y que nunca se estrena, es como Isabel puede dejar de ser -aunque sea por instantes- para Ser sin censura y sin angustia; es donde experimenta como momentos de excepción dichosa la doble naturaleza de la que están hechas ella y la realidad.

En la obra, Isabel dejaba de ser ella misma y se convertía en una joven extranjera. El era el imprevisto viajero y las palabras formas luminosas que aparecían y desaparecían con la magnificencia de los fuegos de artificio.

Juan y Nicolás trabajaron para arreglar el escenario. El pabellón con las ventanas abiertas al "jardín de los helechos" daba la impresión de ser mucho más amplio de lo que era. Ana Moncada llevó sus sillas para acomodar a los espectadores y entre ella y su cuñada prepararon los disfraces. Conchita iría de blanco; Isabel de rojo.

-Es la luna, la misma luna la que sale en este minuto en escena - les repetía Hurtado, mitad en serio, mitad en broma.

(...) Las jóvenes, apenas subían sus gradas, alcanzaban un reino diferente en que danzaban y hablaban también de una manera diferente. Las palabras se llenaban de paisajes misteriosos y ellos, como en los cuentos de hadas, sentían que de sus labios brotaban flores, estrellas y animales peligrosos. La escena consistía en unas tablas mal clavadas y sin embargo para ellos era el mundo entero con sus variedades infinitas. Bastaba que Nicolás dijera: "Frente a este mar furioso..." para que de un misterioso rincón del escenario surgiera el mar con sus olas altas y su espuma blanca y para que una brisa desconocida soplara en el cuarto inundándolo de sal y yodo.

-¡Tenía tantas ganas de conocer el mar!- gritó Isabel cuando su hermano terminó el parlamento. (Garro, a: 118)

Somos actores de nuestro propio drama, pero también de aquel que otros imaginan. Entre la realidad y la ficción hay un delgadísimo hilo que en cualquier momento puede romperse. Es posible dejar de vivir a un tiempo lo que somos o

25. Beristáin, 1984: 18-23.

creemos que somos y convertirnos en otros, como sucede en el escenario teatral. Aún más, es posible que las palabras y los gestos, que los hechos de ese mundo imaginario se vayan convirtiendo en reales. Así, Isabel, en uno de los parlamentos teatrales, está hablando del propio desenlace de su vida, desdoblándose en el presente, para acceder al ámbito de la fantasía donde es imaginable su futuro. El arte - el teatro, la poesía - en su capacidad anticipatoria, es revelación. Isabel dice en un parlamento de la obra: "¡Mírame antes de quedar convertida en piedra!" (Garro, a: 119) Como sabemos, Isabel Moncada, al final y como producto del amor que no puede dejar de sentir por Rosas, quedará convertida en piedra, según el testimonio de la vieja Gregoria, difundido a través del tiempo por la memoria colectiva.

La experiencia de la alteridad, de esa otredad, de esa especie de "surrealidad", es natural y común a todos los seres, tanto en circunstancias felices como en las que son tristes o aniquiladoras, lo único que se necesita es "querer ver". Dicha vivencia es un instante apenas, en el cual los límites temporales se borran, donde los sentimientos contradictorios se funden y las predicciones sobre el personaje, y de este o acerca de él mismo, parecen quedar en duda. Así, en su papel trágico, Isabel, luego de perder a sus hermanos fusilados por su amante -quien la traiciona-, asume abiertamente sus sentimientos pecaminosos, encara un destino, si bien previsto de algún modo, posible de haber sido cambiado por ella misma vía un supremo esfuerzo de su voluntad; o en el caso del propio narrador, el yo -Ixtotec como representación de la memoria colectiva, quizá por un despliegue "extra" de imaginación que hiciera cambiar el rumbo de la historia y su desenlace.

-¡Aunque Dios me condene quiero ver a Francisco Rosas otra vez!

Su voz sacudió la colina hasta las puertas de Ixtotec. 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 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 bajo a Ixtotec a contar lo sucedido. (294)

Si bien históricamente el relato de las mujeres podría sintetizarse en un eterno fracaso, hace falta detenerse y ver más de cerca para vislumbrar esas "partículas revoltosas" que algunos personajes encarnan o que forman parte del ser humano, y que permiten vislumbrar cierta evolución, cierta potencialidad para el cambio. Repetir la historia de la derrota, hacer eternamente la apología de los vencidos es ponerle un ladrillo más a la estatua, al monumento funerario. Quizá engordar la larga trayectoria de lomismo tendría sentido si podemos rescatar algo del pasado que sea vital para alimentar la imaginación y la fantasía del presente.

3.7.2. NADJA O DE LA BELLEZA IMPREVISTA (JULIA ANDRADE).

Una significación simbólica tiene también Julia Andrade, que es la encarnación de la belleza, "la imagen del amor" Su presencia es también subversiva y transgresora desde el momento en que llega al pueblo como amante de Francisco Rosas, pero sobre todo cuando se enamora de Felipe Hurtado y se entrega a él. La "hermosa Julia" habla, camina y mira a los hombres de manera distinta; alguien como ella, refiere la crónica popular, nunca antes había sido vista en Ixtepec. (Cfr. Garro, a: 39)

Es la mujer que viene de afuera, hermosa y distinta a las otras, elegante y frívola, con un aire mundano que la distingue de la fealdad, el provincianismo e insignificancia de las ixtepecanas. Deseada y envidiada de unos y de otras, es espiada constantemente y acusada de todo lo que sucede en el pueblo. Su peligrosidad y el poder que ejerce sobre los demás son reconocidos por todos, en primer lugar por el celoso de Francisco Rosas, su amante, quien experimenta un verdadero trastorno.

A media noche, conforme se iba acercando al hotel, un temblor siempre nuevo se apoderaba de él. Con los ojos empañados, a caballo, llegaba hasta su habitación.

-Julia, ¿Te vienes conmigo?

Su voz cambiaba delante de la mujer. Le hablaba en voz muy baja pues su presencia le ahogaba las fuerzas en la garganta. La miraba a los ojos, quería saber qué era lo que ella tenía detrás de los párpados, más allá de ella misma. Su querida se escondía de su mirada, ladeaba la cabeza sonriente, se miraba los hombros desnudos y se recogía en un mundo lejano, sin ruido, como los fantasmas. (Garro, a: 42)

Julia Andrade tiene cierto parentesco con las misteriosas y enigmáticas amantes románticas. En un sólo cuerpo reúne lo sublime y lo monstruoso, la virtud y la perversión, la armonía y el caos. No sólo para Rosas su amante sino para los ixtepecanos representa, en su aparente inocencia y pasividad, un verdadero peligro. Es de aquellas mujeres capaces -según lo corroboran testigos directos- de "despertar más de un sobresalto", de reunir en su ser cualidades y fuerzas contradictorias.

La miró fascinada. "¿Será capaz de hacerle algo?" Le pareció estar frente a una criatura que lleva la violencia en su misma fragilidad... Su presencia irreal era más peligrosa que la de un ejército. 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. Los ojos de la joven crecieron al llenarse de lágrimas, una sonrisa húmeda avanzó por sus labios. Una ráfaga violenta de granizos cruzó el salón. (Garro, a: 132)

Julia despierta pasiones mortales en Francisco Rosas, quien a pesar de ser general y el hombre fuerte en Ixtepec, está totalmente desarmado y a merced de la querida.

Hay algo del amor cortés 'invertido' en su relación con Julia: de ser el sujeto amador y Julia el objeto de sus deseos, Rosas se convertirá gracias a los celos en un reo de las pasiones. Y es que no puede perdonarle a su querida Julia que le entregue su cuerpo pero no su interioridad. Rosas está herido de muerte por el puñal de la duda como les sucede a los amantes trágicos. Ciertamente hay mucho de teatral en los pensamientos que lo asaltan y que se conforman en una especie de "monólogos" o de narraciones de su interioridad, presentadas en un discurso referido, esto es, en estilo indirecto libre.²⁶

Se sintió víctima de una maldición superior a su voluntad y a la de Julia. ¿Cómo abolir el pasado? Ese pasado fulgurante en el que Julia flotaba luminosa en habitaciones irregulares, camas confusas y ciudades sin nombre. Esa memoria no era la suya y era él el que la sufría como un infierno permanente y desdibujado. En esos recuerdos ajenos e incompletos encontraba ojos y manos que miraban y tocaban a Julia y la llevaban después a lugares en donde él se perdía buscándola. "Su memoria es el placer", se dijo con amargura y oyó como Julia se levantó de la cama, llamó a la criada y ordenó un baño de agua bien caliente. La oyó moverse a sus espaldas, buscar los frascos de perfume, escoger el jabón, las toallas. (Garro, a: 77)

En tanto "querida" del general su papel es, en ciertos aspectos, convencional. Recuerda mucho a las heroínas del cine mexicano de la Epoca de Oro, hermosas y elegantes como en la película "La Escondida", estelarizada por Pedro Armendáriz y María Félix. Es en cierto modo pariente de esas amantes o concubinas de algún militar de alto rango convertido en galán, poseedoras de un aire de "femme fatale" del cine francés de los 20's. Su actuación ante los ojos de los pueblerinos es la de una especie de "devoradora de hombres", amada y deseada por ellos, siempre fascinadora, esquiva y traicionera. Está marcada por el pecado de la lujuria. Guiada por sus instintos, no repararía en irse con el hombre que le ofreciera más pasión o más dinero. Es de esas mujeres que van de una ciudad a otra, que no tienen arraigo ni destino. Vive el momento con intensidad sin preocuparse por el futuro.

Estos atributos y epítetos están suavizados, malizados por esa aura todavía más simbólica y abstracta que la rodea: Julia es "la más querida de Ixtepec", es la "imagen del amor", tiene un "algo" que la hace "irreal". (Garro, a: 94, 95, 96) Julia deja a su paso, dice la vox populi, una "estela de vainilla", donde ella aparece, forma "una bahía de luz", "un círculo mágico" alrededor del cual las miradas se encandilan, alrededor del cual los sentimientos y las intenciones giran. Julia es encarnación de la belleza enmedio de la fealdad y la opacidad de la vida del pueblo, es representación del amor que hombres y mujeres quisieran alcanzar.

Llevada por Francisco Rosas, Julia salió del atrio sin oír los comentarios hostiles. Solitaria, perdida en Ixtepec, ignoraba mis voces,

26. Recordemos que en el discurso indirecto libre, el discurso del autor del enunciado está penetrado por el discurso del personaje. (Beristáin, 1985: 357)

mis calles, mis árboles, mis gentes. En sus ojos oscuros se veían las huellas de ciudades y de torres lejanas y extrañas a nosotros. Rosas la llevaba a buen paso. Quería guardarla de las miradas envidiosas que corrían detrás de su figura alta y pensativa. (Garro, a: 76)

Pero además de su físico y su personalidad, el verdadero poder de Julia parece emanar de esa interioridad enigmática y hermética que posee, pero que es capaz de proyectar hacia afuera con una luminosidad a veces eneguedora. Julia provoca a un tiempo rechazo y admiración, una fuerte atracción que es una especie de vértigo en el cual se sienten arrastrados quienes la miran o la aman. Sus apariciones públicas son siempre un acontecimiento de interés colectivo.

La aparición de Julia en la serenata, después de varios domingos de no verla, nos devolvió en un instante a los días anteriores al teatro. Olvidamos todo por verla entrar en la plaza. Venía con uno de aquellos trajes suyos de tono rosa pálido, escarchado de pequeños cristales translúcidos, centelleante como una gota de agua, con sus joyas enroscadas al cuello y los cabellos ahumados meciéndose como plumas ligeras sobre la nuca. Dio varias vueltas, apenas apoyada en el brazo de su amante que avanzaba con ella con respeto, como si llevara junto a él a toda la belleza indecible de la noche. Nada podía leerse en su rostro impasible. Las gentes se abrieron para darles paso y ella avanzó como un velero incandescente rompiendo las sombras de los árboles. (Garro, a: 121)

Los hombres inquietos, giraban de prisa para llegar al lugar donde se encontraba Julia. No podían perderla: bastaba seguir la estela de vainilla dejada por su paso. En vano la condenaban cuando estaban alejados de ella, pues una vez en su presencia no podían escapar al misterio de mirarla. (Garro, a: 94)

Julia tiene mucho de extravagante. Además de venir de fuera y de lejos, además de atribuirle amores tormentosos en el pasado, es mundana y cosmopolita, sofisticada si la comparamos con las ixtepecas. Pero, sobre todo, es inaccesible, intocable, parece habitar otro mundo.

Por la noche Julia se vestía con un traje de seda rosa cubierto de chaquiras blancas, se adornaba con collares y pulseras de oro y el general, apesadumbrado, la sacaba a dar una vuelta a la plaza. Parecía una alta flor iluminando la noche y era imposible no mirarla. Los hombres sentados en las bancas o paseándose en grupos la veían con miradas nostálgicas. Más de una vez el general dio de fuetazos a los atrevidos y más de una vez abofeteó a Julia cuando devolvía la mirada. Pero la mujer parecía no temerlo y permanecía indiferente ante su ira. Decían que se la había robado muy lejos, ninguno sabía precisar dónde, y decían también que eran muchos los hombres que la habían amado. (Garro, a: 40)

Mientras otros personajes se permiten divagar por sus sueños, por su infancia o sus deseos, del interior de Julia Andrade no llegamos a saber nada en realidad. De ella sabemos por las miradas y las palabras de otros. Son contadas las ocasiones en que ella habla- casi siempre en frases cortas y simples- con Francisco Rosas, o en momentos extraordinarios como cuando es curada por Gregoria de la golpiza de su amante, respondiendo con frases lacónicas; o cuando en el clímax de la primera parte, va a buscar a Felipe Hurtado a la casa de don Joaquín.

-¿Está la señora? -preguntó Julia con aquella su voz tan peculiar.
 -Un momentito...-dijo Tefa, asustada por la aparición de la joven(...)
 -Pase usted, señorita (...)
 -Perdone, señora, perdóneme, ¡por favor! soy Julia Andrade...
 (...) -Señora, dígame a Felipe que se vaya...El general se fue hoy a Tuxpan y no vuelve hasta muy tarde...Por eso vine a avisarle.(...)
 -Lo va a matar...-le susurró Julia acercando las palabras a su oído(...)
 -¿Y usted? -preguntó.
 -¿Yo? No lo sabrá nunca -dijo Julia sin convicción.
 -No faltará quien se lo diga.(...)
 -¿Puedo verlo?
 -...Sólo unos minutos -insistió la voz de Julia, ahora muy cerca de los oídos de doña Matilde.(Garro, a: 132)

Julia Andrade parece pertenecer efectivamente a otro ámbito existencial, con el cual se tiene cierto contacto pero con el que -sienten los ixtepecanos- es imposible dialogar. Vive arriba, separada de la vida montecina y grosera del pueblo. Envuelta en una burbuja de misterio, su vida por un lado se desarrolla como la de una diosa que paladea los bienes del Olimpo o como la de una "gatita sensual". En total ociosidad vive para los placeres hedonistas, para acrecentar día con día su voluptuosidad, su belleza y, desde la perspectiva de la gente cercana a Rosas, su crueldad. Julia es tan atractiva e inalcanzable como una intensa luz alrededor de la cual sobrevuelan y se despedazan los insectos. Efectivamente, mientras lo que caracteriza a Isabel Moncada es lo salvaje, lo turbio, lo clandestino de los instintos, el signo de Julia es la claridad, la luz de lo trascendente. Vive en una especie de burbuja, la caracterizan el refinamiento la armonía y la transparencia de lo culto. Su piel es "translúcida", sus cabellos, "ahumados", utiliza un abanico "de paja finísima en forma de corazón transparente", amén de sus trajes de seda rosa, sus pendientes de oro -regalo de Rosas- y la "estela de vainilla dejada por su paso": (Garro, a: 94)

Desde la perspectiva de los pueblerinos Julia es sabedora de su belleza y su poder sobre el amante y sobre los demás hombres, lo cual aprovecha con creces. Interpretación ciertamente maniquea que contribuye a acrecentar las cualidades míticas del personaje, implícitamente comparada con el mito popular de la Xtabay²⁷, o Encantadora que a través del uso de estrategias mágicas, por medio de elixires y bebedizos o de engaños, vuelve locos de amor a los hombres. Y es que el Amor es una fuerza incontrolable, una alteración grave del cuerpo y del alma que puede poner en

27. La leyenda popular yucateca habla de una hermosa mujer que, en el camino o a orillas de una laguna, se aparece y atrae hacia ella a los hombres para perderlos.

peligro la vida del amador y de la propia amada, como trata de decirle a Julia la vieja curandera Gregoria, mientras cura la piel ensangrentada de la más querida de Ixtepec, víctima de los celos de su amante. (Garro, a: 124-125)

Pero la maldad y el poder que le atribuyen los ixtepecanos, la inquina con que de "dientes para afuera" se refieren a ella, es relativizada por el reconocimiento de algunos jóvenes -Nicolás, Felipe Hurtado, incluso Isabel y Conchita- pero también por la memoria colectiva que lúcida y distanciada, pone en evidencia la hipocresía de quienes la censuran, la mezquindad y los prejuicios con que -en su momento- es y fue juzgada.

La noche avanzaba difícilmente, llevando a cuestas los crímenes del día. El jardín empezaba a quemarse a fuerza de sol y ausencia de lluvias, y los invitados, pasada la excitación que les produjo el nombre de Julia, volvieron a sus pensamientos sombríos. Se esforzaron en mirar los helechos, todavía húmedos en medio de la sequía. El gran calor de ese año y el crimen de Rodolfito los tenía inquietos. Volvieron a pensar en: "Si Julia vuelve a pelearse con el general pobres de nosotros" y se lo dijeron para disculpar a Gorfbar. Julia tenía que ser la criatura preciosa que absorbiera nuestras culpas. Ahora me pregunto si sabría lo que significaba para nosotros. ¿Sabría que también era nuestro destino? Tal vez sí, por eso de cuando en cuando nos miraba con benevolencia. (Garro, a: 90)

Es precisamente cuando "desaparece" del pueblo, al final de la primera parte de la novela, cuando se reconoció su significación positiva. Julia era la esperanza del milagro, la constancia de que es posible la luminosidad y la belleza en medio de la violencia, el olvido y la muerte. Julia "era" y es representación viva, encarnada del deseo y la pasión que no se acaba con la posesión sexual, sino que crece cada día. Aunque esté parcialmente oculta tras las paredes del Hotel Jardín - recinto de placeres- aunque esté constantemente vigilada, su presencia es capaz de traspasar cualquier barrera y transmitirnos su vitalidad, esa pléyade de sensaciones y fantasías inéditas. Por ello su pérdida viene a formar parte del destino trágico del pueblo que, sin ella, vuelve al silencio y a la oscuridad absolutas. (Garro, a: 49)

Julia en muchos sentidos nos recuerda al personaje *Nadja*²⁸ de André Bretón. Esa mujer que el poeta de manera fortuita encuentra día con día y con la cual vive experiencias poco convencionales, y que a veces rozan lo absurdo. Con Nadja esa "alma errante" -como ella misma se califica- (Garro, a: 53) se vive la libertad, lo imprevisible y lo insólito. Encuentros que no por fugaces son menos intensos; por el contrario, encontrarse en cualquier calle o pueblo, cualquier día de éstos a una Nadja o a una Julia, es tener contacto directo con el amor y la belleza, el milagro y con la esperanza. Julia es de la misma familia de 'la Mujer' que el propio filósofo y esteta

28. Tanto Elena Garro como Octavio Paz, tuvieron acceso directo a las propuestas surrealistas, además de su amistad con algunos connotados artistas de dicha estética, como lo demuestran los artículos del poeta sobre el tema, sino que ambos -todavía como matrimonio- conocieron directamente a Breton al viajar a Europa en el marco del Congreso Internacional de Escritores.)

francés alude en varios poemas y en esa especie de crónica del encuentro con 'lo maravilloso' que es su obra Nadja. Cuenta Bretón su encuentro con este enigmático personaje:

De repente, cuando ella se encontraba a unos diez pasos de distancia de mí, andando en dirección inversa a la mía, veo a una joven, muy pobremente vestida, y ella también me ve o me ha visto. Camina con la cabeza levantada, contrariamente a todos los demás transeúntes. Es tan frágil que diríase que, al andar, apenas roza el suelo con los pies. Una imperceptible sonrisa aflora tal vez en su rostro. Va maquillada de una manera extraña, como si, tras haber empezado por los ojos, no hubiera tenido tiempo de terminar de arreglarse; pero los bordes están muy cargados de negro para una rubia. Los bordes, no los párpados (tal brillo sólo se obtiene si se pasa con cuidado el lápiz bajo los párpados. Es interesante decir, a ese respecto, que Blanche Derval, en el papel de Solange, incluso vista muy de cerca, no parecía haberse maquillado. ¿Hay que manifestar que lo que es apenas permitido en la calle pero recomendable en el teatro sólo vale para mí en tanto que trasciende lo que está prohibido en un caso y prescrito en otro?) Nunca había visto unos ojos como aquéllos. Sin vacilar, dirijo la palabra a la desconocida, esperando, convengo en ello, lo peor. Ella sonríe, pero muy misteriosamente y, diría yo, como *con conocimiento de causa*, por más que entonces no pudiese sospecharlo. (...) La miro con más detenimiento. ¿Qué es lo extraordinario de aquellos ojos? ¿Qué se refleja en ellos de tristeza oscura y de luminoso orgullo a la vez?²⁹

En Bretón los rasgos del maquillaje en los ojos de su heroína, así como la descripción de la simpleza del arreglo de su heroína que nos refiere el narrador, contrastan con la fuerte impresión que su naturaleza misteriosa y enigmática ejerce sobre el poeta, efecto similar al que también produce Julia en los ixtepecanos, en Rosas y en Hurtado y que también, por su parte, causa en Vicente, la figura de Mariana. Además, dichos atributos enfatizan lo singular y extraordinario que puede encontrarse en lo aparentemente cotidiano: belleza y juventud, fragilidad y poder, degradación y dignidad.

En *Los recuerdos del porvenir*, el primer encuentro de Felipe Hurtado con Julia en el Hotel jardín, hace énfasis también en el doble efecto que los hombres experimentan durante el encuentro con estas misteriosas mujeres: familiaridad y extrañeza, naturalidad y excentricidad. De cualquier modo - en Bretón o en Garro- ese instante se recuerda como el encuentro que viene a cambiar la vida de los personajes. Ambos personajes despiertan en los demás reacciones desconocidas o experimentadas pocas veces, de tal suerte que resultan inolvidables. La voz popular de Ixtepeca acota de Julia que su belleza, la forma de ataviarse y de comportarse, su personalidad hacen que "Si alguien la veía una vez, era difícil que la olvidara..." (Garro, a: 39)

Esta imagen de la mujer que posee un enorme poder de atracción sobre los demás, pues encarna la subversión y la libertad, aparece en *Memorias sobre Mariana*. En la visión que tiene el narrador personaje, amante de la protagonista, es posible encontrar otras cualidades que aparecen en Nadja y en Julia: por una parte, la aparente

29. Bretón, 1963: 45.

indefensión frente al hombre; su personalidad hermética y enigmática; el desconocimiento de su pasado y de sus intenciones secretas; y qué decir de la fuerza singular que emana de su belleza, capaz de "convulsionar" todo y a todos a su alrededor.

Estas mujeres viven el presente como si no existiera el pasado ni el futuro, son - en este sentido- atemporales. No tienen proyecto de vida: o no se ven precisadas a resolver ningún conflicto o, los conflictos las rebasan de tal forma que son incapaces de reaccionar, dejándose arrastrar por otros, o por "su destino". No se plantean alcanzar alguna meta, algún logro o, simplemente, frente a la "imposibilidad" de lograr algo deciden ahorrarse una frustración más. Pero el hecho de no tener proyecto - habíamos señalado antes- no implica que sean pasivas, por el contrario, si algo las distingue es un incesante y rápido ir y venir, un desplazarse sea física o psicológicamente, o como en el caso de Julia, por un desplazarse del aquí y ahora al allá de un pasado misterioso. De Julia se dice siempre que está como ausente, como si estuviera mirando a otro mundo. Para ellas, no hay momento de reposo, de algún modo siempre, en su interior o en su vida exterior, se están moviendo.

Los personajes femeninos creados por Elena Garro, me recuerdan mucho los móviles de Calder, con los que se pueden obtener formas e imágenes de acuerdo a la manera en que se muevan los pedazos de metal o madera o papel del móvil, esto es, hay una forma "por crearse", una forma siempre virtual; pero también los efectos de ciertos cuadros abstractos: uno observa un cuadro y lo que ve al principio en una ojeada de conjunto va transformándose en la medida en que uno se acerca al cuadro y en la medida en que cambia de ángulo. Son también como los llamados "ologramas", que proyectan imágenes "posibles", siempre cambiantes.

Mariana con su cuerpo y su risa de muchacha, era sólo un presente intenso. Hubiera sido fácil amarla ese verano que ahora terminaba. No sabía nada de ella, era la viajera imprevista, la desconocida sin pasado y sin futuro, tenía algo cinematográfico en su belleza huérfana y en sus diálogos inesperados. Tenía algo artificial, era como si no existiera de una manera perdurable. Imaginé que en la vida de cualquier lector asiduo, como en mi caso, debía aparecer alguna vez una muchacha como ella ajena a las lecturas y hecha sólo para tener aventuras fulgurantes(...) Mariana tenía algo saludable que resultaba enfermizo y peligroso. La miré con fijeza y envidié su valor para entregarse a la nada. (Garro, a: 22)

Pero no sólo esa "idealidad" de Mariana, y presente también en Julia, evoluciona. En las conciencias de los ixtepecanos, la propia Julia se vuelve "real" en un momento de excepción, en el cual se nos revela el símbolo transformado en mujer de carne y hueso, que vive con intensidad sentimientos y sensaciones hasta antes ignorados por ella, o que quizá habían permanecido ocultos para el lector. Luego de entregarse a Felipe Hurtado desafiando las órdenes de su amante, el narrador nos transmite por única ocasión, lo que Julia piensa y siente, mostrándonos así un poco de su intimidad, de esa interioridad reservada con tanto celo durante toda la novela:

Detrás de ella iban quedando sus fantasmas: se deshacía de su memoria y sobre las piedras de la calle iban cayendo para siempre sus domingos de fiesta, los rincones iluminados de sus bailes, sus trajes vacíos, sus amantes inútiles, sus gestos, sus alhajas... Sintió que le estorbaban los tacones, se quitó los zapatos, y cuidadosa los colocó en el umbral de una casa. Llegó descalza a los portales, caminando frente a un futuro que se alzaba delante de sus ojos como un muro blanco. Detrás del muro estaba el cuento que la había guiado de niña: "Había una vez el pájaro que habla, la fuente que canta y el árbol que da los frutos de oro". Julia avanzaba segura de encontrarlo. En la puerta del hotel, alto, sombrero, obstruyendo la entrada, estaba Francisco Rosas esperándola. Julia lo vio sin reconocerlo. (Garro, a: 135-136)

Las mujeres en la novelística de Elena Garro, son profundamente individualistas; pero ello no les impide guardar profundos lazos de identidad y de solidaridad con sus congéneres. Julia, Isabel, Mariana, Leli o Lelinka, o como se llamen en cada caso, reconocen -implícita o explícitamente- sus herencias ideológicas y culturales; pero no se muestran exageradamente obedientes ni respetuosas; sino, por el contrario, sacan a relucir un acendrado sentido crítico y paródico respecto de su propia naturaleza femenina y de su situación particular. Literariamente, los caracteres de dichas mujeres han sido contruidos observando preceptos y convenciones (Romanticismo, Realismo, Surrealismo, etc.); y, no obstante ello, éstas parecen formar parte ya de una nueva generación de personajes que, en varios aspectos, se salen del rígido chaleco de los tipos tradicionales.

3.8. LOS INDIOS: EL DISCURSO AUSENTE O EL SILENCIO SIGNIFICANTE.

La mirada del colonizador ignora la ancestral mirada profunda del indio para ver y entender esta tierra, como ignora su experiencia y su memoria.³⁰

El extremo de la marginación en Ixtepec la constituyen los indios, casi en total extinción no obstante que la región es tradicionalmente indígena.

Mi gente es morena de piel. Viste de manta blanca y calza huaraches. Se adorna con collares de oro o se ata al cuello un pañuelito de seda rosa. Se mueve despacio, habla poco y contempla el cielo. En las tarde, al caer el sol, canta.

Los sábados el atrio de la iglesia, sembrado de almendros, se llena de compradores y mercaderes. Brillan al sol los refrescos pintados, las cintas de colores y las telas rosas y azules. El aire se

30. Bonfil Batalla, 1989: 30.

impregna de vapores de fritangas, de sacos de carbón oloroso todavía a madera, de bocas babeando alcohol y de majadas de burros. Por las noches estallan los cohetes y las riñas; relucen los machetes junto a las pilas de maíz y los mecheros de petróleo. Los lunes, muy de mañana, se retiran los ruidosos invasores dejándome algunos muertos que el Ayuntamiento recoge. Y esto pasa desde que yo tengo memoria. (Garro, a: 10)

Los indios aparecen cuando hay mercado o fiesta en el pueblo, viven por ahí, en las bocas de las minas, arrinconados en las cocinas de las casonas donde llevan todavía una vida de esclavos, aparecen, "colgados" en las Trancas de Cocula "por abigeos", despojados de sus tierras. En ese sentido, la novela reproduce, con gran fidelidad y de manera muy actualizada, la situación económica y social de los indios, esto es, del México Profundo, como señala Guillermo Bonfil Batalla.

Ni la Independencia, ni la Reforma (menos todavía), ni la Revolución, han conducido a que la relación entre el México Imaginario y el México Profundo deje de estar presidida por el signo de la violencia. Violencia real, sangrienta, de muerte, bien sea ejercida por gavillas de abigeos, por bandas de matones a sueldo o por cuerpos armados regulares. El conflicto central es la tierra; pero la violencia entra en juego también para dirimir en última instancia (o en única instancia) conflictos electorales, diferencias entre pueblos, antagonismos religiosos y pugnas por el poder de cualquier tipo. Contra el México Profundo, siempre está el recurso final del asesinato, la cárcel, el incendio y la tortura. Con la ley o fuera de la ley.³¹

Los indios son recordados virtualmente a través de un relato que es, de hecho, la historia de la transgresión castigada. Los indios están siempre pobres, descalzos, inermes, silenciosos, ante la furia de mestizos y criollos que en ellos ceban sus frustraciones y sus enconos. Y es que, para los indios "... es el tiempo infinito de callar", (Garro, a: 26) dice Félix, el criado de los Moncada "impávido" ante el discurso antiindignista y racista de sus patronos. El silencio de los indios quizá no implica que los indios no tengan una conciencia activa y un discurso propio, y sin embargo, sino que parece ser que son muy pocas veces escuchados o, como en el caso de las palabras del criado, éstas parecieran pertenecer al acervo lingüístico de otro.

Los indios en Ixtepec no están considerados como sujetos sociales; esto es, están y se les piensa como "ausentes" de las acciones protagónicas que ocurren a su alrededor y los afectan, sobre todo de aquellas que puedan modificar su gravosa situación. La 'notable ausencia' del indio, está marcada también a través de la desnaturalización de su propio discurso al entrar en contacto con el discurso ajeno que lo silencia totalmente.

Todo ello alimenta, todavía más, la idea de que no existe el tiempo, de que cualquier gesto o intento de actuar y de transgredir la larga tradición de la opresión, resulta inútil. La presencia constante, aunque casi siempre oblicua, colateral, de los

31. Ibidem: 182.

indios en las tertulias y charlas de las rancias familias del lugar, es como un fantasma que merodea y amenaza las buenas conciencias de sus patrones que se niegan a reconocer esa otredad que es parte constitutiva de ellos mismos.

-¡Ya saben, con los indios mano dura! -recomendó Tomás Segovia a los Moncada, en una de las reuniones que se hicieron para despedir a los jóvenes -, Segovia se había acostumbrado a la pedantería de su botica y repartía consejos con la misma voz que repartía los remedios: "Ya sabe, un papelito cada dos horas".

-¡Son tan traidores! -suspiró doña Elvira, por eso son peligrosos -agregó sonriente Tomás Segovia.

-Antes era más fácil lidiar con ellos. Nos tenían más respeto. ¡Qué diría mi pobre padre, que en paz descansa, si viera a esta indiada sublevada, él que fue siempre tan digno! -replicó doña Elvira.

-Necesitan cuerda. Ustedes no se vayan despacio. Tengan siempre la pistola en orden -insistió Segovia.

Félix, sentado en su escabel, los escuchaba impávido. "Para nosotros, los indios, es el tiempo infinito de callar", y guardó sus palabras. Nicolás lo miró y se movió inquieto en su silla. Le avergonzaban las palabras de los amigos de su casa.

-¡No hablen así! ¡Todos somos medio indios!

-¡Yo no tengo nada de india! -exclamó sofocada la viuda.

(Garro, a: 26)

En Ixtepec como en muchas partes del territorio mexicano y desde la Conquista, se ha ido desarrollando un proceso de Mestizaje, no sólo en términos biológicos, sino en términos culturales, es decir, un proceso de desindianización³² que ha permitido al ciudadano medio de las ciudades ver en la realidad indígena algo remoto, un mundo extravagante, al cual no reconoce como propio pues, nada tiene que ver con su vida cotidiana y con sus valores. Es indudable que este fenómeno tiene una larga historia, pero que se agravó como consecuencia de la Revolución y de la lucha por lograr un "proyecto nacional".³³

-
32. "La desindianización (...) -dice Bonfil Batalla- es un proceso histórico a través del cual poblaciones que originalmente poseían una identidad particular y distintiva, basada en una cultura propia, se ven forzadas a renunciar a esa identidad, con todos los cambios consecuentes en su organización social y su cultura". (Ibidem: 42)
33. Dice Bonfil Batalla que el proyecto en que desembocó la Revolución Mexicana niega también la civilización mesoamericana: "Es un proyecto sustitutivo que no se propone el desarrollo de la cultura real de las mayorías, sino su desaparición, como único camino para que se generalice la cultura del México imaginario. Es un proyecto en el que se afirma ideológicamente el mestizaje, pero que en la realidad se afilia totalmente a una sola de las vertientes de civilización: la occidental. Lo indio queda como un pasado expropiado a los indios, que se asume como patrimonio común de todos los mexicanos, aunque esa adopción no tenga ningún contenido por lo que hicieron 'nuestros' antepasados. De las culturas indias de hoy, pasado el fervor nacionalista de las primeras décadas, queda una visión folclórica y una sensación multiforme de malestar

Quizá ello explique en parte el hecho de que en su mente y en su ánimo, los indios 'ausentes' del panorama social de Ixtepec, se aparecen como una fuerza amenazadora, que agazapada espera turno para tomar revancha social. Así, los indios, doblemente marginados y 'borrados' del espacio público de Ixtepec, -paradójicamente- son para estos mestizos y criollos conservadores una realidad tenaz, permanente, intensa.

En el discurso general de la novela, la situación desventajosa del indio, podría quedarse como un lugar común, tradicionalmente literario y convencional. Sin embargo, la analogía que se establece con la situación de otros grupos e individuos en Ixtepec, hace que esta constante alusión a los indios como un grupo extremadamente marginal, sea por excelencia el modelo de la ignominia que cobija a todos los oprimidos y marginados, es decir, que se convierta en un 'universal'.

Para romper los días petrificados sólo me quedaba el espejismo ineficaz de la violencia, y la crueldad se ejercía con furor sobre las mujeres, los perros callejeros y los indios. (Garro, a: 63)

La presencia de los indios les restrega en la cara su condición de "advenedizos" no sólo en la región, sino en la propia historia cultural de México. Los mestizos se niegan a reconocer su herencia indígena, sino que además se avergüenzan de ella. ("¡Ah, si pudiéramos exterminar a todos los indios! ¡Son la vergüenza de México!"). No tienen identidad propia, ni valores que los identifiquen, ("se sentían sin país y sin cultura, sosteniéndose en unas formas artificiales, alimentadas sólo por el dinero mal habido"). Por ello sienten miedo de todo lo que les rodea, del campo y de los indios que en él siempre han vivido ("se sentían en una tierra hostil, rodeados de fantasmas"). Se trata de un campo y de unos indios que son -como consecuencia de su propia voracidad y de su violencia- "imagen de su pillaje". Los mestizos frente a los indios, sin embargo, finalmente están más pobres, viven en una miseria mayor. (Garro, a: 25)

El panorama social y cultural que describe la novela es el de la Colonia en donde predomina un sistema de dominación que se ha arraigado profundamente en todos los ámbitos de la vida de los indios. La permanencia de la "esclavitud" indígena, no es una cuestión de retórica, sino una realidad. Y es que traspassando las épocas y un virtual desarrollo histórico, y sin desconocer el profundo mestizaje de nuestra cultura actual, en muchos pueblos indios, la dominación colonialista, de una manera a veces sutil, ha constreñido su cultura propia, ha impuesto rasgos ajenos, ha despojado a esos pueblos de recursos y elementos culturales que forman parte de su patrimonio histórico, y aunque ha provocado también formas muy variadas de resistencia indígena, ha intentado -por todos los caminos- asegurar la sujeción del colonizado, más efectiva cuanto más se convenza éste de su propia inferioridad frente al colonizador.³⁴

por cuanto significa de atraso y pobreza y, sobre todo, por la percepción no admitida de que ahí, en el México profundo, se niega cotidianamente al México imaginario." (Ibidem: 185-186).

34. Ibidem: 49.

Hay, por otra parte, una crítica evidente a ese "capitalismo salvaje" que es también una forma de esclavitud, pues despoja a los hombres de sus bienes materiales y espirituales, los despoja de todo valor ético, los desnaturaliza y los deshumaniza, convirtiéndolos en guiñapos, en sombras sin rostro y sin voz. El capitalismo y la llamada "modernidad" se convierten en un arma efectiva para acabar con las formas indígenas de entender y de vivir en el mundo, para exterminar a los indios de carne y hueso.

Las difíciles relaciones entre indios y mestizos en la región ixtepicana, en pleno siglo XX, aluden sin duda al agudo conflicto interétnico que no se resolvió ni antes de la Revolución, ni con los gobiernos emanados de ella,³⁵ a pesar del optimismo del discurso oficial.

En la novela de Garro, el ser "indio" en tanto oprimido o vencido -como ya habíamos anotado antes- tiene una significación universal. Pero, la lucha interétnica -volvemos a señalar- no ha terminado, pues los prejuicios de raza y de clase parecen presentarse de una manera escandalosa en los grupos cerrados, como es el caso de la actitud localista que prevalece en los pueblos provincianos de México, y en general, en lugares que sufren el rezago como resultado del centralismo de las grandes ciudades.

Los ixtepicanos ven con desconfianza y morbo a los forasteros, y sobre todo a quienes representan para ellos el "Poder" y la "Autoridad" (los militares, ciertos caudillos, etc.). Pero, al mismo tiempo desconfían del indio, del habitante original y eterno de las tierras que ahora ellos ocupan. Para la población mestiza, los indios son "traidores", además de que, según se puede concluir,

-Todos los indios tienen la misma cara, por eso son peligrosos. (Garro, a: 25)

Los indios rara vez tienen nombre y apellido, pues son sencillamente "los indios", o son "el indio Sebastián" o el "indio Ignacio", o el "indio Félix", los "indios agraristas". Los indios no son como el resto de la "Humanidad" en donde hay buenos y malos. Todos los indios son iguales por lo tanto sus actos son previsiblemente negativos. Debido a su indiferenciación, a su falta de rostro", a su naturaleza perenne, a su comportamiento previsible se vuelven casi invisibles: "tienen la misma cara", observa Tomás Segovia.

Los personajes mestizos, esto es, los miembros de la "sociedad" ixtepicana, "los inmortales" -como irónicamente se les dice en la novela-, al igual que los indios -sean campesinos o peones de mina, o criados de una casa grande-, están también desplazados

35. El indio execrado 'en la práctica cotidiana', desde la Colonia, y luego con la Independencia, en la época de la Reforma y durante el Porfiriato, fue reivindicado -pero sólo en el discurso- por el discurso revolucionario, una práctica y una retórica que no ha variado sustancialmente con el tiempo. (Florescano: 1980)

políticamente. En la situación peculiar de Ixtepec, los hombres sin distinción de raza y de sexo reciben órdenes, mandatos, reglas de los militares comandados por el general Rosas, quien a su vez las recibe del centro, es decir, de la Capital. Todos, sin excepción, dependen de la voluntad de "otros" -gobierno o Iglesia-, cuyos objetivos se apartan de sus propios intereses. Así, cuando se ponen en práctica las órdenes de Plutarco Elías Calles de cerrar los templos, como represalia a la rebeldía del clero, la pregunta generalizada es "¿Qué pasa?". (Garro, a: 158) Pero, con todo, los indios son los "los más marginados de los marginados", los que están en el último escaño de la pirámide social. Si la opinión de estos mestizos conservadores que se califica como "minoría" no cuenta en el concierto político "nacional", en el caso de los indios ni siquiera se sabe si acaso ellos tienen una opinión, si son capaces de construir un discurso.

La pasividad de los mestizos y su negación de los indios y de lo indígena, es una marca que caracteriza la vida pública y privada de Ixtepec. Parece ser una manera de acallar y borrar los ecos de esta cultura originaria, y sin embargo, muy a su pesar de sus miedos y prejuicios, la presencia india se les impone a cada paso. Así, tenemos que, con la constante y obsesiva evocación de los ejércitos zapatistas -mayoritariamente indios- que actuaron en la región ixtepecana, y, en la segunda parte, con la esperada y deseada llegada a Ixtepec del indio cristero Abacuc, los indios adquieren relevancia, pues se han quedado para siempre en la memoria. Los indios tienen mayor significación de la que se les reconoce "conscientemente", pues gracias a que todavía existen, a que de algún modo sobreviven (en la memoria de Ixtepec), podemos hablar de raíces, de tiempo, de historia.

No se hace la historia con la llegada de los federales, sino con la de los zapatistas, esto es, con la de los indios que ya existían antes y que en distintas épocas se han alzado por un pedazo de tierra, los cuales poblaron la región y fundaron el pueblo. Y es que, desde siempre, ellos han estado ahí, como zapatistas o como cristeros, como miserables peones de mina o de hacienda, como agraristas sacrificados por los terratenientes. Han permanecido como pobladores eternos de un predio del "pasado", como la misma tierra que les da razón de ser y de existir. (Garro, a: 25)

El reiterado "silencio" de los indios en la novela, su pasividad y marginación, pero fundamentalmente su reconocida permanencia, alimenta todavía más la idea, en los mestizos, de que el tiempo es inexistente, de que nada se mueve para algún lado, de que no hay sino la experiencia continua y repetida de lo cíclico, de lo mítico.

La situación "transhistórica" del indio, también refuerza la idea de que el espacio es muy estrecho y de que, como perciben los pobladores, y como sucede con la propia ubicación geográfica y la naturaleza física de Ixtepec, que está en "un valle seco poblado de coyotes", se trata de un espacio cerrado sobre sí mismo, enfatizando la idea de cerco e intensificando la experiencia de la opresión y del encarcelamiento, a pesar de que una gran extensión de 'desierto' rodea al pueblo, como ocurre cuando se vive en una isla.

La angustia, producto del vivir bajo la ley de la inercia social -nada se mueve porque las actividades económicas, políticas y sociales están casi paralizadas como efecto de las continuas guerras y de la ocupación militar- hace crecer hasta límites

insoportables la idea de que ningún acto tiene sentido, sobre todo en el caso de los indios que parecen vivir de la misma manera desde la Conquista.

Estaban descalzos y sus pies, rajados por el continuo andar sobre las piedras, tristes y olvidados de la suerte. De buena gana se hubieran ido de la casa de doña Lola Goribar, pero el hambre que sufrían en el campo los obligaba a seguir en su cocina. (Garro, a: 82)

La presencia indígena mueve a piedad y a indignación. Los indios son esos "no personajes" que se suman al "ejército" de esas "No personas", de quienes habla Elena Garro en algunos momentos ³⁶. En Ixtepec, los indios (agraristas, campesinos pobres) son sistemáticamente asesinados, exterminados, no tienen bienes ni palabras, no son -en ningún nivel- 'sujetos de crédito': " ¡Ah, si pudiéramos exterminar a todos los indios!". "¡Ya saben, con los indios mano dura!", hemos oído clamar a sus enemigos históricos.

Hay ciertamente un discurso racista, concretamente antiindígena, que se manifiesta por una parte, en la antipatía casi generalizada y explícita de los personajes "con voz", (los hombres y las mujeres adultas de la "Sociedad" ixtepecana), y que se sustenta en una serie de prejuicios, evidentes en la mayoría de sus palabras y expresiones. A esto pareciera sumarse la elisión, por parte de los pueblerinos, de datos sobre la sicología de los indios, sobre la ética que anima sus actos, sobre sus emociones frente a la cruel realidad. Hay una especie de sordera ante las palabras y argumentos de estos hombres extremadamente marginados. Por su parte, el indio se expresa en la novela (discurso directo) sólo en contadas y significativas ocasiones, aunque sus palabras son proferidas desde una posición desventajosa.

Por ejemplo, la actitud valiente, respetuosa y digna de Ignacio, el agrarista, que se enfrenta al terrateniente pagando por ello con su vida ("-Mire, don Rodolfo, es mejor que deje quietas las mojoneras. Los agraristas dicen que lo van a matar". Garro, a: 66); o como en el caso del indio del cuento de Dorotea, que siempre negó haber tomado el dinero de la caja del patrón y quien es castigado ejemplarmente, sin posibilidad de probar su inocencia ("Yo no agarré nada, patrón". Garro, a: 102-103); es también el caso del discurso de Félix, el criado de los Moncada, en el contexto de su situación de servidumbre, citado anteriormente. Ni qué decir de los indios colgados, con "su trozo de lengua al aire, la cabeza colgante y las piernas largas y flacas"; ellos no tienen voz alguna, les ha sido cortada de tajo con una cuerda. (Garro, a: 14)

36. "Las No Personas carecen de honor, de talento, de fiabilidad, de sentimientos y de necesidades físicas. A la No Persona se le insulta, se le despoja de manuscritos, que más tarde se publican deformados en otros países y firmados por alguna Persona. Una No Persona debe aceptar que firmen y cobren las Personas por las obras que escribió la No Persona. A la No Persona se le despoja de familia, animales caseros, amigos y, sobre todo, se le niega Trabajo. Si se queja, se le considera una Perseguidora Peligrosa, en el mundo democrático". ("Elena Garro" en Emmanuel Carballo, 1986: 494.)

Al observar con mayor detenimiento la relación que existe entre los argumentos difamatorios contra los indios, la personalidad de éstos y de sus detractores (de la cual nos informa el narrador), y la situación concreta desde la cual aquellos son proferidos, se nos revela que contra ese discurso "explícito" que execra del indio hay un discurso que habla de la importancia histórica y cultural de los indios y de la falacia de su negación. Las palabras de total incomprensión de los mestizos ante el discurso de los indios, están ironizadas cuando las relacionamos con el carácter y la situación de quienes así se expresan. Así, por ejemplo, la figura de la madre del terrateniente que cotidianamente sacrifica a los indios agraristas, doña Lola Gorfbar, una mujer autoritaria, tacaña y desconfiada, una madre que justifica los crímenes del hijo, se atreve a decir indignada que su hijo paga y "los indios no trabajan". (Garro, a: 67) Esto es una abierta ironía que vuelve el discurso de doña Lola no sólo absurdo, sino ridículo, toda vez que quien no trabaja, que quienes parasitan en realidad son ella y su hijo, dedicados una a contar el dinero obtenidos de las usuras y el otro a obtener mayor riqueza gracias al despojo de los indios.

El relamido y cursi poetaastro del pueblo, Tomás Segovia, poseedor de una retórica huera, de la más elemental cepa decimonónica afirma en una 'fracasada reunión': "Los romanos tampoco tenían la concepción ridícula de la piedad y menos frente a los vencidos y los indios son los vencidos". (Ibidem: 69) Su observación es real en cuanto a reconocer que los indios son los vencidos; pero el desprecio que muestra cual los ubica como reaccionarios radicales, pero siendo él mismo un "vencido", un poeta sin laurel ninguno, sus juicios parecen carecer de peso real. Momentos antes, se ha identificado con la tarea de su propio verdugo, "ocupado en ahorcar agraristas en lugar de sentarse en el corredor de una casa mediocre a decir palabras inútiles". (Garro, a: 69) Dice el narrador que "En la voz de Segovia había una ambigüedad", la misma ambigüedad que proviene de ubicarse como "víctima y victimario", como "juez y parte".

Al conocer el lector cómo son y cómo se comportan el indio agrarista y el terrateniente, qué dicen o dejan de decir al ponerse frente a frente, el narrador evidentemente se inclina del lado del indio. Si bien, dicen los pueblerinos a 'ronco pecho' que los indios son traidores, los hechos demuestran lo contrario. Rodolfito Gorfbar es en realidad un cobarde que se agazapa en sus relaciones con los militares y en la fuerza de sus pistoleros, a diferencia del líder agrarista, Ignacio -hermano de la panadera- que parece contar sólo con la fuerza de sus palabras.

En efecto, después de cada viaje, Rodolfo, ayudado por sus pistoleros traídos de Tabasco, movía las mojoneras que limitaban sus haciendas y ganaba peones, chozas y tierras gratuitas. Bajo uno de los almendros del atrio, esperando la misa de siete, estaba Ignacio, el hermano de Agustina la panadera. Observó largo rato al hijo de doña Lola: luego se acercó cortésmente a él y le pidió un aparte. Se decía que Ignacio era un agrarista. La verdad era que había militado en las filas de Zapata y que ahora llevaba la vida descalza de cualquier campesino. Sus pantalones de manta y su sombrero de palma estaban comidos por el sol y el uso. (Garro, a: 66)

En una especie de continuos actos de contricción, algunos miembros de la sociedad ixtepecana -en voz del narrador- reconocen los agravios infligidos a los indios,

las injusticias, la crueldad que sobre ellos se cierne todos los días. Pero esta "mea culpa" proviene de la propia condición desventajosa de quienes la sienten. Pareciera que en momentos excepcionales, cuando la tensión, la violencia y su propia depresión los avasallan, se vuelven susceptibles, sensibles para ver y oír aquello que a pesar de ser cotidiano, familiar, no habían tomado en cuenta. La derrota y el sufrimiento psicológico que padecen, rompe en algún momento la dura coraza de la indiferencia.

Por la mañana las criadas llevaron la noticia: en el manglar de las trancas de Cocula había cinco hombres colgados y entre ellos estaba Ignacio, el hermano de Agustina la panadera. La mujer andaba gestionando que le permitieran bajar el cuerpo de su hermano y todos nos habíamos quedado sin bizcochos.

-¡Pobres hombres, tal vez no quisieron entregar sus tierras!... - explicó doña Matilde al extranjero sin querer decir lo que pensaba. Esta vez se trataba de culpar a uno de sus amigos y la señora prefería guardar silencio. Estaba avergonzada. Felipe Hurtado no supo qué decir. Desde su llegada era la primera vez que había muertos en Ixtepec. Miró la mesa tendida para el desayuno, se sirvió una taza de café caliente y trató de sonreír. La señora no hizo más comentarios.

-¡Es Julia!... Ella tiene la culpa de todo lo que nos pasa... ¿Hasta cuándo se saciará esta mujer?... ¡Pues no desayuno! - gritó doña Elvira y empujó con violencia la cafetera que Inés acababa de poner sobre la mesa. Conchita se sirvió su café y miró de frente a su madre. ¿Cómo podía enojarse porque no había bizcochos cuando el pobre Ignacio estaba colgado, al sol, muerto y tristísimo después de haber pasado una vida aún más triste? Desde niña lo había visto atravesar el pueblo descalzo y vestido con sus ropas de manta viejas y remendadas. ¿Cuántas veces le había hablado? le pareció oír su voz: "Buenos días, niña Conchita", y sintió que iba a llorar.

-Si lloras yo también lloro -amenazó doña Elvira adivinando las lágrimas ocultas de su hija y con disimulo se sirvió una taza de café y la bebió despacio, perdida en unos pensamientos que por primera vez la asaltaban. "¡Pobre Ignacio!" ¡Pobres indios! ¡Tal vez no son tan malos como creemos!" Y la madre y la hija quedaron frente a frente sin saber qué decirse. Las esperaba un día largo y pesado, uno de esos días, tan frecuentes en Ixtepec, poblados de muertes y de augurios siniestros. (Garro, a: 81)

Al revelárseles por primera vez la terrible ignominia que pesa sobre los indios, su actitud ante éstos no cambia en realidad, sólo se trata de un sacudimiento instantáneo y pasajero que no tendrá consecuencias trascendentes. Su culpa es la culpa "cristiana" de quienes son cómplices callados de la ignominia, y no aquella que proviene de un profundo acto de conciencia. Es la culpa que tenemos los mexicanos de clase media, los que nos sentimos mexicanos cultos, los que habitamos en las grandes ciudades de espaldas a lo que ocurre en el campo con los campesinos y los indígenas.

Hay una especie de reconocimiento tácito e imprescindible aunque negativo de la "existencia" del indio, (el "indio martirizado y crucificado", esto es, del "indio muerto"). Es una existencia respecto a la cual no debiera hacerse mucho énfasis, de la misma manera como se procede frente a esa entidad desconocida, esa realidad hermética que está fuera del alcance de nuestra suspicacia y que no encaja en nuestros

moldes. Esa "otredad" que quisiéramos obviar porque siempre nos incomoda y avergüenza, pues pone en cuestión nuestros valores y nos hace enfrentarnos a nuestro propio drama existencial.

Cuando Dorotea observa a los indios colgados, algo muy profundo se le remueve. Reconoce que el orden al cual pertenecen los indios es distinto y superior al que rige su propia existencia.

-¡Dios los tenga en su Santa Gloria! - agregaba mirando a los ahorcados, descalzos y vestidos de manta, que parecían indiferentes a la piedad de Dorotea. "De los humildes será el Reino de los Cielos" recordaba la vieja, y la Gloria resplandeciente de rayos de oro y nubes blanquísimas aparecía ante sus ojos. Bastaba extender la mano para tocar ese momento intacto. Pero Dorotea se guardaba de hacer el ademán; sabía que una fracción mínima de tiempo contenía el abismo enorme de sus pecados y la separaba del presente eterno. Los indios colgados obedecían a un orden perfecto y estaban ya dentro del tiempo que ella nunca alcanzaría. "Están ahí por pobres". Vio sus palabras desprenderse de su lengua y llegar hasta los pies de los ahorcados sin tocarlos. Su muerte nunca sería como la de ellos. "No todos los hombres alcanzan la perfección de morir; hay muertos y hay cadáveres, y yo seré un cadáver", se dijo con tristeza; el muerto era un yo descalzo, un acto puro que alcanza el orden de la Gloria; el cadáver vive alimentado por las herencias, las usuras y las rentas. (Garro, a: 14)

Si bien no podemos hablar de una crítica social consistente en la novela, sí podemos vislumbrar intentos por desenmascarar, por exhibir la doble moral que -como en el caso de las mujeres- rige el comportamiento del blanco y del mestizo respecto a los indígenas. Así, el "castigo ejemplar" de Ignacio y de Sebastián, de los indios cotidianamente colgados, se vuelven flagrantes violaciones a sus derechos, se transforman en injusticias atroces, inmoralidades disfrazadas de "grandes axiomas" como aquella de la Ley del Más Fuerte, como la defensa de una "rectitud", una "honorabilidad" y sobre todo, una "racionalidad" casi sagradas.

Es indudable que la novela de Garro observa una serie de convenciones que vienen de la novela indigenista hispanoamericana como es la de contrastar el discurso antiindígena de blancos (nacionales y extranjeros) con la indefensión y derrota final de los indios, y todo ello con el juicio más o menos explícito del narrador quien, en general, está a favor de estos últimos. *Los recuerdos del porvenir* acepta abiertamente la imposibilidad de penetrar en la mentalidad indígena; pero, a un tiempo, reconoce que la cultura indígena y los indígenas de carne y hueso existen, por lo que no deben ser obviados. Lo que nos señala a cada paso la novela de Garro, es que, la cultura india (en su más amplia expresión), el pensamiento indígena (cosmovisión), están todavía vivos a pesar del paso de los siglos y del largo proceso de colonización, esto es, de desindianización.

Dicha imposibilidad y dicha necesidad, encuentran su cabal expresión en la frase escueta del criado indio Félix que aparece citada al principio del capítulo y que reza que para los indios es "el tiempo infinito de callar". Se trata de una frase ciertamente

lapidaria que intenta por una parte, sintetizar el sufrimiento silencioso y estoico del indio, y por la otra, apuntar a la impenetrabilidad de su pensamiento toda vez que su discurso es incomprensible o no existe para el no indio, pues qué puede decirse de quien no tiene voz en el concierto social, qué signo puede representar su discurso si no es del silencio, el vacío llenado por el discurso de los otros.

Ahora bien, los datos externos como las acotaciones sobre el vestido de los indios que pertenecen a la región ixtepecana, sus costumbres, sus rasgos físicos, etc., en un primer momento, podrían parecer informaciones que provienen de un conocimiento convencional (los indios descritos pueden ser de cualquier parte de México), y utilizados como de paso, como una especie de lujo del texto, como si el objetivo de estas informaciones, fuera jugar con los grados de verosimilitud. Vistos así, estos datos se volverían prescindibles, pues serían una especie de puntos ciegos, de silencios que formarían una zona vacía. Pero nada es gratuito en la novela, pues estos datos casi "ociosos" tendrían la función de representar de una manera sintética y "simbólicamente", al México Profundo del que habla Guillermo Bonfil Batalla³⁷. Se trata de un México que se vuelve invisible para quienes no quieren o no pueden verlo.

La presencia de lo indio en muros, museos, esculturas y zonas arqueológicas abiertas al público se mancha, esencialmente, como la presencia de un mundo muerto. Un mundo singular, extraordinario en muchos de sus logros; pero muerto. El discurso oficial traducido en lenguaje plástico o museográfico, exalta ese mundo muerto como la semilla de origen del México de hoy. Es el pasado glorioso del que debemos sentirnos orgullosos, el que nos asegura un alto destino histórico como nación, aunque nunca quede clara la lógica y la razón de tal certeza. El indio vivo, lo indio vivo, queda relegado a un segundo plano, cuando no ignorado o negado; ocupan, como en el Museo Nacional de Antropología, un espacio segregado, desligado tanto del pasado glorioso como del presente que no es suyo: un espacio prescindible. Mediante una hábil alquimia ideológica, aquel pasado pasó a ser el nuestro, el de los mexicanos no indios, aunque sea un pasado inerte, simple referencia a lo que existió como una especie de premonición de lo que México es hoy y será en el futuro, pero son vinculación real con nuestra actualidad y con nuestro proyecto.³⁸

Inconscientemente -reflexiona el antropólogo mexicano- utilizamos todos los días palabras de raíz indígena (como ocurre en la toponimia), ingerimos la comida, hemos conservado ciertas actitudes o hábitos en nuestra vida cotidiana, como el hábito del baño; conservamos también ciertos rasgos en nuestra visión cíclica del tiempo, defendemos algunos valores que parecieran estar en desuso en otras culturas; creemos en las propiedades de las plantas, consideramos cierta la influencia de los fenómenos naturales en la vida y el destino de las personas, todo esto sin la conciencia de que todo ello tiene su origen en la cultura india.³⁹

37. Bonfil Batalla, op.cit.

38. Ibidem: 91.

39. Ibidem: 39-50.

La novela de Elena Garro, es hipersensible para captar una serie de problemas y de fenómenos que atañen a los indios mexicanos. Por ejemplo, la situación que prevalece en ciudades o pueblos donde conviven indios y blancos o mestizos, esas "zonas de refugio", cuyo centro rector es una "ciudad ladina", como ocurre con el mismo Ixtepec, una especie de modelo a escala de lo que ocurre a lo largo de México, particularmente en aquellos lugares donde se concentra la población indígena del país. Como en dichas zonas de refugio, en Ixtepec podemos ver la actitud típica del ladino que constantemente trata de marcar y profundizar las diferencias respecto de los indios. Bonfil Batalla explica que, no obstante los cambios que se han dado desde la colonia, todavía es evidente el carácter dominante de la urbe sobre pueblos y ciudades, donde el centro del poder lo detentan los ladinos que se llaman a sí mismos 'gente de razón' y los cuales reclaman orgullosamente su ascendencia no india, esto es, su ascendencia "europea y colonizadora". El antropólogo define con lucidez las actitudes de esta especie de sociedad dividida, en los mismos términos que lo hace *Los recuerdos del porvenir*.

En estas ciudades, la presencia de lo indio marca la vida entera. Son indios la mayoría de los que transitan por las calles, los que acuden al mercado para vender y a las tiendas para comprar, los que se emplean en los oficios peor pagados, los que pueblan las cárceles y lo que al caer la noche regresan dando traspiés, alcoholizados, a sus parajes. Pero fundamentalmente porque la vida del ladino se estructura por contraste con el indio, por su necesidad de marcar en todo y permanentemente el "no ser indio". En el pequeño mundo ladino de esas ciudades, lo indio está omnipresente como todo lo que no se es ni se quiere ser. Guzmán Bockler ha escrito que en Guatemala el ladino es un ser ficticio, porque su identidad es, en esencia, una identidad negativa: ser ladino no es ser algo específico, propio, sino únicamente no ser indio. Sin la presencia del indio, el ladino deja de ser, porque sólo existe en virtud de la dominación colonial que ejerce sobre el indio.⁴⁰

No obstante el predominante enfoque esencialista y universalista (los mestizos e indios pertenecen al género humano, y como tales comparten una misma naturaleza), la novela destaca que la cultura cotidiana indígena, así como sus concepciones sobre el mundo y el Universo, son diferentes y originales, y por ello incomprensibles para quien no lo es. El indio, según lo pueden reconocer los pueblerinos, pertenecen a otro orden de existencia. Los indios habitan otro espacio y otro tiempo con el que chocan las concepciones occidentales.

...A diferencia de la concepción occidental, el tiempo en la civilización mesoamericana es un tiempo cíclico, no rectilíneo. El universo transcurre en una sucesión de ciclos que no son idénticos, pero que pasan por las mismas etapas, como en una espiral inacabable. Cuando un ciclo termina, otro similar comienza. El hombre cumple también su propio ciclo, que está en armonía con los demás ciclos del universo. Esa armonía necesaria se expresa ritualmente en las ceremonias del calendario agrícola que simbolizan la renovación de la vida, en la que el hombre debe participar. También (...), la noción

40. Ibidem: 86.

cíclica del tiempo está presente en la conciencia de la historia: el pasado de libertad, la edad de oro previa a la dominación colonial, no es un pasado muerto, perdido para siempre, sino el fundamento de la esperanza, porque en el ciclo del tiempo esa edad habrá de volver.⁴¹

Por ejemplo, en la novela, de manera simbólica pero evidente, se alude a esta experiencia espacial y temporal del indio en contraposición con la del mestizo para quien la repetición de situaciones del pasado implican no sólo una falta de evolución sino un franco retroceso. Si bien es un enigma lo que un indio piensa y siente en realidad, la novela recrea de varios modos lo que podríamos identificar como "cultura y pensamiento indios", o por lo menos, lo que interpretamos como cercano a éstos.

El indio Félix, el criado de los Moncada, es una especie de guardián del tiempo, pero de un tiempo que no se mide con las manecillas, ni con el pausado y exacto "tic-tac" del reloj que cuelga de las paredes, sino que se mide por el ritmo de las vivencias, las sensaciones y los deseos humanos. Félix es el único que puede detener el tiempo exterior para que sea otra dimensión temporal la que predomine. En esa nueva dimensión, en la que coexisten el pasado, el presente y el futuro sin conflicto alguno, es donde el melancólico Martín Moncada busca instalarse. Es un tiempo que se ensancha, que se vive de otra manera, es el tiempo del hombre religioso, léase 'del indio'.⁴² Es un tiempo "sagrado"⁴³, un tiempo de continua renovación y evolución, del cual parecen haberse exiliado los ladinos de Ixtepec. La lucha entre esta experiencia del tiempo dinámico y la experiencia del tiempo congelado, muerto, que en momentos de gran angustia experimenta Martín, es lo que definirá la interpretación que los personajes -incluyendo el narrador- hacen del drama del pueblo y de su propio drama personal.

-Son las nueve -respondió Félix desde su rincón; obedeciendo a una vieja costumbre de la casa, se levantó de su escabel, se dirigió al reloj, abrió la puertecilla de vidrio y desprendió el péndulo. El reloj quedó mudo. Félix colocó la pieza de bronce sobre el escritorio de su amo y volvió a ocupar su sitio.

41. Ibidem: 71.

42. "La profunda nostalgia del hombre religioso es la de habitar en un mundo divino, la de tener una casa semejante a la "casa de los dioses", tal como se ha figurado más tarde en los templos y santuarios. Esta nostalgia religiosa expresa el deseo de vivir en un cosmos puro y santo. En suma, esta nostalgia religiosa expresa el deseo de vivir en un Cosmos puro y santo, tal como era al principio, cuando estaba saliendo de las manos del Creador. (Eliade, 1967: 61)

43. El Tiempo para el hombre religioso no implica un tiempo homogéneo ni continuo. "Existen los intervalos de Tiempo sagrado, el tiempo de las fiestas (en su mayoría fiestas periódicas); existe, por otra parte, el Tiempo profano, la duración temporal ordinaria en que se incriben los actos despojados de significación religiosa. Entre estas dos clases de tiempo hay, bien entendido, una solución de continuidad; pero por medio de ritos, el hombre religioso puede 'pasar' sin peligro de la duración ordinaria al Tiempo sagrado" (Ibidem: 64)

-Ya por hoy no nos vas a corretear -comentó Martín mirando las manecillas inmóviles sobre la carátula de porcelana blanca.

Sin el tictac, la habitación y sus ocupantes entraron en un tiempo nuevo y melancólico donde los gestos y las voces se movían en el pasado. Doña Ana, su marido, los jóvenes y Félix se convirtieron en recuerdos de ellos mismos, sin futuro, perdidos en una luz amarilla e individual que los separaba de la realidad para volverlos sólo personajes de la memoria. Así los veo ahora, cada uno inclinado sobre su círculo de luz, atareados en el olvido, fuera de ellos mismos y de la pesadumbre que por las noches caía sobre mí cuando las casas cerraban sus persianas. (Garro, a: 19)

La cosmovisión indígena siempre está presente, aunque no se reconozca, ya sea como un leve eco que reproduce la onda original, ya sea que se presente como aquello contra lo que se actúa o se quiere actuar. La preocupación por las fechas y por el calendario de los indios, la exacta medición de los ciclos y los fenómenos naturales y cósmicos de las sociedades indias, rurales, contrasta con esa pérdida de la cuenta, con el desorden temporal que invade a los mestizos cuando tratan de recordar los acontecimientos del pasado. Para ellos, las fechas importantes, los lapsos de tiempo, que marcan el origen de su comunidad, el origen de sus dioses, etc. parecen haber sido desvanecidas por la experiencia actual. Los mestizos no tienen la estrecha relación que los indios guardan con la Naturaleza, están desarraigados de la tierra y de la agricultura.

Ahora bien, la novela intenta ver lo indígena sin el paternalismo tradicional del narrador o cronista mestizo, intenta verlo a distancia y bajo la lente de una feroz ironía. Ejemplo de ello es el cuento que aparece en la primera parte donde se evidencian la crueldad y la sinrazón del maltrato a los indios a través del "indio Sebastián", quien, castigado injustamente, sirve para exhibir la doble moral de los Ixtepecanos. La actitud pietista y cristiana a un tiempo cruel y autoritario de don Justino, el patrón, es expresión viva de cómo se ejerce el poder patriarcal en una sociedad como la mexicana, que se vanagloria de haber emprendido ya el camino de una "modernidad" que ha dejado muy atrás las formas arcaicas de organización social y de pensamiento.

Así las palabras ("de honor") del indio Sebastián frente a las acusaciones de su patrón, no tienen valor alguno frente al gravísimo hecho del robo de la propiedad privada. Y es que además, de la misma manera que el hijo frente al padre, que el fiel ante su Dios, el indio no está autorizado para contradecir y menos para atreverse a negar la opinión de quienes gobiernan. El que lo hace debe ser castigado ejemplarmente. Viéndolo todo ello bajo el lente de la conveniencia de los ixtepecanos, el sacrificio del "hereje" (del infractor) garantiza una retribución divina mayor y ante un eventual juicio moral, la legitimación de un hecho de sangre; pero, por el contrario, la circunstancia particular en la que se trae a cuento dicha anécdota (la memoria de Isabel revive el caso), hace ridícula y oprobiosa una posible justificación de la crueldad que recae sobre el indio tanto en el pasado como en el presente. (Garro, a: 102-103).

La vieja Dorotea -en el recuerdo de Isabel que relata de tercera mano la anécdota- considera totalmente justificados estos actos de "castigo ejemplar", por "colmar la paciencia de los justos", discurso inmediatamente contrariado por la opinión

del joven Nicolás Moncada, que crítica la crueldad ancestral que han padecido siempre los indios.

-Es natural que ahora cuelguen ellos si antes colgaron ustedes- contestó Nicolás. (Garro, a: 102-103)

En una sociedad "en vías de desarrollo", o lo que es lo mismo, en una sociedad que aspira a la "modernidad", según el punto de vista del Doctor Arrieta, la situación de esclavitud, y por ende, de violencia contra los indios no tienen la menor importancia de cara al promisorio futuro que les depara a los ixtepecanos el "progreso". El pasado indígena con todo su dolor y su sangre derramada, con su cauda interminable de despojo, debe borrarse, olvidarse para siempre, hay que ver siempre adelante, al futuro.

En ese discurso frívolo y racista de los pueblerinos, los indios están prácticamente borrados del panorama económico y social de Ixtepeca y, sin embargo, en el imaginario de estas rancias familias, los indios encarnan en una suerte de temor enfermizo, de fobia inexplicable que no puede ser controlada. Los indios son así una fuerza, casi invisible, que agazapada, espera turno para tomar revancha social. Los indios y lo indígena, son como un fantasma que los amenaza desde la oscuridad.

La realidad indígena y los indios son vistos en la novela, como los ven los hombres contemporáneos, como un fantasma, y a veces como un mero emblema⁴⁴. El indio "vivo", el que se pudre en las cárceles o el que es permanentemente despojado y masacrado, el que se desnaturaliza y se corrompe, es inexistente, mientras que sentimos una devota admiración por el indio muerto, ese indio heroico del pasado épico, ese habitante de los grandes señoríos antiguos. Como hombres y mujeres urbanos, pertenecientes a las clases medias, voluntaria o involuntariamente nos hemos insensibilizado frente a la situación de los indios, la cual se ha venido no sólo repitiendo sino agravando a través del tiempo.

La novela de Elena Garro, pareciera decirnos que, para representar dicha situación en un texto literario, no es necesario recurrir al discurso indigenista para convencer al lector, no es preciso imponer ese discurso abiertamente reivindicador que parasita la mayoría de las novelas que tratan o tocan el drama del indio. Es mejor ser sensibles para escuchar las vocecillas aplastadas, casi inaudibles de los indios y contrastarlas con el "discurso" racista, no sólo explícito sino implícito que predomina en la sociedad mexicana actual. Es necesario, hacer conciencia de las huellas que la cultura indígena ha dejado en nuestra vida cotidiana, huellas que la mayoría de las veces pasan inadvertidas para el hombre de las ciudades.

Así, más que descripciones largas y minuciosas, a través de unos cuantos ejemplos significativos salpicados en la narración, encontramos en la novela de Garro la

44. Entendemos "emblema" en su acepción más simple y generalizada, como un "jeroglífico simbólico" en que se representa alguna figura. Representación simbólica de otra cosa. Lema, escudo, representación son sinónimos.

sugestiva recreación de todo un ambiente psicológico y emotivo, que alude a otros modos de ver el mundo y a los hombres, a otra lógica, que podríamos identificar quizá como propias de los indios. Se trata de modos de ver y de organizar el mundo que chocan directa o indirectamente, de manera abierta o subterráneamente, con aquellos que los han sustituido.

No se trata -parece decirnos la novela- de informar sobre lo consabido, no se trata de repetir los lugares comunes literarios respecto a la realidad indígena. Más bien se trata de representar cómo es que actúan en nosotros aquellos juicios de valor, esos "pre-juicios", ya históricos, bajo cuya sombra actuamos y pensamos. Se trata no tanto de provocar una crisis de conciencia, sino de hacer que sea más profunda y dolorosa la culpa por no querer ver y reconocer al "otro". En ese sentido parece haber una velada recriminación a una llamada "civilización" que paradójicamente ha descivilizado a los mexicanos, que los ha dejado desnudos de principios y de valores culturales. La "ausencia de" y el "silencio de" los indios es la representación de ese vacío cultural, de ese desarraigo que padece la población mestiza, pues recordamos a Bonfil Batalla, el "ladino" no tiene una cultura propia, sino que existe en función de su negación del indio y de lo indio...

Y es que, según nos muestra la memoria de Ixtepec, el discurso de los indios, existe como una voz acallada continuamente arrinconada, desoída, aunque forme parte del sustrato cultural de los mexicanos, sustrato que a pesar de la censura y la autocensura, se manifiesta de manera franca o sutil -la mayoría de las veces clandestinamente-, de manera fragmentada, mezclada y hasta desnaturalizada. Si bien no es posible reconocer este sustrato indígena de forma aislada y pura sino, por el contrario, formando parte de ese revuelto potaje que es la cultura mexicana actual, ha persistido a través de los siglos, sobrevive, independientemente de la voluntad individual y social.

En este sentido, la novela pone en evidencia el racismo de esos conservadores porfiristas, ese racismo que pareciera de algún modo parafrasear el discurso de la actual sociedad blanca y mestiza del campo y de la ciudad, que sólo reconoce conveniencias, y no sin sentido de culpa, unas supuestas y remotas raíces indígenas. Y es que ese indio cuya sangre se mezcla a otras sangres en un mismo cuerpo, en nuestro cuerpo, como dice el personaje, si bien está extinguiéndose, los elementos de su cultura siguen estando ahí mezcladas con otros elementos.

Sin embargo, Elena Garro no es muy optimista al respecto. Octavio Paz, por ejemplo, habla del indio mitificándolo, al recurrir para sus reflexiones sobre la mexicanidad, a las grandes aportaciones culturales y científicas de la época prehispánica, aludiendo a períodos de gran brillantez cultural y artística, como antecedentes necesarios para entender el comportamiento y las actitudes, los valores y las imágenes acuñados por los mexicanos contemporáneos. Pero de cualquier manera y no obstante el valor de sus reflexiones, Octavio Paz trabaja en términos más abstractos, sobre los indios muertos y glorificados, ejemplares y admirables. Elena Garro en *Los recuerdos del porvenir*, por el contrario, sin desprenderse del todo de su admiración por el enigmático mundo del indio, pone énfasis en el grado de indignidad al que ha llegado el indio por gracia y obra del abuso y la explotación, de la intolerancia cultural, de la sordera de una cultura desindianizada que, en vez de sumar resta, en vez de propiciar la convivencia respetuosa de distintas formas de ver y de entender el mundo, de vivir,

promueve la sustitución y al aniquilamiento del "otro", la intransigencia y la intolerancia contra todo aquello que disiente de sus concepciones.

Entre comentarios ora jocosos o indignados sobre los indios, entre las frases condenatorias y desvalorizadoras hay un deseo soterrado de rescatar algo de esa vergüenza, de esa culpa por haber perdido esa otredad cultural a la cual hemos renunciado consciente o inconscientemente.

En ese sentido, *Los recuerdos del porvenir*, al describir de manera cruda la situación del indio, amén de referir una serie de datos antropológicos (lugar donde viven, cómo visten, su rasgos físicos, algo de sus costumbres y vida cotidiana y económica -fiesta y mercado-, antes y después de la Revolución-) hace énfasis en la falta de conocimiento que los mestizos tenemos del vasto imaginario indígena (su actividad psicológica, espiritual, ética). Y es que, a pesar de ser los dueños originales y verdaderos de "estas tierras", a pesar de que siempre han estado ahí, no son dueños de su palabra ni protagonistas de sus actos. Por ende, el lector no ve a los indios en la novela como sujetos, como seres con voluntad y capacidad propias, que hacen la historia aunque su significación como antecedente y referente cultural e histórico, este presupuesto y su valor simbólico no esté cuestionado.

Al igual que sucede con las mujeres, como "objetos" que son, lo que parece caracterizarlos es su 'estar' en el espacio (en las minas abandonadas de Tetela, en los alrededores de Ixtepec, en las cocinas de las casonas) y no su existencia en el tiempo. Para el narrador y los personajes, el tiempo y el espacio que ocupan los indios está siempre latente; es un tiempo y un espacio "otro" que subyace al tiempo y espacio continuos, sin comienzo ni final donde se han borrado las fronteras y los límites. Es un tiempo de "sueños" y de "ensueños" que convive con ese tiempo y ese espacio indiferenciados, 'de pesadilla', en los cuales se escenifican los mismos actos, los mismos gestos, las mismas palabras, como si fuera un espejo que se contempla frente a otro espejo, proyectando una misma imagen millones de veces, y construyendo una suerte de espacio infinito, virtual. Ese espacio o espacios "subyacentes" o, visto de otro modo, "superspuestos", forman parte de una "intimidad intelectual y espiritual" que no puede ser confiscada.

En tanto "objetos", los indios y las mujeres, son la imagen que ese espacio les construye, son producto de lo que les rodea. El espacio los modifica y no ellos al espacio. El espacio es un punto de convergencia donde lo de allá solo en apariencia es idéntico a lo de acá. Y decimos sólo en apariencia, porque el espacio adquiere variedad y multiformalidad al acercar la mirada. Pero también podría suceder al revés, como le sucede al ojo del colonizador: la cercanía es tanta que los relieves se pierden, se borran las diferencias y todo se uniforma, se vuelve homogéneo, plano. Esta percepción del espacio a través de dos tipos de acercamiento o de experiencia se pone de manifiesto vía el discurso del narrador quien juega a emular la perspectiva mitificadora del indio, pero ubicándose en realidad fuera del indio.

En el caso de los indígenas, *Los recuerdos del porvenir* apela a lugares comunes del discurso indigenista y meztizo relacionándolos con elementos que pertenecen a otros discursos sociales. Se mezclan así un discurso reivindicador del indio con el discurso básico que caracteriza la lucha por los Derechos Humanos en el sentido

de que todos los hombres, mujeres y niños del planeta deben ser respetados en su derecho a existir, a pensar y actuar, sin importar su nacionalidad, su raza y color, su edad y su sexo, sus ideas y costumbres, su cultura y su credo religioso. La novela en este sentido pareciera ser el angustiado eco que repite la voz de los grupos tradicionalmente marginados (mujeres, minorías étnicas de la ciudad y del campo, incluyendo también a los animales indefensos como los perros callejeros que matan los generales en Ixtepec). Es un discurso que implícitamente reproduce las palabras de las víctimas de una situación injusta, es decir, las de los indios, de las mujeres y que incluso alude a las de los animales. Estas entidades quienes, -debido a la violencia de la segregación que sufren- parecen vivir fuera del tiempo, de espaldas a la historia.

Por otra parte, la disolución de la conciencia indígena y de lo indígena en el imaginario de ixtepec, tiene que ver con una posible propuesta de la novela en el sentido de que, si bien lo indígena ha sido desnaturalizado para integrarse a la visión del mestizo, ello no implica su desaparición. Por el contrario, podría pensarse que, es a partir de esa disolución y de esa integración a otros imaginarios, como la presencia de lo indígena se transforma, se renueva y sobrevive, pues rebasa los marcos estrechos del espacio racial para integrarse a una causalidad histórica general.

Para finalizar, *Los recuerdos del porvenir*, en tanto discurso simbólico que dialoga con el discurso histórico, se apoya mucho en la retórica de la *elisión*⁴⁵ y de la *alusión*⁴⁶ que combina acertadamente para enfrentar el reto de incluir en un texto ficcional una realidad social, sin empobrecer lo artístico. Elena Garro, en el caso sobresaliente de los indios, utiliza elementos que forman parte de un conocimiento histórico y mítico más o menos generalizado y común, mezclados con una serie de experiencias personales y sociales, amén de integrar algunos conceptos abstractos sobre el tiempo y sobre la historia.

Lo que Elena Garro logra con todo ello, y a través de un excelente manejo retórico, es que el lector se desacomode intelectual y espiritualmente, que dude de sus certezas, que -a través de la risa y el sarcasmo- sienta un profundo malestar ético y moral, no tanto por los indios, sino por sus propias actitudes, por su propia conducta. Y es que frente a los soberbios alardes de una sociedad "moderna" como la nuestra, de una cultura "orgullosamente mestiza", la realidad de nuestra intolerancia y de nuestro monologismo resulta evidente.

Si hay alguna lección que aprender de *Los recuerdos del porvenir* es, precisamente la de la tolerancia cultural, la tolerancia religiosa, la tolerancia social, la tolerancia que se basa en algo muy simple: saber guardar silencio para saber escuchar.

45. Elisión o Elipsis: "*Figura** de construcción que se produce al emitir expresiones que la *gramática** y la *lógica* exigen pero de las que es posible prescindir para captar el *sentido**. Esto se sobreentiende a partir del *contexto**. ("Elisión" en Beristáin, op.cit.).

46. Alusión: "*Figura** de pensamiento que consiste en expresar una idea con la *finalidad* de que el *receptor** entienda otra, es decir, sugiriendo la relación existente entre algo que se dice y algo que no se dice pero que es evocado" ("Alusión" en Beristáin, op.cit.)

CONCLUSIONES.

1. En Los recuerdos del porvenir, como en el resto de las obras narrativas de Elena Garro, la noción del tiempo es múltiple, no sólo porque en la novela alternan el presente, el pasado y el futuro de los personajes, sino porque en ella se configuran diferentes ideas sobre el tiempo y el espacio.

Por una parte, hay un acentuado tono de predeterminismo debido a que en la experiencia cotidiana de los personajes hay una recurrencia obsesiva del tiempo circular o cíclico propio de los relatos míticos. Se trata de un tiempo en el cual la Historia- los hechos protagónicos que realizan héroes y caudillos nacionales- queda desplazada o anulada en favor de una 'microhistoria' en la cual sus personajes y sus actos se constriñen a un ámbito local y hasta doméstico.

En este sentido es inexacta la apreciación de que la obra de Garro es ahistórica y apolítica. Por el contrario, desde una perspectiva distanciada y que toma en cuenta lo aparentemente 'insignificante', se enfocan los grandes eventos históricos de México a partir de un deseo de rasgarles la vestidura marmórea a los ídolos, de que los hechos grandiosos adquieran terrenalidad; es un deseo de polemizar, de estar a contracorriente de la opinión generalizada e institucionalizada. Ello le confiere a dicha visión nuevas aristas, pues la microhistoria no es la negación de la historia sino, por el contrario, la afirmación y la ubicación del papel que juegan otros actores o personajes "pasivos" -las comunidades marginales y los individuos de carne y hueso- en las transformaciones 'históricas' de un país. Y es que dichos 'personajes' son una especie de barrera de contención, de fuerza conservadora que retarda los cambios; o por el contrario, pueden constituirse en un factor que cataliza los avances.

Así, el trabajo desarrollado tuvo la intención de matizar una conclusión simplista respecto a cómo se concibe lo histórico en la novela de Garro, y de mostrar que no sólo es lo mítico lo que rige en ella. El hacer algunas calas respecto a asuntos y temas históricos y políticos tratados en *Los recuerdos*, nos permitió destacar la perspectiva distanciada y heterodoxa, relativista y paródica que domina el texto, no obstante haya una virtual toma de posición ante hechos, personas y valores sociales y éticos.

En general, más allá de la tendencia más o menos conservadora que prevalece en la novela, se critica, en última instancia, todo aquello que impide al hombre y a la mujer ser más plenos, en cualquier aspecto de la vida. Así, se parte de la crítica a los resultados de una Revolución y una Cristiada (cuyos efectos sociales, morales y psicológicos han sido nefastos para la vida de las posteriores generaciones de mexicanos) y se va hacia a una crítica de una "Modernidad" y de un "Progreso" idealizados desde las alturas del poder. Se va del desenmascaramiento de los llamados próceres de la Patria, a temas más amplios, abstractos y universales, como son la reflexión sobre el tiempo, sobre las pasiones humanas, sobre el destino, etc.

En el fondo de la censura a la militarización de la vida social de Ixtepec, parece haber una actitud de defensa de las libertades civiles, cuya carencia, no obstante, es insuficiente para limitar la libertad de la imaginación y de la fantasía. La defensa del derecho a disentir, de enarbolar un discurso histórico alternativo, no legalizado, está detrás de la constante parodia y burla que hace la novela al discurso de la historia oficial y a los lugares comunes de las ideologías políticas aún vigentes (al positivismo, al liberalismo e inclusive al pretendido socialismo o populismo de la llamada izquierda).

La libertad de "ser", a pesar de restricciones y censuras, puede apreciarse en las prácticas sociales, en las creencias y conductas de los miembros de una comunidad cerrada y aislada de la corriente general del país, que son formas más o menos efectivas de sobrevivir a graves contingencias. Entre ellas están la religiosidad popular (milenario y mesianismo), el fetichismo y la medicina tradicional; están las estrategias de autodefensa desarrolladas por las mujeres y otros sectores marginados en una sociedad represora; la experiencia del carnaval o la carnavalización de los hechos; la importancia del pensamiento mágico en todos los ámbitos de la vida como un modo de relacionarse con el entorno inmediato, o de explicarse los sucesos y encontrarles una salida; sobre todo, hay una fe sincera en el instinto, en aquellas fuerzas oscuras y misteriosas que mueven a los hombres.

Los recuerdos del porvenir, no es la repetición acrítica de los relatos del pasado (épicos y patrióticos), no es el discurso exaltador de una tradición cultural ni literaria, aunque parta de ellas. Es un texto incómodo que al mismo tiempo que fascina al lector, como la música de flauta a la serpiente, le pone ante los ojos -con gran maestría literaria y poética, con una notable sagacidad histórica- el absurdo de su propio comportamiento político y moral, de su imagen hecha piedra a fuerza de repetir servilmente los mismos estereotipos.

2. El antes y el después al cual se someten los arbitrarios mecanismos de la memoria personal y de la actividad subjetiva, se revela en una vivencia del tiempo y del espacio múltiples, diversos; y, en ese sentido, tiempo y espacio se abren, se convierten en algo que se construye en la marcha, a capricho o a necesidades expresivas de ese sujeto narrativo que es la memoria. Esta construcción se da a partir de una distancia instintiva más que racional, del asunto, de una lejanía temporal y espacial desde la que se plantea la narración.

Elena Garro, una asidua lectora de literatura mexicana y francesa, una escritora culta sabe que no importa el carácter autobiográfico de una novela, sino cómo logra -a través de varios recursos- convencer y conmovir. Ahora bien, y como lo plantea Bajtín, hay siempre un distanciamiento cuando se construye una novela, pues el escritor crea un narrador y unos personajes que están ya muertos, esto es, acciones que ya han tenido lugar pertenecen al ámbito del pasado.¹

La interpretación subjetiva de los hechos históricos en la novela, está impregnada de consideraciones que surgen de los sentimientos y pasiones, de los deseos y estados

1. Bajtín, 1979.

sicológicos de los individuos, de sus expectativas más que de realidades cumplidas. Sin embargo, todo ello no implica una oposición tajante a la llamada objetividad histórica, sino una integración de elementos antes no considerados, pues como crónica de un "sentir" y un "ver" particulares es también un "sentir" nacido de la experiencia directa y objetiva de grupos sociales: de un lado, un grupo formado por conservadores desplazados y arrinconados por la política revolucionaria (las "familias" de Ixtepec); del otro lado, un gran sector de la población que por cuestión de sexo y de raza han sido ignorados por siglos, como es el caso de las mujeres y de los indios.

Son inteligibles aquellos acontecimientos que pueden interpretarse y comprenderse a la luz de una experiencia social (temporal y espacial) concretas, una experiencia -que como la del pueblo de Ixtepec- parece no variar mucho. En *Los recuerdos* puede apreciarse, aunque no halla sido una intención meditada por su autora- que no hay, como bien han descubierto los historiadores de los Annales, uno sino muchos tiempos y espacios, esto es, muchas historias: las historias particulares que privilegia la novela y la llamada historia general contra la cual pueden contrastarse; pero sobre todo, hay una historia "lenta" o de largo alcance, una historia de los grupos sociales y una historia "tradicional" en la cual se ubica el texto de Garro. (Cfr. 275-280 de este trabajo)

3. En *Los recuerdos del porvenir*, todo lo que se narra ha ocurrido antes y seguirá ocurriendo en el futuro. Hay muchos Ixtepecs en la realidad y en la imaginación que se seguirán repitiendo. Ixtepec es el símbolo de la "humanidad" que continúa en una especie de mundo clandestino, prelógico, arcaico, premoderno, no obstante los 'grandes progresos' de la política y de la ciencia; y, por lo tanto, lo que ocurre en él, lo que sucede con quienes lo habitan; el cómo se comporta quien cuenta su propia epopeya ,todo junto, es expresión simbólica de una naturaleza trágica que se niega a morir. La imaginación, los sueños y deseos personales, se sobreponen o, parecen sobreponerse en determinados momentos, a las predeterminaciones históricas y a los juicios racionales, aunque no se sustraigan a la idea de un destino natural, general.

Por ello, las percepciones del tiempo y del espacio como "clausurados", se plantean sólo como momentos, instantes o puntos de una línea vital total, en continúa construcción. La vida y la muerte no cesan, por ello los nacimientos y las muertes, reales y simbólicos, siguen ocurriendo. Así, parece que toda esa repetición cíclica de los eventos no implica que haya una relación de identidad entre dos momentos temporalmente distantes, sino que entre uno y otro se efectúan cambios, se realiza cierta evolución, gracias al sello que la experiencia de un individuo concreto imprime a cada situación, a cada evento, a cada época.

La experiencia del tiempo espiral que tienen el narrador y los personajes en las obras de Elena Garro, está relacionado con la experiencia que tienen de su espacio cercano (interior y exterior) definido casi siempre por elementos (físicos y psicológicos) que, no obstante su familiaridad, su cotidianeidad, en un momento se revelan como ajenos, nuevos, insólitos. En las callejuelas vigiladas y estrechas de Los recuerdos del porvenir y de La casa junto al río, en la casa y el cuarto casi tapiados de Y Matarazo no llamó..., y aún en casos donde hay un ir de aquí para allá sin sentido, como en Andamos Huyendo Lola y en Testimonios Sobre Mariana, se hace énfasis en cómo perciben, en cómo viven las personas su entorno espacial y cómo ven su propia temporalidad.

El tiempo convertido en experiencia sensorial y en experiencia psicológica se manifiesta en vivencia del espacio inmediato. La experiencia espacial es lo que realmente cuenta para los personajes. Los sentidos de la vista, del tacto, del olfato, del oído, agudizados, pueden traspasar las limitaciones temporales y espaciales y le permiten al individuo alcanzar realidades físicas extemporáneas y traerlas al presente.

Entregado a sus sensaciones actuales como una forma de dar perspectiva a un pasado que en realidad es ya futuro, los hombres fracasados, las mujeres ignoradas, y los indios borrados del panorama, comprenden o intuyen la imposibilidad de ser distintos o de vivir una realidad que no sea la suya. Y sin embargo, lo intentan permanentemente como una manera, "engañosa" de reafirmarse vitalmente, en una especie de juego sadomasoquista durante el cual el ratón siempre será alcanzado y devorado por el gato. Se pone una gran atención en ciertos objetos de la casa que se vuelven símbolos y emblemas de su experiencia; se ponen en relieve detalles del ambiente psicológico y moral y se les da un significado simbólico y emblemático; se hace igualmente énfasis en gestos y palabras que crean imágenes poéticas y fantasías que a su vez tienden hacia concepciones más abstractas, incluso filosóficas, como las nociones de Tiempo y de Existencia.

4. La repetición de situaciones y acontecimientos en las novelas de Garro, son percibidos por los personajes como resultado de las decisiones de "otros", a quienes, permanentemente y en diversos niveles de su vida, han estado sometidos. De ahí que se dé una lucha sorda aunque 'inútil' contra el círculo de personas y de fuerzas que se cierra alrededor de ellos como una horca. Esta idea del tiempo está íntimamente ligada con la experiencia del hombre marginal y anónimo, del hombre-objeto, del "hombre inútil" que, no obstante su marginalidad, toma conciencia de sí mismo y de la realidad. Si bien el "hombre inútil" (hombres degradados por diversas causas, mujeres arrinconadas, indios silenciados a fuerza) vive de espaldas a los cambios, sí sólo participa colateralmente en los grandes eventos, si para ellos el tiempo es vivido en términos espaciales, los personajes inútiles de *Los recuerdos del porvenir* y de otros textos de la autora, desarrollan una forma alternativa de participación al 'iniciarse' en el camino de la autoconciencia.

El tiempo cerrado es una vivencia particular o peculiar del espacio público y del espacio social como uno muy limitado y a veces nulo. Siguiendo la producción narrativa de la autora, encontramos que, se trate de un pueblo cercado como Ixtepec o en las grandes ciudades como Nueva York, París, México, o en un lugar de España, los personajes son una especie de observadores de los hechos exteriores, y considerados 'trascendentes'. Se trata de sujetos fuera de la ley y del presupuesto, sin identidad y sin arraigo. No tienen sitio, siempre y de laguna manera están de paso (en términos reales o simbólicos), de tal suerte que son seres en constante proceso de transformación.

Los ixtepecanos en *Los recuerdos del porvenir*, como efecto de la continua e histórica violencia y marginalidad a la cual han estado sometidos, sienten que han perdido el centro y añoran continuamente regresar a un pasado Edénico que ellos han inventado, para integrarse a un virtual Cosmos. Ello parece ser posible sólo vía la memoria activa, esto es, vía el lenguaje que se expresa, se exterioriza (la narración en voz alta de la

memoria y de los sueños; la de los deseos). A través de dicho lenguaje se es "otro" y se vive una realidad "otra" de manera natural. El verdadero conflicto se presenta cuando la realidad primera, la 'real' y exterior, se sobrepone a la imaginaria.

De la misma manera, la protagonista de *Memorias sobre Mariana*, esa mujer que a los ojos de los demás- aparece y desaparece fortuitamente por las calles de París, es la eterna exiliada. Al igual que la Nadja de Bretón, como Julia Andrade e incluso como Isabel Moncada, Mariana encarna la impronta del deseo, de ese impulso primario y esencial que mueve a los individuos. Acechada por sus amantes y su marido -al igual que la Ixtepec sitiada y que las queridas espías- Mariana está rodeada de un ambiente hostil y extranjero, no encuentra sitio en ninguno de los países por los que pasa, ni siquiera en el que nació. Es evidente la influencia del surrealismo en la producción de la autora, no obstante el cambio de tono presente en obras posteriores a *Los recuerdos*.

Las "no personas" no tienen cabida en ninguna parte. Mariana, como la memoria de Ixtepec, como los ixtepecanos, se mueve como dentro de una caja de espejos, cuyas imágenes -siempre movibles- la amenazan por todos lados. Como 'objetos' que son los personajes, los avatares de sus vidas son conocidos por el lector, a través de distintas versiones, de referencias y narraciones hechas por quienes se revelan como miradas 'otras'. La protagonista de *La casa junto al río*, por su parte, en su intento por recuperar su identidad, se interna en una selva de suposiciones y sospechas respecto a lo que realmente sucedió a su familia luego de la Guerra Civil y en plena época franquista en un pueblito de España. Continuamente vigilada, aún dentro del hotel donde se hospeda, el personaje femenino vive casi el confinamiento de un manicomio, pues no podrá ya salir de ahí. Una serie de imágenes distorsionadas no logra responder a sus dudas, hasta que, en el umbral del descubrimiento de la Verdad, sucumbe en manos de los verdugos de su familia.

En *Andamos huyendo Lola*, los personajes -también marginales- van de calle en calle, de casa en casa, de relato en relato, sospechando unos de otros, huyendo eternamente. Pareciera un mismo personaje desdoblado en muchos, como una especie de proliferación de células en un mismo cuerpo. El "Niño perdido" huye de la casa del padrastro, Lola y Lelínca huyen de una serie de personajes que parecen extensiones de un mismo poder omnímodo, el cual se alimenta del miedo y de la duda. Militantes de izquierda, supuestos guerrilleros, agentes de la policía política soviética, parecen acusar a las protagonistas de algo que ni siquiera ellas entienden. Como si la verdadera falta o pecado que han cometido fuera el ser como son, el tener una naturaleza voluble, impredecible.

En *Y Matarazo no llamó...*, el intento de Eugenio Yáñez, este oscuro burócrata, por ser un sujeto participativo socialmente, lo lleva finalmente a morir torturado en una oscura celda de la policía política. Movido por un deseo de salir de su aislamiento y por una especie de culpa social por las injusticias, Yáñez se verá involucrado en una situación sórdida al cuidar de un hombre brutalmente herido durante la represión de la huelga ferrocarrilera de finales de los 50s en México. Día a día y a la par que ese cuerpo tumefacto va posesionándose de su vida, el protagonista toma conciencia de lo que es y ha sido, de lo estéril de su existencia, de la absurda mentira que es el mundo de la política. Así, su vida inútil se va diluyendo por efecto del ambiente de desconfianza y de temor que, como consecuencia de la vida clandestina de todo militante de oposición, debe vivir

luego de la violenta represión que rompe la huelga; sobre todo, luego de hacerse cargo del "herido", de un hombre brutalmente golpeado y cuya identidad es una incógnita.

A pesar de que se da, a la par del cuerpo del "herido" -verdadero protagonista-, un proceso de descomposición que es en realidad una despersonalización o desnaturalización del personaje, el diálogo que sostiene éste con sus propios miedos, prejuicios e ideas, le permite vislumbrar en el terrible futuro que le espera, cierta posibilidad de apertura que puede resumirse, en el desarrollo de un proceso de autoconciencia.

5. En *Los recuerdos del porvenir* el principio estructurador de la novela es, como en los otros casos, esta especie de "diálogo intersubjetivo", que es el que parece construir el ámbito o espacio psicológico del texto. Ahí dialogan voces distintas (las de los personajes y las del narrador en diferentes instancias) que ponen en juego perspectivas y posturas también diversas. Lo que construye el ámbito psicológico dentro del texto, es el intercambio que se da entre versiones y puntos de vista (memorias individuales), atraídas a un centro que las aglutina e integra a un todo, la Memoria de Ixtepec -a un tiempo desmitificadora y constructora de nuevos mitos-, que es el relato o saga general y, que define el estilo y el tono general de la novela.

La memoria será entonces aquella capacidad que se tiene -o de la que se carece- para construir un mundo, un espacio y un tiempo nuevos. De tal suerte, la imagen que proyecta Ixtepec en la conciencia de quienes recuerdan su pasado -vox populi, leyenda-, la constituirían supuestamente las múltiples y variadas representaciones e imágenes que de ese "pasado ficcional", que de esa "ausencia" tienen, transmiten y ponen en diálogo el narrador y los personajes, guiados por un impulso de constituirse a sí mismos en entidades literarias y trascendentes. Y es que -reza la novela- sólo a través del lenguaje, del discurso, los seres de la realidad referencial (histórica, física y psicológica) se convierten en el 'personaje' de la leyenda, del mito, de la ficción.

En lo que es el ámbito 'interior' exteriorizado, propio de esta entidad ficcional -la memoria de Ixtepec-, el tiempo se define por la mirada de 'uno' hecha discurso del 'otro' y viceversa, con las miradas de 'otros' hechas discurso individual, personal. El pasado,

2. La memoria no es aquí "recordación", reconstrucción del pasado, sino actividad de un sujeto dinámico, activo.
3. Nos referimos al fenómeno de 'extraposición interna' o 'contraposición del otro' como principio ordenador del 'alma' en una visión artísticamente activa, en la cual 'dice Bajtín- "Cualquier vivencia interna de algo que pertenece al otro hombre-su alegría, su sufrimiento, deseo, aspiración, y finalmente su orientación semántica (aunque todo ello se manifieste en nada externo, no se revele, no se refleje en su cara, en la expresión de sus ojos, sino que apenas se capte, se adivina por mí, gracias al contexto de la vida), -todas estas vivencias las encuentro fuera de mi propio mundo interior(-a pesar de que se vivan de alguna manera por mí, valorativamente no se refieren a mí, no se me incriminan como mías), fuera de mi yo-para-mí; están para mí dentro del ser , son momentos del ser valorable del otro" (Bajtín, 1979: 94)

el presente y el futuro como tales no sólo son formas verbales, retóricas; no sólo estrategias narrativas, formas de representación del tiempo en la novela de Garro, sino que son formas de re-producir en el texto los diversos contenidos de esa mirada múltiple-4

Ahora bien, así como en la Sagrada Escritura, "lo primero fue el Verbo", para la novela el lenguaje crea el tiempo y la realidad del texto, de tal suerte que la enunciación es un espacio escritural siempre por definir y llenar, mientras que el proceso de enunciación es el acto donde se construye el sujeto estructurador del discurso a través del diálogo intersubjetivo. Cuando un personaje evoca el pasado, cuando una entidad colectiva evoca sus orígenes, no sólo construye el mundo sino se construye a sí mismo.

En este trabajo se hicieron constantes reflexiones acerca de la idea -obsesiva en la novela- de una posible utopía del lenguaje poético, que es lo que hace que la novela trascienda la mera crónica o el testimonio de los hechos históricos. La poesía es una práctica que le permite al hombre escapar del mármol de la Historia estatuaría, monumental, para hacerse hombre. La novela apuesta todo el lenguaje, a una forma de revelar lo nuevo a través de un sistema fijo, de un patrón, de un código. Quizá, reconozco, hace falta agregar al presente trabajo, un análisis formal más detallado que muestre cómo el lenguaje poético es una especie de bomba de tiempo, de recurso de subversión permanente que hace saltar la realidad y propone avances de otras realidades que se larvan. El tono elegíaco, la carga profética de la novela se debe precisamente a esta capacidad de construcción de realidades que es inherente al lenguaje del arte.

No obstante la censura moral y cultural, a pesar de la ansiedad que puedan causar ciertas revelaciones y presagios, a pesar de la frustración constante ante la imposibilidad de cambiar de tajo el destino personal, se alza la 'capacidad' de imaginar lo que no existe y lo que nunca habrá de existir. Y es que la imaginación es lo que podría salvar a los seres de la terrible y aniquiladora realidad exterior, de esas acciones y de ese discurso que le refrendan hasta el cansancio que lo que haga o diga se estrellará contra el inexorable muro de lo conclusivo.

4. Aludo directamente al término monitoring de la sociocrítica, umbral para Bajtín, esa 'frontera' en la cual interaccionan discursivamente el yo el otro, es decir, la conciencia de mí mismo y la de otro, [pues...] "Cada experiencia interna siempre termina por situarse en la frontera, tropieza con un 'otro'; toda la esencia del 'yo' es 'dialogizada', se halla en este encuentro lleno de tensiones" El concepto 'monitoring' implica "reproducir en el texto los diversos contenidos del mundo y no sólo representar los mismos como diferentes puntos de vista sobre el mundo." (Malcuzyński, 1991:)

BIBLIOGRAFIA:

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía*. Trad. Alfredo N. Galleti. México: FCE. 1963.
- Aguilar Camín, Héctor/ Lorenzo Meyer. *A la sombra de la Revolución Mexicana*. (Un ensayo de historia contemporánea de México 1910-1989). México: Cal y Arena. 1990.
- Alvarez Ortega, Manuel. *Poesía simbolista francesa*. Alfar/ Colección de poesía. Madrid: Editora Nacional. 1975.
- Anda, José Guadalupe de. *Los cristeros*. Serie Mariano Azuela. Guadalajara: Ediciones del Departamento de Bellas Artes del Gobierno del Estado. 1941.
- Artaud, Antonin. *México*. Col. Poemas y Ensayos. Pról. y notas de Luis Cardoza y Aragón. México: UNAM. 1962.
- Azuela, Mariano. " Los de abajo ". *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo 1. Selec., Introd., Cronol., Prol. y Censo. Antonio Castro Leal. México: Aguilar. 1970. 54-150.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Breviarios 83. México: FCE. 1974.
- a) Bajtín, Mijail. *Estética de la Creación Verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI. 1979.
- b) _____ *Problemas de literatura y estética*. Trad. Alfredo Caballero. La Habana: Arte y Cultura. 1986.
- c) _____ *La poética de Dostoiewski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: FCE. 1986.
- Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. Trad. Nicolás Rosa y Oscar Terán. México: Siglo XXI. 1982.
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. Trad. Francisco González Aramburu. México: Siglo XXI. 1975.
- Beguín Albert. *El alma romántica y el sueño*. Trad. Mario Monteforte Toledo. Sec. Lengua y Estudios Literarios. México: FCE. 1954.
- Benveniste, Emile. "El hombre en la lengua". *Problemas de Lingüística general*. Tomo 1. México: Siglo XXI, 1975. 161-206.
- Bergson, Henri. *Las dos fuentes de la religión y de la moral*. Col. Sepan-Cuantos 590. Introd. John. M. Oesterreicher. Trad. Miguel González Hernández. México: Porrúa. 1990.

- a) Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa. 1985.
- b) _____ *Análisis estructural del relato literario*. Cuadernos del Seminario 6. México: UNAM. 1984.
- c) _____ "Las unidades distribucionales en el relato". *Acta Poética*. Vols. 4-5. 1982-1983, 231-236.
- d) _____ "Enclaves, Encastres, Traslapes, Espejos, Dilataciones (la seducción de los abismos)" en *Acta Poética*, núm. 14-15, 1993-1994: 235- 276.

Bernal Ramírez, Belinda del Socorro. *Historia del movimiento feminista de México (1970-1986)*. Tesis de Licenciatura. Ciencias de la Comunicación. México: Fac. Ciencias Políticas y Sociales, UNAM. 1992.

- a) Bonfil Batalla, Guillermo. *México profundo*. Una civilización negada. Col. Los noventa I. México: Grijalbo/ CONACULTA. 1989.
- b) _____ *Pensar nuestra cultura*. México: Alianza Editorial. 1991.
- Bowra, C.M. *La literatura griega*. Breviarios del Fondo 1. Trad. Alfonso Reyes. México: FCE. 1948.
- Braudel, Fernand. *Escritos sobre historia*. Trad. Angelina Martín del Campo. Sección de Obras de Historia. México: FCE. 1991.
- a) Bretón, André. *Manifiestos del Surrealismo*. 4a.ed. Trad. Andrés Bosch. Calabria: Labor. Col. Punto Omega. 1969.
- b) _____ *El amor loco*. México: Joaquín Mortíz. Serie El Volador. 1967.
- c) _____ *Nadja*. México: Joaquín Mortíz. Serie El Volador. 1963.
- a) Brushwood, John. *La novela hispanoamericana del siglo XX*. Trad. Raymond L. Williams. Col. Tierra Firme. México: FCE. 1984.
- b) _____ *Narrative innovation and political change in Mexico*. Vol. 4. Edit. Robert Brody. New York: Peter Lang. 1989.
- a) Bubnova Tatiana. *F.Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de "La lozana andaluza"*. Cuadernos del Seminario de Poética 10. México: IFF/UNAM. 1987.
- b) _____ "El espacio de Mijaíl Bajtín: filosofía del lenguaje, filosofía de la novela". (separata). México: COLMEX.
- c) _____ "El texto literario, producto de interacción verbal. Teoría del enunciado M. Bajtín". *Acta Poética*, UNAM, núm. 4-5 (1983).

- Brading, D.A. *Prophecy and Myth in Mexican History*. Centre of Latin American Studies-University of Cambridge.
- Carballo, Emmanuel. "Elena Garro". *Protagonistas de la literatura mexicana*. Col. Lecturas mexicanas. 2a. Serie 48. México: Ediciones El Ermitaño/ SEP. 1986.
- Carbonell, Olivier. *La historiografía*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Breviarios 253. México: FCE. 1986.
- Castellanos, Rosario. *Mujer que sabe latín...* Biblioteca Sep-Setentas. México: SEP. 1973.
- Castro-Klarén, Sara/ Silvia Molloy/ Beatriz Sarlo. *Women's writing in Latin America*. Oxford: Westview Press. 1991.
- Castro Leal, Antonio. (Selec., Introd. Gral., Cronología, Prols.). *La novela de la Revolución Mexicana*. 3 tomos. México: Aguilar. 1970.
- Chatelet, Francois. *El nacimiento de la historia*. (La formación del pensamiento historiador en Grecia). Trad. César Suárez.. México: Siglo XXI. 1979.
- Chénieux-Gendron, Jaqueline. *El surrealismo*. Trad. Juan José Utrilla. Breviarios 465. México: FCE. 1989.
- Ciorán, E.M. *La calda en el tiempo*. Col. Marginales 124. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Tusquets editores. 1993.
- Deleuze Gilles. *El bergsonismo*. Trad. Luis Ferrero Carracedo. Col. Teorema. Madrid: Cátedra. 1987.
- Derridá, Jaques. *Memorias de Paul de Man*. Trad. Carlos Gardini. Barcelona: GEDISA. 1989.
- Domínguez Michael, Christopher. "Maestros modernos: la disolución de la utopía." *Los Universitarios*, 3a. época. 2 (1989): 10-15.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Trad. Roser Berdagué. Barcelona: Ariel. 1985.
- a) Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Trad. Luis Gil. Col. Punto Omega. Barcelona: Labor. 1957.
- b) _____ *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé. 1952.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Madrid: Alianza Editorial. 1980.
- Florescano Mayet, Enrique. *El poder y la lucha por el poder en la historiografía mexicana*. Cuadernos de Trabajo 33. México: Depto. de Invs. Históricas, INAH. 1980.
- Flores Magón, Ricardo. *La revolución mexicana*. Col. 70. Selec. y Nota preliminar de Adolfo Sánchez Rebolledo. México: Grijalbo. 1970.

- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. (Cuardenos Marginales 36). Barcelona: Tusquets. 1974.
- Franco, Jean. *Lectura sociocrítica de la obra novelística de Agustín Yáñez*. Col. Letras. Serie Crítica 4. Guadalajara: Gob. Edo. de Jalisco/Etudes Sociocritiques. 1988.
- Freud, Sigmund. *El yo y el ello*. El libro de bolsillo-Sección Humanidades. Madrid: Alianza Editorial. 1985.
- a) Fuentes, Carlos. "La edad del tiempo" (Entrevista por Miguel Angel Granados Chapa). *Mira*, Núm. 168, 24 de mayo de 1993.
- b) _____ *Tiempo Mexicano*. Tiempo Mexicano. México: Joaquín Mortfz. 1972.
- Gaos José/Nicol/ Noulet/Ramos Samuel. *Homenaje a Bergson*. México: UNAM-Centro de Estudios Filosóficos de la Facultad de Filosofía y Letras. 1941.
- a) Gilly, Adolfo. *México Contemporáneo: Revolución e Historia* (Conferencia en el Depto. de Historia de la Universidad de Chicago, 1982) *Revista Nexos*, Núm. 18.
- b) _____ "La comuna de Morelos", Cap.VIII. *La revolución interrumpida*. México: El caballito. 1977.
- Gilly Adolfo/Córdova Arnaldo/Bartra/Aguilar Mora/Semo. *Interpretaciones de la Revolución Mexicana*. Pról. Héctor Aguilar Camín. México: UNAM/ Nueva Imagen. 1985.
- Goldmann, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Trad. Jaime Ballesteros y Gregorio Ortíz. Madrid: Ayuso, 1975.
- González Graff, Javier. "El campo, principal problema de México". México: *Cemos-Memoria* 35 (sept.1991): 10-24.
- González, Luis. *Pueblo en vilo. (Microhistoria de San José de Gracia)*. México: COLMEX. 1979.
- González Guerrero, Xavier. *La Jornada Semanal*, Núm.226, 1022 de Octubre de 1993.
- Granier, Jean. *Nietzsche. (¿Qué sé?)*. Col. La orientación del pensamiento de la modernidad. México: Presses Universitaires de France/Publicaciones Cruz. 1989.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romanae*. Trad. Francisco Payarols/ Rev., Trans.y Pról. Pedro Pericay. Barcelona: Labor. 1965.
- Guerra, María. *Mujer, Familia y Sociedad en América Latina*. Tesis de Maestría de Estudios Latinoamericanos. México: UNAM/Fac. Ciencias Políticas y Sociales. 1993.
- Gutiérrez de Velasco, Luz Elena. "Entre la originalidad y la persecución: la narrativa de Elena Garro". Cuba y México: *Mujeres y Cultura. Revista Casa*. Año XXXI. Núm.183. Casa de las Américas (1991): 57-62.

- Guzmán, Martín Luis. *El águila y la Serpiente*. Pról. María del Carmen Millán. México: Promociones Editoriales Mexicanas. 1979.
- Hart, John M. *Los anarquistas mexicanos 1860-1900*. Trad. María Elena Hope. Setenta y Dos 121. México: SEP. 1974.
- Langowski J. Gerald. *El surrealismo en la ficción Hispanoamericana*. Col. Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y Ensayos, 320. Madrid: Gredos. 1982.
- Lefebvre, Henri. *La Presencia y la Ausencia. (Contribución a la teoría de las representaciones)*. Trad. Oscar Barahona y Oxo Doyhambowe. México: FCE. 1983.
- a) Le Goff, Jacques. "Estructuras espaciales y temporales (Siglos X-XII)". Cap. VI. *La civilización del Occidente Medieval*. Trad. C. Serra Rafols. Barcelona: Juventud. 1969. 185-272.
- b) _____ "Prefacio a *Los reyes taumaturgos* de Marc Bloc" (Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales) Paris. Trad. Oscar Mazín. *Revista Relaciones* (Estudios de Historia y Sociedad) El Colegio de Michoacán. Núm. 51. Verano de 1992. 7-48.
- c) _____ *El orden de la Memoria (El tiempo como imaginario)*. Trad. Hugo F. Bauzón. Barcelona: Paidós. 1991.
- a) León Portilla, Miguel. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. Col. Lecturas Mexicanas 3. México: SEP/FCE. 1983.
- b) _____ *Filosofía Nahuatl (estudiada en sus fuentes)*. Pról. de Angel Ma. Garibay. Serie de Cultura Náhuatl. Monografías 10. México: UNAM. 1979.
- Lukács Georg. *La novela histórica*. Trad. Jasmin Reuter. México: Era. 1977.
- a) Malcuzyński, Pierrette. "The Sociocritical Perspective and Cultural Studies". *Critical Studies*. (A Journal of Critical Theory, Literature & Culture), Vol. 1, No. 1 (1989): 1-22.
- b) _____ *Sociocríticas. Prácticas Textuales. Cultura de Fronteras*. Col. Teoría Literaria: Texto y Teoría. Amsterdam: Rodopi B.V. 1991.
- Martínez, José Luis. "La novela cristera". Revista *Estudios Jaliscienses*, núm. 13, agosto 1993. El Colegio de Jalisco: 61-67.
- Meyer, Jean. *La Cristiada (La guerra de los cristeros)*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. 3 vols. 6a. ed. México: Siglo XXI. 1979.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Alianza Editorial. 1984.
- a) Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Col. Popular. México: FCE. 1973.

- b) _____ *El arco y la lira*. Col. Lengua y estudios literarios. México: FCE. 1982.
- c) _____ *Los hijos del limo; del romanticismo a la vanguardia*. 2a. ed. Barcelona: Seix Barral. 1974.
- d) _____ "En vísperas de sus 80 años, Octavio Paz hace relación y recuento de su pensamiento", en Julio Sherer. *Proceso*, Núm. 885, 18 de octubre de 1993. 14-15.
- Pereyra, Carlos/ Luis Villoro/Luis González, et al. *Historia ¿Para qué?*. México: Siglo XXI. 1982.
- Rama, Angel. *Los dictadores latinoamericanos*. Col. Testimonios del Fondo, 42. México: F.C.E. 1976.
- Ricciardi, Ramón. *La Biblia*. Trad., pres., y coment. para las comunidades cristianas de Latinoamérica. Barcelona: Ediciones Paulinas/Alfredo Ortells/ Verbo Divino. 1974.
- Roa Bastos, Augusto Antonio. *Yo el Supremo*. México: Siglo XXI. 1974.
- Rodríguez Ledezma, Xavier. "Zapata o la modernidad. La falaz disyuntiva histórica". Revista *La Jornada Semanal*. Núm.226, 10 de octubre (1993): 21-26.
- Rougemont, Denis de. *El amor y occidente*. Trad. Antoni Vicens. Barcelona: Keirós. 1978.
- Rueda Smithers, Salvador. "Emiliano Zapata: los signos de un caudillo, biografía de un símbolo". *Apuntes*. Versión mecanografiada. INAH.
- Sánchez Vázquez, A. *Estética y Marxismo*. (Ant.), Col. El hombre y el tiempo. Tomos 1 y 2. México: Era. 1978.
- Schlegel, Federico. *Fragmentos*. Invitación al romanticismo. Semblanza biográfica y Trad. de Emilio Uranga. México: Fac. Fils. y Lts.(UNAM). 1958.
- Schneider, Luis Mario. *México y el surrealismo (1925-1950)*. México: Arte y Libros. 1978.
- Sodi, Demetrio. Prol., ed. y notas. *Textos Mayas*. (Una antología general) Col. Clásicos Americanos. México: SEP/UNAM. 1982.
- Starobinski, Jean. *Jean-Jaques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*. Madrid: Taurus. 1983.
- Todorov, Tzvetan. "Las categorías del relato literario". Barthes et al. *Análisis estructural del relato*. La red de Jonás. Trad. Beatriz Dorriots. México: Premiá Editora. 1982. 167-203.
- Valle Inclán, Ramón Del. *Tirano Banderas*. Col. Literaria Universal. México: Editores Mexicanos Unidos. 1985.
- a) Vasconcelos, José. *Breve Historia de México*. México: Compañía Editorial Continental. 1976.

- b) _____ Et Al. *Homenaje a Bergson*. México: UNAM- Centro de Estudios Filosóficos de la Fac. de Filosofía y Letras. 1941.
- Vilar, Pierre. *Iniciación al vocabulario del análisis histórico*. Estudios y Ensayos 61. Barcelona: Edit. Crítica/ Grupo Grijalbo. 1981.
- Valle Inclán, Ramón del. *Tirano Banderas*. (Sepan Cuantos 287) Introd. Arturo Souto. México: Porrúa. 1975.

VARIOS.

- Antología de poesía surrealista francesa*. Comp. Julio Ulloa. Prol. Dominique Legran Selec. Aldo Pellegrini. Trads. A. Pelligri, E.A. Westphalen, C.Moro, R.Baeza, G.de Torre. México: Ediciones Coma. 1981.
- Diccionario Planeta de la Lengua Española Usual*. Barcelona: Planeta. 1990.
- Historia General de México*. Tomos 1 y 2. México: COLMEX. 1981.
- La mujer y el movimiento obrero mexicano en el siglo XIX (Antología de la prensa obrera)*. Año Internacional de la Mujer. México: CEMOS. 1975.
- Womack, John, Jr. *Zapata y la Revolución Mexicana*. Trad. Francisco González Aramburu. México: Siglo XXI/SEP. 1985. "El sujeto trascendental en Husserl". Ed. Mariflor. Aguilar. *Crítica del sujeto*. Col. Seminarios. México: FFL (UNAM). 1990.

OBRAS DE ELENA GARRO.

- a) Garro, Elena. *Los recuerdos del porvenir*. Col. Novelistas-- a) Contemporáneos. México: Joaquín Mortfz. 1963.
- b) _____ *Los recuerdos del porvenir*. 2a. ed. México: J. Mortiz. 1979.
- c) _____ *Los recuerdos del porvenir*. 2a. Serie de Lecturas Mexicanas 3. México: Joaquín Mortfz/Sep-Cultura. 1985.
- d) _____ *Testimonios sobre Mariana*. (Premio Novela Juan Grijalbo 1980). México: Grijalbo. 1981.
- e) _____ *Recuento de personajes*. Col. Autores Mexicanos. México: Grijalbo. 1983.
- f) _____ *Y matarazo... no llamó*. Col. Narrativa. México: Grijalbo. 1989.

2.- Cuentos (volúmenes).-

- g) _____ *La casa junto al río*. Col. Autores Mexicanos. México: Grijalbo. 1982.
- h) _____ *La semana de colores*. Col. Narrativa. México: Grijalbo. 1987.
- i) _____ *Andamos huyendo Lola*. Nueva Narrativa Hispánica. México: Joaquín Mortfz. 1980.

3.- Teatro.-

- j) _____ *Un hogar sólido y otras piezas en un acto*. Col. Ficción 5. Xalapa: Universidad Veracruz. 1958.
- k) _____ "La señora en su balcón (pieza en un acto)". Teatro Breve Hispanoamericano. Selec., Prol. y Notas de Carlos Solórzano. México: Aguilar. 1971.
- l) _____ "Los perros". 12 Obras en un Acto. Selec. y Prol. Wilberto Cantón. Col. Ecuador 000. México: 1967.
- m) _____ *El árbol*. Col. Teatro de Bolsillo. México: Enrique G. Ganssen. 1967.
- n) _____ *Felipe Angeles. (Obra en tres actos)*. Textos de Teatro 13, 2a. época. México: UNAM. 1979.
- ñ) _____ "El encanto, Tendajón mixto". Emilio Carballido. Teatro para adolescentes. Col. Teatro. México: Editores Mexicanos Unidos. 1985.
- o) _____ "Ventura Allende". Emilio Carballido. Teatro para obreros. Col. Teatro. México: Editores Mexicanos Unidos. 1985.

Biografía.-

- p) _____ *Memorias de España, 1937*. Col. La creación literaria. México: Siglo XXI. 1992.

AGRADECIMIENTOS

* A LA DOCTORA HELENA BERISTAIN POR SUS SABIAS ORIENTACIONES, SU PACIENCIA Y SU CONFIANZA.

* A TATIANA BUBNOVA PORQUE CON SUS VALIOSAS TRADUCCIONES Y SUS ESTUDIOS SOBRE BAJTIN, ILUMINÓ MUCHAS PARTES DE ESTE TRABAJO.

* A EDITH NEGRIN, A PIERRETTE MALCUZYNSKI Y A OTROS ESTUDIOSOS DE LA SOCIOCRTICA PORQUE ME ESTAN AYUDANDO A ENTENDER DE UN MODO INNOVADOR LOS TEXTOS LITERARIOS.

* A LUCIANO LOPEZ, POR DESCUBRIRME MUCHOS ASPECTOS DE LA HISTORIA DE MEXICO Y ENFOQUES HISTORICOS TAN SUGERENTES.

* A JUDITH MARTINEZ HERNANDEZ, POR SU INVALUABLE APOYO A LAS TAN ACCIDENTADAS TAREAS DE CAPTURA E IMPRESION DE ESTE TRABAJO.

* * *