

01069



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**

3

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**IDENTIDAD Y MEMORIA: HACIA
UNA LECTURA DE LOS RECUERDOS
DEL PORVENIR DE ELENA GARRO**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
MAESTRIA EN LETRAS, ESPECIALIDAD
LITERATURA MEXICANA

P R E S E N T A:

MARIA RITA PLANCARTE MARTINEZ

ASESOR: DR. MIGUEL GPE. RODRIGUEZ LOZANO

MEXICO, D. F.

281019

2000



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Esta tesis va para las buenas compañías:

Para el Paco, la Galy y el Jacobo.

Para mi papá y para mi mamá.

**Para la Conchita, el Marcial, la Angelita, la Carmen, la Clara,
la Irma y el Juan.**

Para mis quinientos sobrinos.

**Para mis amigas y amigos, en especial para los que fueron mis
trapitos de llorar mientras estuve en este duro trance.
(la Rosa María, el César, el Villa, el Chibetrónico, el Bobis, la
Martha Manguía, la Martha Martínez, la Lety, el Gabriel
Rovira, el Gabriel Osuna, el Oscar, la Ana Isabel, la Matty, el
Andrés, la Cynthia y todos los demás).**

Nombre y voz, memoria y deseo, nos permiten darnos cuenta de que vivimos rodeados de mundos perdidos, de historias desaparecidas. Esos mundos y esas historias son nuestra responsabilidad: fueron creados por hombres y mujeres. No podemos olvidarlos sin condenarnos a nosotros mismos al olvido. Debemos mantener la historia para tener historia. Somos testigos del pasado para seguir siendo testigos del futuro.

Entonces nos damos cuenta de que el pasado depende de nuestro recuerdo aquí y ahora, y el futuro, de nuestro deseo aquí y ahora. Memoria y deseo son imaginación presente. Éste es el horizonte de la literatura.

Carlos Fuentes

Índice

Introducción	5
1. <i>Los recuerdos del porvenir</i> ante la crítica	10
1. Consideraciones previas.....	10
2. La recepción crítica de <i>Los recuerdos del porvenir</i>	11
2.1 Crítica feminista	13
2.1.1 La figura de La Malinche	38
2.2 Crítica Formal.....	47
2.2.1 El espacio	48
2.2.2 El lenguaje en la novela.....	57
2.2.3 El tiempo, la configuración del narrador y de los personajes.	61
2.3 Crítica temática.....	64
2.3.1 Estudios sobre la temática general de la obra.....	65
2.3.2 Tematización del tiempo	67
2.3.3 Tematización del mito	68
2.3.4 Tematización de la violencia.....	71
2.3.5 Tematización de la palabra.....	72
2.4 Las lecturas de la profecía	76
II. Identidad y memoria: hacia una lectura de <i>Los recuerdos del porvenir</i>	80
1. Consideraciones previas.....	80
2. Punto de Partida	87
3. El oxímoron como eje estructurador de la obra	91
4. La enunciación: niveles y funciones	100
4.1 La enunciación generadora de significado	111
4.2 La imagen de la memoria.....	117
5. El espacio generador de identidad	120
6. Los personajes definidos por el espacio.....	126
7. Los diferentes tiempos.....	143
8. Los lenguajes movilizados.....	146
9. Para terminar.....	152
Conclusiones.....	156
Bibliografía.....	159

Introducción

La intención que preside este trabajo es doble: presentar un recuento de la recepción crítica, en el ámbito académico, de la novela de Elena Garro *Los recuerdos del porvenir* y ofrecer una propuesta de lectura de la misma obra.

Esta doble intención se unifica en la certeza de que mi propuesta de lectura se ubica en ese mismo ámbito académico. Toda vez que éste —participe activo de una compleja red de correlaciones con las demás instancias que intervienen en la producción y reproducción de los fenómenos estéticos socialmente configurados— construye, a partir del trabajo y la reflexión en torno a la manifestación literaria, un objeto de conocimiento particular, que se convierte en objeto estético al ser el lugar en el que confluyen las dos actividades estéticas que lo configuran como tal: la escritura y la lectura.

La conceptualización de este objeto estético lo supone, entonces, no con un valor per se, sino constituido como tal a partir de la intersección de las operaciones mencionadas. Ambas actividades —escritura y lectura— se pueden situar en el ámbito general del universo de representaciones que se ha reconocido como la institución literaria que, a su vez, se inserta en el contexto mayor de la expresión estética.

El proceso histórico de construcción del hecho literario en objeto de conocimiento y, por tanto, en objeto de estudio, ha implicado la elaboración de diversos cuerpos de conceptos, correspondientes a diferentes perspectivas, mediante los cuales se ha tratado de comprender y explicar el sentido y función de la actividad estética verbal. Por consecuencia, tanto la crítica que reseño, como mi trabajo responden a este proceso y, por lo mismo, entrañan similares fines.

Las distintas formas de comprender y explicar la expresión estética verbal implican, desde luego, distintas posiciones frente a dicho fenómeno; mismas que debaten entre sí, en un dinámico diálogo que, en última instancia no se resuelve del todo, debido a que a tales perspectivas subyacen formas contradictorias de conceptualizar la relación del ser humano con su entorno y, por lo mismo, del lugar y función de la actividad estética derivada de esa relación.

Por lo mismo, es importante señalar que la literatura, como expresión artística y como parte de nuestro entorno cultural se produce y reproduce dentro de los límites de lo que se ha llamado institución literaria. Sin lugar a dudas, inserta en la tradición inherente a aquella, la crítica organiza, sistematiza y jerarquiza lo considerado literario en un contexto cultural determinado.

En nuestros días es común observar un trabajo crítico abundante sobre la producción literaria mexicana que, de alguna manera, nos señala las rutas para comprender el desarrollo que ha seguido nuestra literatura y nos ayuda a explicarnos los diferentes significados movilizados en las obras particulares.

Los últimos años han sido fructíferos en estudios de muy diferentes tendencias. En este trabajo he reseñado las distintas perspectivas que han guiado a la crítica para establecer los posibles significados de una obra tan sugerente como *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, con la intención de establecer cómo estos puntos de vista confluyen en la valoración de ciertos aspectos de la obra.

He intentado reunir en esta tesis, de manera organizada y sistemática, una muestra —lo más representativa posible— de las diversas tendencias en los estudios a que ha dado lugar la novela de mi interés, para reconocer en ellos las vías que se han seguido para explicar la obra. Estas vías implican, necesariamente, una serie de conceptualizaciones previas que suponen perspectivas

teórico-metodológicas desde las cuales se explica el fenómeno literario en general y se emprende el estudio de esta obra en particular.

He buscado establecer un diálogo con las diversas tendencias de la crítica y distinguir los caminos que han seguido para responder a la propuesta estética de la obra. Junto a ello, presento una lectura de la novela que trata, a partir del texto mismo, de reconocer los elementos que la conforman y la interrelación que entre éstos se da para generar significaciones. Significación asentada en la representación estética de la experiencia ético-cognitiva y, por lo mismo, relacionada con el proceso literario en que tal forma de representación se inscribe.

La tesis se divide en dos grandes capítulos, el primero dedicado a pormenorizar la crítica sobre la obra, por medio de la reseña comentada de los estudios más importantes. Por ello presento una organización y sistematización de tales estudios, así como los comentarios respecto de la aportación que implican para la explicación de la obra.

El segundo capítulo lo dedico al análisis de la novela a partir de considerarla un proceso de significación estética que formula un modelo del mundo. Aquí trato de establecer como se conforma la construcción de significados en los distintos aspectos de la novela y las relaciones que éstos entablan con sus referentes, para lo cual analizo los niveles que configuran la organización de la obra.

Para la lectura de la novela, parto de la idea de que el texto novelesco, inserto en la tradición literaria, se constituye en objeto estético al retomar y reactualizar los elementos de dicha tradición, en la construcción de un universo representado. Así como al obtener una respuesta que, al tiempo que lo vincula con modelos estéticos preexistentes, lo desmonta en sus partes constitutivas con el fin de reconocer las relaciones que éstas entablan entre sí y con otras series culturales de funciones similares. Lo anterior con la finalidad de reconocer cómo se logran generar significados,

para llegar a proponer una forma de comprender y explicar el texto desde una perspectiva ubicada en el marco de un tiempo y un espacio particulares.

Con este trabajo propongo una lectura de la novela que, asentada en las formas en que construye el significado, ofrezca una interpretación de la novela, a la vez que me sirva como punto de partida para una investigación más amplia.

Por lo anterior, mi finalidad última es confrontar —mediante el diálogo— el trabajo de la crítica con una propuesta de lectura. Este diálogo permite reconocer, por un lado, las orientaciones de la crítica literaria actual y, por otro, las afinidades y diferencias en cuanto a la conceptualización e interpretación de la obra y, al mismo tiempo, da lugar a la ubicación de tal propuesta en el contexto de los estudios literarios. Conjunto que converge en la elaboración y reelaboración de conceptos que buscan dar cuenta de esta actividad particular, a la vez que determina y orienta a la propia actividad creadora.

Lo anterior implica una lectura que, a la vez que dé cuenta de los componentes sobre los que se construyen el texto, propios de lo que ha sido reconocido como discurso literario —novelesco, en este caso— reconozca las formas en que las relaciones de estos elementos, sobre los que se construye el mundo representado, generan significados que alcanzan a construir modelos de representación, modelos estéticos, que dan cuenta de las diferentes formas en que se comprende y representa estéticamente la relación ético-cognitiva del hombre con su entorno.

Para el análisis textual que propongo, considero el universo novelesco como un proceso de significación estética que formula y representa un modelo del mundo. Éste se concreta en la expresión verbal, a través de la construcción de un universo de representaciones que, a la vez que se relaciona con el mundo referido y con el proceso de desarrollo del género al que se adscribe,

constituye un todo relativamente autónomo y, por lo tanto, elabora sus propias maneras de relacionarse significativamente con el contexto en que se inscribe.

Por ello, trato de establecer cómo se configura la construcción de significados en los distintos rasgos de la novela y las relaciones que éstos entablan con sus referentes, para lo cual analizo los aspectos compositivo y estilístico en los que se organiza de la obra. De al manera que en mi trabajo me centraré básicamente en el texto novelesco, visto desde una perspectiva derivada de las posiciones teóricas de Mijail Bajtín y Yuri Lotman, en lo relativo a la conceptualización del hecho literario y, en cuanto a las herramientas de análisis, recurriré a las nociones derivadas de la narratología.

Esta lectura, como un ejercicio capaz de desmontar y explicar el funcionamiento de un texto literario particular, en sus diferentes niveles y relaciones, puede ser productiva en tanto propone una forma de acercamiento a la literatura, que pudiera dar lugar a investigaciones similares, que pudieran permitirnos entender desde otra óptica el desarrollo de la novela mexicana contemporánea.

1. *Los recuerdos del porvenir* ante la crítica

1. Consideraciones previas

La literatura, como práctica significante, históricamente ha dado lugar a una serie de reflexiones y consideraciones teóricas —de diversas e incluso divergentes orientaciones— que buscan explicar el sentido y función de este fenómeno particular en el contexto de las actividades humanas. Tales orientaciones teóricas se concretan en las diferentes corrientes de la crítica, esto es, en los estudios particulares que dan cuenta de diferentes aspectos de obras, autores o tendencias, por mencionar las posibilidades más usuales.

La crítica, por lo tanto, se puede entender como una práctica específica que, junto a la expresión literaria misma, conforma la llamada institución literaria. En ella convergen ambas instancias de producción de discurso, la artística y las distintas tendencias de la crítica; éstas se interrelacionan y determinan entre sí para configurar lo reconocido como “literario” en un momento histórico y en una cultura dada.

Lo anterior indica que no es posible reconocer “lo literario” sin tomar en cuenta que tal carácter está marcado por la dinámica propia de la tradición literaria en cuyo seno se han debatido las más diversas concepciones estéticas, mismas que se producen, reproducen y transforman por medio de las instancias sociales concretas donde tienen lugar tanto la producción artística como la producción crítica: editoriales, escuelas, revistas, etcétera.

Por todo ello, sin lugar a dudas, la función de la crítica académica es, en última instancia, la de determinar y establecer los diferentes significados del texto literario y con ello orientar su recepción en el público lector, además de reproducir o transformar los esquemas

ideológico-estéticos dominantes, en la medida en que elabora y reelabora los conceptos que explican el sentido y función del hecho literario en un momento dado.

2. La recepción crítica de *Los recuerdos del porvenir*

La novela de la escritora mexicana Elena Garro (1920-1998), *Los recuerdos del porvenir* (1963), no obtuvo una respuesta inmediata de la crítica especializada. Es en 1980, según consigna la Bibliografía de la Modern Languages Association ---es decir, casi veinte años después de su publicación--- cuando aparece el primer artículo dedicado al estudio de esta obra: estudio que inaugura un interés todavía vigente por esta novela. De hecho, María Inés Fernández de Ciocca en su trabajo "*Los recuerdos del porvenir* o la novela del tiempo" apunta: "Una revisión bibliográfica acusa la casi inexistencia de trabajos sobre la totalidad de la obra de Garro en general, así como de *Los recuerdos del porvenir* en particular."¹

Sin embargo, a partir de la fecha mencionada y hasta el presente, la crítica académica ha publicado más de cuarenta artículos en revistas especializadas, a éstos se suman, por lo menos, un par de libros que en conjunto buscan explicar los distintos aspectos del texto. La exploración de los estudios relativos a esta obra evidencia que tal respuesta de la crítica ha tenido lugar, de manera reiterada, en ámbitos académicos del extranjero antes que en los nacionales, a pesar de que la novela obtuvo el "Premio Villaurrutia" en el año de su publicación.

La crítica mexicana, en un primer momento, expresó positivas pero mínimas reacciones en torno a la obra, por medio de comentarios publicados en suplementos culturales de los periódicos capitalinos o en revistas culturales, tal es el caso de "El premio Villaurrutia y la novela mexicana

¹ María Inés Fernández de Ciocca, "*Los recuerdos del porvenir* o la novela del tiempo", *Revista interamericana de bibliografía*, 36 (1986), p. 39.

contemporánea” de Manuel Durán², o de la reseña de Alberto Dallal,³ aparecida en la *Revista de la Universidad*. La propia Garro afirma en una carta a Emmanuel Carballo: “¿Crees que he olvidado tu crítica? Fuiste el único intelectual mexicano que se dignó escribir sobre mi novela”⁴, comentario del que puede inferirse la escasa respuesta de la crítica nacional, obtenida a raíz de la publicación de la obra.

En cuanto a la difusión de la novela, la editorial Joaquín Mortíz produjo la segunda edición en 1977, de ésta se han realizado algunas reimpressiones; el texto también fue reeditado en 1986 en la Segunda Serie Lecturas Mexicanas del Consejo Nacional de Fomento Educativo. En los últimos años han tenido lugar nuevas ediciones de la obra, sin embargo, de estos datos puede inferirse que la obra no se ha ofrecido al público suficientemente.

Tanto el silencio de la crítica como la falta de difusión del libro pueden deberse al cruento y comentado rompimiento de la autora con Octavio Paz. De alguna manera, en una de sus cartas a Emmanuel Carballo, ella, entre líneas, acusa al poeta de haber obstaculizado la difusión de sus obras y haberla convertido en una no-persona. Este planteamiento, en ocasiones soterrado y en otras explícito, se repite puntualmente en las entrevistas que la escritora concedió. No cabría duda de que el peso y el poder de un escritor anclado fuertemente en el aparato ideológico de la cultura mexicana pudiera haber influido en la desatención de la crítica en que cayó la obra toda de esta escritora. Aunque muchas escritoras importantes tampoco encontraron eco en esa época.

Es hasta los últimos años y sólo en ciertos círculos académicos en que ha tenido lugar una revaloración de la obra dramática y narrativa de Elena Garro; revaloración que ha

² Manuel Durán, “El premio Villaurrutia y la novela mexicana contemporánea”, *La Torre*, 49 (1963), pp. 223-238.

³ Alberto Dallal, “Los recuerdos del porvenir, reseña”, *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 18, (1964).

⁴ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Secretaría de Educación Pública, México, 1986, p. 492.

puesto en evidencia las condiciones desfavorables para su recepción crítica y para el reconocimiento del lugar que la obra de escritora ocupa por su contribución al proceso de desarrollo de la narrativa mexicana.

En el caso de la obra que nos ocupa, la crítica trata diferentes problemas planteados por el texto, por ello, una revisión de los estudios más relevantes me ha llevado a agruparlos de acuerdo con las perspectivas, temas y problemas principales a los que se abocan; esta clasificación no niega que además de la perspectiva o problema principal que trabajan no toquen, de manera tangencial, otros temas importantes. Para los fines de esta tesis clasifiqué y comenté un conjunto de estudios críticos sobre la obra, mismo que he organizado bajo tres grandes rubros: 1) Crítica feminista, que comprende trabajos ubicados desde una perspectiva feminista. 2) Crítica formal, esto es, escritos que buscan explicar los aspectos formales del texto. 3) Crítica temática, en donde se reúnen los estudios cuyo afán es explicar los diferentes temas planteados en la novela.

2.1 Crítica feminista

Un buen número de los estudios dedicados a la explicación de *Los recuerdos del porvenir* están elaborados desde una perspectiva feminista. Entendida ésta como una tendencia de la crítica y de la teoría literaria que busca definir y explicar el lugar de las mujeres, con todas las implicaciones sociales, políticas y estéticas que esto supone, en el contexto del discurso literario, con el fin de llegar a reformular la imagen ideológico-estética del género femenino, tanto en el nivel de la recepción como en el de su representación. Raman Selden dice que la crítica feminista "... a veces reúne la furia de las Erinias para modificar las complacientes certezas de la cultura patriarcal y crear un clima menos opresivo para escritoras y lectoras."⁵

⁵ Raman Selden, *La teoría literaria contemporánea*, Ariel, Barcelona, 1993, p. 152.

La crítica feminista —me refiero específicamente a la revisé para el presente trabajo— intenta constituir su objeto de estudio a partir de la delimitación y explicación de la imagen de la mujer y su posición histórica en los ámbitos ideológicos y culturales. Este sería, básicamente, el principio desde el cual se parte para explorar en el discurso literario la proyección de la subjetividad e identidad genérica y así caracterizar, comprender y valorar las formas específicas en que se manifiestan las mujeres, desde su situación subordinada, en la expresión literaria.

Esta perspectiva, por lo general, se presenta unida a una cierta militancia política dada la cercanía de sus planteamientos con los del movimiento feminista, debido a que la preocupación por la representación de las mujeres en el hecho literario tiene como sustento las reflexiones y conceptualizaciones sobre el género, originadas históricamente en las posiciones teóricas de dicho movimiento; reflexiones y conceptualizaciones que en múltiples ocasiones implican una toma de posición frente a la problemática hombre/mujer, culturalmente determinada; es esta postura la que, en ocasiones, preside el acercamiento a los textos.

En este momento no me interesa objetar o apoyar la pertinencia de este punto de vista, sino destacar las ideas principales sobre las que se ha sostenido la explicación de la novela. No obstante, tendré que acotar algunas de sus afirmaciones para estar en posibilidad de entablar un diálogo con sus propuestas.

Para la crítica feminista ha sido sumamente importante destacar el género de la autora como el lugar específico desde el cual se crea un discurso diferente, dando por sentada la existencia de una escritura femenina, la cual se inscribe en el fenómeno literario de una forma peculiar. Al respecto Ana Bungard afirma:

La literatura femenina mexicana actual se inscribe en la tradición literaria del país no a través de la continuación, sino mediante la transgresión y la ruptura, tanto en lo que a aspectos técnicos se refiere, como en lo que atañe a la modalidad discursiva que cada

una de las escritoras elige para dar la expresión a los planteamientos culturales, políticos, sociales, éticos o filosóficos que le preocupan...⁶

Si bien es cierto que tal afirmación, sobre la cual se sostienen en gran medida los estudios de esta naturaleza, supone un corpus determinado y diferenciado por el género de las autoras, la forma de inscripción que reconoce como característica específica de tal conjunto de obras es perfectamente aplicable a cualquier otro, e incluso a la dinámica general de la tradición literaria. Algo similar sucede en relación con la segunda característica que este fenómeno tendría desde el punto de vista de la misma autora:

Se trata de una literatura que por lo general somete a revisión crítica los valores establecidos en la sociedad patriarcal, global y localmente considerada, articulando en el discurso narrativo la problemática de la identidad sujeto-mujer en el contexto histórico de su país.⁷

Es difícil reconocer, en lo referente a la revisión crítica de los valores establecidos, una característica específica de la literatura femenina porque, desde mi punto de vista, esta particularidad es casi consustancial al discurso literario. Junto a esto y, aun suponiendo que la tematización de la identidad sujeto-mujer pudiera considerarse una característica de tal corpus, en tanto un buen número de textos literarios escritos por mujeres se centran en personajes femeninos o en problemáticas relativas a éstos, encontramos que esta misma particularidad se puede descubrir en muchas obras no necesariamente escritas por mujeres. Ante lo anterior, Fabienne Bradu propone:

...Leyendo a ciertos autores cuya visión renovadora del lenguaje y de la creación literaria me insinúa, en el origen, una duda esencial acerca de la posición y de la identidad del hombre en su mundo. En repetidas ocasiones, siento o intuyo que existe algo femenino en esta duda primordial que los lleva a explorar caminos nuevos que la seguridad de su

⁶ Ana Bungard, "La semiótica de la culpa", Aralia López González (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos (Narradoras mexicanas del siglo XX)*, El Colegio de México, México, 1995, p. 29.

⁷ *Ídem.*

propia existencia o el rechazo de sus infinitos componentes no los llevaría a deambular. Es cierto, la feminidad no es propiedad exclusiva de las mujeres, afortunadamente⁸

A este respecto es interesante anotar la forma en que se argumentan y se plantean las ideas que subyacen al concepto de literatura femenina para adecuarlas a los posibles contraejemplos que se pueden plantear. Es decir, se recurre a una falacia con el fin de justificar la validez de un argumento porque se invierte la forma original del planteamiento. Lo anterior se puede visualizar en lo siguiente: la literatura femenina versa sobre la identidad de las mujeres; si existiera una literatura masculina que versara sobre la identidad del hombre; ésta sería entonces literatura femenina. En tanto femenina es la necesidad de “explorar caminos nuevos que la seguridad de su propia existencia o el rechazo de sus infinitos componentes no los llevaría a deambular”. Esta demostración cuya lógica parece irrefutable resulta en una conclusión que carece de suficiente fundamentación porque, de principio, la premisa básica es discutible, de hecho Bradu dice:

Lo que quisiera proponer [...] es una exploración que tomara como único punto de partida la existencia de una obra literaria creada por mujeres, porque ésa es, por ahora, la única seguridad de la cual dispongo.⁹

Esa premisa de trabajo sería suficiente para explorar las particularidades, diferencias y afinidades de un corpus, para estar en posibilidad de derivar conclusiones. Sin embargo, por lo general, los estudios feministas que revisé parten de una serie de presupuestos que parecen estar generados por un conjunto de códigos culturales ajenos a los textos literarios, esto es: se desplazan valores de tipo ideológico a la interpretación de los textos, atendiendo, en muchas ocasiones, más a lugares comunes en el imaginario social que a las formas en que se presentan las imágenes relativas a la mujer en los textos mismos. Así, si se ve subordinada la mujer en el nivel del contexto social e

⁸ Fabienne Bradu, *Señas particulares: escritora*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 9.

⁹ *Ídem*.

ideológico, se le ubica de la misma manera en la novela, aun cuando en la propuesta literaria no sea ésta la visión que presida el texto. Por ello, varias de estas afirmaciones de la crítica feminista, en algunos momentos, se pueden entender más como una necesidad —ideológicamente justificada, desde luego— de reconocer lo específico y diferente de la voz femenina que como premisas para un trabajo de análisis literario:

Al vacío de ser mexicana, la mujer ha de añadir el vacío de no-ser-persona, de no tener identidad, en una sociedad patriarcal, cuyos parámetros la excluyen y marginan; en consecuencia, la escritora mexicana simboliza en sus textos de ficción el conflicto de querer ser mujer, sin tener que ser identificada con La Malinche traicionera, por culpable, o con la Guadalupe, limpia de toda culpa por asexuada. La escritora mexicana actual señala que las raíces del conflicto de ser mujer en una sociedad fuertemente patriarcal como la suya, se encuentran tanto en los mitos religiosos, como en los históricos y culturales; unos y otros desde sus respectivos sistemas representación, la marginan y discriminan.¹⁰

La literatura femenina ha dado lugar a una serie de debates, sobre todo porque sus presupuestos teóricos con los que se trata de formalizar y explicar esta expresión han surgido, como señalaba arriba, de una u otra forma, en relación con las teorizaciones y conceptualizaciones sobre la lucha de la mujer por su emancipación. De manera tal que algunos estudios literarios tratan de analizar los textos desde esa problemática y llegan, en muchas ocasiones, a interpretaciones susceptibles de ser objetadas, pues presentan conclusiones un tanto sesgadas, en su afán de encontrar en los textos los presupuestos de la lucha social. Por ello, la misma Fabienne Bradu reconoce:

Hay que tener conciencia clara de que hablar de literatura femenina implica trabajar en un campo simbólico que no conserva sino lejanos nexos con la realidad social de la emancipación femenina[...]Tan condenable sería el crítico que pretendiera establecer una relación artificial y forzada entre la escritura femenina y la emancipación social de la

¹⁰ Ana Bungard, art. cit., pp. 129-130.

mujer, como la escritora que pretendiera expresar un 'nosotras, mujeres' que sólo existe en los panfletos ideológicos.¹¹

Aun cuando esta afirmación es radical, en el sentido de separar tajantemente los llamados "campos simbólicos", pues deja de lado la idea de que la literatura refleja y refracta todos los campos de la cultura, permite distinguir cómo la crítica feminista ha limitado la visión de la mujer a su relación con los referentes sociales que implican su marginación.

De ahí que en el conjunto de esta crítica feminista se pueda reconocer una tendencia, a la que puedo llamar radical, pues explica la presencia de la imagen de la mujer en la literatura a través de la proyección de la problemática social —innegable, por cierto, pero objeto de estudio de otras disciplinas— al texto. También podemos reconocer otra tendencia que busca afinar un poco el punto de vista, en virtud de que utiliza un instrumental teórico más general, con el propósito de situar el discurso femenino en el contexto de los discursos de poder; así se ubica la literatura femenina en el campo de las expresiones marginales para configurar un espacio discursivo de la misma índole, cuyo factor común es el lugar de subordinación a, y de subversión o rebeldía en contra de los discursos hegemónicos. Al respecto Jean Franco dice:

Mi idea no es concentrarme exclusivamente en el discurso del Estado sobre las mujeres, ni postular otra tradición de escritura femenina, sino señalar los momentos en que aparecen temas disidentes en el texto social y estalla la lucha por el poder interpretativo.¹²

He encontrado, además, que en algunas ocasiones la idea general de la literatura femenina como parte del conjunto de representaciones marginales puede trabajarse con menos rigor teórico y responder a una visión estereotípada y carente de una reflexión seria que la sustente; a esta

¹¹ *Ibid.*, p. 10.

¹² Jean Franco, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, México, 1994, p. 11.

perspectiva subyace una ideologización tal que esquematiza y valora a partir de la búsqueda de una artificial transformación de los presupuestos ideológicos cuyo resultado es, contradictoriamente a la intención, su reproducción debido a que se invierten los valores sin llegar a plantear de manera sólida una visión capaz de modificar y problematizar el lugar de la mujer en la literatura, así como de las características particulares de las llamadas literaturas marginales:

La literatura femenina actual mexicana escrita por mujeres, a pesar de su subjetividad, es subversiva, iconoclasta, y lo es desde la perspectiva del marginado, que por serlo, ve con óptica distinta a la de quienes detentan el poder, pues el marginado ve con más nitidez.¹³

También se puede observar que en algunos de los trabajos ubicados en esta perspectiva, referentes a la obra que me ocupa, se hace un largo proemio en el cual se habla de la problemática de la literatura femenina y de sus particularidades, en el sentido apuntado arriba, pero en el desarrollo mismo de los trabajos se deja de lado toda referencia al tema para hacer análisis de distintos aspectos de la novela o de la obra de Elena Garro; análisis en los que no sólo no se demuestra cómo se relaciona con la literatura femenina, sino, además, atiende temas o problemas ajenos a ella, los cuales, la mayor parte de las veces, logran plantear lecturas interesantes de la obra.¹⁴

Por lo tanto, podemos decir que la crítica feminista que se ha ocupado de trabajar la novela que nos ocupa no es de ninguna manera homogénea, por el contrario, aun cuando su interés primordial es reconocer la imagen de la mujer, en ocasiones se proyectan presupuestos de la llamada lucha por la emancipación y se les trata de ubicar en el texto por medio, por ejemplo, del reconocimiento de lo específicamente femenino; en otras se responde a una visión maniqueísta de la

¹³ Ana Bungard, art. cit., p.130.

¹⁴ Tal es el caso de los trabajos de Ana Bungard y de Martha Gallo.

posición de subordinada de la mujer históricamente y, en estudios más elaborados y complejos se busca determinar cómo el discurso sobre la mujer trasciende sus propios límites para generar una significación cuyos efectos de sentido modifican los esquemas ideológico-estéticos dominantes.

Debido a que un buen número de estudios críticos sobre *Los recuerdos del porvenir* parten de esta perspectiva feminista, reseñaré los aspectos más importantes que tocan debido a que este tipo de lectura ha marcado señaladamente la respuesta a la obra, así como su ubicación y encasillamiento como novela feminista.

Adriana Méndez Ródenas¹⁵ trata de ubicar la novela de Garro en la problemática de los modos de inserción de la letra femenina en el discurso literario, partiendo de la discusión que coloca la escritura femenina en la disyuntiva de apearse a la tradición o separarse de ella para poder expresar la diferencia femenina. La estudiosa se adhiere a la idea de que a un cuerpo de mujer corresponde un cuerpo textual femenino, híbrido, que busca insertarse en el discurso masculino para desconstruirlo:

A la marca sexual corresponde una cifra textual; a un cuerpo de mujer, analógicamente, un cuerpo textual femenino, híbrido que Hèlene Cixous llama 'sexto' [...] Si con Mary Jacobus postulamos que la letra femenina es la polilla que corroe las paredes del canon literario, escribir como mujeres implica alterar la piedra angular del 'sentido histórico' de tradición, la continuidad cronológica que une a generaciones de poetas y escritores. Paralelamente, escribir desde la sexualidad femenina, transcribir la diferencia, es también derruir el monumento, derrumbar un modelo de texto masculinamente connotado, los libros que la tradición congela en piedra.¹⁶

Esta autora considera *Los recuerdos del porvenir* como modelo de la literatura que debe realizar la mujer escritora, ya que la obra retoma y reformula los recursos narrativos propios de la

¹⁵ Adriana Méndez Ródenas, "Tiempo femenino, tiempo ficticio: *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro", *Revista Iberoamericana*, 42 (1985), pp. 845-853.

¹⁶ *Ibid.* p. 845.

tradición literaria, a la vez que adapta y modifica estas convenciones para ponerlos al 'servicio de la intimidad femenina'¹⁷.

En cuanto a la relación de la novela con la tradición literaria, reconoce recursos narrativos de larga resonancia en la literatura hispánica; por ejemplo, relaciona la voz narrativa, identificada con el pueblo de Ixtepec, con el 'Acto preparatorio' de *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, considerando ambas como una personificación colectiva. También encuentra en esta voz narrativa el eco de las quejas de Fuenteovejuna contra el Comendador de la obra clásica de Lope de Vega. Lo mismo sucede en relación con la piedra, objeto de la narración, pues la relaciona con el castigo a Don Juan, quien es convertido en piedra por su pasión desbordada en *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, e incluso con la figura bíblica de la mujer de Lot que corre idéntica suerte.

Supone, además, que la escritura en la piedra implica el apego de la novela a la memoria textual y a la tradición literaria; el sólo hecho de dejar constancia escrita indica, según Méndez Ródenas, la intención de adherirse a la palabra escrita como constancia que trasciende el tiempo y mantiene la memoria, sumándose a la tradición de la escritura.

Lo más interesante de su trabajo es el planteamiento de dos tiempos dentro del texto, a uno lo llama tiempo ficticio y lo define a partir de la historia de Ixtepec y al otro lo denomina tiempo femenino, relacionado con la historia de la piedra:

El tiempo de la ficción es el recuerdo de Ixtepec, un pasado revivido en el presente, mientras que el tiempo de la mujer es el ahora fijo de la piedra que no permite devenir [...] *Los recuerdos del porvenir* acorda (*sic*) un tiempo femenino, relacionado con la

¹⁷ Cfr. *ibid.*, p. 845.

historia de la piedra y un tiempo ficticio, asociado con el presente en suspenso de la narración de Ixtepec.¹⁸

Estos tiempos se vincularían en una dimensión simbólica, una región de la memoria indiferenciada, donde lo real y lo irreal, lo pasado y lo presente se organizan a destiempo. En esta dimensión acontece la historia narrada por Ixtepec y transcurre el tiempo imaginario poblado por las mujeres. Este tiempo femenino se proyecta en términos de la repetición, de lo cíclico, cuyo paralelo espacial serían los interiores; la casa de las cuscas o las habitaciones del Hotel Jardín, por ejemplo. Tiempo y espacio crean la imagen de la sexualidad femenina y del destino trágico y repetitivo de la mujer. El tiempo de la ficción se representa en lo memorable, en lo monumental, pues se erige sobre la piedra-cuerpo de Isabel Moncada. Monumento testigo de la memoria colectiva, dada por la voz de Ixtepec, así como contenedor de la historia de Isabel Moncada. Este monumento repite la textualidad y transforma la tradición literaria.

También, en relación con la tradición literaria, Méndez Ródenas relaciona el título de la novela, que es igual al nombre de la taberna que marca el límite entre la selva y la civilización en *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, porque, además de la clara intertextualidad dada por la repetición de la frase, ambas novelas "... viola(n) la secuencia temporal que permite la escritura, la linealidad entre principios y fines, para sustituirla por el orden simultáneo de la repetición y el monumento."¹⁹

Según esta crítica, la diferencia más importante de la novela de Elena Garro estriba en la representación de un cuerpo textual femenino determinado por "...el rasgo de infinidad, de repetición, de recurrencia cíclica y por la dispersión radial o simultánea de los comienzos". Por esto,

¹⁸ *Ibid.*, pp. 846-847.

¹⁹ *Ibid.*, p. 850.

más que continuar la propuesta carpenteriana, la novela se inserta de otro modo en la textualidad, pues refuta la noción de origen primigenio y la imagen de la mujer elemental, para llegar a la siguiente conclusión que, de alguna manera, niega las premisas de las que parte el trabajo:

La escritura femenina no es, entonces, el polo opuesto de una escritura canónica fundada en la masculinidad ni tampoco su servil imitadora. Más bien, la tensión inherente a la literatura femenina —asimilar el canon de textos o separarse y fundar una tradición autónoma— simplemente sería una variante más de la paradoja implícita a todo discurso literario²⁰

Desde mi punto de vista, este trabajo corresponde a una de las variantes de la crítica feminista que aun cuando intenta establecer un problema específico de la literatura femenina, planteado éste como el modo de inserción de esta literatura en la tradición literaria, tiene que recurrir a una serie de consideraciones ajenas al discurso literario mismo para resolver su hipótesis de trabajo.

Podríamos pensar que el eje del trabajo no es sino un pseudoproblema, en tanto que el texto literario desde su escritura, necesariamente entra en un diálogo, conflictivo o no, con la tradición literaria. Es decir, tiene lugar en un espacio cultural e ideológicamente diferenciado y, por lo mismo, participa en la dinámica propia del ámbito de lo estético, así como de las formas de significación y resignificación que en el seno de estos discursos tienen lugar.

No obstante, consideramos que el problema propuesto podría arrojar alguna luz en cuanto a las particularidades de la literatura femenina, sin embargo, el hecho de recurrir a una categoría como la de 'sexto', lleva a confundir dos instancias básicas pero completamente diferentes del discurso literario; por un lado, una es la representación que se hace de la mujer dentro de la novela misma y por otro, el lugar genérico de la escritora en el nivel de la realidad, es decir, su

²⁰ *Ibid.*, p. 851.

actuación participativa en un fenómeno culturalmente diferenciado, cuyas intenciones muchas veces pueden ser traicionadas por el universo ficcional y por las relaciones que ahí se entablan.

Entonces, el reconocimiento de un tiempo femenino, en el cual se escuchan los ecos de la teoría lacaniana, resulta más de la necesidad de encontrar esos valores en el texto que de la textualidad concreta; por ejemplo adjetivar como femenino el tiempo cíclico, de la repetición y hacer de éste el 'destino manifiesto' de la mujer, es llegar a conclusiones muy arriesgadas, en tanto no sólo reduce la problemática planteada en la obra sino que llega a empobrecer las imágenes de la mujer y del hombre logradas en la novela de Elena Garro. Esto es evidente en la lectura que se hace de los espacios cerrados como espacios femeninos: no sólo no son cerrados, en el sentido que lo maneja Méndez Ródenas, sino que son espacios abiertos y efectivamente actuantes en el desarrollo de la novela, como se verá en el siguiente capítulo.

Indudablemente, en relación con la inserción en la tradición literaria en lengua española, hay un acierto en la búsqueda de los motivos de los que se reapropia Garro en la novela, por lo que estamos de acuerdo con la autora de este artículo, en cuanto a que en la novela se retoman elementos de larga presencia en la literatura en lengua española, como la conversión de los personajes en piedra. Sin embargo, el artículo en cuestión no logra plantear el lugar de la novela en relación con el desarrollo del género, sino que se limita a ver ciertos motivos —la conversión de Isabel en piedra y el narrador que corresponde a una voz colectiva— como los nexos de la obra con la tradición, sin llegar a ninguna conclusión en cuanto al funcionamiento de los mismos dentro de la construcción novelesca.

Algo similar sucede en relación con el uso de la frase presente en la obra de Alejo Carpentier; no plantea la intertextualidad respecto del significado que puede tener en cada una de las novelas, sino va más allá, en un nivel más amplio de la lectura de los textos, al entender la

representación de los orígenes primigenios (masculinos) en *Los pasos perdidos*, como un enfrentamiento con la ruptura formal significada por el principio y el fin simultáneos de *Los recuerdos del porvenir*, que se interpretan como la cancelación del binomio origen/paternidad, dándose por sentado que tal simultaneidad lleva a reconocer un “cuerpo textual femenino”, representado por el rasgo de “la infinidad, la no clausura, la recurrencia cíclica”. De modo que una frase, significativa, desde luego, en la obra de Carpentier, se equipara a la significación no sólo del título de la novela de la escritora mexicana sino de su completa configuración formal, para llegar a concluir que:

Desde esta perspectiva, la escritura de las mujeres transformaría la continuidad cronológica propuesta por Eliot al definir la tradición. Esto no sólo porque el ritmo de las novelas se acoplaría al placer femenino, sino también porque los textos de las mujeres se agrupan a destiempo, como síncope, en la partitura masculina de los libros. En estricto acuerdo con la lógica de la influencia literaria, Carpentier determina a Elena Garro por tratarse de un escritor ‘mayor’ que la antecede. Sin embargo, el curioso rebote de *Los recuerdos del porvenir* sobre el texto-monumento indica otra cronología en función, la de la escritura como un más allá donde los textos se invierten e intercambian significados²¹

No obstante, el trabajo nunca llega a explicar cómo en la obra se retoman y reformulan los recursos narrativos propios de la tradición literaria a la vez que se adaptan y se modifican estas convenciones para ser puestas al ‘servicio de la intimidad femenina’; ni cómo en la obra se representa lo que llama ‘destilación lenta de un ritmo erótico’.

Es evidente, entonces, cómo la referencia teórica se impone al texto con el fin de encontrar en él las formas en que se manifiestan, aunque sea de manera forzada, ciertas ideas y conceptos previos al mismo; ideas y conceptos más cercanos a una reflexión que indica la necesidad de configurar una imagen general de la mujer, válida para todo texto literario. Quizá tal sea el

²¹ *Loc. cit.*

problema de la crítica literaria feminista revisada: la búsqueda frenética de los límites y funciones de una imagen que dado su dinamismo histórico y cultural difícilmente puede traducirse en categorías para el análisis literario porque la consecución de esa imagen, correspondería precisamente a otros ámbitos del conocimiento cuyas herramientas teórico-metodológicas no están destinadas a trabajar con representaciones estéticas sino con hechos cuantificables.

En su estudio, Monique Lemaitre²² parte de que el sujeto de la narración en la novela, el pueblo de Ixtepec, no puede dejar de reconocerse como “masculino”, pues ésta es su marca lingüística, como femenino es el género de la piedra. La relación entre ambos se da a partir de que, por medio de la piedra como símbolo, el sujeto accede a lo imaginario, de manera que:

La ‘piedra’ es entonces menos inviolable y opaca de lo que aparente ser, presenta fisuras que permitirán la ‘*mise en abîme*’ de la búsqueda del objeto (femenino) por el sujeto (masculino).²³

Este sujeto masculino corresponde al punto de vista patriarcal hegemónico y, en ocasiones, permite hablar al ‘objeto’-mujer y lo convierte en emisor, en sujeto de la enunciación; en la que aparecen los temas del amor y la muerte, el primero propio del ámbito femenino y el segundo del masculino. La reapropiación de la muerte en el discurso de la mujer indica la necesidad que tiene ésta de participar en un ámbito culturalmente vedado para ella.

En este trabajo encontramos una visión sumamente confusa respecto del problema que se plantea: se parte de que el sujeto de la enunciación es la suma de sus enunciados, la memoria de Ixtepec, y que ésta de principio está muerta y sólo puede ser vista como vida cuando se le nombra o cuando aparece como significante. Es decir, antes de la enunciación todo es muerte, una doble

²² Monique Lemaitre, “El deseo de la muerte y la muerte del deseo en la obra de Elena Garro, hacia una definición de la escritura femenina en su obra”, *Revista Iberoamericana*, 55 (1989), pp. 1005-1017.

²³ *Ibid.*, p. 1007.

muerte determinada por el principio de que todo lo que deviene tiene que morir, por lo que se va muriendo poco a poco hasta llegar a esa situación de manera fija:

La 'doble muerte' del narrador-focalizador incluye también la 'doble muerte' de la protagonista, Isabel, como él condenada a la petrificación eterna de la memoria de allí 'los recuerdos del porvenir del título'.²⁴

Desde mi punto de vista, el planteamiento de este artículo vuelve sobre lo mencionado anteriormente, ya que se hace una lectura de la obra que parte de la búsqueda de las formas en que se realizan presupuestos ajenos a la misma.

Además, me parece un tanto inconsistente dotar al lenguaje de un valor intrínseco, en donde la marca genérica de los vocablos alcanza un valor autónomo, dejando de lado todo el proceso de significación que se construye en la novela, en donde, precisamente es el sujeto de la enunciación una colectividad que incluye todas las voces y que, en todo caso, asume una perspectiva particular, no necesariamente masculina.

Suponer que la muerte corresponde a lo masculino y el amor a lo femenino implica transponer códigos, tal vez presentes en el imaginario social, pero con los cuales debate la obra. Me parece que se llega con demasiada rapidez a concluir que Elena Garro opta "por la 'muerte' único tiempo verdaderamente 'femenino' en su obra", dado que son, precisamente, los campos semánticos y narrativos relativos del amor y la muerte, los que alcanzan a entrelazarse para llegar a significar de manera diferente en la novela misma.

Considero, entonces, que la perspectiva de esta estudiosa reduce la problemática a las marcas genéricas para adecuarlas a un enfrentamiento que reproduce, de manera por demás evidente, una postura ideológica en donde ciertos valores siguen siendo propios de un género o de

²⁴ *Ibid.*, p. 1006.

otro, negando así la posibilidad de una transformación ideológico-estética de tales valores tal como, desde mi punto de vista, propone la novela.

Martha Gallo²⁵ explica la novela a partir de que el texto está planteado en términos de simetrías y de relaciones especulares; centra su interpretación en el conflicto representado por Isabel:

El conflicto de Isabel consiste en la imposibilidad de conciliar por un lado, la ruptura de la indiferenciación andrógina arcaica (ruptura simbolizada por la muerte de Nicolás) como primer paso para llegar a asumir una identidad femenina, y por otro lado, la búsqueda del complemento masculino en el cual afirmar esa feminidad. El proceso no puede llevarse a cabo en Isabel, y esa imposibilidad está figurada por su metamorfosis en 'piedra aparente', como luna especular sellada que encerrara reflejos virtuales sin un lugar donde ocurrir, vale decir, sin presente.²⁶

La estudiosa supone así que los personajes se presentan por parejas en relación simétrica: Isabel-Nicolás, Julia-Rosas, Julia-Felipe e Isabel-Rosas, donde la significación está dada por el lugar que ocupan sus integrantes en relación con ser objetos o sujetos del deseo o de la no separación entre esos roles. Gallo interpreta la pareja Isabel-Nicolás como una unidad andrógina cuya ruptura se basa en la necesidad de Isabel de asumir su rol femenino y encontrar su complemento masculino, sólo que esta búsqueda se dirige hacia el hombre que detenta el poder y que tampoco tiene definida su identidad:

Puesto que en toda sociedad humana masculino y femenino se definen por relación mutua, el proceso de identidad no se realiza en Isabel porque esa identidad depende de la del objeto de su deseo, es función de la de su complemento masculino, que tampoco se realiza.²⁷

²⁵ Martha Gallo, "Entre el poder y la gloria: disyuntiva de la identidad femenina en *Los recuerdos del porvenir*", Aralia López González (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos (Narradoras mexicanas del siglo XX)*, El Colegio de México, México, 1995. pp. 150-162

²⁶ *Ibid.*, p. 152.

²⁷ *Idem.*

La interpretación que hace Martha Gallo de la novela, se sostiene en la idea de que la misma presenta una estructura especular y, por lo tanto, simétrica. No sólo en cuanto a los personajes, sino inclusive en la organización misma del texto, ya que está conformado por dos partes simétricas en cuanto al funcionamiento de las parejas de personajes. Esta noción de simetría, por lo menos, considera la presencia de personajes de ambos sexos, sin embargo, el sustentar las relaciones simétricas en relación con su posición como objetos/sujetos del deseo, lleva su análisis a limitar la búsqueda de identidad al lugar que se ocupa en esa relación. Con esto deja de lado toda la problemática vital de los personajes cuya identidad no sólo puede estar determinada por las relaciones con el sexo opuesto sino por una serie de valores históricos y culturales que determinan las formas y significados de dichas relaciones, de tal manera que restringe la problemática de la identidad femenina para presentarla sólo en oposición a lo masculino.

Considero, entonces, que resulta por demás evidente que el trasladar la discusión de la identidad femenina a la falta de identidad masculina indica la carencia de claridad en el planteamiento inicial, por ello la forma más expedita de solucionar este planteamiento es generalizarlo, al trasladar el problema a la falta de identidad masculina:

Quisiera ahora considerar las ocurrencias del motivo del espejo en el mundo narrado, y cómo esas ocurrencias van articulando (y subrayando, comentando y ampliando) el sentido de la estructura textual: la ausencia de presente y la imposibilidad para plasmar la identidad femenina, su petrificación, como corolario de un mundo signado por esa ausencia y por la falta de identidad masculina.²⁸

Otro aspecto importante en este estudio es la explicación que se da a la tematización de la idea de espejo en la novela. Lo que Gallo llama "ocurrencias" son formulaciones metafóricas que no necesariamente tienen que ver con la idea que ella trata de comprobar. Insiste, además, sin llegar

²⁸ *Ibid.*, p. 154.

a sustentar su lectura, que el texto parte de una perspectiva femenina porque está centrado en el conflicto de Isabel:

La parálisis, la petrificación de esta mujer es correlato, no consecuencia, de la soledad del hombre que ella ama. *Los recuerdos del porvenir* figura desde una perspectiva femenina (aunque la voz narrativa sea masculina), una realidad hispanoamericana: la penuria del ser (el *desêtre* del que habla Kristeva, 1983), en la mujer y en el hombre. La misma, aunque diferente en ambos. [...] No se da en la novela, no creo que se deba necesariamente esperar en ella, una interpretación de esa penuria salvo la imposibilidad, tanto para el hombre como para la mujer, de alcanzar el objeto del deseo (imposibilidad quizá universal), o de definir ese objeto (o ese deseo) oscilante entre amor y poder. Las proteicas y anamórficas figuraciones o reflejos especulares de la pareja amorosa (Rosas-Julia, Rosas-Isabel, Julia-Felipe Hurtado, Isabel-Nicolás), y la metamorfosis final de Isabel, narran las diferentes historias de un amor edénico contrapuestas a los avatares de un amor que encuentra en el poder, en la impotencia del poder (y del deber) su propia derrota y su propia cárcel.²⁹

Su trabajo apunta, desde una perspectiva psicologista, al análisis de la conducta de los personajes, vistos éstos no como seres actuantes en un espacio ficcional, sino como símbolos de la imposibilidad del ser humano de alcanzar lo deseado, imposibilidad que, desde luego, no es privativa de la figura femenina.

El análisis de Ana Bungard³⁰ es, quizá, el más interesante de los trabajos que ubico en la perspectiva feminista. Aunque comienza con una serie de afirmaciones sobre el concepto de literatura femenina, su análisis se distancia de esos conceptos para proponer una lectura de la significación de la culpa en la obra; lectura que, de manera notoria, indica una separación entre el

²⁹ *Ibid*, pp. 159-160.

³⁰ Ana Bungard, *art. cit.*

análisis de la obra y los presupuestos en los que basa su inserción en la literatura femenina; es decir, a pesar de que su discurso inicial atiende esa problemática, termina por dejarla de lado para centrarse en la forma en que la idea de culpa se moviliza en los distintos niveles de la novela. Aunque no deja de suponer que el discurso de Garro funciona como un contradiscurso en relación con las estrategias propuestas por las estructuras del tradicional pensamiento patriarcal.

Para explicar la culpa como eje de significación en la obra, reconoce dos niveles contrapuestos en el discurso de la novela: un discurso mágico-mítico y un discurso racional. Sobre la base de esta dualidad discursiva construye su interpretación, ubicando así el centro del conflicto en las formas de inserción de los personajes en estos discursos, así como el paso de un discurso a otro provocado por sus acciones.

La dualidad discursiva: el pensamiento mítico o fantástico moderno frente al pensamiento racional, se mantiene sin interrupción en todas las obras de Elena Garro. La culpa es un significante, por decirlo así, vacío, pues toma el significado que le asigna la enunciación del discurso en el que aparece inscrito. Para los personajes de ficción inscritos en la configuración discursiva mítico-mágica, la culpa es la causa de la *desdicha* y el desdichado es el desarraigado, el que ha sido marcado por un destino desde antes de su nacimiento, el que ha perdido la plenitud originaria que precede al tiempo histórico. El desdichado está condenado a recordar un pasado que sin interrupción se transforma en *futuro recordado*, en 'recuerdos del porvenir'. El desdichado vive al margen de la historia, dividido entre un pasado no vivido y un futuro que se conoce de antemano. Sin asumir nunca la culpa, el desdichado vive muerto en vida, sin conciencia histórica, sin voluntad de 'salvación'.³¹

Esta desdicha estaría generada por la incapacidad de los personajes de asumir su responsabilidad vital y proponer con sus acciones la transformación de su entorno. Pero también es resultado de las acciones voluntarias que transgreden esa situación estática, esto debido a que tanto la incapacidad para la acción como la acción misma generan un sentimiento de culpa en los

³¹ Ana Bungard, *art. cit.*, p. 134.

personajes. Sin embargo, su actuar los hace, necesariamente, caer en culpa frente al grupo del que forman parte, al transgredir y romper con la tónica general de inacción de los componentes del grupo mismo. Así, para moverse de un nivel discursivo mágico a un nivel discursivo histórico y racional, el sujeto ha de caer en culpa, porque sólo mediante la culpa asumida, es decir, a partir de la transgresión llevada hasta sus últimas consecuencias, llega el individuo a adquirir estatuto de sujeto histórico:

[...] Isabel actúa y con ello se rebela contra las leyes establecidas por el grupo social y familiar, rebelándose a su vez contra el destino, la predestinación, de la que es portavoz su padre. Su transgresión es doble y ello la salva de caer en el olvido. Su historia queda memorizada para siempre en la inscripción de la piedra en la que quedó convertida Isabel como resultado de su culpa.³²

La lectura de Ana Bungard se contrapone a la idea de culpa como generadora de castigo —como se interpreta generalmente—, pues esta autora la entiende como motor de las acciones y como consecuencia obligada de la capacidad de los personajes para actuar. Acción que significa transgresión y ruptura:

El planteamiento de la autora es otro, su planteamiento aboga por la acción, por la fluidez del tiempo, por la vida y por el amor [...] Los desdichados, parece decir la enunciación implícita, son culpables de su propia desgracia por carecer de voluntad de ‘salvación’ y de rebeldía. Su desdicha es no tener destino, de ahí su tragedia. Destino entendido como finalidad, es decir, como proyecto de vida.³³

En cuanto a la representación del amor en la novela, la misma estudiosa encuentra que éste es un impulso vital, capaz de desencadenar los mecanismos de la acción, misma que implica libertad de elección y responsabilidad, un ejercicio de la voluntad que conlleva la transformación del sujeto y lo reintroduce en la dimensión histórica:

³² *Ibid.*, p. 141.

³³ *Ibid.*, pp. 135-136.

Ante la presencia del amor absoluto, la desdicha de los que se ven privados de él se subraya. Frente a la evidencia del amor, el poder político, el económico y social pierden su significado. El amor es la contrapartida del poder, es fuente de vida, principio subversivo. Paradójicamente el amor en la mayor parte de las ficciones de Elena Garro redime al sujeto, porque le hace caer en la culpa, la cual posibilita la transformación de lo mítico en lo histórico; es decir, mientras que el amor está ubicado en una especie de umbral, en una zona de pasaje, la culpa, por el contrario, incorpora al sujeto a la historia.³⁴

El planteamiento tiene como corolario la refutación de que la novela de Garro es ahistórica, como se ha manejado por algunos críticos; pues queda de manifiesto una idea de la historia, no como el contexto de las acciones noveladas, sino como la forma en que el individuo participa de ese proceso que se construye con el actuar de cada uno de los miembros de la sociedad:

Isabel Moncada [...] se enfrenta cara a cara con las contradicciones propias de la dimensión histórica, las asume, hace una elección, reconoce su culpa y se reconoce como ser-abyecto sin arrepentirse de la decisión por ella tomada. Isabel es un sujeto con conciencia histórica, con voluntad de acción [...]³⁵

Bungard reconoce así un conjunto de elementos significantes que, no necesariamente, se limitan a la imagen de la mujer. La idea de la culpa de los personajes en relación con su actuar, que como veremos más adelante son —desde mi punto de vista— aspectos centrales de la novela, pues apuntan a una explicación de la complejidad de los signos movilizados en el texto.

La tesis de Marta Aída Umanzor³⁶ sostiene que *Los recuerdos del porvenir* es una novela feminista porque “destaca la opresión militar que ejerce el hombre sobre los personajes femeninos basando su fuerza sobre la debilidad de los débiles (*sic*)”³⁷. Entiende, además, que Elena Garro logra ofrecer una visión nueva y feminista del mito bíblico del paraíso, ya que en éste se plantea que Eva,

³⁴ *Ibid.*, p. 138.

³⁵ *Ibid.*, p. 144.

³⁶ Marta Aída Umanzor, *The Role of Women in Writings of Elena Garro: “El árbol”, “Los perros”, “Los recuerdos del porvenir”, “Testimonios sobre Mariana” y “La casa junto al río”*, Tesis, Microficha, University of Arizona, 1990

³⁷ *Ibid.*, p. 107.

arquetipo de la mujer, es la culpable de la desdicha, mientras que en la novela es el hombre quien causa la pérdida del paraíso:

Las actividades que destaca como fundar, sitiar, conquistar y guerrear todas ellas eran exclusivas del hombre, y por lo tanto no pueden ser atribuibles a la mujer. Garro se vale de su narrador semipersonal (*sic*), hace una revisión del mito del paraíso perdido creado por el poder del hombre y al darle otra dimensión diferente resulta que es el hombre el artifice de esa pérdida.³⁸

Éste es uno de los trabajos menos rigurosos, pues es evidente que la autora estaba decidida a ver el feminismo de Elena Garro en la novela, hubiera o no elementos para sustentar tales afirmaciones; por ello llega a hacer una lectura poco acertada e, incluso, desatinada. Cuando la voz narrativa en la novela dice “yo supe de otros tiempos...”, no necesariamente evoca esos tiempos como paradisiacos, más bien hace un recuento de los avatares de su historia en la que, desde luego, hubo buenos y malos tiempos. Concluir de ahí que hubiera un paraíso y el hombre lo perdió, implica leer lo que no está escrito en el texto, además de pensar en la mujer como una imagen lejana a la realidad textual y más bien cercana al estereotipo social. Entender, además, el feminismo de la novela en relación con la opresión de las mujeres ejercida por los militares supone una lectura fragmentada de la novela, porque todo el pueblo, hombres y mujeres, ricos y pobres, indios y mestizos, sufre la opresión de los militares. La lectura realizada desde esta perspectiva, le permite llegar a ver en las mujeres de la novela un carácter feminista y en la autora una intención de defensa de los intereses de la mujer:

Garro le atribuye a la mujer de Ixtepec un papel esencialmente importante por el carácter feminista que le da al estereotipo de la mujer mexicana. Esta importancia radica ante todo en que Garro plantea cuestiones esenciales que rompen con lo establecido. Ella no propone soluciones, simplemente se dedica a señalar las causas. De tal manera que la

³⁸ *Ibid.*, p. 111.

vida de los personajes femeninos es iluminada desde el ángulo de los intereses anulados de la mujer.³⁹

Las afirmaciones de Umazor permiten observar una posición por demás radical y me sirve para ejemplificar los extremos a los que puede llevar una lectura que se origina en ideas ajenas al texto. De manera evidente en la tesis comentada no se entabla un diálogo con el mundo novelesco, por el contrario, se movilizan y proyectan conceptos anteriores al texto aun cuando éste no los acepte. Debo decir que, afortunadamente, los estudios de esta naturaleza no son abundantes.

En su estudio, Debra Castillo⁴⁰ considera que la novela es heredera de la tradición narrativa representada por *Santa* de Federico Gamboa, pues desde su punto de vista, esta obra significó un rompimiento con la idea de que al hombre le correspondía el tema del honor y a la mujer el tema de la virtud; de ahí que haya logrado hacer de la mujer caída el centro de su obra, abriendo con ello nuevas posibilidades narrativas para la representación de la mujer.

En contraste con la visión tradicional que se centraba en la virtud de la mujer, Gamboa representa a la mujer transgresora; la prostituta se convierte así en un agente autorreflexivo y no sólo en el objeto de la narración. Siguiendo esta tradición, en *Los recuerdos del porvenir*, la mujer transgresora se crea a sí misma mediante lo que dice y lo que calla de su propia historia, además, demuestra y cuestiona las condiciones sexuales y políticas de la producción textual, intercambiando el punto de vista de la novela de un implícito masculino a un explícito femenino.

Esta autora determina que la perspectiva feminista de la obra se asienta en el privilegiado punto de vista colectivo de "ellas", porque básicamente el autoconocimiento del pueblo

³⁹ *Ibid.*, p. 132.

⁴⁰ Debra A. Castillo, *Easy Women: Sex and Gender in Modern Mexican fiction*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998.

está enraizado en sus voces, representándose por medio de las murmuraciones y los rumores que son el eje de la novela. Además, encuentra en el subgrupo de voces femeninas correspondientes a los mundos de los que dependen Julia e Isabel, dos conjuntos de voces correlacionados: el de las “cuscas”, las mujeres del Hotel Jardín, y el de las mujeres “decentes” de Ixtepec; las voces de estos dos mundos giran en torno a la correlación y contraposición de las imágenes de la mujer en la novela. Aunado a este coro de voces, la mujer funciona como sujeto del discurso en lo relativo a la guerra, campo semántico generalmente ocupado por un discurso masculino:

Part of the accomplishment of the female perspective dominant in Garro's novel is to provide us with the complementary other half of the experience of war. *Los recuerdos del porvenir* helps negotiate the gender divide, representing women as subjects of the discourse about war. At the same time, the nature of the discourse itself changes as Garro cedes ground before the dreadful literalness of war's devastation.⁴¹

En cuanto al reconocimiento de una perspectiva femenina, esta autora logra ubicar un discurso particular que, efectivamente tiene lugar en el texto, pues se entabla un diálogo entre los significados de los diferentes lugares sociales ocupados por las mujeres, así como la visión particular que éstas tienen de la guerra. Sin embargo, deja de lado lo relativo a los personajes masculinos, para llegar a concluir que es el deseo de Isabel de ejercer la libertad, desde la libertad sexual hasta la libertad de elegir su propia muerte, lo que mueve la novela. La omisión de los aspectos relativos a los personajes masculinos no obsta para que el planteamiento del estudio sea suficiente para proponer un análisis, más fundamentado que en los otros estudios ubicados en esta perspectiva, que da cuenta del lugar de las voces femeninas en relación con su ubicación y nexos con el mundo narrado.

⁴¹ *Ibid.*, p. 82

El estudio de Sandra Boscheto⁴² sigue la idea de Méndez Ródenas, pues entiende la circularidad de la novela como una disputa con la idea patriarcal de clausura, asimismo ve las fisuras, patrones de ruptura y contradicción como las bases sobre las que se crea la ambigüedad del texto para establecer posiciones de autoridad y cuestionarlas, por esto intenta descifrar la ambivalencia del “sexto” atendiendo el manejo de varios niveles de los personajes femeninos. Descubre que Isabel como personaje figura a lo largo de toda la novela, mientras Julia se disuelve por ser su existencia ahistórica y aparentemente en los bordes del tiempo y el espacio. Isabel está atada al contexto narrativo, dada su pertenencia a la comunidad y por estar siempre presente para los lectores, pues, por medio del narrador colectivo se intenta leer y descifrar su historia en la inscripción en la piedra que es a la vez cuerpo y texto. El narrador colectivo explora la inscripción mediante la memoria para recordar lo que es en realidad la historia de Isabel.

La conciencia histórica de Isabel se desarrolla en los confines de la clausura y la represión, ella se define desde el principio de la novela como alguien diferente, inconforme con las reglas sociales y familiares. Esta imagen no convencional se enfrenta a los demás personajes de Ixtepec, quienes resignados contemplan su propia situación de atrapados e inevitablemente sufren el gradual desmoronamiento de sus vidas. La conducta actuante y no conformista de Isabel la diferencian de los demás personajes cuya actitud pasiva los anula. Sin embargo, su actuar le acarrea el reconocimiento de “mala” en el contexto de las relaciones familiares y comunitarias, su entrega a Francisco Rosas es la culminación de su ambivalencia y complejidad como personaje:

Although we can see the character in the light of centuries of literary history, Elena Garro's protagonist is a woman of our century, displaying the contradictions and ambiguities of the modernist and postmodernist periods. In a way that can be recognized

⁴² Sandra Boscheto, “Romancing de Stone in Elena Garro's *Los recuerdos del porvenir*”, *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 22 (1989), pp. 1-11.

in Garro's text, Isabel inhabits two plots, dominant and muted. 'Seduced' by the man and the coherence of the romantic part, yet drawn to the monsters of the muted tale, Isabel wavers between the inevitable and the inarticulate.⁴³

Boscheto encuentra una propuesta ambivalente en el texto. Por un lado reconoce la petrificación del cuerpo como castigo por un deseo prohibido que evoca la fuerza de la represión y cerrazón patriarcal, generadoras del "destino manifiesto" de la mujer. Por otro, entiende la transformación del cuerpo de Isabel Moncada en signo, lenguaje y texto como los elementos de un nuevo discurso que obliga a revisar la primera lectura para dar lugar a la construcción de un nuevo significado, en el cual la piedra se transforma en una metáfora de ser como parecer:

In Los recuerdos del porvenir, Garro deconstructs the stone, the mythology of writing, the hegemonic center, in its very "appearance": the self-cancellation and superimposition of beginnings and endings. The "apparent" stone text is thus a metaphor for "ser" as "parecer," a silent blank, portentous, and infinitive.⁴⁴

Si bien esta autora logra, mediante su interpretación de los signos movilizados en la novela, un análisis propositivo de la relación con el discurso hegemónico, limita esta relación a la posición de la mujer por lo que no alcanza a distinguir que tal relación de transgresión, en el texto, no se reduce a las imágenes femeninas sino que atraviesa todos los niveles del mundo representado.

2.1.1 La figura de La Malinche

Doña Marina, la mujer indígena que sirvió a Hernán Cortés como traductora y concubina durante la conquista de México, a quien los indígenas llamaban Malintzin —palabra que derivó en Malinche—, se convirtió en el arquetipo cultural mexicano de la mujer que traiciona y prefiere lo extranjero sobre lo propio de la comunidad a la cual se pertenece. Debido a que en la

⁴³ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 9.

novela las acciones de Isabel apuntan a la traición a su clase y a su comunidad, algunos estudios ubicados en esta crítica feminista han reconocido en la obra la presencia de la figura de La Malinche, para desde esta imagen, social y culturalmente construida explicar la novela.

Jean Franco en el capítulo sexto "Sobre la imposibilidad de Antígona y la inevitabilidad de La Malinche: la reescritura de la alegoría nacional" de su libro *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*⁴⁵, centra su atención en dos referentes culturales cuyos significados se contraponen: Antígona como símbolo de la lealtad a la familia antes que al Estado y La Malinche como símbolo de la traición que condujo a la opresión del pueblo conquistado. Trata de reconocer en la obra cómo Elena Garro reelabora estos mitos en el universo ficcional y cómo éste se puede entender en tanto alegoría nacional. Además, busca insertar el discurso de la autora en el problema de la identidad nacional, entendiendo éste como el centro gravitacional de la novela mexicana contemporánea. La identidad que, desde su punto de vista, sólo ha sido explorada por los autores entre los que no habían manifestado su postura las mujeres, ya que éstas siempre habían sido objetos y no sujetos del discurso de la identidad en la novelística nacional:

El problema de la identidad se presentó básicamente como un problema de identidad masculina, y fueron los autores varones los que discutieron sus defectos y psicoanalizaron a la nación. En las alegorías nacionales, las mujeres se identificaron con el territorio por el que se pasaba al buscar la identidad nacional o, cuando mucho, como en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo (1955), con el espacio de pérdida, en lo que queda fuera de los relatos masculinos de rivalidad y venganza.⁴⁶

La lectura de Jean Franco implica una conciencia de la problemática de la identidad nacional, asumida por las novelistas mexicanas Elena Garro y Rosario Castellanos, a las cuales se

⁴⁵ Jean Franco, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, México, 1994.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 172.

refiere en el capítulo mencionado. De ahí llega a suponer que ambas se encuentran en la disyuntiva de ubicar dicha problemática, desde una perspectiva femenina, en relación con la lealtad o con la traición, a través de la construcción de novelas cuyo significado puede ser una alegoría de la nación.

Jean Franco propone los conceptos de lealtad y traición en dos diferentes niveles; en el nivel del discurso literario en general y en el nivel del discurso ficcional mismo. En el primero entiende que el paso de la oralidad a la escritura significa necesariamente una traición al modelo de comunicación tradicional, traición que deviene en un rito necesario para iniciarse en la institución literaria; este paso conlleva un nuevo tipo de relación entre el narrador y los lectores; la traición ocurre en la transición de una cultura basada en la transmisión oral a una cultura nacional basada en la escritura:

Dadas estas circunstancias, las novelistas se encontraban con problemas inevitables al abordar el tema de la identidad nacional. ¿Cómo podían hablar desde la posición devaluada, desde el espacio de los marginados y de las etnias, que de ninguna manera era el espacio de la escritura? Éste es el dilema de las dos novelistas de que hablo en este capítulo, las cuales, de diferentes maneras, tratan de incluir a las mujeres en la narrativa nacional pero, en su intento repiten 'la traición' de La Malinche.⁴⁷

En el nivel del discurso ficcional, Franco encuentra los símbolos de La Malinche y de Antígona en relación con la conducta de los personajes. Así, la conducta de Isabel Moncada la lleva a ser vista inevitablemente como Malinche, al traicionar a su comunidad amando al tirano y prefiriéndolo sobre el deber de lealtad a su familia y a su comunidad. La imposibilidad de Antígona a la que se refiere la autora estriba en la incapacidad de los personajes para identificarse con los lazos familiares y comunitarios, pues se ven seducidos por el poder:

Por otra parte, en las novelas de que hablo en este capítulo, la traición no se efectúa tanto entre el escritor y el lector como en el nivel del enunciado: es decir, en el espacio en el

⁴⁷ *Ibid.*, p. 172-173

cual se entretejen la trama, el personaje y el tiempo novelístico. Por ello, estas novelas registran el primer tipo de traición, la que ocurre durante la transición de una cultura basada en la transmisión oral a una cultura nacional. [...]en *Los recuerdos del porvenir* se representa el enfrentamiento entre el patriarcado opresor y el conocimiento, las creencias y las experiencias informales que trata de reprimir... Sin embargo, como Elena Garro lo demuestra, también la subversión de las mujeres fracasa porque el poder las seduce. Para la Garro ésta es finalmente la lección de La Malinche.⁴⁸

Jean Franco considera que Elena Garro trata de introducir a la mujer, a través de sus personajes femeninos, en el ámbito de la historia literaria y específicamente en la problemática de la identidad nacional. Sólo que su intento fracasa, toda vez que las protagonistas, Julia e Isabel, no tienen ninguna posibilidad de incidir en la historia, porque a Julia se le ubica en el discurso romántico que la transforma en heroína legendaria al huir milagrosamente de Rosas y lograr el amor de Felipe Hurtado, lo que la lleva, cómo símbolo, a ocupar el lugar de la leyenda, es decir, un lugar ahistórico. Isabel sólo logra ser recordada como traidora. Por lo mismo, ambas mujeres están marginadas de la historia.

La novela de Elena Garro representa un callejón sin salida. Las mujeres no entran a la historia, sólo en el romance: o son leyendas como Julia, el inalcanzable fantasma del deseo varonil o, como Isabel, son substitutas demasiado varoniles que se dejan seducir por el poder, aunque no son objetos del deseo. Estas mujeres no le restan poder interpretativo a los amos y la posteridad no las conmemora, salvo como traidoras a la comunidad que está ligada para siempre mediante los recuerdos y el discurso.⁴⁹

Franco supone que el problema de la novela se asienta en que al reapropiarse del estilo de la alegoría nacional, forma que supone replantear las imágenes de los actores de la cultura y sus procesos de desarrollo y conformación, no logra representar una imagen verosímil de la mujer, pues ésta no tiene un lugar de acción en la cultura mexicana, ya que retoma un modelo hegemónico y básicamente masculino:

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 179.

[...] Garro rechaza la verosimilitud al escribir un cuento de hadas, dejando a sus heroínas fuera de la historia[...] el problema tiene sus raíces en el intento de apropiarse del género hegemónico de aquella época: el de la alegoría nacional. En esta clase de novelas, la vida personal del protagonista por lo general representa los problemas de la totalidad de la nación. Si embargo, como muestran estas novelas es imposible conservar la verosimilitud y al mismo tiempo transformar a las mujeres en protagonistas nacionales. Al intentar incluir a las mujeres como protagonistas en la novela nacional las autoras (Garro y Castellanos) terminan reconociendo su ausencia en la trama de la historia oficial: definitivamente éste no es su lugar.⁵⁰

Este estudio de Jean Franco busca reconocer cómo se da la conspiración de la mujer para acceder a la palabra, y con ésta cómo se formula una representación de la mujer que debata o niegue las posiciones ideológicas que la determinan como ser dependiente. Esto es, la exploración de las formas que toma un contradiscurso capaz de proponer una nueva interpretación de las relaciones de poder, en las cuales la mujer asuma una postura no subordinada. De ahí, que desde esa premisa llega a interpretar la novela como una traición debido a que la imagen de la mujer que plantea Elena Garro no la satisface en tanto no es revolucionaria y actuante, en el sentido que ella supone debería ser.

Es evidente que la posición de esta crítica es previa al texto porque, desde el supuesto de que novela es una alegoría nacional, trata de demostrar que las protagonistas no alcanzan el estatuto de nuevos símbolos, sino que, tanto en el interior de la novela como en el acto de la escritura, es el ejercicio de la traición simbolizada por La Malinche, la única posibilidad de acción de las mujeres. Este presupuesto le impide ver que una alegoría nacional representa una imagen de las relaciones que se establecen en el ámbito de la realidad y si éstas son inverosímiles no se puede generar un proceso alegórico de significación. Tal vez la imagen de la mujer en la novela sea la de La Malinche, pero ésta es, al fin y al cabo, una de las múltiples imágenes que habitan el imaginario

⁵⁰ *Ibid.*, p. 188.

cultural mexicano y que, curiosamente, corresponde a una actitud ante el extranjero social y culturalmente determinada y reconocida como tal, no necesariamente correspondiente al sexo femenino.

En los trabajos de Sandra Messinger Cypess, La Malinche es reconocida como uno de los principales símbolos presente en la novela de Elena Garro, esta estudiosa parte de que uno de los mensajes que se pueden descifrar en la obra es la problemática de ser mujer en México; por ello, recurre a la figura de La Malinche para tratar de darle un nuevo significado a este viejo símbolo que, según ella, define culturalmente a la mujer en México:

The negative characteristics attributed to La Malinche relate her to the archetypal figure of Eve and so reinforce the association that women in general, as daughters of Eve, are dissimulators and victimizers of men. However, a careful reading of Garro's texts reveals that she includes societal attitudes towards women as a mean of critiquing these prejudices.⁵¹

Según esta estudiosa, en la obra, Garro muestra cómo la mujer está condenada a repetir un patrón de conducta, el de La Malinche, este patrón de repetición concuerda con la visión del tiempo que preside la novela. Para Garro, la sociedad mexicana está constreñida a que lo sucedido en el pasado se repetirá en el futuro; esto implica que la mujer debe repetir el trágico pasado de La Malinche, hasta que las condiciones socioculturales den lugar a un cambio que permita el desarrollo de un nuevo patrón de conducta.

Sandra Messinger Cypess reconoce que, en la novela, este patrón de repetición de conductas se distingue en la figuración del personaje de Julia como Malinche; una vez que ésta sale

⁵¹ Sandra Messinger Cypess, "The figure of La Malinche in the texts of Elena Garro", Anita K. Stoll, *A Different Reality, Studies on the Work of Elena Garro*, Lewisburg Bucknell University Press-Associated University Presses, London and Toronto, 1990. p. 119

del pueblo, Isabel retoma tanto el papel de Julia como amante del General como el de Malinche. Es decir, siempre hay algún personaje en quien recaiga dicho arquetipo.

En el caso de Julia, culpada por el pueblo de todas las desgracias, se repite la idea esencial del rol de Malinche, como la figura a la que se culpa por la derrota y por la conquista, aunque históricamente aquella sólo fue uno de múltiples elementos que incidieron en el triunfo de los españoles; el culpar a Julia indica un patrón conductual que ubica a la mujer en la raíz de todos los problemas, a pesar de que no tiene ningún poder en la sociedad. Desde este prejuicio Julia acarrea discordia, antagonismo y conflicto al pueblo.

Como decíamos, al desaparecer Julia, Isabel retoma el papel de Malinche, porque traiciona a su familia y a la sociedad pues se entrega al enemigo. Sólo que ella, por un momento representa el papel tanto de traidora como de salvadora al pedir la vida de su hermano:

On one level it may seem as if Isabel gave herself to Rosas in exchange for her brother's freedom. She acts as a sexual object—a prostitute—yet she seeks liberation through the salvation of her brother, an act that would be associated with the Good Mother archetype. Isabel, like Julia, then functions as the embodiment of an impossible duality, like Malinche herself—the mother of the Mexican race and the traitor of the people.⁵²

Las acciones de Isabel, al voluntariamente romper con las reglas sociales y entregarse a Rosas, buscan cambiar el paradigma de la mujer, ya que su propia actitud es de fuerza porque logra encarar a Rosas y decirle lo que piensa. Isabel pasa de ser un ente pasivo a uno activo, transformándose en una voz masculina que exige una conducta de Rosas. Sólo que su transformación no logra cambiar el paradigma, en tanto para conseguir los cambios es necesario la participación del otro, el hombre en este caso, para llegar a forjar un nuevo patrón de conducta y un nuevo camino para la mujer que la aleje de la figura de La Malinche.

⁵² *Ibid.*, p. 124.

La transformación de Isabel supone su rebelión en contra de la visión de la mujer como mercancía, cuyo destino forzosamente es el matrimonio: su entrega a Rosas implica el rompimiento con la idea patriarcal de control de la sexualidad femenina por medio del matrimonio. Hacia el final de la novela, su lealtad a Rosas implica la aceptación de su situación dependiente, obedeciendo a las fuerzas del amor y no a las presiones sociales y sus falsos estándares de conducta. Como La Malinche, Isabel puede representar la estereotipada creencia en lo negativo y traicionero de las mujeres para la cultura mexicana, en un amplio sentido; desde su condición de mujeres son Isabel y Julia quienes intentan un cambio a partir de su propia voluntad y acción, de manera que traicionan los esquemas conductuales por los que se deberían guiar. Mientras la sociedad mexicana no esté lista para aceptar sus nuevos patrones de acción, el paradigma del pasado continuará afectando el presente.

También esta estudiosa, usando el paradigma de La Malinche como subtexto, explora cómo la mujer ha sido confinada a un modelo de conducta que la lleva a repetir la historia de Cortés y La Malinche, sobre todo en relación con las batallas religiosas y con las divisiones culturales. En este caso, la rebelión cristera remite a la instauración del catolicismo durante el periodo de la conquista y al significado extendido de La Malinche en este contexto, porque ella devino en el símbolo de la aceptación del cristianismo por los indígenas. Así es como este símbolo alcanza a trasladarse y funcionar en los más distintos ámbitos de la cultura.

Por ello, esta autora concluye que Elena Garro expresa en la novela que a raíz de las condiciones socioculturales de México, el destino de la mujer mexicana ha sido repetir el pasado trágico de La Malinche, sugiere, además, que un nuevo paradigma puede ser desarrollado por medio del cambio de esas condiciones.

Otro aspecto interesante de la lectura de esta estudiosa es que reconoce cómo los lugareños prefieren culpar a Julia para poder exculpar al hijo de sus propios amigos, esto implica la figuración de Julia como encarnación de la traición que a la vez que se rechaza provoca atracción. La paradójica naturaleza de Julia/Malinche está indicada en el oxímoron 'invisible presencia' que se repite en el amor/odio que el pueblo siente por ella.

Como La Malinche, Isabel es una figura paradójica y compleja. Aunque expresar su amor por Rosas la libera del patrón de sumisión implicado en el matrimonio, su amor se considera ilícito ante los ojos de la sociedad. En un amplio sentido ella es castigada por su intento de cambiar el papel tradicional de la mujer por su propia voluntad y acción. Por ello, al intentar cimbrar las presuposiciones sobre la mujer profundamente incrustadas, Isabel termina convertida en piedra, congelada en un paradigma que no ha sido cambiado en siglos.

Me parece que en los trabajos de Messinger Cyspess, al igual que en el caso del estudio de Jean Franco⁵³, la representación del símbolo en la obra se encuentra restringido al funcionamiento de los personajes femeninos, sin tomar en cuenta que dicho arquetipo, de alguna forma, ha perdido su origen genérico para significar una actitud cultural generalizada, porque en última instancia tal actitud está presente en buena parte de los personajes de la novela: Rodolfo Goribar, por ejemplo, o el mismo General Rosas traicionan a su propia clase y a los idearios revolucionarios. Tal vez sea esta incapacidad para identificarse con la propia comunidad, en todo nivel, donde esté funcionando el símbolo de La Malinche.

He reseñado de manera prolija los estudios que considero más relevantes para este apartado porque, de alguna manera, se han convertido en una de las formas de explicación y estudio

⁵³ *Op. cit.*

de la novela a la que más ha recurrido la crítica. No dejo de lado que en algunos casos se plantean problemas interesantes que conciernen directamente a las características y formas de significación de la novela, sin embargo, la mayor parte de los estudios ubicados en esta perspectiva se abocan a una problemática sumamente difícil de establecer y de discernir porque a fin de cuentas determinar lo femenino, cultural y socialmente establecido, aunque no sea la intención de estas críticas, significa andar en el camino de las esencias. Lo femenino caracteriza una categoría que cambia de componentes según sea la perspectiva de la que se vea; una conducta social, un modo de percibir la realidad, un lugar en la historia, en la familia, en la comunidad. Por lo tanto no corresponde exactamente a una categoría de análisis literario, por lo que ello, en algunas ocasiones, esta perspectiva sólo permite el acercamiento a un problema contextual y no propiamente textual.

Cabe aclarar que la mayor parte de los estudios reseñados corresponden a trabajos desarrollados en ámbitos académicos estadounidenses; en otros espacios se ha venido trabajando la perspectiva feminista de manera más rigurosa y propositiva en lo relativo a la textualidad misma.

2.2 Crítica formal

Una de las tendencias más conocidas de la crítica es la que se ocupa de explicar el funcionamiento del texto en el nivel de su formalización. Bajo este rubro conjunto una serie de estudios a los cuales subyacen distintos e incluso divergentes aparatos teóricos; este tipo de crítica se ocupa de los aspectos propiamente textuales y se sostiene en conceptualizaciones que buscan explicar el funcionamiento de los elementos estructurales propios de la obra.

La novela de Elena Garro presenta una serie de características formales que han llamado la atención de la crítica y han dado lugar a varios estudios cuyo interés central ha sido explorar los elementos formales más relevantes del texto. Estos trabajos abordan, desde distintas perspectivas teóricas, la formalización de aspectos como el espacio, el lenguaje en la novela, el tiempo, la

configuración del narrador y de los personajes. Lo cual implica, necesariamente, un punto de vista que supone los elementos estructurales de la obra como base para el análisis.

2.2.1 El espacio

Patricia Rosas Lopátagui⁵⁴, desde los planteamientos de Gaston Bachelard en *La poética del espacio*, trata de descubrir cómo Elena Garro representa a través de la formalización de los espacios cerrados y abiertos del pueblo la estructura política, social y económica del México posrevolucionario:

Para analizar la lucha de clases presentada a través de la configuración espacial del pueblo haremos referencia a *La poética del espacio* de Gaston Bachelard, quien estudia los espacios vinculados con los valores burgueses, contraponiendo a éstos los espacios apoéticos abiertos y cerrados en donde subsisten las clases sociales marginadas, traicionadas por los líderes que se quedaron con el poder.⁵⁵

Llama poéticos a los espacios privados, a las casas de las diferentes familias decentes de Ixtepec. Entiende estos espacios privados como los lugares en los que el ser humano vive su privacidad, se protege y alcanza la ilusión de estabilidad; la casa integra los pensamientos, los sueños y los recuerdos de quienes la habitan, sosteniéndose en la idea de Bachelard de que “la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre”⁵⁶ y como tal “es la auténtica integradora de la vida del hombre”. En contraposición, como espacios apoéticos reconoce aquellos lugares impersonales, carentes de privacidad y de reposo: la casa de las prostitutas y el Hotel Jardín. Además, entiende que los indios se mencionan en los espacios abiertos:

⁵⁴ Patricia Rosas Lopátagui, “Los espacios poéticos y apoéticos en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro”, *Hispanic Journal*, (1995), pp.94-108

⁵⁵ *Ibid.*, p. 96.

⁵⁶ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, citado en *Ídem*.

las plazas, las calles, el mercado, etc., para representar su carencia de un espacio propio, su marginalidad:

...Garro simboliza la falta de espacio propio para los indios representándolos en las calles, en el atrio de la iglesia, en el mercado ante su raquítica mercancía o sirviendo en las cocinas de las casas ricas. Para ellos no existe el sitio donde puedan imaginar o recoger sus recuerdos: el pasado y el porvenir se les convierte en el mismo presente: sin casas, sin tierras, sin identidad.⁵⁷

Los espacios poéticos, entonces, se contraponen a los apoéticos ya que en éstos está vedada la capacidad imaginativa pues generan una atmósfera de insensibilidad. La naturaleza de los espacios apoéticos hace que las mujeres —prostitutas y amantes— vivan una deshumanización corporal y espiritual.

Rosas Lopátegui hace un recuento de cada una de las casas y de su significado dentro de la novela, entendiendo que éstas representan los espacios en los que se genera la imaginación, y el deseo de libertad, la casa de los Moncada. La casa de los Meléndez como el espacio del arte y la magia. La casa quemada de Dorotea simboliza la derrota de los zapatistas. La casa de los Arrieta es el escenario de la conspiración fracasada. La excepción es la casa de Rodolfo Gorívar que concentra simbólicamente el oportunismo posrevolucionario. La casa de las cuscas y el Hotel Jardín significan la falta de identidad y el ser humano como valor de uso. Julia, en particular, aun cuando su lugar es el hotel, se desplaza por el pueblo como símbolo de la belleza capturada por el gobierno. En este sentido, esta estudiosa interpreta a Julia como representante de la belleza de los verdaderos ideales revolucionarios que fueron traicionados. La conflictiva relación entre estos espacios da lugar al enfrentamiento de sus referentes simbólicos, en donde la imaginación, la libertad y el amor son valores vencidos por la capacidad tiránica del poder corrupto:

⁵⁷ *Ibid.*, p. 97.

La visión de Garro es fatídica, pero cierta. No hay otra realidad que contar. En el *espacio petrificado* de Ixtepec/México, los únicos sitios que tienen cabida son los espacios sangrientos, representados por la casa de los Goríbar. Bajo dichas circunstancias, los espacios poéticos/símbolo del mundo de la imaginación, de los ideales, de la libertad, están condenados a su destrucción, y los apoéticos, representantes del despojo y de las injusticias sociales, seguirán destinados a subsistir al margen de los plenipotenciarios. La novela, como la Revolución que se traicionó, no ofrece otras alternativas.⁵⁸

En este estudio se entiende la ‘piedra aparente’ como un símbolo de la parálisis histórica, económica y social que vive el pueblo/México, pues la transformación de Isabel en piedra no es sino la representación de la búsqueda de libertad y amor en un contexto que condena a la inmovilidad.

Este mismo estudio, con base en el supuesto de que la casa de los Moncada sea un espacio poético, filia la configuración de los personajes a la tradición romántica alemana, sustentándose en que “Elena Garro considera que en la historia de Occidente hay dos grandes momentos: Atenas y el romanticismo alemán”⁵⁹. Por ello, rastrea los rasgos provenientes del romanticismo alemán tanto en la conducta de los personajes como en la visión que preside la obra. Desde esta perspectiva, explica las actitudes de los protagonistas, en especial de Martín Moncada dada la conflictiva relación que éste entabla con la realidad:

(Desde la perspectiva de los románticos)... La vida carece de sentido, el orden que busca está fuera de la realidad. Don Martín vive a partir de las nueve de la noche cuando su existencia se remonta a la imaginación pura, porque el mundo de lo imaginario es más real y trascendente que la realidad. [...] Martín considera que la muerte es el estado perfecto en donde el hombre recupera su otra memoria, la única válida. Por eso, el porvenir para él no es más que un retroceder hacia la muerte (el estado perfecto) y la muerte el nacimiento supremo.⁶⁰

⁵⁸ *Ibid.*, p. 106.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 98.

⁶⁰ *Ídem.*

La autora reconoce, además, cómo en la obra se representa una cosmovisión romántica que supone la unidad integral del universo, de ahí que entienda la voluntad de separarse del todo — el deseo de escapar de una realidad asfixiante — sea el origen del aislamiento, sustentada en que:

En la novela existe una correspondencia entre los hombres y los astros. Esta interrelación entre la vida humana y la sideral es de carácter romántico. [...] (Para los físicos románticos) ...el universo es un ser viviente, dotado de alma; una identidad esencial que unifica a todos los seres particulares, que no son más que emanaciones del Todo. Los Moncada participan de esa correlación humana y cósmica, pero dentro de una realidad insoportable. [...] Para los románticos, las almas individuales son emanaciones del Todo, que es el universo entero. Isabel, como ser individual, pretende liberarse de la realidad opresiva a través de la metamorfosis cósmica.⁶¹

De la misma manera, considera la voz de los criados, que presagian un fin funesto para los hermanos, como representante de una memoria que participa de esta cosmovisión es capaz de reconocer que la voluntad de huida, de separación, naturalmente contraviene el orden de ese universo integral:

Para los románticos, *el presentimiento* es parte de la imaginación porque tiene que ver con el conocimiento de la humanidad primitiva, pues éste es esencialmente *Poético* (dirigido del interior hacia el exterior, percibe el mundo por una creación y una imaginación libres) y *profético* (porque vuelto, desde sus orígenes, se dirige hacia el porvenir).⁶²

Otro aspecto de la obra que toca esta estudiosa es la referencia al teatro en el texto novelesco, mismo que interpreta como una forma de liberación, aunque para ello no sigue su propia argumentación sobre los espacios pues no lo relaciona con la espacialidad poética/apoética, ni con la forma en que se entiende el teatro desde el romanticismo alemán:

Para Garro, el ejercicio teatral expulsa a los seres humanos de la realidad cotidiana e intrascendente y los vincula con el mundo de la imaginación en donde pueden plantearse los problemas de su existencia, de su momento histórico y de la libertad. *La libertad se*

⁶¹ *Idem.*

⁶² Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, citado en *Ibid.*

concretiza cuando toca el espacio del arte (cursivas mías), porque es allí donde el hombre puede ensayar la transformación de su realidad... El teatro (la ilusión) impregnado de magia en las tablas y el vestuario, arroja a los personajes del ámbito infecundo y les muestra la existencia en su totalidad. Isabel, en estos momentos de poesía o de incursión introspectiva, se mira convertida en piedra. La memoria se expresa en los recuerdos del porvenir, y en plenitud metafísica, conoce su destino. Descubre que la voluntad de ser ella misma la llevará a romper los prejuicios que la atan y que su atrevimiento será castigado.⁶³

Este estudio busca analizar la lucha de clases a través de la configuración espacial del pueblo ficcional, su punto de partida hace que se reduzca el problema del espacio a los espacios físicos en los que tiene lugar la acción novelesca. Tales espacios son adjetivados como poéticos o apoéticos, en una operación más o menos contradictoria: los espacios poéticos serían aquellos que dan lugar a la libertad y los apoéticos los que deshumanizan; sin embargo, en el análisis se descubre que tales conceptos son movilizados a partir de una comprensión previa del mundo narrado, de manera tal que en el momento de utilizar los mencionados conceptos para explicar la obra, se produce una readequación de los términos para lograr establecer la simbología que sí se puede reconocer en el texto pero para la que, entonces, resultan inadecuados los conceptos. Es decir, los espacios poéticos o apoéticos se definen entonces por su funcionamiento y no por su calidad de privados o carentes de privacia, tal definición supone una reducción del problema que plantean los espacios en la novela.

Esta reducción implica una visión en la cual el espacio más que como elemento compositivo, se entiende como espacio físico concreto y específico cuya adjetivación abierto/cerrado —poético/apoético— trasciende la acción novelesca para llegar a constituir un esquema general que explica el fracaso de la revolución, pero que no se refiere propiamente a la función de los espacios en relación con los personajes y al conflicto entre espacio y personajes

⁶³ *Ibid.*, pp. 102-103.

planteado en la obra. De hecho, el esquema poético/apoético no funciona en el caso del espacio poético que significarían la casa de los Goríbar o la casa de las Montúfar, pues en el proceso de significación de la novela no se representan como espacios generadores de libertad, dada esa función que, cómo apuntábamos arriba, tendría el espacio privado de la casa.

De esta manera la movilización tanto de los conceptos bachelardianos, en términos formales de espacio, como del pensamiento romántico alemán para explicar las formas a las que se recurre para producir la significación de la obra, acusan un rasgo más o menos frecuente en la crítica: recurrir a sistemas de ideas que obligan a hacer de la obra el lecho de Procusto, es decir, la imposición de la referencia al texto, la cual resulta en la necesidad de adecuar las categorías para aquellos casos en los que tales categorías son inaplicables. Sin embargo, a pesar de tales contradicciones en términos metodológicos, el estudio aporta una interpretación útil en función de la lucha por el poder representada en la novela.

En su estudio Patricia Rubio de Lértora⁶⁴ busca reconocer y analizar las principales funciones que cumple el nivel descriptivo, en relación con la configuración espacial de *Los recuerdos del porvenir*, para identificarlo como uno de los elementos discursivos que contribuye a la ordenación y significación del texto.

Parte de que la descripción implica un alto en el desarrollo de la acción novelesca para concentrar la atención en un objeto, personaje o situación determinados, y cumple así una función intensificadora, al destacar los elementos relevantes del mundo ficticio. Asimismo, la descripción permite sintetizar, concretar y polarizar la información, contribuyendo a la legibilidad y cohesión

⁶⁴ Patricia Rubio de Lértora, "Funciones del nivel descriptivo en *Los recuerdos del porvenir*", *Caravelle*, 49 (1987), pp. 129-138.

semántica del texto, al mismo tiempo que realiza una función organizadora en la presentación del universo ficcional. La descripción clasifica y denomina para llamar la atención del lector sobre los campos léxicos y semánticos:

La descripción es el nivel textual donde se actualiza el saber sobre las palabras y las cosas, el nivel donde el texto almacena su información, donde están contenidos los presupuestos ideológicos y los índices que orientan la lectura.⁶⁵

Desde esta perspectiva, la autora ubica el nivel descriptivo de la obra a partir de la figura del narrador colectivo, reconociéndolo como un descriptor privilegiado dado que desde el principio de la obra, su ubicación y su conocimiento del mundo narrado le otorgan confiabilidad a su discurso, aspecto que se refuerza cuando hacia el final del relato este descriptor señala su cambio de ubicación.

Debido a que el orden cronológico de los acontecimientos narrados está alterado en la narración, la descripción juega un papel importante como medio de organización de la presentación del mundo ficticio. Así, las descripciones anticipatorias anuncian los sucesos posteriores y constituyen hilos conductores en la lectura de la novela.

La función organizadora de la descripción se observa, también, en las oposiciones que, a partir de la descripción, se establecen respecto del espacio y los personajes como objetos de la narración. Tales oposiciones implican la carga semántica que conlleva el nivel semántico pues “la descripción consiste menos en la representación del aspecto de las cosas que en el desentrañamiento de su significación”⁶⁶.

De esta manera, la novela plantea una oposición entre el espacio exterior y el espacio

⁶⁵ *Ibid.*, p. 130.

⁶⁶ M. Tisson-Braun, *Poétique du paysage (Essai sur le genre descriptif)*, citado en *Ibid.*, p. 132.

interior. El primero ubicado en el pueblo mismo, se describe en términos que configuran una imagen de lugar sombrío y violento. El segundo representado por las casas y sus jardines que son descritos como refugios de la violencia externa. No obstante, que se describen estos espacios aislados de la violencia, no logran sustraerse y cerrarse a lo que sucede en el exterior, connotando así la imposibilidad del individuo de evadirse totalmente de la realidad:

La oposición entre el espacio interno y el externo no opone necesariamente a los mestizos respecto de los militares, sino que subraya más bien el esfuerzo de los primeros por crear espacios que les permitan evadirse del infierno externo creado por la violencia militar dirigida contra los indios, sin tener que cuestionar la injusticia del orden imperante.⁶⁷

Las casas son descritas como los espacios para el refugio de la tiranía ejercida por los militares. Para explicar el funcionamiento de la de los Moncada, en particular, que implica un espacio para la imaginación y el ensueño, la autora —al igual que Rosas Lopátegui— recurre a la conceptualización de casa según lo propone Bachelard; las características de dicho espacio se pierden con la implicación de los hermanos Moncada en la conspiración y con la entrega de Isabel al general Rosas.

La descripción del jardín de la casa de los Arrieta, hacia el final de la novela, indica que éste ha perdido su cualidad de refugio, para asimilarse al desorden y la violencia externa, de esta forma se expresa la cancelación de las esperanzas del pueblo de vencer a los militares.

En el plano de los personajes, la descripción lleva a caracterizar los diferentes sectores que integran el mundo representado: por un lado, los ixtepecanos, en donde se incluyen las familias acomodadas y el grupo de prostitutas; y por otro lado, los fuereños, donde se ubican tanto los militares

⁶⁷ *Ibid.*, p. 134.

como Felipe Hurtado; estos grupos no son homogéneos y viven un conflicto en su interior y en su relación con los demás grupos caracterizados por la descripción de alianzas y oposiciones en la obra.

Uno de los recursos que utiliza para establecer nexos y separaciones en los personajes es el de omitir, en la descripción de las figuras que se quiere aislar, aquellos rasgos caracterizadores que respecto a otros personajes son abundantes. Así, las descripciones de los personajes ajenos a Ixtepec, como en los casos de Julia y Felipe Hurtado, se sostienen en la voz de los otros personajes, o bien, se dan mediante voces anónimas que a través de términos como 'dicen' o 'parecía' introducen los rasgos específicos y cualidades de quienes no pertenecen al mundo de Ixtepec. De esta manera, se da lugar a una cierta ambigüedad que ubica a estos personajes en un nivel diferente de la realidad. Contrapuesto a estas formas, las descripciones relativas a los Moncada los encajan completamente en la realidad de Ixtepec y plantean, precisamente por medio de la imaginación y su anhelo de otras posibilidades vitales, la necesidad de estos personajes de salir de este ambiente opresivo y violento.

Así, desde el punto de vista de esta estudiosa se incorpora al nivel descriptivo una carga semántica tal que proporciona los datos necesarios para lograr, en la lectura, la formulación y reformulación de los distintos significados de la novela, por lo tanto la revisión de la descripción como categoría de análisis, desde mi punto de vista, es pertinente a la explicación del texto como uno de los aspectos que juega un papel trascendente en la constitución y composición del universo novelesco.

2.2.2 El lenguaje en la novela

El trabajo de Peter G. Earle⁶⁸ busca reconocer un lenguaje particular en *Los recuerdos del porvenir*, para llegar a plantear lo que llama 'lirismo mágico', forma del empleo del lenguaje que caracteriza esta obra.

En primera instancia relaciona la obra de Elena Garro con las novelas de Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Agustín Yáñez, Juan Rulfo y Carlos Fuentes, al compartir con ellas una visión de 'lirica desilusión'. Encuentra, además, que la obra se inserta en lo que se ha nombrado 'nueva novela hispanoamericana', en la cual ubica autores como Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante, Salvador Elizondo, Carlos Fuentes y Gustavo Sáinz. Para ellos, como para Elena Garro, las palabras son armas dirigidas no sólo contra lo establecido en la lengua y las costumbres, sino contra la realidad completa: "Trampolines hacia el sueño, fórmulas para una reconstitución del ser que nunca logra realizarse". Aun cuando en *Los recuerdos del porvenir* no se utilizan los procedimientos técnicos que han caracterizado a la 'nueva novela', esto es, veloces cambios de perspectiva, aparente caos narrativo, juego con el lector, etc., la obra comparte esa visión de las palabras:

[...]Sin embargo, el lenguaje y la visión de Elena Garro no son centrífugos al estilo de Elizondo, Cabrera Infante y Cortázar, sino centrípetos. Se proyectan de afuera hacia dentro. Garro tiene, de manera parecida a García Márquez, la facilidad de dar cuerpo a lo incorpóreo, el de traer hacia el centro de su creación los más diversos espíritus. Combina en su arte la evocación de experiencias pasadas y la invocación de fuerzas secretas. Su conciencia creadora es más firme que la de los visionarios centrífugos.⁶⁹

Las palabras son el centro de la novela, en tanto los personajes oyen más de lo que

⁶⁸ Peter G. Earle, "Los recuerdos del porvenir y la fuerza de las palabras" en *Homenaje a Luis Alberto Sánchez*, Ínsula, Madrid, 1983.

⁶⁹ *Ibid.*, p.239.

dicen; siempre es el eco de las voces de los otros lo que da lugar a deseos y temores, así como a una continua anticipación de la violencia. Conforme aumenta el efecto de las palabras a través de los recuerdos, los personajes van perdiendo fuerza porque las acciones siempre están en el nivel de lo evocado. Esta evocación las reactualiza haciendo que los actores funcionen como símbolos, cuyo valor es más lírico que histórico. Valor lírico que toma fuerza con la desaparición física de los personajes —Julia, Felipe Hurtado, Isabel, Nicolás—. La ubicación de la novela en este 'lirismo mágico' estaría dada por la forma en que se logra simbolizar, mediante un lenguaje particular que busca la conciliación de lo incongruente, el odio y la violencia de un momento histórico, así como la fuerza del amor liberado del tiempo, y una transformación de lo conocido que siguen en cierta medida la preceptiva surrealista de André Breton.

Los planteamientos de Earle resultan atractivos porque terminan por contradecir la lectura realista de la obra y por ubicar uno de los aspectos más relevantes de la misma: la conciencia de un lenguaje doblemente significativo, misma que reconoce, por un lado en relación con la misma acción novelesca y, por otro lado, en la reconstitución y reconfiguración de los símbolos e índices que se pueden distinguir a partir de la relación conflictiva de las voces de la novela con su espacio/tiempo. La misma tematización de la palabra como instrumento significativo conduce a pensar en su relevancia como elemento composicional y en la poética misma de la novela.

Por su parte, Antonieta Eva Vewey⁷⁰ entiende el lenguaje de la obra como uno de los pilares en que se apoya la construcción novelesca, en tanto considera que Elena Garro logra crear un lenguaje particular para representar la realidad.

⁷⁰ Antonieta Eva Vewey, *Mito y palabra poética en Elena Garro*, Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro, 1982.

Debido a que la visión de la realidad que maneja Garro no corresponde a las formas racionales comunes, ese lenguaje representa dos ámbitos simbólicos en tensión. Estos corresponden a la realidad lógica, dada en el tiempo que marcan los relojes, y la realidad mágica, dada por el tiempo subjetivo; las formas del lenguaje que utiliza para representar ambas formas de la realidad se presentan en una constante tensión debido a la tendencia de ambas por imponerse. El enfrentamiento de estas instancias de la realidad deviene en una representación poética que construye una atmósfera lírica:

Sus personajes viven en un mundo maravilloso y lo pierden. Se pasan el resto de su vida encontrándolo a través del amor y la muerte, sin poder alcanzarlo. Uno puede concluir que la realidad aparente no vale ser vivida, y Garro muchas veces la compara con la muerte. La realidad mágica, sin embargo, es la verdadera y es ésta la que vale ser vivida... Por desgracia, sin embargo, esta realidad prosaica resulta demasiado fuerte para la mayoría de los personajes de Garro. Solamente algunos logran transformar sus deseos en realidad y ésta transformación siempre va acompañada de un toque de magia, que dentro del marco de la obra, generada por aquella tensión entre lo prosaico y lo poético, no resulta inverosímil.⁷¹

Este lenguaje de imágenes representa la angustia existencial por medio del contraste asfixiante entre una realidad prosaica y otra maravillosa y liberadora. Para lograrlo hace que el lenguaje como palabra y como acción adquieran un especial valor en el contexto de la novela. Este valor se da a través de lo que Vewey llama 'actitud lírica', esto es, el uso de un lenguaje poético cuya principal característica es el manejo de imágenes a través de las cuales se representa: imágenes que responden a una actitud más lírica que intelectual y a una explícita valoración de la palabra a lo largo de la novela.

Esta autora plantea que se puede reconocer el poder de la palabra como un motivo recurrente en la obra, sobre todo a partir de la diferenciación entre la palabra poética y la palabra

⁷¹ *Ibid.*, p. 30.

prosaica. La palabra prosaica no tiene ningún valor ya que no tiene poder, ejemplo de esto es la incapacidad para conmover en el caso del boticario Tomás Segovia, poeta del pueblo. La palabra poética no sólo puede ordenar el mundo sino que también puede transformarlo, tal como se representa en Juan Cariño. En este personaje se advierte la conciencia de que el lenguaje modifica y transforma la vida porque se le confiere un poder mágico.

Las imágenes poéticas son la base sobre la cual se construye y se explica la acción. A través de ellas se expone líricamente la atmósfera de terror del pueblo, los deseos de sus habitantes y sus móviles para actuar. Las imágenes cuyo núcleo es el tiempo son una constante en la novela. Éstas se elaboran por medio de metáforas del tiempo: el tiempo detenido cuyo correlato es el miedo que paraliza al pueblo; el tiempo del movimiento de la niñez de los Moncada. Los cambios entre ambos tiempos sirven para representar la inacción y la voluntad de acción de los personajes. Esto se ve reforzado por las imágenes relativas a la naturaleza: al tiempo estancado corresponde una naturaleza inmóvil, al tiempo fluido corresponde una naturaleza en movimiento. Otro núcleo significativo en la obra es el amor. También en este caso se encuentran el amor desdichado y el amor dichoso, representados a partir de imágenes poéticas que oponen a los personajes.

Vewey señala que en el texto se encuentra una desintegración discursiva de la prosa concretada en frases, que son más iluminaciones líricas que concreciones intelectuales, cuya lógica ofrece un nuevo sentido a las palabras: “el porvenir tal vez no es más que un retroceder veloz hacia la muerte”⁷², o “un capricho es una rosa que crece en los muladares, la más preciosa, la más inesperada”⁷³:

⁷² Elena. Garro, *Los recuerdos del porvenir* 2 ed., Joaquín Mortiz, México, 1977. p. 62.

⁷³ *Ibid.* p. 234.

Sin embargo, estas frases tienen un gran parecido con los aforismos, surgidos de una lógica discursiva, pero como no tienen lógica racional interna, sorprenden, porque surgen de una imaginación lírica.⁷⁴

Este estudio apunta hacia uno de los aspectos más desconcertantes de la obra: sin embargo, no alcanza a distinguir que el texto se ubica, precisamente, en los intersticios de una transformación del lenguaje novelesco, ya que desde el inicio de la novela podemos reconocer que no se trata de una novela realista, en sentido estricto, sino que el discurso corresponde más bien a las formas simbólicas, formas que necesariamente recurren a la configuración poética de la representación. Por lo tanto, la división que hace Verwey entre lenguaje poético y prosaico no logra situar el centro de la problemática del lenguaje en la novela. En cuanto al lirismo, la construcción del mundo narrado corresponde —como se podrá observar en el siguiente capítulo del presente trabajo— a una formulación diferente, donde simultáneamente se utiliza el estilo propio del realismo, combinado con la alusión a referentes irreales, como la magia y el milagro. De ahí que la historia se construya mediante la utilización de imágenes poéticas que ponen en juego la capacidad del lector para relacionar las acciones con su elaboración y valoración verbal. Estas formas de representación son las que entran en conflicto para producir efectos de sentido desde los distintos aspectos y significados de la obra.

2.2.3 El tiempo, la configuración del narrador y de los personajes.

El estudio de María Inés Fernández de Ciocca⁷⁵ coloca la novela en la nueva narrativa hispanoamericana, a partir de que una de sus características principales es el paso de lo mimético a lo simbólico.

⁷⁴ Antonieta Eva Verwey, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁵ *Art. cit.*

Su trabajo plantea un análisis de los diferentes aspectos de la novela, entre ellos ubica la estructura de la novela, el narrador, el plano referencial de la narración, el tiempo, los conflictos humanos y el estilo. En cuanto a la estructura de la novela considera que la primera parte está estructurada alrededor de la particular vivencia del tiempo de los personajes y esto determina una acción demorada que culmina con el tiempo detenido de la huida de Julia y Felipe Hurtado. La segunda parte presenta un dinamismo narrativo dado por los hechos que se producen en el pueblo como reacción a las nuevas leyes anticlericales. Aquí el pueblo rige su propio destino y determina, en relación acción-reacción, la respuesta de los protagonistas. La complejidad formal de este dinamismo determina la ruptura de la secuencia cronológica de la narración en tres ocasiones, esto logra la presentación de diferentes hechos simultáneos. La estructura circular está en relación con la concepción del tiempo repetitivo representado de la obra.

Desde el punto de vista de esta crítica, el narrador, cuya identidad es el pueblo de Ixtepec, configura un recurso original y complejo. Su relato constituye un extenso monólogo en el que se alternan la primera y la tercera personas, monólogo presentado como 'memoria' en una progresiva evolución temporal. Dada su imprecisión física y su subjetividad narra desde la memoria colectiva. Su recuerdo quiere ser objetivo y expositivo y lo es en las largas secuencias en que el narrador efectivamente expone en tercera persona. Pero, en frecuentes ocasiones, el expositor recuerda, padece e interpreta los hechos en primera persona, combinación de posiciones que — desde el punto de vista de esta estudiosa— parece forzada. Como se podrá ver en el apartado correspondiente a la enunciación del siguiente capítulo del presente trabajo, retomo algunas de las ideas de esta autora al analizar la compleja instancia narrativa de la novela, aunque difiero en cuanto a denominarlo narrador colectivo.

Así, el narrador colectivo, tal como esta crítica lo reconoce, comparte su punto de vista con los 'principales' del pueblo, por lo que su discurso no logra totalizar al pueblo, aunque la presencia del discurso de un personaje como Juan Cariño alcanza a representar a los demás sectores:

Esto se debe no a una actitud partidista o sectaria de la autora sino, por el contrario, a su intención de reflejar la realidad de un provincianismo hermético con marcado prejuicio racial anti-indígena, profundas fronteras de clases, así como completa inercia frente a la violencia.⁷⁶

En cuanto al plano referencial de la narración, Ciocca hace un recuento del contexto histórico de la novela y descubre que los sucesos históricos tienen una importancia fundamental ya que ellos son los que mueven o paralizan el tiempo en Ixtepec. De donde se desprende una visión determinista en la obra. Advierte, también, un enjuiciamiento de la revolución mexicana y de la incapacidad para lograr los cambios que proponía el ideario revolucionario.

En el estudio también se hace referencia al problema del tiempo, tanto en lo relativo a la cuestión temática, como en cuanto a problema formal del texto. A la concepción y tematización del tiempo cíclico corresponde la estructura circular de la novela:

El futuro, es decir, el porvenir, es de alguna manera la repetición del pasado, si no sucedido, efectivamente, sí anticipado en el pensamiento o en la memoria y, por lo tanto, recuerdo. En dicha concepción el presente no puede ser otra cosa que la repetición del pasado, tendido hacia un futuro que no será tampoco más que eso: reflejo de pasado. Finalmente, el porvenir es el espejo de un espejo.⁷⁷

La crítica reconoce que el estilo está impregnado de un fuerte tono lírico que toca el tema a partir del lenguaje. Por medio del lenguaje se expresa el fluir del tiempo del narrador. Asimismo, supone que el uso de la corriente de conciencia como proceso objetivado se convierte en

⁷⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 48.

un eficaz método para la expresión lírica, gracias a la fusión del mundo exterior con la interioridad del sujeto. Garro se sirve de la repetición de ideas, reiteraciones desde las perspectivas de otros personajes, para expresar la monotonía y el detenimiento del tiempo. La dinamización del tiempo la representa a través del empleo de la tercera persona omnisciente y por la supresión de los monólogos. Además, el diálogo cumple la función de reproducir el habla regional.

Ciocca considera que el estilo de la novela mágico realista se convierte en un tono de pesimismo y desencanto, derivado de la incapacidad del hombre de dar razón unívoca a una realidad incomprensible y ambigua.

Los estudios formales proveen de acercamientos a la obra suficientes para, más que resolver los aspectos formales de la misma, apuntar los problemas más relevantes en cuanto a la configuración de la obra; no cabe duda que las categorías de análisis utilizadas en los estudios formales se dirigen al análisis y explicación de los elementos propiamente textuales de la obra, esto implica una búsqueda de una interpretación sostenida por la propia conformación de la novela y no desde marcos categoriales ajenos al campo de los estudios literarios.

2.3 Crítica temática

La novela ha dado lugar a estudios temáticos, esto es, trabajos dedicados a explicar la presencia de determinados temas recurrentes en el texto, a partir de los cuales se construye una interpretación del mismo. Estos temas son más o menos divergentes porque van desde la descripción de la violencia como eje temático de la novela hasta el estudio del mito o la tematización de la palabra.

Para estar en posibilidad de reseñar este tipo de trabajos los aglutinaremos en temáticas comunes que resultan relevantes en tanto acercamientos desde diversos puntos de vista sobre el hecho literario en general y sobre esta obra en particular.

2.3.1 Estudios sobre la temática general de la obra

Dos trabajos hacen una exploración general de los temas de la obra. Gabriela Mora⁷⁸ parte de que los escritores mexicanos, espoleados por un profundo cisma cultural, no han hecho más que preguntarse qué es México y quiénes son los mexicanos, por ello en sus obras prevalece una fuerte protesta ante las condiciones socioeconómicas y la búsqueda de la propia identidad. En el caso de Elena Garro, su obra parece estar movida por un intenso deseo de protestar ante la situación social de México que afecta particularmente a las mujeres, sólo que no únicamente trata los problemas tradicionales como la explotación de los indios o la revolución traicionada, sino plantea otros temas en su obra como la victimización de la mujer, la enajenación y la soledad, temas que, además, son representativos de la contemporaneidad. Mora plantea que la obra de Garro se centra en tres temas principales: a) La denuncia de las condiciones socioeconómicas de México, b) El tiempo, y c) Lo misterioso y lo sobrenatural.

En *Los recuerdos del porvenir* encuentra el tema de la revolución traicionada, a través de la figura del General Rosas, figura patética en quien encarna la violencia y la incapacidad para construir una nueva sociedad, pues carece de principios éticos que guíen su actuar, de ahí que considere la novela como vehículo para denunciar las condiciones sociales desfavorables para el desarrollo de una sociedad justa.

En cuanto a la mujer, reconoce el rapto y la violencia sexual y la visión de las mujeres como objeto del placer como una denuncia de la situación de abuso y subordinación que viven las mujeres. Asimismo, distingue cómo, en la novela, se plantea el matrimonio como el único camino socialmente aceptado para la mujer y, por lo tanto, la causa de su infelicidad porque sólo debe

⁷⁸ Gabriela Mora. "A Thematic Exploration of the Works of Elena Garro" en Yvette E. Miller y Charles Michael Tatum, *Latin American Women Writer: Yesterday and Today*, Latin American Literary Review, Pittsburgh, 1977.

adaptarse al papel de madre, esposa e hija que le son asignados, negándosele así la posibilidad para proponer sus propias acciones. Por ello, Isabel busca la muerte como castigo para su amor culpable, amor que es sólo resultado de las pocas posibilidades que a ella le ofreció la sociedad.

Según Gabriela Mora, Elena Garro retoma el concepto Azteca (*sic*) del tiempo circular y cíclico, para hacer de él tanto un elemento estructural como un elemento temático de la novela. Con la representación del tiempo cíclico sugiere que los personajes existen tanto en el pasado como en el futuro porque sus acciones están determinadas por un patrón de conducta que asegura su repetición en el futuro, de ahí los recuerdos del porvenir donde el futuro está decidido por ser, obligadamente, repetición del pasado:

In Garro's fiction and theatre, loneliness, alienation and death are to be seen in the context of the socioeconomic exploitation of the people. She links the betrayal of the revolution with the victimization of the women, problems of guilty and nostalgia for the past. Garro advances the possibilities of political and social satire with her sensitive use of magic and mystery, an approach that become important in Hispanic-American letters.⁷⁹

Para Robert K. Anderson⁸⁰ los temas más importantes en la novela son el tiempo cíclico, la enajenación, la opresión, la nostalgia por un paraíso y la importancia de la voluntad.

Así, el pasado es una prefiguración del futuro enfatizado tanto en el título como en el cuerpo de la novela. Este tiempo cíclico no únicamente es válido para la historia local de Ixtepec sino que corresponde a una visión completa de la historia, esto es, las repeticiones en Ixtepec son repeticiones de la historia en general. Esta imagen se configura a través de la continua alusión al espejo:

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 95-96.

⁸⁰ Robert K. Anderson. "Recurrent Themes in Two Novels by Elena Garro", *Selecta: Journal of the Pacific Northwest Council of Foreign Languages*, 9 (1990), pp. 83-86.

Throughout *Los recuerdos del porvenir* the author continues to highlight this concept of cyclical periodicity by noting correspondences between ancient and modern occurrences, between previously destroyed societies and Ixtepec...Garro also accentuates repetition, or circularity, by continually alluding the mirrors and by putting utterances such as these in hers narrator's mouth: "Vienen otras generaciones a repetir los mismos gestos y su asombro final" and "Los días se convierten en el mismo día....El porvenir era la repetición del pasado"⁸¹

Los recuerdos del porvenir es virtualmente una réplica del inframundo mítico del reino de los muertos. El terror engendrado por Rosas causa que los habitantes de Ixtepec lleven una vida de enajenación y quietud; oprimidos por su falta de dinamismo que llega a inmovilizarlos. Por ello, Garro utiliza el motivo de las sombras para representar este sentimiento de atrapamiento. De estas sombras emerge el poder mágico del deseo y de la voluntad de acción, que es a fin de cuentas, en contraste con la inacción, la temática central de la novela.

Desde mi punto de vista, ambos estudios ofrecen una serie de ideas generales sobre los temas presentes en la novela, aunque no logran plantear la relación entre ellos ni su peso específico en el contexto de la novela, sin embargo, logran apuntar hacia la exploración de las formas en que ciertas temáticas se configuran en el mundo novelesco.

2.3.2 Tematización del tiempo

Según el estudio de Laura Radchick⁸² en la novela de Garro se representan dos tiempos: un tiempo cíclico que corresponde a la cotidianidad y a la inercia y un tiempo ficticio, resultado del salto de los personajes a la imaginación que perpetúa y engrandece la belleza.

Ese tiempo cíclico de la cotidianidad se ve suspendido porque la llegada de Felipe Hurtado al pueblo inaugura un tiempo nuevo, el tiempo de la poesía y de la ilusión. Las

⁸¹ *Ibid.*, p. 84.

⁸² Laura Raadchick, "La memoria de Cronos en las manecillas de Dios", *Plural*, 204 (1988), pp. 82-85

protagonistas de la novela tratan de abolir el tiempo 'masculino' al modificar, mediante sus acciones, el papel fijado para ellas en este tiempo patriarcal. Al salir de este tiempo van en busca de un nuevo espacio y tiempo que dé lugar a la imaginación, lo que las condena a la pérdida de sus posibilidades vitales, pues este nuevo tiempo no tiene capacidad de ponerse en marcha por las presiones sociales.

Aunque este estudio de manera específica trata sobre el tiempo en la novela, casi todos los críticos lo tocan de una u otra forma, sólo que no alcanzan a lograr representar cómo las transgresiones temporales y su misma tematización corresponden a una serie de relaciones con el funcionamiento de los personajes y con la constitución de la poética de la novela, es decir, con las relaciones entre personajes y tiempo/espacio.

2.3.3 Tematización del mito

En cuanto al mito, Antonieta Eva Vewey⁸³ observa que la novela reconstruye una serie de mitos con el fin de representar esa parte de la conciencia primitiva compartida que permanece en el ser humano, a pesar de la modernidad. Esta conciencia colectiva es capaz de producir símbolos y arquetipos que no varían mucho entre un individuo y otro, es decir, son símbolos compartidos. Esta zona mítica, por lo general, corresponde a un mundo onírico y ha sido una preocupación de los escritores tratar de incorporarla a los textos literarios. Desde el surrealismo francés hasta la nueva novela, se puede distinguir un intento por fundir esa conciencia colectiva con las formas de representación de la realidad, con el fin de incorporar a éstas esa dimensión humana.

En la novela se puede ver la mitificación de la infancia, como el paraíso perdido en donde la imaginación y la libertad tiene lugar; la mitificación del amor como el sentimiento capaz de

⁸³ *Op. cit.*, p. 91.

mover a la acción, y la religión como un medio por el cual se logra la liberación de la realidad cotidiana. En la infancia se da la posibilidad de participar de una totalidad con la naturaleza, no contaminada por la racionalidad y los esquemas de la vida adulta:

Los caminos que nos llevan a la interpretación de ese mundo maravilloso y mítico son entonces la asimilación al estado de la infancia; la exaltación del amor; el sentido religioso, visto como un estímulo de una creencia, por medio de la cual se logra una liberación de la realidad cotidiana.⁸⁴

El amor es una vía de exaltación en la que el ser humano recupera el mundo mítico, mediante un estado de embriaguez que lleva al desprendimiento de la realidad cotidiana como limitación cronológica y crea un mundo mágico que da lugar a acontecimientos maravillosos. El amor es así un medio por el cual el adulto logra desprenderse de la vida cotidiana y puede volver a experimentar el mundo mágico de la infancia. Por ello, Julia logra pasar del mundo prosaico al mundo maravilloso, cuyo tiempo es dinámico, mientras que el tiempo del pueblo que carece de amor es estático. La conversión en piedra de Isabel responde al mito de Lot que significa que el querer mirar hacia el pasado hace que se quede al margen de la historia y termine por quedarse estancada en el tiempo. La religiosidad también permite el olvido de la vida cotidiana ya que funciona como una dimensión mágica y a la vez como una consolación de una vida miserable.

La visión del mito por parte de la estudiosa ofrece algunas posibilidades para acceder a un aspecto del texto que, evidentemente, remite a una configuración de carácter mítico; sin embargo, lo propiamente mítico plantea un conflicto con lo histórico cuya solución produce efectos de sentido porque aparece como una contraposición básica en la novela y es en función de la explicación de esta relación que tendría lugar hablar de la presencia de configuraciones míticas.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 104.

Más o menos sucede lo mismo en el estudio de Robert K. Anderson⁸⁵ pues plantea que Garro selecciona una réplica virtual del inframundo del reino de los muertos, cuyo ambiente negativo hace al hombre caminar hacia un destino predeterminado, las férreas leyes de proceso cíclico lo llevan a un callejón sin salida si no hace uso de su propia voluntad.

La primera parte describe el viaje arquetípico de Julia como su paso por un laberinto que tiene que sortear para liberarse de ese ambiente negativo, y Felipe hace el papel de mensajero arquetípico que le ofrece una ruta para redimirse.

En la segunda parte en contraste, trata sobre la anti-heroica jornada de Isabel y su consecuente petrificación. Repitiendo, por medio de sus acciones, la figura mítica que rechaza voluntariamente un noble curso de acción, con el fin de mostrar al lector las contradicciones de la existencia.

Desde el punto de vista de este crítico, Elena Garro utiliza tres juegos de antítesis mítica poéticas para representar el drama vital de los personajes: lo translúcido y lo opaco, lo centrífugo y lo centrípeta, y la fluidez y la petrificación:

In Recollections of things to come Elena Garro's skillful use of binary structures, of comparison and contrast based upon mythic and archetypal patterns, enables her to achieve her staged goal of presenting her Mexican characters as universal beings.⁸⁶

Estos valores indican que preside la lectura una concepción no realista de la novela, sino que se ubica desde una visión que la considera un universo clausurado más cercana a las formas míticas épicas, en tanto explica la conducta de los personajes a partir de patrones establecidos, que a las propiamente novelescas que suponen una acción derivada de las transformaciones de los

⁸⁵ Robert K. Anderson. "Myth and Archetype in Recurrent Themes in *Recollections of things to come*", *Studies of Twentieth Century Literature*, 9 (1985), pp. 213-227.

⁸⁶ *Ibid.*, p.225.

personajes. Sin embargo, el reconocimiento de la presencia de relaciones antitéticas en los personajes, apunta a una de las formas —como se verá en el capítulo siguiente— sobre la que se construye la poética de la novela desde mi punto de vista.

2.3.4 Tematización de la violencia

Cristina Galli⁸⁷ considera que uno de los temas recurrentes en la novela es la violencia, entendida ésta como el ejercicio de la opresión y la agresión sobre los dominados. Así, la tierra y los indios son objetos de la violencia, debido a que los indios son las víctimas del despojo, y la tierra es el campo de batalla de intereses ajenos a la revolución. Asimismo, la violencia y la agresión se ejerce sobre las mujeres, pues se les obliga a permanecer en una condición de objetos. Sin embargo, la violencia se revierte en quien la realiza porque, de alguna manera, quienes la sufren siempre van a tener la intención de romper el estado de dominación por medio, también, de la agresión:

La violencia termina destruyendo al que la utiliza. Rosas tiene que enfrentar su propio fracaso; esta vez el destino lo castiga a través de los hermanos Moncada: tiene que soportar moralmente la muerte que él mismo les depara. La esterilidad del abuso del poder, de la violencia irracional y sin ideales, queda simbolizada en su propia desintegración.⁸⁸

Michele Muncy⁸⁹ entiende la crueldad como aquella conducta que implica el gusto por infligir daño a los otros. Dadas la atmósfera de opresión y represión que se vive en Ixtepec, la crueldad resulta una especie de coprotagonista casi invisible de la novela, pues quienes detentan el poder, terminan por truncar las formas de vida y las relaciones propias del espacio de Ixtepec;

⁸⁷ Cristina Galli. "Las formas de la violencia en *Los recuerdos del porvenir*", *Revista Iberoamericana*, 50 (1990), pp. 213-224.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 222.

⁸⁹ Michèle Muncy, "Elena Garro and the Narrative of Cruelty", Anita K. Stoll, *A Different Reality, Studies on the Work of Elena Garro*, Lewisburg Bucknell University Press-Associated University Presses, London and Toronto, 1990.

además, su poder implica la subordinación y pasividad de los dominados:

The conflict of power versus powerless is represented by General Rosas. He and his officers act as true despots not only toward the people of the occupied town, but also in their relationships with the women whom they carried off, or rather kidnapped and raped throughout their military campaigns, which extended from the north to the south of the country.⁹⁰

La crueldad es, desde el punto de vista de esta estudiosa, uno de los elementos relevantes en la novela porque a través de ella se concreta la conflictiva relación entre los poderosos y los débiles, pues da lugar al miedo y a la victimización de los subyugados. Considera, además, que en la novela la crueldad no se opone a la ternura sino a la libertad.

Ambos estudios se centran en el efecto resultante del conflicto de los personajes en su inserción espacio temporal, por lo que al detenerse en la violencia y la crueldad alcanzan a distinguir sólo el aspecto superficial de éstas, de manera que no se logra apuntar las distintas dimensiones que tal tematización alcanza en la novela. Violencia y crueldad son los aspectos mediante los que se concreta una representación de un mundo signado por la desigualdad y la injusticia. Son, pues, efectos de una situación de inmovilidad a la que se contraponen la necesidad de generar acciones cuya finalidad es, precisamente, contrarrestar los abusos del poder.

2.3.5 Tematización de la palabra

Teresa Anta de San Pedro⁹¹ plantea que en la novela se representa la forma en que se mantiene y reproduce el poder original del que está dotada la palabra, al grado de que muy pocos de los personajes son capaces de comprender el poder de la palabra y ello es la causa de su destrucción.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 148.

⁹¹ Teresa Anta de San Pedro, "El poder destructor de la palabra en la novela de Elena Garro *Los recuerdos del porvenir*", *Explicación de textos literarios*, 23 (1994-1995), pp. 43-56.

Distingue que no es solamente Juan Cariño quien recurre a la magia de la palabra para salvar a Ixtepec. Felipe Hurtado, el extranjero, convence a los jóvenes del pueblo sobre la necesidad de hacer teatro. Los convence con la idea de que el teatro les dará ilusión. Mediante la magia de la palabra podrán liberarse de la opaca realidad que les rodea. Los hermanos Moncada, a través del teatro, en su papel de actores, pueden ser aquello que nunca habían podido ser. Rompen las cadenas que los atan a Ixtepec y eliminan las barreras del tiempo y el espacio. Pero, al mismo tiempo que la magia de la palabra los libera, los esclaviza, va marcando su futuro. Isabel, como vemos al final de la obra, se convierte en piedra.

El poder de la palabra es tan grande, que los dueños del poder gubernamental no le permiten expresarse al pueblo, por miedo a que sus reclamos se conviertan en derechos. Para los indios el precio de la palabra es la muerte. A las mujeres las condena a la incomunicación, a la pasividad pues no son sujetos del discurso.

En la novela el lenguaje, la palabra, crea, une, convierte en realidad el pensamiento. El poder de la palabra es tal que los acontecimientos tienen que ser verbalizados para poder ser creídos. El silencio equivale a la muerte; mientras algo sea nombrado, continúa vivo y presente:

Como podemos ver, el pueblo narrador culpa su mala suerte en las palabras (*sic*) que alguien ha pronunciado. Estas palabras anticiparon los hechos, los provocaron, los causaron. Felipe Hurtado "vino por ella" y así fue. La palabra se hizo realidad cuando los dos amantes huyeron juntos al parar el tiempo

No solamente la palabra se adelanta a los hechos sino que existe por ella misma, haciendo que los acontecimientos se ajusten a esa ya existente palabra. Las mismas palabras son usadas generación tras generación para expresar como la violencia retorna a través de los tiempos. La palabra va trazando el futuro de los habitantes de Ixtepec, la palabra individual de los personajes y la palabra colectiva del pueblo. El pueblo nombra malos a los hermanos Moncada, con ello los bautiza, los marca para siempre. Isabel

reconoce que las palabras tienen poder, pero no sabe cómo organizarlas para integrar su significado y su vida, por esta razón crea el caos.⁹²

Resulta sumamente interesante el planteamiento de la palabra como agente activo en el contexto de la novela, creo que las reflexiones de esta autora se pueden retomar para explicar el lugar de la reflexión sobre la función del lenguaje en la composición de la obra, sobre todo en relación con las voces que se convierten en sujetos de la enunciación ya que éste es uno de los elementos configuradores de la poética de la novela.

En el mismo orden de ideas, pero con una interpretación diferente, Kay García⁹³ sostiene que la mujer como entidad reprimida tiene como arma el silencio, entendiéndose éste como signo aparentemente suprimido. Las mujeres se defienden no sólo con el silencio sino también con una especie de subcódigo. Siguiendo a Umberto Eco dice que se produce un subcódigo mediante un proceso llamado 'hipercodificación', cuando algunos signos de un código común adquieren denotaciones y connotaciones especiales para un grupo marginado. Las mujeres manejan esa 'hipercodificación', a través de un subcódigo inaccesible para los hombres, mediante el cual son capaces de comunicar el mensaje opuesto al significado de sus palabras. La falta de comunicación entre los sexos no permite que los hombres manejen dicho subcódigo. Las mujeres, forzadas a vivir en un mundo dominado por hombres, han tenido que aprender el subcódigo masculino para sobrevivir; sin embargo, los hombres, dada su situación dominante y al no necesitar entender el mundo femenino, no sólo no pueden acceder a dicho subcódigo sino que apenas llegan a atisbar su existencia:

⁹² *Ibid.* p. 47.

⁹³ Kay García, "Comunicación y silencio en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro", *Selecta: Journal of the Pacific Northwest Council of Foreign Languages*, 11 (1990), pp. 97-101.

La zona ajena a la experiencia masculina ha sido descrita por Edwin Ardener como 'the wild zone' (la zona loca, salvaje, o simplemente, ajena). La zona fuera de la experiencia directa de las mujeres es relativamente conocida por ellas porque es accesible a la lengua dominante que ellas han aprendido desde niñas (o estructurado por ellas). Los hombres, en contraste, no saben lo que hay en la zona exclusivamente femenina, 'the wild zone', la cual podría corresponder a lo inconsciente y lo fantástico.⁹⁴

El aislamiento entre los conjuntos de mujeres —las mujeres decentes, las cuscas y las queridas de los militares— impide cualquier comunicación entre ellas porque les falta el contacto verbal necesario; además, el poder patriarcal ha impuesto un tabú a la comunicación entre los tres grupos de mujeres, la vinculación entre ellas, por medio del lenguaje, constituye por lo tanto, una especie de conducta prohibida:

Julia se defiende de la opresión con la frialdad, el silencio y el autoexilio en un mundo imaginario, mientras que Isabel rechaza la idea tradicional del matrimonio prefiriendo el amor irreal. El amor real representa la subyugación al patriarcado, mientras que el amor irreal le ofrece una alternativa o un escape del mundo opresivo en que vive.

El silencio, el lenguaje dúplice y la fantasía forman parte de un discurso disyuntivo de 'lo otro' que existe a pesar de la represión patriarcal y también a causa de ésta, así el discurso teatral aparece como una alternativa a la versión oficial de la realidad impuesta por el patriarcado dictatorial.

La orientación feminista de este estudio es evidente. No la incluí en aquel apartado porque considero que su lectura resulta sumamente interesante al proponer algo más que una dicotomía discursiva —hombre/mujer— pues llega a plantear el problema de la incomunicación en términos más amplios:

⁹⁴ *Ibid.*, p. 99.

Un mensaje de la obra es la necesidad de formar alianzas entre todos los oprimidos, sin excluir a nadie. La mujer que revela el plan a los militares es una sirvienta india, despreciada y maltratada durante toda su vida. Las organizadoras de la fiesta hablan en su presencia como si ella fuera un mueble. Un soldado la hace su amante y le regala cariño a cambio de un secreto. Si las mujeres la hubieran incluido en su plan, tal vez hubieran tenido éxito.⁹⁵

La diferencia con el estudio anterior estriba en que se busca ubicar la comunicación y el silencio, la palabra o la ausencia de ésta en el contexto de las relaciones de poder representadas en la obra y, de esta manera, se enriquecen las posibilidades interpretativas y la posible problematización de la palabra como uno de los temas centrales de la novela.

2.4 Las lecturas de la profecía

De alguna forma es común a la crítica la explicación de la novela como una lectura de la profecía, entendiendo que la visión que preside la profecía implica la necesidad de adecuar lo dicho por la palabra profética a las condiciones particulares de una situación específica; es decir, la palabra profética no corresponde a una realidad determinada sino se aplica o llega a tener vigencia en un proceso de adaptación de la idea a un referente concreto. Así, me parece en lo general que los estudiosos siempre encuentran la cristalización de sus presupuestos en el texto, impidiéndole hablar por sí mismo; con esto niegan una de las dimensiones más relevantes del texto: su construcción poética.

Ciertamente, la perspectiva feminista en los estudios literarios surge de la ineludible necesidad de reconocer el funcionamiento de la imagen de la mujer en la representación literaria, debido a la situación desventajosa que el género ha vivido históricamente. De hecho, en los mismos textos se puede reconocer el funcionamiento de esquemas ideológico-estéticos que han producido y

⁹⁵ *Ibid.*, p. 100.

reproducido una imagen de la feminidad subordinada, así como propuestas de transformación y de reflexión cuyo fin último es modificar las relaciones de dominación y subordinación de lo femenino, proponiendo efectos de sentido que implican cambios en las formas de entender y asumir las posiciones de género.

Como se puede observar en esta recuento de los temas y problemas abordados por la crítica en relación con la explicación o interpretación de *Los recuerdos del porvenir*, existe una marcada tendencia a trabajar las temáticas vinculadas a la llamada crítica feminista. Como se ha visto, la mayoría de estos estudios parten de presupuestos teóricos que no necesariamente alcanzan a constituir categorías de análisis para abordar la obra literaria, por lo que sus interpretaciones, en ocasiones, se circunscriben al reconocimiento de problemas establecidos en la teorías feministas. Aunque, reconozco que estos estudios logran proponer temas y reflexiones cuya validez reside, precisamente, en que a partir del texto mismo son capaces de movilizar conceptos propios de las posiciones teóricas feministas para buscar un acercamiento a la problemática particular del campo específico de los estudios literarios. El problema más grave, desde mi perspectiva, es que se puede distinguir todo un trabajo y reflexión teórica que subyace a este tipo de estudios que, a pesar de tener congruencia metodológica, se sustenta en opiniones y apreciaciones sobre un fenómeno, la mujer en este caso, que difícilmente pueden funcionar en el análisis literario, a menos de que utilicen las categorías de análisis a partir de un diálogo con el texto y no presuponiendo que en los textos deban aparecer, forzosamente, los supuestos de la teoría.

Aun en los casos en los que se plantea un problema propio del discurso literario se tiene que recurrir a una serie de consideraciones ajenas a él por lo que no se logran resolver las hipótesis de trabajo. Como consecuencia de que la referencia teórica ajena se imponga al texto, se puede

distinguir una desarticulación de la problemática con los instrumentos y posibilidades que ofrece la dinámica de la tradición misma de los estudios literarios.

A pesar de lo anterior, algunos de los temas desarrollados en los trabajos ubicados en la perspectiva feminista llegan a plantear y reconocer aspectos de la obra que ayudan a explicar, o ponen en evidencia, los elementos compositivos sobre los cuales está montada la significación de la novela, así se pueden distinguir aportes para su comprensión en lo relativo a la presencia de personajes femeninos, a la temática de la traición o al problema de la concepción del tiempo y de la historia en el interior de la obra.

En cuanto a los estudios formales y temáticos, reconozco un problema de orden conceptual en el manejo de las categorías de análisis ya que, en la mayor parte de las ocasiones, prevalece una mirada reduccionista de los problemas planteados pues se revisan los aspectos de la obra de manera superficial sin lograr relacionarlos entre sí. Aunque debo reconocer que en algunos casos se esbozan los temas principales de la novela que, a pesar de ser presentados de manera autónoma, tocan aspectos sumamente importantes, tal es el caso de tematización de la palabra que en el nivel de la significación conduce a reflexionar en su relevancia para la constitución y composición del universo novelesco.

Las reflexiones sobre el lugar del lenguaje en la novela ofrecen la posibilidad de retomar el problema de la representación y formulación del discurso novelesco particular que es competente para figurar la relación de las acciones con su expresión verbal. Estas representaciones y formulaciones son las que entran en conflicto para llevarnos a encontrar los distintos niveles y significados de la obra. Por ello, aun cuando no se resuelvan del todo los aspectos planteados, las categorías de análisis se orientan a las cuestiones propiamente textuales en la obra, esto implica una

búsqueda de una explicación sustentada por la propia conformación de la novela y por la tradición de los estudios literarios.

De ahí que retomaré algunos de los planteamientos de la crítica para formular un análisis de la novela que, asentado en su construcción y la referencia al entorno cultural representado, me permita proponer una lectura que dialogue y se sume a la crítica reseñada y coadyuve a la explicación de la novela de Elena Garro, obra de gran relevancia tanto en lo relativo a los aspectos formales y temáticos, como en su inserción en el contexto del proceso de la novela mexicana contemporánea.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

II. Identidad y memoria: hacia una lectura de *Los recuerdos del porvenir*

1. Consideraciones previas

Como se pudo observar en la primera parte de este trabajo, *Los recuerdos del porvenir* ha sido objeto de un buen número de estudios. A pesar de ello, considero que una nueva lectura puede sumarse a éstos para ampliar las posibilidades de interpretación y explicación de tan sugerente obra. Trataremos de establecer cómo se conforma la construcción de significados en los distintos aspectos de la novela y las relaciones que éstos entablan con sus referentes, a partir de una lectura que, enriquecida con los aportes de la crítica previa, se centrará en los niveles que configuran la organización de la obra.

Esta novela despierta un especial interés derivado de los distintos debates que entabla, en sus diversos niveles y aspectos, tanto con la tradición literaria como con el mundo referido. Sin lugar a dudas, no se trata de una novela sencilla; es su complejidad y las formas que ésta asume lo que la hacen sumamente sugerente y propositiva.

El mismo título de la obra invita de principio a una reflexión sobre el posible significado o la posible interpretación de tal enunciado. Tal vez sean las implicaciones de esa construcción las que mueven a buscar su significado a través de las páginas de la novela.

La frase que da título a la novela produce un inquietante efecto en el lector. La relación entre el sustantivo *recuerdos* y su complemento adnominal, *del porvenir*, implica un trastocamiento en la percepción del tiempo, campo semántico aludido por los términos. *Recuerdos y porvenir*

unidos en esa relación no concuerdan semánticamente, pues sus sememas⁹⁶ son necesariamente excluyentes; *recuerdos* implica pasado y *porvenir* futuro. ¿Cómo recordar lo que no ha sucedido?

Sin embargo, tal formulación cobra sentido en tanto corresponde al contexto de la expresión literaria; es decir, si en sentido literal la frase carece de significado, se hace necesaria una operación que implica un cambio en el receptor que habrá de recurrir a un código diferente —el de las formas del lenguaje literario—, en la búsqueda del significado de la construcción verbal. De ahí que sea posible reconocer la frase como una formulación no literal sino retórica, es decir, que contiene un sentido figurado.

Por lo tanto, se puede aceptar que corresponde a una figura propia del lenguaje artístico, ya que “recuerdos del porvenir” remite, de manera por demás evidente, a lo que Todorov⁹⁷ llama opacidad, es decir, una densidad semántica que llama la atención hacia la propia construcción verbal, esto es, a la forma específica en la que se expresa la idea. De ahí que sea necesario recurrir a las clasificaciones que propone la retórica para explicar de qué figura o forma se trata y explicar su funcionamiento en la novela.

La retórica ofrece una clasificación de los procedimientos verbales de que se sirve la lengua literaria en su función artística; tales procedimientos se organizan dependiendo si afectan al nivel de las ideas o al nivel de la expresión. Al primer nivel corresponden las figuras de pensamiento y al segundo las figuras de dicción.

La retórica clásica explica el oxímoron como una variante especial de la antítesis que constituye una paradoja intelectual. Tal paradoja puede producirse entre portadores de cualidad

⁹⁶ Semema es una unidad de contenido que suele corresponder a un contexto dado, y para producir un efecto de sentido. Cfr. Helena Beristain. *Diccionario de retórica y poética*. 2. ed., Porrúa, México, 1988, p. 441.

⁹⁷ Tzvetan Todorov, *Literatura y significación*. Planeta, Barcelona, 1974. Citado en José María Pozuelos Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*. Cátedra, Madrid, p. 169.

(sustantivo, verbo, sujeto) y cualidad (atributo, adverbio, predicado) o por la tensión entre cualidades (adjetivos, adverbios) o por la distinción enfática que enuncia la existencia simultánea de una cosa.⁹⁸ La contraposición de frases, palabras o ideas produce un contraste que intensifica el significado, pues obliga a replantear la relación lógica entre los elementos contrapuestos. Paradoja, antítesis y oxímoron funcionan de manera semejante y se les reconoce como figuras de pensamiento de carácter lógico, esto es, implican una inversión de la relación usual de las palabras con la intención de poner en evidencia la posible conexión entre elementos comúnmente referidos a campos semánticos contrarios, por lo mismo, al conjugarse llegan a sugerir nuevas significaciones. La neorretórica ha propuesto una forma de diferenciar las figuras mencionadas que me es útil para distinguir las afinidades y diferencias entre las mismas.

En el caso que me ocupa, el nivel que se encuentra trastocado es el de la correlación semántica de las ideas, así que puedo distinguir que se trata de un tropo o como la llama el Grupo μ en la *Retórica general*, una figura del contenido. De acuerdo al siguiente cuadro:⁹⁹

		Metaplasmas	(sobre la morfología)	
	Figuras de			
	expresión	Metataxis	(Sobre la sintaxis)	Gramaticales (afectan el Código)
Metábolos o figuras	Figuras del	Metasememas	(Sobre la semántica)	
	Contenido	Metalogismos	(Sobre la lógica referente)	Lógicas (afectan a la relación con el referente)

⁹⁸ Cfr. Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica románica, inglesa y alemana*, Gredos, Madrid, 1975.

⁹⁹ Cfr. Grupo μ , *Retórica general*. Paidós, Barcelona, 1987.

Entre las que estos autores reconocen como figuras del contenido, estarían: a) los metasemas, entendidos como figuras que sustituyen un semema por otro, en tal caso estarían la metáfora, la metonimia y el oxímoron y b) los metalogismos, entendidos como figuras que resultan de operaciones no gramaticales, efectuadas sobre la lógica del discurso y que afectan al significado pero trascendiendo el nivel del léxico pues exigen el conocimiento del referente para contradecir la descripción fiel que se podría dar de éste. Entre los metalogismos estarían el eufemismo, la alegoría, la parábola, la fábula, la ironía, la paradoja, la antífrasis, la antítesis y el litote.

Recuerdos del porvenir se puede reconocer como oxímoron en tanto éste se define como el metasema resultante de la contradicción de dos palabras vecinas, donde la contradicción es absoluta porque tiene lugar en el seno de un vocabulario abstracto, en el que la negación tiene libre curso, como sucede también en el caso de, por ejemplo, "cerdo grácil". Como se puede ver cada uno de los términos de éste enunciado posee un sema nuclear que excluye al otro, por lo tanto viola la coherencia semántica¹⁰⁰.

Esta figura se define también como la unión paradójica de dos términos antitéticos, que se produce cuando uno de los componentes expresa una predicación contradictoria u opuesta al sentido del otro, con el que a la vez, se relaciona sintácticamente como en los casos de a) sujeto/predicado, por ejemplo, "Su vida es muerte"; b) nombre/atributo u otra especificación, por ejemplo, "confluencias paralelas" y, c) verbo/adverbio u otro modificador, por ejemplo, "apresúrate lentamente".¹⁰¹

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 194-196

¹⁰¹ Cfr. Bice Mortara Garavelli, *Manual de retórica*. Cátedra, Madrid, 1988.

Ducrot y Todorov definen el oxímoron como una relación sintáctica entre dos antónimos, tal como se ejemplifica en “La música callada, la soledad sonora.”¹⁰². En ocasiones las definiciones aluden a géneros próximos y diferencias específicas, así se le define en relación con la antítesis y la paradoja. Por ejemplo, se dice que es una forma condensada de la paradoja o, se le reconoce como una figura compleja a la que habría que situar en el grupo formado por otras figuras de contraste como serían la antífrasis, la antítesis y la paradoja¹⁰³.

De lo anterior podemos concluir que, el oxímoron implica una relación sintáctica, en donde los términos se oponen y se excluyen semánticamente. Ahora bien, esta figura estaría en cercanía funcional con la antítesis y la paradoja. La primera implica un contraste de ideas, en tanto supone la negación de lo que se dice; para que exista se requiere la construcción simétrica de los miembros contrapuestos, por ejemplo, “difícil lo sabido, fácil lo ignorado” o “ Te doy todo y tú no me das nada” o “Ayer naciste y morirás mañana”. En estas contraposiciones se puede observar que hay una unidad semántica, unidad dada por que los antónimos, que de alguna manera están implícitos en los semas mismos, como se puede ver en los ejemplos dados, difícil-fácil, dar-recibir, nacer-morir; es decir, la oposición semántica de las expresiones contiguas no llega a ofrecer contradicción en sentido estricto, como sí sucede con el oxímoron¹⁰⁴. Plazuelos Yvancos dice que la condición de la antítesis se basa siempre en la isotopía de semas comunes o en la reiteración de ciertas propiedades compartidas por los términos antitéticos, Por ello es antítesis la contraposición

¹⁰² O. Ducrot y T. Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, 2.Ed., Siglo XXI, México, 1979. p. 319.

¹⁰³ Cfr. Alex Preminger y T.V.F. Brogan, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton University Press, Princeton, 1993. p. 873.

¹⁰⁴ Cfr. Helena Beristain, *op. cit.*, p. 67.

vida/muerte, pero no lo es vida/gata.¹⁰⁵ De ahí que corresponda a la clase de los metalogismos, como decíamos anteriormente.

El Grupo μ considera la paradoja como un metalogismo por negación, según se puede ver en estos ejemplos: “el principal fin la de las armas es la paz”, “Entre más cambian las cosas, más siguen igual”. Al respecto, Helena Beristain dice:

Igual que el oxímoron (metasemema), la paradoja llama la atención por su aspecto superficialmente ilógico y absurdo, aunque la contradicción es aparente porque se resuelve en un pensamiento más prolongado que el literalmente enunciado. Ambas figuras sorprenden y alertan por su aspecto de oposición irreductible; pero mientras el oxímoron se funda en una contradicción léxica, es decir, en la contigüidad de los antónimos, la paradoja es más amplia pues su construcción afecta al contexto por lo que su interpretación exige apelar a otros datos que revelen su sentido y pide una mayor reflexión.¹⁰⁶

De esta manera, puedo concluir que la figura a la que remite la frase “recuerdos del porvenir” es un oxímoron y no una paradoja o una antítesis.

Por ello, esta figura poética ofrece, en el segundo plano de la significación, un interesante conjunto de posibilidades sémicas: desde la conceptualización del futuro como repetición del pasado en un círculo eterno que niega el cambio, de donde se pueden derivar ideas sobre la imposibilidad de modificar la historia o el carácter repetible de ésta, hasta el debate con los conceptos histórico culturales prevalecientes relativos a la linealidad del tiempo y por lo mismo de la historia.

Estas explicaciones son pertinentes pues intento esclarecer el significado del oxímoron, forma poética que a la vez que da título a la novela se convierte en uno de sus ejes formales principales, porque como se verá, la novela toda se construye sobre la base de esta figura poética. El

¹⁰⁵ José María Pozuelos Yvancos, *op. cit.*, p. 192.

¹⁰⁶ Helena Beristain, *op. cit.*, p. 380.

oxímoron se reproduce en el discurso a partir de un proceso de repetición conceptual de oposiciones, que se pueden reconocer como las llamadas sentencias oximorónicas, que Bernard Dupriez, define de la siguiente manera:

The assertions may be adjacent (contained in distinct syntagms not necessarily in distinct sentences), co-ordinated with other, indeed even subordinated one to another....Oximoric combinations of contradictory combinations of signifieds because the opposition created are only apparent and remain confined to the level of signifiers.¹⁰⁷

Esto implica que la figura poética que da título a la novela trasciende la forma usual para convertirse en una especie de subtexto sobre el cual se estructuran los distintos niveles de la novela, a tal punto que llega a funcionar de manera propiamente discursiva.

Como mencionamos en el capítulo anterior, en sus estudios críticos, Sandra Messynger Cyspes reconoce la presencia del oxímoron en la figuración de Julia como “invisible presencia” y en el “amor odio” que el pueblo siente por ella. Es de ahí que retomaré esa figura poética porque considero trasciende lo que esta autora señala en la novela y se convierte en la figura sobre la que se elaboran las imágenes del mundo novelesco de *Los recuerdos del porvenir*.

En cuanto a su organización y temática, la novela está dividida en dos partes, ambas narradas por una voz ubicua que se desplaza a diferentes lugares de enunciación, y funciona, básicamente, como un narrador testigo, figurado en la memoria del pueblo Ixtepec. En la primera parte se refiere la dominación ejercida por parte de los militares que han tomado el pueblo; tal dominación se evidencia en el miedo y la violencia que viven los pobladores de Ixtepec. Esta atmósfera de humillación y represión se rompe con la llegada del forastero Felipe Hurtado quien opone resistencia al poder de los militares y huye del pueblo junto con Julia, la amante del general

¹⁰⁷ Bernard Dupriez, *A Dictionary of Literary Devices Graduz A-Z*, University of Toronto Press. Toronto and Buffalo, 1991. pp. 311-312.

Rosas, jefe de los militares. La segunda parte refiere el intento fracasado de conspiración contra el poder de Rosas y contra las leyes anticlericales que éste pone en práctica, así como la conflictiva relación amorosa entre éste y la hija de una de las familias conspiradoras, Isabel; relación que concluye con la conversión en piedra de ésta.

Trabajaré, entonces, en las páginas siguientes, en el análisis de los aspectos más relevantes de la novela, a partir de los elementos presentes en los niveles compositivo y estilístico, con el objetivo de ofrecer una lectura cuya finalidad última sea restituir los propósitos estéticos sobre los que se construye la obra artística, así como los distintos debates que en ella tienen lugar. Desde la consideración de que los elementos temáticos y de contenido pueden verse formalizados y los aspectos propiamente formales alcanzan a significar, tal como lo propone Yuri Lotman cuando dice: “Por consiguiente, no se puede identificar el lenguaje del arte con el concepto tradicional de la forma. Es más, al recurrir a una determinada lengua natural, el lenguaje del arte hace que sus aspectos formales sean portadores de contenido”¹⁰⁸. O como lo explica Mijail Bajtín: “La forma no puede tener significación estética, no puede cumplir sus principales funciones fuera de su relación con el contenido, es decir, de su relación con el mundo y con los aspectos del mismo, con el mundo como objeto de conocimiento y de acción ética”¹⁰⁹

2. Punto de partida

Con base en lo anterior, considero conveniente hacer una síntesis de los conceptos sobre los cuales se sustenta mi lectura, con la finalidad de establecer las premisas y suposiciones que subyacen a mi trabajo.

¹⁰⁸ Yuri Lotman, *La estructura del texto artístico*, trad. Victoriano Imbert, Itsmo, Madrid, 1980, p. 37.

¹⁰⁹ Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989, p. 37.

Considero la obra como un objeto estético, pues mi acercamiento parte de la perspectiva de que este objeto —asentado en la forma verbal reconocida como literatura— implica una intención compositiva, que sería la actividad estética del autor, y una intención analítico-interpretativa, que sería mi actividad estética como crítica. Esto es, el texto deviene objeto artístico al ser el lugar de intersección de dos operaciones estéticas complementarias:

Para la estética como ciencia, la obra de arte es sin duda su objeto de conocimiento; pero esta actitud cognitiva frente a la obra tiene un carácter secundario; la actitud primaria debe ser puramente artística. El análisis estético debe dirigirse de manera no mediatizada hacia la obra, no en su realidad sensible y sólo mediatizada por el conocimiento, sino hacia lo que representa esa cuando el artista, y el que la contempla, orienta hacia ella su actividad estética.¹¹⁰

De ahí que entienda la escritura y la lectura crítica como una unidad en la que se concreta lo propio de la literatura en tanto arte. Esta afirmación conlleva la idea de que lo literario y, por ello, lo artístico, no es un valor inmanente al texto que el crítico deba o pueda develar, sino que, su trabajo —asentado también en la estética— puede reconocer y establecer los diversos aspectos del texto y las relaciones que éste entabla con el ámbito histórico-cultural en que se inscribe al ser reconocido como literario.

La lectura crítica, que no desconoce la lectura común como actividad estética, está ubicada en el ámbito académico y establece una serie de debates con las diversas formas y tendencias de la misma crítica. Su funcionamiento la ha definido como una instancia capaz de orientar, valorar, sistematizar y, en última instancia, determinar lo que es o no literario en un tiempo y en un espacio particulares.

La escritura artística y la lectura crítica son, pues, correlatos de una misma actividad

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 39

estética y dadas sus fronteras y orientaciones cambiantes se determinan mutuamente en el dinámico y complejo ámbito histórico-cultural donde se puede ubicar lo literario, ámbito que se constituye, precisamente, en el contacto entre estas dos actividades correlacionadas. En el entendido de que a ambas —escritura artística y lectura crítica— subyacen una serie de ideas, conceptos, formalizaciones y demás, insertas en la tradición de los estudios literarios y en el desarrollo y transformación de las diferentes posturas estéticas en su manifestación verbal, correspondientes al proceso cultural occidental, en el que nuestra cultura y formación se inscriben.

Este objeto estético tiene una dimensión estructural y una forma compositiva que se convertirán en objeto de estudio para buscar en la concreción de esta lectura la unidad estética de lo literario.

La dimensión estructural y la forma compositiva precisan de un análisis de sus elementos constitutivos, por ello buscaré reconocer las partes y el conjunto de la composición de la obra, así como determinar las formas estilísticas que se retoman y reactualizan en la novela.

Así, analizo la obra en los planos estilístico y compositivo. En los que se pueden reconocer ejes en los que se articulan los conceptos constructores del universo novelesco, es decir, ejes estéticos definidos como conceptos insertos en una tradición histórico-cultural que presuponen una actividad ética y cognitiva capaz de retomarlos, reacentuarlos, reelaborarlos, reformularlos o proponerlos. Estos ejes se revelan en la composición de la obra, donde los elementos sobre los que ésta se construye: narrador, tiempo-espacio y personajes, en tanto objetos de la representación, movilizan y concretan la unidad de la obra. El plano compositivo, a su vez, se realiza en términos estilísticos presentes en la dimensión verbal de la obra y, por lo mismo, conlleva el conjunto de lenguajes y las interrelaciones que entre éstos se dan, sobre las cuales se monta la construcción novelesca.

Los planos, desde luego, corresponden a una unidad, a un signo que representa una realidad ética y cognitiva específica, manifestada estéticamente. Esta representación da cuenta de las particularidades de un imaginario cultural determinado, en este caso, del correspondiente a una perspectiva letrada de la cultura mexicana, proveniente a su vez de un desarrollo cultural e histórico marcado por la dependencia de modelos ajenos y en una constante búsqueda de representar la particular forma de comprender, organizar y representar la experiencia vital específica de esta cultura.

Este objeto artístico, entonces, se concreta en la estructura de la obra, esto es, en sus elementos propios, tanto en la materia lingüística que le da forma, como en el conjunto de significados y referentes movilizados. O en palabras de Bajtín: "...el objeto estético mismo está constituido por el contenido realizado en la forma artística (o por la forma artística que materializa el contenido)."¹¹¹

Por ello, centraré esta lectura en la interrelación de los diversos planos de la obra, así como en el diálogo que establece con la tradición literaria, para proponer una interpretación que apelando a un proceso de significación que al construirse como un modelo de mundo busca representar estéticamente un sector de la realidad y configura una propuesta catártica que logra la identificación del lector con los diversos valores puestos en juego.

Para llegar a esta lectura me han sido de gran utilidad algunos de los conceptos que propone Mijail Bajtín, quien reconoce los elementos que intervienen y se interrelacionan en la composición de la obra: tiempo, espacio y personajes. A mi trabajo también subyace la idea del arte como un medio de comunicación, que utiliza la lengua natural como vehículo pero que configura un

¹¹¹ *Ibid.*, p. 53.

sistema modelizante secundario, pues a través del lenguaje artístico representa un determinado modelo del mundo, tal como lo plantea Yuri M. Lotman. Otros conceptos han sido retomados de la narratología, propuesta metodológica que provee de herramientas funcionales que ayudan a conceptualizar y definir aspectos particulares del texto, retomados de los trabajos de Luz Aurora Pimentel.

3. El oxímoron como eje estructurador de la obra

Casi cualquier parte o componente de la novela se puede leer y formular como oxímoron. Como decía, la obra se construye sobre la base del oxímoron, la contraposición de campos semánticos puestos en juego abunda tanto en el nivel compositivo como en el estilístico; todo es paradójico tanto en sentido amplio como en sentido estricto.

El oxímoron se puede distinguir en el lenguaje mismo de la obra, pues en ese nivel se observa la convivencia de dos lenguajes y/o estilos opuestos; en las dos partes de la novela, las dos series de sucesos narrados en estilo realista se resuelven en eventos narrados en un estilo realista transfigurado por lo referido. Esto es, la novela está escrita en términos realistas pero no refiere eventos reales sino a niveles de referencia de otro carácter, de donde podemos inferir que los campos semánticos realidad-fantasia se conjuntan para formularse como lo mágico de la realidad o lo fantástico de la realidad. Esto es, una misma forma estilística se transpone a dos conjuntos de referentes opuestos, de donde se deriva la transformación o el tránsito de un estilo realista a lo que se ha llamado realismo mágico:

...pero entonces sucedió lo que nunca antes me había sucedido; el tiempo se detuvo en seco. No sé si se detuvo o si se fue y sólo cayó el sueño: un sueño que no me había visitado nunca. También llegó un silencio total. No se oía siquiera el pulso de mis gentes. En verdad no sé lo que pasó. Quedé fuera del tiempo, suspendido en un lugar sin viento, sin murmullos, sin ruido de hojas ni suspiros. Llegué a un lugar donde los grillos están inmóviles, en actitud de cantar y sin haber cantado nunca, donde el polvo se queda

a la mitad de su vuelo y las rosas se paralizan en el aire bajo un cielo fijo. Allí estuve. Allí estuvimos todos...¹¹²

Aquí el estilo que en apariencia mantiene la forma realista de representación, modifica su sentido en la medida que se transpone a un nuevo y diferente conjunto de referentes. En otras palabras, aún cuando la forma es la misma, el nivel de la realidad aludido es tal que significativamente no pertenece, e incluso se opone, al conjunto de ideas y representaciones que culturalmente definen lo real, sino refiere a un conjunto de ideas y representaciones que culturalmente definen lo milagroso, lo mágico, lo fantástico. Así, este estilo a pesar de sostenerse sobre el discurso representativo de lo real, refiere un nivel de la realidad opuesto a ésta. A este fenómeno lo podríamos llamar la ruptura de la realidad mediante la irrupción de una nueva realidad signada por la magia y el milagro.

Lo mágico de la realidad remite a dos conceptos que han vivido una conflictiva relación de dominación-subordinación a través del proceso de desarrollo la cultura occidental. La idea de realidad, viejo problema filosófico sobre el que se ha construido nuestra comprensión del mundo, se asienta básicamente en el concepto de objetividad. La ilusión de objetividad se ha instalado en nuestro pensamiento y supone a la razón como la única instancia capaz de aprehender, definir, clasificar y ordenar el mundo, de tal manera que la objetividad es la base del pensamiento científico y con ello, de lo comprobable y de lo verificable, en suma lo que se puede probar positivamente. Esta clase de conceptos subyace al estilo realista, de ahí que la narración de acontecimientos se enmarque en la idea de lo que es coherente y verosímil.

En el caso de la novela que nos ocupa, podemos ver esa ilusión de objetividad, de

¹¹² Todas las referencias a la novela corresponden a Garro, Elena. *Los recuerdos del porvenir*. 2 ed., Joaquín Mortíz, México, 1977. p. 144.

verdad relativa a la representación de un tiempo y un espacio particulares, como una construcción que refiere, que alude a una realidad posible y que, por lo mismo, se rige sustancialmente por los principios de esta realidad. De ahí que la verosimilitud, esto es la similitud con la verdad objetiva, sea tanto externa al texto como interna al universo narrado. El pueblo es como cualquier pueblo, tiene todo lo que tendría un pueblo: iglesia, plaza, hotel, casas y demás. Lo que ahí sucede es perfectamente posible, se ajusta al referente real. Sin embargo, en el mismo texto nos encontramos con sucesos que no responden al esquema realista-objetivo-verdadero correspondiente a una forma de comprender y explicar el mundo de las clases ilustradas y con mentalidad de adulto educado.

En contraposición al esquema mencionado, en el universo narrado tienen lugar sucesos o hechos que no responden a ese esquema. Como muestra de esto podemos mencionar algunos ejemplos: alguien es capaz de extraer cigarrillos encendidos del bolsillo, el tiempo puede detenerse o alguien se convierte en piedra. Este tipo de sucesos corresponde a otra forma de pensamiento, a una forma —generalmente— negada, devaluada y despreciada por la perspectiva del mundo implicada en el realismo. Un cuerpo de conceptos que, a pesar de su carácter subalterno, permanece en el imaginario cultural y pertenece al ámbito de lo inexplicable, de lo que contraviene las leyes científicas, lo que no se puede medir ni cuantificar porque no apela a la razón sino a otro nivel de la percepción más cercano a la fe y al mito, a la fantasía y a la imaginación. Un sustrato del pensamiento que no acata el orden objetivo. Una forma de entender y explicar el mundo propia de lo popular, de los sectores no ilustrados.

Lo mágico de la realidad trae a colación el permanente enfrentamiento que han vivido esas formas de explicar la relación del ser humano con su entorno y, a fin de cuentas, termina por ofrecerse como la salida posible y real a los conflictos del ser humano. Lo no racional se ubica, de

principio, subordinado a la cultura racional dominante y, por consiguiente, se descalifica desde esa perspectiva, pues la contradice en sus bases más profundas.

El oxímoron logra poner en juego dos campos semánticos culturalmente opuestos para hacer evidente la forma natural en la que estas ideas conviven en nuestra cultura. Por ello, la instancia de enunciación no problematiza lo mágico o fantástico, al contrario, lo incorpora en el mismo tono de lo realista para así, en esa heterogeneidad estilística representar la heterogeneidad cultural.

Como señalé en el capítulo anterior, algunos críticos reconocen los rasgos estilísticos del llamado realismo mágico en la obra, pero sólo distinguen la tendencia estilística sin plantear la relación que ésta tiene, desde mi punto de vista con el mundo representado. De ahí que ese reconocimiento, que si bien sirve para ubicar una de las formas asumidas por el discurso novelesco, queda sólo como una descripción que no da cuenta de la compleja y significativa relación que entablan en el interior de la novela dos formas estilísticas que al contraponerse generan significados.

Otro oxímoron, éste de carácter temático y estrechamente relacionado con el anterior es el de la suspensión del tiempo. El tiempo se tematiza en diversos momentos en un constante cuestionamiento de la idea lineal del tiempo. La concepción objetiva del tiempo, su transcurrir independiente del sujeto, se contrapone y se relativiza a una percepción subjetiva. La sola idea de detener el reloj objetivamente es absurda, pero tal acción alcanza a provocar extrañamiento en el lector debido a que en nuestra cultura no se plantea la posibilidad de hacer el tiempo relativo al sujeto o de retomarlo como una propiedad individual. Sin embargo, el tiempo suspendido de esta novela —del mismo modo que lo mágico de la realidad apela a otras formas de percepción de la realidad— llama a relativizar lo objetivo, a la posibilidad de trastocar lo que se da por hecho hasta plantear un nuevo estatuto temporal:

...El reloj quedó mudo. Félix colocó la pieza de bronce sobre el escritorio de su amo y volvió a ocupar su sitio.

— 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 mismo, sin futuro, perdidos en una luz amarilla e individual que los separaba de la realidad para volverlos sólo personajes de la memoria.¹¹³

Este nuevo estatuto llega a restituir a los individuos la capacidad de decidir su propio tiempo y, por lo mismo, desarticula la idea del tiempo externo para crear el tiempo individual, esto es, asumir el tiempo como propio. Lo cual no implica, necesariamente, la reelaboración del pensamiento romántico alemán como lo proponía Patricia López Lopátegui en el estudio reseñado. Aunque como dice Yuri Lotman:

Las diferencias en la interpretación de las obras constituyen un fenómeno cotidiano que, en contra de una extendida opinión, no se debe a causas accesorias fácilmente evitables, sino a causas orgánicamente inherentes al arte. Al menos y por lo que parece, a esta propiedad se debe precisamente la ya señalada capacidad del arte para entrar en correlación con el lector y de ofrecerle justamente la información que necesita y para cuya percepción está preparado.¹¹⁴

Ahora bien, el oxímoron del tiempo detenido se relaciona con el del futuro como repetición del pasado o el recuerdo del porvenir. Aquí se contraponen la idea cultural del desarrollo lineal del tiempo, el progreso que tal desarrollo conlleva y los cambios que ello sugiere, con la imagen de la historia repitiendo los mismos pasos y dando los mismos tumbos. Esto es, el tiempo suspendido implica la ahistoricidad, así como la repetición de los eventos históricos subvierte la imagen misma del desarrollo histórico y, de esta manera, niega entonces su carácter de proceso para expresar también la ahistoricidad de la historia.

¹¹³ *Ibid.*, p. 18-19.

¹¹⁴ *Op. cit.* p. 37.

Este concepto que implica la equivalencia entre futuro y pasado, una forma más de abolir el concepto de tiempo progresivo, se asienta en el proceder de los personajes. La abulia, el miedo y la incapacidad para la acción, entre otras cosas, los conduce a repetir las mismas conductas. Mientras no se den cambios y se construyan compromisos sólidos siempre se repetirán en el futuro las mismas cosas que se vivieron en el pasado:

...Yo miraba sus idas y venidas con tristeza. Hubiera querido llevarlos a pasear por mi memoria para que vieran a las generaciones ya muertas: nada quedaba de sus lágrimas y sus duelos. Extraviados en sí mismos, ignoraban que una vida no basta para descubrir los infinitos sabores de la mente, las luces de una noche o la multitud de colores de que están hechos los colores. Una generación sucede a la otra, y cada una repite los actos de la anterior.¹¹⁵

—¿En dónde andabas? —le gritaron sus padres, su hermana, Matilde y los criados. El no contestó. Solitario, entro en ese día aciago 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.¹¹⁶

Es importante señalar aquí, como lo ha visto ya la crítica, que el referente extraliterario y contextual representa un papel importante en la significación, por tanto, hay un diálogo explícito con sucesos como la revolución mexicana y la guerra cristera. Estos eventos que podrían haber transformado las relaciones sociales son vistos como repeticiones del pasado porque no implicaron ninguna transformación en las conciencias de quienes participaron en dichos movimientos. La revolución mexicana representada en el general Rosas, no se plantea vitalmente como un cambio de estructuras, sino sólo como un cambio en los actores de la dominación:

Rodolfo sonrió y le volvió la espalda. Ignacio mortificado, se retiró y desde lejos contempló la silueta menuda de Rodolfo Goribar. Éste no le concedió ni una mirada más. ¿Cuántas veces lo habían amenazado? Se sentía seguro. El menor rasguño a su persona costaría la vida de docenas de agraristas. El Gobierno se lo había prometido y lo

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 249.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 83.

había autorizado para apropiarse de las tierras que le vinieran en gana. El general Francisco Rosas lo apoyaba. Cada vez que ensanchaba sus haciendas, el general Francisco Rosas recibía de manos de Rodolfo Goríbar una fuerte suma de dinero que se convertía en alhajas para Julia.¹¹⁷

El camino que cruzaba la Sierra para llegar al mineral atravesaba “cuadrillas” de campesinos devorados por el hambre y las fiebres malignas. Casi todos ellos se habían 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.¹¹⁸

La guerra cristera representada en Juan y Nicolás Moncada, es sólo una salida para su vacío existencial y no implica ninguna clase de compromiso con la transformación histórica. De ahí que la pugna por el ejercicio del poder sea entendida como la misma contienda sobre la que se ha luchado por el poder en la historia de México, en donde sólo cambian los actores y no el sentido de la lucha:

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

—No —Contestaron ellos.

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

Los muchachos se echaron a reír de la violencia de su hermana.

—¡Tonta! Es la puerta de huida.¹¹⁹

El oxímoron entonces no cancela el futuro, sino que alcanzando el valor de una ironía, explica la repetición del pasado en el futuro como consecuencia de la falta de compromiso e identidad de los hombres constructores de su propia historia que, como se ve en el caso del tiempo detenido, pueden ser capaces de ejercer su propia voluntad para modificar la realidad.

Estrechamente relacionado con lo anterior se puede distinguir el oxímoron que se formula como lo propio de lo ajeno. En el nivel compositivo se dibuja, en términos espaciales, la

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 66-67.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 265.

oposición entre el pueblo y los militares. Esta oposición, que llega incluso a entenderse en el caso del general Rosas como el prisionero de sus prisioneros, se sustenta en una idea que —de nuevo— contraria a las formas racionales del pensamiento, evita la generalización para hacer los valores de los propio y de lo ajeno relativos a las perspectivas particulares.

En la búsqueda del otro, a la que me referiré más adelante, se llega a humanizar la figura del invasor. Aquí se alcanza a distinguir que, a pesar de los papeles antagónicos de los grupos de personajes, comparten las mismas preocupaciones existenciales:

...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 no existía.¹²⁰

...Si pudiera daría un salto para colocarse al lado de Francisco Rosas: quería estar en el mundo de los que están solos; no quería llantos compartidos ni familias celestiales.¹²¹

Las diferencias entre los unos y los otros estriban entonces en la incapacidad de reconocer lo que se comparte vitalmente y en la necesidad de reafirmar las desigualdades. Con esta imagen se pierde el aparente maniqueísmo de la novela y configura un nivel más humano para los grupos de personajes. De ahí que se pueda inferir que la idea de lo ajeno se sustenta en el prejuicio y que la identidad, problematizada a lo largo de la novela, no pueda generarse a partir de la descalificación del otro sino que la falta de identidad se sustenta precisamente en el desconocimiento de lo ajeno. Este desconocimiento y negación del otro termina por dividir y atomizar a los grupos de personajes, en su mayoría incapaz de trascender sus propios límites para ir en busca del entendimiento con el otro. Trascender esos límites, en todo sentido, sería la condición necesaria para

¹²⁰ *Ibid.*, p. 160.

¹²¹ *Ibid.*, p. 161.

construir la identidad grupal. Esto es, el diálogo, aunque sea conflictivo, puede proporcionar el sentido de la identidad y pertenencia a una comunidad porque pone en relieve los alcances y limitaciones de los interlocutores:

Rosas miró unos instantes al joven tirado entre la tierra y luego le dio la espalda. ¿Por qué habría de matar siempre a lo que amaba? Su vida era un engaño permanente; estaba condenado a vagar solo, dejado de la suerte. Se sintió muy desgraciado y pensó con rencor en Nicolás que con los ojos vidriosos de la muerte miraba su derrota. Los Moncada le enseñaron el mundo de la compañía y cuando entraba en él, confiado, se lo arrebatában para dejarlo otra vez solo, entregado a la nada de sus días.¹²²

Entonces el oxímoron lo propio de lo ajeno tiende a mover las fronteras culturales que asientan la identidad en las características propias y niegan o devalúan los valores no compartidos. Por ello, reconocer zonas de contacto con lo ajeno antes que para descalificarlo puede ser el principio de una búsqueda que, a partir del respeto, el conocimiento y el diálogo determine la falsedad de las fronteras establecidas, para llegar a construir una percepción tolerante y comprensiva de la presencia del otro. Así, al compartir con el otro, al reconocer lo propio de lo ajeno, se accede a una construcción abierta de la identidad que se establece y modifica en el contacto entre el nosotros y los otros que permite establecer comunes denominadores.

Considero estas formas discursivas del oxímoron como ejes estructuradores de la novela porque, además de constituir la base sobre la que se construye la composición novelesca, plantean una reactualización y reacentuación de los conceptos culturales —lo racional y lo mágico, y sus correlatos en el tiempo objetivo y el tiempo subjetivo, lo propio y lo ajeno— que determinan la relación del hombre con su entorno, en una búsqueda de reformular los valores implícitos en estos conceptos.

¹²² *Ibid.*, p. 289.

Puede decirse que estos conceptos culturales en sí mismos se repiten en la estructura de otras formas artísticas, tal sería el caso de la danza mexicana de los años cuarenta y cincuenta en donde conviven la propuesta formal de la danza moderna con la recuperación de los mitos populares, o en el caso de la pintura de esa época donde convive el lenguaje pictórico de las vanguardias con la representación de lo popular mexicano.

4. La enunciación: niveles y funciones

Al mundo representado en la obra se accede a través de una voz narrativa cuya ubicación se desplaza a distintos lugares de enunciación, modificando con ello su relación con el objeto de la representación y el grado de conocimiento del universo narrado, así se le puede ver en constante desplazamiento entre la primera persona singular, la primera persona plural y la tercera persona omnisciente. Esta formulación resulta un tanto extraña a la tradición del estilo realista y se convierte en un indicio de la refuncionalización de tal estilo porque esa movilidad produce una fractura entre los distintos puntos de vista implicados y, por momentos, causa dudas en el lector respecto del origen del conocimiento de los eventos narrados.

Esto es, la representación de la voz figurada del pueblo, la memoria del pueblo de Ixtepec, tiene la capacidad de conocer tanto lo externo a los personajes como sus pensamientos más íntimos, dependiendo de la posición desde la cual esté narrando.

Como expliqué, algunos críticos, dado este desplazamiento y la representación figurada del pueblo, definen esta voz narrativa como narrador colectivo y nunca problematizan tal figura. La única forma posible de entender esta noción es conceptualizándola como sinécdoque, es decir, la parte por el todo. Sólo que en este caso la parte —voz narrativa— sería una construcción que expresa al todo —Ixtepec— y no corresponde, en todo caso, a una perspectiva de los hechos

narrados que englobe a todo el pueblo. De cualquier forma resulta poco productivo llamarlo narrador colectivo, porque tal término no da cuenta de la complejidad de la enunciación.

En efecto, el nosotros implica la colectividad, pero también plantea el problema de quién y cómo puede hablar desde esa ubicación. La única forma posible para una voz colectiva -- que implique las voces de todos a la vez— es la forma coral y, aquí dados los desplazamientos del yo al nosotros y viceversa es evidente que es una voz individual que, aunque pueda incluir el pensar, el sentir e incluso la visión de mundo de la colectividad conlleva una voluntad de narrar determinada por la individualidad. Tal individualidad está marcada en el texto a través de la personificación de ese narrador, figura poética también conocida como prosopopeya —de gran tradición en la literatura— personificación que se reconoce en las marcas espaciales y temporales que ubican su relación con el mundo narrado:

Estoy aquí 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 si misma y condenada a la memoria y a su variado espejo.¹²³

...En cualquier día de mi pasado o de mi futuro siempre hay las mismas luces, los mismos pájaros y la misma ira. Años van y años vienen y yo, Ixtepec siempre esperando.¹²⁴

Ahora sentado en esta aparente piedra me pregunto una y otra vez: ¿qué será de ellos? ¿En qué se transformó la tierra que devoró nuestros ojos retratados en ellos?¹²⁵

...Y vienen otras generaciones a repetir sus mismos gestos y su mismo asombro final. Y así las seguiré viendo a través de los siglos, hasta el día en que no sea ni siquiera un

¹²³ *Ibid.*, p. 9.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 270.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 271.

montón de polvo y los hombres que pasen por aquí no tengan ni memoria de que fui Ixtepec.¹²⁶

...Al decirlo ya no estoy sentado en esta piedra aparente, estoy abajo, entrando despacio en la plaza, en los pasos de mis gentes que desde muy temprano se encaminaron allí para seguir la suerte de los acusados.¹²⁷

Por ello, podemos decir que este narrador que se mueve entre la primera persona del singular, la primera persona del plural y una tercera persona omnisciente, personifica la memoria de Ixtepec.

Esta memoria ocupa tres lugares diferentes en la enunciación, una primera voz que aparece en primer término como una primera persona singular —Yo— ubicada en el presente de la enunciación. Desde ahí reconstruye su pasado y narra desplazándose del Yo a la primera persona plural —Nosotros— y viceversa, en este caso el discurso narrativo se sitúa en el copretérito relativo al presente de la enunciación. En ambos casos esta voz se conceptualiza a sí misma como testigo. Una segunda voz aparece tanto como primera persona singular —yo— como primera persona plural —nosotros—, se reconoce a sí misma como personaje y habla en el pretérito de la enunciación. Una tercera voz se ubica en tercera persona omnisciente para cumplir una función plenamente narrativa describiendo hechos en pretérito, o cediendo la voz a los personajes en el presente del pasado referido. La voz de los personajes aparece transpuesta en forma de diálogos o por medio de segmentos entrecuillados que refieren alguna idea exacta de los personajes. Tal como se puede ver en el siguiente pasaje:

La noche avanzaba difícilmente, llevando a cuestras 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.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 250.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 261.

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 Goríbar. 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.¹²⁸

La voz narrativa es, entonces, a la vez que sujeto de la enunciación es objeto de la misma. Recuerda, por lo tanto es memoria; revive su sentir, actuar y percibir en los acontecimientos narrados, por lo tanto es personaje y, además, tiene una función puramente vocal cuando narra como tercera persona. Sucede aquí lo que Luz Aurora Pimentel explica de la siguiente manera: “...toda narración homodiegética testimonial da pie a un fenómeno interesante: una inestabilidad vocal que la hace oscilar entre lo heterodiegético y lo homodiegético”¹²⁹. Se puede decir que el narrador testigo se desliza hacia la tercera persona que parece ver desde fuera el mundo narrado.

Cuando ocupa el lugar de sujeto de la enunciación —primera persona singular—, esta enunciación se ubica en el presente, en el momento en que está narrando sus recuerdos, presente que se reactualiza en cada lectura de la obra. De ahí que las acciones ubicadas en el pasado generen una reflexión y valoración de los acontecimientos, desde este presente construye un copretérito para dar lugar al testimonio de los hechos; cuando, en cambio, se ubica como objeto de la enunciación sus acciones están en el pasado pues recuerda lo vivido y percibido en ese tiempo, aunque al narrar lo haga en el presente de ese pasado. Se construyen así dos tiempos dentro de la obra, el tiempo de la enunciación y el tiempo del enunciado o de la representación. El primero contiene todos los tiempos: pasado, copretérito, presente y futuro; la enunciación corresponde al presente de la memoria que narra y los hechos son narrados en copretérito. El segundo es un segmento del pasado

¹²⁸ *Ibid.*, p. 90.

¹²⁹ Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI, México, 1998. p.138

de la enunciación que al actualizarse implica un pasado, un presente y un futuro. Este futuro es el presente de la enunciación.

Entonces, el desplazamiento ocurre con relación al lugar que ocupe a lo largo de la narración. Por lo mismo, no se puede hablar de un narrador colectivo sino de un narrador que, por un lado, testimonia la historia, esto es funciona como un narrador testigo, que va abriéndose hacia la tercera persona en una función específicamente narrativa, y por otro, funciona como un personaje —ahora sí colectivo— inmerso en el pasado que ahora se está relatando.

Los deslizamientos de la voz narrativa a distintos lugares de enunciación se pueden reconocer por los tiempos verbales implicados. Así, el narrador testigo, la conciencia figurada de Ixtepec ubica su propio actuar en el presente, donde ya todo ha sucedido, por lo que es capaz de juzgar y valorar los hechos. Desde ese presente, en su misma calidad de testigo, se mueve al pretérito y al copretérito, tiempos verbales propios de lo testimonial, de la crónica de acontecimientos y primordialmente , tiempo privilegiado del discurso narrativo. Sobre la base de esos tiempos actualiza el pasado ahora actuando como personaje y refiriendo sus acciones y percepciones en el presente de ese pasado. Algo similar sucede con la tercera persona, al retrotraer segmentos del pasado al presente los actualiza en calidad de presente, en una función narrativa que tiene como fin revivir el pasado a través de la reactualización del actuar, sentir o pensar de los personajes. Esto se puede observar en el siguiente cuadro:

Función	Nivel	Tiempo Verbal	Ejemplo
Testigo	Yo	Presente	Ahora sentado en esta aparente piedra me pregunto una y otra vez: ¿qué será de ellos? ¿En qué se transformó la tierra que devoró nuestros ojos retratados en ellos? ¹³⁰
	Yo/nosotros	Copretérito	...Se paseaba por mis calles golpeándose las botas federicas con un fute, no daba a nadie el saludo y nos miraba sin afecto como lo hacen los fuereños. ¹³¹
Personaje	yo/nosotros	Pretérito	Cuando el general Rosas llegó a poner orden me vi invadido por el miedo y olvidé el arte de las fiestas. ¹³²
narrativa	Tercera Persona	Pretérito	Tomás Segovia se esforzó por ensartar frases brillantes como cuentas pero ante el silencio de sus amigos perdió el hilo y las vio rodar melancólico por el suelo y perderse entre las patas de las sillas. ¹³³
Narrativa (cede la voz a los personajes)	Tercera Persona	Presente	—Soy de los Cuétara... ¿Los recuerda ?— Su apellido decía que también ella era del Norte. —Sí, señora, los recuerdo ... —Eran mis hermanos —aclaró la señora... ¹³⁴

Así, la enunciación testimonial posibilita una perspectiva externa y posterior que le permite el desplazamiento hacia la tercera persona; la de personaje, una perspectiva interna y anterior. La exterioridad implica la capacidad de evaluar y reflexionar que lleva a una interpretación de los acontecimientos:

En esos días era yo tan desdichado que mis horas se acumulaban informes y mi memoria se había convertido en sensaciones. La desdicha como el dolor físico iguala los minutos. Los días se convierten en el mismo día, los actos en el mismo acto y las personas en un solo personaje inútil. El mundo pierde su variedad, la luz se aniquila y los milagros quedan abolidos. La inercia de esos días repetidos me guardaba quieto, contemplando la fuga inútil de mis horas y esperando el milagro que se obstinaba en no producirse. El

¹³⁰ Elena Garro, *Opc. cit.*, p. 271.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ibid.*, p. 12.

¹³³ *Ibid.*, p. 68.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 199.

porvenir era la repetición del pasado. Inmóvil, me dejaba devorar por la sed que roía mis esquinas. Para romper los días petrificados solo me quedaba el espejismo ineficaz de la violencia, y la crueldad se ejercía con furor sobre las mujeres, los perros callejeros y los indios. Como en las tragedias, vivíamos dentro de un tiempo quieto y los personajes sucumbían presos de ese instante detenido. Era en vano que hicieran gestos cada vez más sangrientos. Habíamos abolido el tiempo.¹³⁵

La perspectiva interna y anterior recupera lo vivido, sentido y percibido por el nosotros en su valor de personaje, aunque puede darse una valoración, ésta corresponde a los sucesos mismos no a un juicio general:

...Gozosos por la luz radiante *nos* fuimos a esperar a la plaza y a rondar los balcones del hotel. Vimos cómo salieron los militares muy temprano y se encaminaron de prisa hacia el curato. Parecían atemorizados. Confiados, comentamos sobre su paso y comimos jicamas y cacahuates. El día desplegado sobre el valle parecía domingo, lleno de camisas rosa y alfajor de coco. Ocupamos las bancas de la plaza, hicimos grupos y nos desperezamos en el aire apacible de la mañana...¹³⁶

La memoria de Ixtepec aparece como una conciencia figurada no exenta de una ubicación específica en el marco de las relaciones sociales que se establecen en el pueblo. Su propia expresión nos permite ver cómo se identifica de manera por demás explícita con las clases pudientes del pueblo, es decir, su perspectiva corresponde a esta clase, pues claramente se deslinda de los grupos indígenas, de los criados y de los pobres, además de que se ubica en el espacio de aquella clase:

Pasaron unos días y la figura de Ignacio tal 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 dentro 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...¹³⁷

¹³⁵ *Ibid.*, p. 63.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 267.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 91.

...Sin saber por qué les dijimos adiós como si se fueran para siempre. Un destino extraño se los llevaba de la fiesta; eran los únicos que podían abandonar la casa y sin embargo ninguno de nosotros envidiaba su suerte...¹³⁸

Por otro lado, la instancia de enunciación da paso a la voz de los personajes por medio del discurso directo, indirecto e indirecto libre. Estas distintas formas de acceder a la voz y pensamiento de los personajes combinadas de manera aleatoria lo largo de la novela, están presididas por la perspectiva arriba mencionada. Esta característica marca de manera más definida la presencia de una tercera persona. Por ello, aun cuando presenta la palabra viva de los personajes, ésta se ve orientada por dicha perspectiva que corresponde a una visión letrada. La palabra viva de los personajes mezcla lenguajes propios de su ubicación en el contexto del pueblo, es decir, reconstruye los rasgos de una lengua popular y estratificada que se asimila a esa perspectiva culta:

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.

—¡Limpíame 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. Aceptaría siempre la abyección en la que había caído. "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.¹³⁹

Como se puede ver, la preocupación por el tiempo y por otro tipo de temas sobre los que se reflexiona, se articula desde la perspectiva culta y trasmina hacia los personajes, aun cuando éstos, dada su ubicación social en el contexto del pueblo, difícilmente podrían elaborar tal clase de reflexiones.

La perspectiva del nosotros corresponde de manera preponderante a la clase pudiente

¹³⁸ *Ibid.*, p. 207-208.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 282.

del pueblo y se desliza hacia un nosotros que implica la colectividad. En el primer caso alcanza a profundizar en los deseos y motivaciones de los personajes con los que se identifica; en el segundo, se limita a la percepción general, sin llegar a la conciencia de los personajes.

A pesar de los desdoblamientos de la memoria en yo, nosotros y tercera persona omnisciente, podemos decir que los sucesos, las opiniones y las percepciones corresponden a la unidad de la instancia de enunciación, entendida ésta como la voluntad narrativa. Por ello, la instancia de enunciación, aunque da paso a la voz de los personajes, conjunta y orienta los diversos niveles de enunciación en una sola perspectiva, logra el efecto de aparecer como un punto de vista coherente y común de los habitantes del pueblo, al que subyace el diálogo interno entre la voz que narra y las voces narradas. La memoria de Ixtepec, vuelve sobre su propia historia para expresar la pluralidad y heterogeneidad de voces que la componen.

La memoria como instancia de enunciación se articula, decíamos, a partir de dos registros básicos, uno ubicado en la primera persona singular —yo y su deslizamiento hacia la tercera persona omnisciente— y otro en la primera persona plural —nosotros. El primero, distanciado del mundo narrado, situado en el presente, el ahora de la enunciación y correspondiente al yo, alcanza tal distancia del objeto de la enunciación que llega a percibirse como un narrador en tercera persona omnisciente, capaz de penetrar en las conciencias de los personajes. Tal omnisciencia es posible debido a que el narrador testigo figura la memoria del pueblo, para lo cual no existe referente real; la ausencia de referente posibilita su movilidad a distintos registros sin que se afecte la verosimilitud, ni la coherencia interna. La figuración de la memoria se sustenta en la elaboración de una personificación, es decir, la memoria se convierte en una entidad construida al modo de una conciencia, concretada en dos niveles entre los que se desplaza continuamente, uno reflexivo y otro actuante. Esta movilidad complejiza la instancia de enunciación porque envuelve

dos funciones diferentes, una de carácter puramente narrativo, y otra de carácter valorativo. Ambas están profundamente imbricadas, sin embargo, pudiéramos decir que a la máxima distancia del mundo narrado corresponde la función valorativa y a la mínima distancia la función narrativa.

El segundo registro, ubicado en el pasado dentro del mundo narrado, opera como una voz que expresa todas las voces del pueblo en el nivel de la vivencia y, sobre todo, en el nivel de las relaciones y sentimientos compartidos ante los sucesos de la historia narrada, de ahí que represente el espectro de las sensaciones colectivas.

En resumen, la unidad de la instancia de enunciación al aparecer en distintas ubicaciones o niveles, cumple funciones diferentes y complementarias para la construcción de la perspectiva general. Así, desde la primera persona singular, testigo de los acontecimientos, ofrece una reflexión y valoración del mundo narrado, en un diálogo implícito con las diferentes formas de explicar la relación del ser humano con su entorno, donde la constante es el afán de restituir al individuo su capacidad y voluntad para ser partícipe activo de la historia. De ahí la tematización del tiempo en el nivel subjetivo y el debate con la concepción de la historia.

Desde la primera persona plural, en tanto personaje inmerso en el mundo narrado, ofrece la vivencia, la experiencia vital, el sentir de la comunidad subyugada. Es a esta comunidad y a los individuos que la conforman, a quienes se busca reinsertar en la historia como sujetos.

En el caso del deslizamiento a la tercera persona, ofrece una función vocálica en donde la colectividad se transpone en personajes individuales, con conductas y actitudes específicas. Esta función vocálica, encargada de relatar sucesos y dar voz a los personajes, se conjuga con la perspectiva general de la enunciación al dar pie a la reflexión y valoración.

La novela, inscrita en un momento del proceso de la narrativa mexicana signado por la búsqueda de nuevas y diferentes formas de elaborar el discurso novelesco, participa de esas

búsquedas tanto en el nivel de la enunciación como en la forma de construir significados. En el nivel de enunciación establece una relación conflictiva con la convención narrativa realista, pues instaura diferentes niveles y funciones cuya interrelación reformula tal convención para dar lugar a una enunciación fluctuante. Tal vez esta formalización se puede leer, por un lado como una ruptura con las formas novelescas tradicionales y, por otro lado, como la continuidad de la búsqueda formal por representar las desiguales maneras de comprender y explicar la relación con el mundo implícita en la cultura mexicana e hispanoamericana. Creo que la novela se inserta en este último contexto pues comparte con novelas como *Al filo del agua* (1949) de Agustín Yáñez, *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes, entre otras, la preocupación por representar la experiencia ética a través de formas estéticas que den cuenta de la complejidad y heterogeneidad de los referentes, combinada con la intención de movilizar y cuestionar valores arraigados en nuestra cultura que no habían tenido lugar en la manifestación estética verbal.

Aun cuando la novela es novedosa para 1963 no deja de emparentarse con la crónica debido a su carácter testimonial. Desde la conquista esta forma de narrar ha permanecido en nuestra prosa como una característica particular, casi como un sello propio porque conjunta lo ficcional con lo histórico, crea una ilusión de realidad y, con ello, convierte el discurso novelesco en paradigmático. Además, la voz de la crónica se caracteriza por pertenecer a una formación cultural que difiere de la referida y ambas refractan sus diferencias en el discurso novelesco. Lo que se puede evidenciar en el debate entablado entre la perspectiva letrada del narrador y la voz popular de los personajes. En todo esto la obra se imbrica con el desarrollo de la novela mexicana, en un eje que parte desde las crónicas de conquista y colonia, pasa por el siglo XIX y se mantiene hasta nuestros días.

4.1 La enunciación generadora de significado

Decíamos que la posición ambivalente del narrador implica la configuración de diversos lugares de enunciación en el ámbito composicional. A cada uno de estos lugares les corresponde un conjunto de ideas y valores particulares, de tal manera que es posible distinguir una relación de debate implicado en los segmentos del mundo referido desde cada lugar de enunciación. Sobre la base de tales contraposiciones en los niveles de enunciación se articula la constitución de ejes de significación: nosotros-los otros, lo propio-lo ajeno y sus correlatos espaciales dentro-fuera, local-extranjero, para formular una propuesta estética acerca de la identidad, que continúa en la tónica del oxímoron expresando relaciones contradictorias.

Los distintos registros en los que se ubica la instancia de enunciación se traducen en la conformación de un eje de significación que atraviesa toda la novela: el diálogo conflictivo entre “*nosotros*” y “*ellos*”.

El *Yo-nosotros* cuando narra se identifica a sí mismo frente a “*ellos*” a “*los otros*”. Así se configuran dos identidades enfrentadas en el espacio-tiempo novelesco. El *nosotros* se modula desde esa misma forma pronominal, comprende a la colectividad e indica la proyección del *yo* a un *nosotros* que indica pertenencia. Es en la representación del *otro* que se recurre explícitamente a la forma de la tercera persona omnisciente, a través de ella la instancia de enunciación refiere lo desconocido para el *nosotros*.

El pueblo entra en contacto con los extranjeros, con *los otros*. Por medio de diálogo conflictivo con *los otros* alcanza a establecer sus propias fronteras; los límites del *nosotros*, la identidad, es a fin de cuentas uno de los temas en los que se centra la obra. Esta relación se reproduce en el nivel de los personajes principales, así Rosas busca en Julia al *otro* e Isabel busca en Rosas al *otro*.

El *nosotros* construido en el interior del mundo narrado, se contrapone al *ellos*, a los *otros*, y corresponde a la comunidad, esto es, a lo establecido en función de los usos y normas compartidas. Los *otros* son quienes no pertenecen a esa comunidad o quienes transgreden el orden propio de la comunidad. Este *nosotros* se plantea como una construcción fracturada en múltiples conjuntos y resulta endeble culturalmente porque implica identidad y la identidad es, precisamente, el problema ético que no está resuelto:

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 enemigo. Estaba allí para vencer a los extranjeros, 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...¹⁴⁰

Entonces, el *nosotros* obliga la idea de pertenencia grupal, de comunidad de ideas, valores e historia compartida, a una identidad cultural establecida. Este valor ideal como tal no existe sino que, en todo caso, corresponde a un proceso dinámico y complejo donde las zonas de contacto con los *otros* obligan a la modificación y constante reelaboración de tal identidad cultural.

La conformación del *nosotros* del pueblo pone en evidencia la debilidad del concepto. Por principio la instancia de enunciación reconoce de varias maneras al *otro*; desde los militares hasta los mismos indios del pueblo, porque el *nosotros*, en ocasiones, se constriñe al *nosotros* de las familias más o menos acomodadas del pueblo, a un sector socialmente privilegiado. Es decir, en el *nosotros* no se incluye a todos los sectores que conforman el pueblo sino que estratifica y divide y diferencia tales sectores sociales. El *nosotros*, entonces, no es un valor compartido.

Pero en la obra se abre una posibilidad para la construcción de un nuevo y abarcador *nosotros*. La persecución religiosa —el colmo de la injusticia en cuanto a la historia narrada—

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 250.

unifica momentáneamente a la comunidad y ofrece un tipo de valor, la reacción compartida ante la negación de un espacio comunitario, como forma posible de generar identidad de grupo:

Los gritos se sucedían de cuando en cuando, luego volvía el silencio. Mientras esperaban, los hombres fumaban cigarrillos baratos y las mujeres cuidaban de sus hijos. ¿Qué esperábamos? No lo sé, sólo sé que mi memoria es siempre una interminable espera. *Llegaron las señoras y los señores de Ixtepec y se mezclaron con los indios como si por primera vez el mismo mal los aquejara.*¹⁴¹ (las cursivas son mías)

El debate de identidad implica una conciencia colectiva que pueda estar en contacto con los *otros* y transformarse sin perder el carácter comunitario. La cerrazón no es el camino para lograr la identidad. La apertura ante el extraño Hurtado que llega al pueblo es una muestra de ello. Tampoco el huir es salida porque de esa forma se construye ningún *nosotros*, al contrario, se desarticula. Por ello, los sueños y deseos de salir del pueblo de los hermanos Moncada no se plantean como solución al problema de identidad y, aunque supone otro *nosotros*, éste alcanza valor cuando se comprometen con el grupo en la lucha cristera.

El *ellos* es un valor de identidad por oposición, en la novela se puede ver la traición de Isabel a los suyos como un intento de diálogo con el *otro*. *Otro* que alcanza esa dimensión por no compartir una misma posición en el orden social pero con quien se intenta un diálogo propositivo porque los valores y preocupaciones intrínsecas al ser humano pueden ser el puente posible para construir un nuevo *nosotros*. Es esta posibilidad la que se ve cancelada por las irreconciliables diferencias determinadas por las distintas ubicaciones de los personajes. Es el amor por el otro, en el caso de Isabel por Rosas y de Rosas por Julia, se representa la necesidad de buscarnos en el *otro* para construir el *nosotros*.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 158.

Sin embargo, en el caso de los indios, vistos como los otros no hay ningún intento de identificación. Su estatuto de extraños permanece y confirma, dada la identificación de la voz narrativa con la clase pudiente, su falta de lugar propio en la cultura representada.

Por otra parte, creo que este eje de significación dialoga con la tradición literaria que representa estéticamente este problema cultural que, si bien tiene raigambre en la literatura mexicana y latinoamericana en general, no deja de ser un problema abordado por las más diversas tradiciones literarias.

Son, tal vez, las condiciones de conquista y coloniaje repetidos los que hacen de esta temática un problema vigente hasta nuestros días. Samuel Ramos, Octavio Paz y Carlos Fuentes, entre otros intelectuales, han reflexionado, a través del ensayo, sobre estos asuntos. En la novela mexicana muchos son los ejemplos en los que se retoma la cuestión ética para llevarla a la manifestación estética. En algunos casos inclusive subordinada a otras problemáticas que, de una u otra forma desembocan en el problema de la identidad.

Basta recordar en la narrativa mexicana del siglo XX la búsqueda de pertenencia de Juan Preciado en *Pedro Páramo* o de Ixca Cienfuegos en *La región más transparente* de Carlos Fuentes, situaciones similares se pueden descubrir en *Balún Canán* de Rosarios Castellanos, *El luto humano* de José Revueltas, o en *Al filo del agua* de Agustín Yáñez.

La simbolización de *nosotros-los otros* y el tránsito posible para el encuentro con el otro se representan en el eje *lo propio-lo ajeno*. Aquí se plantea de manera por demás crítica las limitaciones vitales de lo propio y el atractivo ineludible de lo ajeno.

Lo propio, el pueblo y la familia, para los hermanos Moncada, por ejemplo, resulta chato y sin valor porque, precisamente, al ser cerrados no ofrecen posibilidades de crecimiento. Por ello sueñan con salir al mundo y apropiarse de otros valores culturales. Lo mismo sucede con Rosas que

sufre porque Julia se mantiene ajena y no le permite apropiarse de ella, de la misma manera en que el pueblo permanece ajeno y no le permite ingresar en él realmente.

La falta de conciencia y claridad sobre las fronteras y valores de lo que es propio, permite que el pueblo mire con envidia y curiosidad el mundo de los militares, de tal suerte que éste se convierte en algo deseado por ajeno, en un extraño juego de valores y contravalores. Por ello, el pueblo secuestrado por los militares al tiempo que se siente ocupado y humillado alcanza a idealizar como deseable la capacidad para el ejercicio del poder. En otras palabras, su situación de ocupados genera una visión ambivalente de desprecio y admiración por la conducta ajena, a la vez que humillada y valiente la conducta propia. Este juego de valores se monta, de nuevo, sobre el problema de identidad ya que la falta de ésta no se pueden establecer las fronteras, y las diferencias fundamentales entre lo propio y lo ajeno.

Es, precisamente, esta ambivalencia la que no permite reconocer las dimensiones y valores de lo propio ni de lo ajeno, porque propicia la pérdida de la capacidad de distinguir los límites entre los valores propios y los ajenos.

Este eje de significación remite al problema cultural de la admiración y rendimiento al conquistador o vencedor. El pueblo entero concede para poder sacar el provecho de, por lo menos, la tranquilidad y la paz, aunque éstas sean artificiales. La carencia de identidad hace que se desvirtúen las cualidades de lo propio y se trastoquen los valores hasta llegar a admitir y admirar lo ajeno, a pesar de que signifique la subordinación a un orden extraño que modifica y destruye lo propio:

La figura del general Rosas surgió en el centro oscuro del jardín y avanzó hasta el grupo olvidado en el corredor de doña Matilde. "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...[...] 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...[...] "Somos un pueblo de

esclavos con unos cuantos patricios”, y se sentó en el palco de los patricios a la derecha de Francisco Rosas.¹⁴²

Ante tal violencia la solución estética parodia el orden propio, olvidado y no defendido en la figura del presidente, el loco Juan Cariño, que dentro de su locura constituye la única forma de restituir los valores de lo propio, esto implica otra de los sentidos paradójicos que tiene lugar en la novela: el loco es el único cuerdo del pueblo.

Lo ajeno, no impuesto, legítimo está representado en la figura de Hurtado, el extranjero. Felipe Hurtado se instituye en una zona de contacto entre lo propio y lo ajeno, posee el teatro y trata de compartirlo, logra un intercambio que modifica de manera positiva los componentes y límites de lo que le es propio y comparte, así como de lo que es ajeno y recibe. Es, entonces, la representación de la dialéctica de un intercambio, no mediado por la violencia, que reelabora los contenidos que constituyen lo conceptualizado como propio, para plantearlo como un valor dinámico y cambiante.

Sin duda, el teatro —la ilusión— que les mostró el extranjero Hurtado a las familias de Ixtepec, es lo que los capacita para la conspiración posterior. En otras palabras, logran reapropiarse del concepto teatral de representación para utilizarlo para sus propios fines, convirtiéndose así en actores por voluntad propia, con lo que se pone en evidencia que lo ajeno no necesariamente es despreciable, sino que ofrece un enorme potencial para el crecimiento y maduración del ser humano; la refuncionalización de la representación teatral implica la posibilidad de reapropiarse de las formas del discurso ajeno.

Así pues, la formalización misma de la enunciación da lugar a la generación de significados dentro de la obra que se imbrican en la constitución de las dimensiones espacio-temporales. En estas dimensiones se establece la relación de la enunciación con su propio contexto

¹⁴² *Ibid.*, p. 69.

para dar lugar a la complementación de los significados referidos porque se articulan sobre los correlatos espaciales y temporales dentro-fuera, local-extranjero y, que de nuevo, implican las relaciones antitéticas propias del oximoron.

4.2 La imagen de la memoria

En la figuración de la memoria de Ixtepec, dada a través de los distintos lugares de enunciación, resuenan los ecos de las voces que conforman el pueblo, tanto las de los locales como de los extranjeros y, a través de ella, se ponen de manifiesto las contradicciones propias de cada grupo, así como su constitución fracturada y heterogénea.

La misma idea de la memoria aparece tematizada en múltiples ocasiones para dar lugar a la reflexión sobre el funcionamiento de la memoria individual y colectiva. Funcionamiento que tiene que ver con el lugar de la memoria en nuestra cultura como sustento para la conformación de la conciencia histórica. Así, la memoria que narra pone en entredicho el valor de su palabra porque evidencia su naturaleza oscilante. La memoria recuerda y nos narra esos recuerdos, es decir, es un sujeto cuya acción es recordar. Este proceso de rememoración conlleva una reelaboración de la realidad y —dada su figuración en una conciencia individual— lo hace desde un nivel en que los hechos se orientan desde una voluntad que implica un proceso de selección, jerarquización y organización. Por ello, la tematización de la memoria insiste en caracterizarla a partir de su naturaleza inestable, no única ni definitiva. De ahí que, por ejemplo, se plantee una forma posible y diferente del funcionamiento de la memoria en Martín Moncada:

...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 jamás... [...] ...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.¹⁴³

En la novela, la memoria yuxtapone tiempos, presenta fragmentos de sucesos, presenta múltiples y variados aspectos de la vida cotidiana de Ixtepec en un desorden aparente —que también aparece tematizado— que, junto a la selección subyacente a la función de la memoria, relativiza su propio actuar al objetar la calidad de verdad única y definitiva de la voz de la memoria:

...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...¹⁴⁴

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. 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...¹⁴⁵

Esta memoria viva lleva al lector de una idea a otra, de un nivel de la narración a otra, siguiendo ese “orden imprevisible” que corresponde a la naturaleza del funcionamiento de la memoria. Al mismo tiempo, la personificación de la memoria de Ixtepec que preside la enunciación da lugar a las memorias de los otros y todas confluyen en el proceso de enunciación. Entonces, la memoria a la vez que da cuenta de sucesos específicos, representa lo sabido, sentido y percibido de la comunidad, recupera las memorias individuales de los personajes y por lo mismo se constituye en un espacio para el intercambio, la polémica entre las visiones de mundo y las interpretaciones del pasado. De ahí que alcance el valor de memoria colectiva y como tal llegue a configurar una

¹⁴³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 197.

memoria social en cuyo seno se da una marcada heterogeneidad discursiva que termina por plantear el debate ideológico de la colectividad.

La memoria construye su propio lenguaje a la vez que asimila el lenguaje del mundo rememorado. Esto se da a través de la inclusión de aspectos particulares de un lenguaje de carácter popular que se distingue en fragmentos de canciones, expresiones locales y dichos populares, así como en la parodización del lenguaje de la retórica de la política oficial. La asimilación de acentos y tonos implica la puesta en escena de los contradictorios valores que rigen a la comunidad. Así, las voces de la memoria—al igual que la perspectiva letrada— disienten de la perspectiva oficial de la historia a la vez que disienten entre ellas mismas. Tales valores contradictorios refieren relaciones paradójicas entre las distintas formas de recuperación de la memoria: la selectiva del discurso de la historia y la no selectiva del discurso de la memoria colectiva.

La retórica de la política oficial se plantea como un discurso ajeno para la colectividad por ello aparece integrado a la perspectiva de los extranjeros, incluido Rodolfo Goribar. Sin embargo, la comunidad vive debatiéndose entre el pasado porfirista, y el presente producto de una “revolución” y la rebelión cristera como inminente reacción a éste presente. A través de la memoria se da lugar a la aparición de un amplio espectro ideológico en el que los personajes ocupan distintas y contradictorias posiciones.

Lo anterior lleva de nuevo al problema de identidad. La memoria que conjunta las memorias grupales e individuales, deja ver las huellas de visiones de mundo no correspondientes a los personajes quienes las han asimilado como propias. La visión de mundo correspondiente al porfirismo se ha introyectado de tal manera en la comunidad que ésta sigue considerándose porfirista, aunque nunca haya pertenecido cabalmente a la clase dominante del porfiriato. De ahí el

desprecio a los indios y su intención primera de mantenerse ajenos a los problemas comunitarios al sentirse despojados por causa de la revolución:

—¿Con Zapata? —Exclamó doña Elvira. Sus amigos se habían vuelto locos esta noche o quizá sólo querían ponerla en ridículo delante de los extranjeros. 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.¹⁴⁶

La identidad de la memoria, entonces, aparece fragmentada porque refiere distintos lugares ideológicos en debate y, sobre todo, indica la forma en que a éstos corresponden distintos lenguajes que entran en contacto y se modifican entre sí.

Uno de los aspectos más relevantes de este debate estriba en la conciencia de la memoria sobre sí misma. Los cambios de lugar en la enunciación, su identificación con las clases pudientes del pueblo y su deslizamiento a una identificación con la colectividad, indican una identidad inestable. Inestabilidad que se multiplica en el nivel de los personajes y de las acciones que se mueven a los distintos lugares ideológicos sin terminar por ubicarse en uno que les permita construir su propia identidad individual y de grupo. Tal carácter implica una conceptualización paradójica en que se reconoce la forma del oxímoron en tanto es sin ser.

5. El espacio generador de identidad

La voz narrativa, dependiendo de las ubicaciones ya mencionadas, instaura diferentes espacios que, en conjunción con la acción de los personajes, logran conformar el proceso de significación de la novela. Ya en los estudios reseñados en el capítulo anterior, los críticos han reconocido la relevancia en la descripción de los espacios y su carácter dual abierto/cerrado. De ahí

¹⁴⁶*Ibid.*, p. 71.

retomo esos conceptos aunque no los consideraré como poéticos o apoéticos dado que tal clasificación, como comenté, no ayuda a explicar su funcionamiento en el interior del texto novelesco.

El espacio se representa a través de un conjunto de imágenes que tienden a establecer el aislamiento como el rasgo más evidente del mundo narrado. Particularidad que se reproduce tanto en los sectores que conforman el pueblo ficticio¹⁴⁷ de Ixtepec, como en los mismos personajes, en quienes el aislamiento se traduce en soledad e incomunicación.

El espacio se organiza a partir de la acentuación de las alusiones al aislamiento y al encierro que conlleva. Tal encerramiento se conjunta con la idea del tiempo suspendido porque remite a la inacción y a la soledad. Tanto el pueblo como sus habitantes se limitan a ver vivir a los otros y no actúan por sí mismos, de ahí que se distinga un ambiente de inmovilidad e incapacidad para la acción sustentado en el aislamiento. Desde la descripción de pueblo y sus límites, se le dibuja encerrado, aprisionado por las montañas que lo rodean y se utilizan términos correspondientes a la opresión del encierro:

Desde esta altura me contemplo: grande, tendido en un valle seco. Me rodean unas montañas espinosas y unas llanuras amarillas pobladas de coyotes.¹⁴⁸

...Un calor ardiente flotaba en el jardín, los helechos crecían desmesurados entre las sombras y las sombras obtusas que me rodean se instalaron en el cielo por encima de los tejados y oprimieron a la noche...[...] Isabel y Conchita, condenadas a gastarse poco a poco entre los muros de sus casas, comieron con desgano las golosinas por las que escurría la miel ardiente...¹⁴⁹

¹⁴⁷ En la obra no hay ninguna referencia explícita sobre la ubicación geográfica del pueblo. Las referencias lo ubican en Jalisco pero ahí no hay ningún pueblo con ese nombre, en el estado de Puebla hay un poblado llamado Ixtepec y en el de Oaxaca un lugar llamado Ciudad Ixtepec. El camino a Cocula que se menciona en la obra no podría estar en ninguno de esos dos lugares.

¹⁴⁸ Elena Garro, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 68.

Era viernes. La noche estaba inmóvil, se oía el respirar pesado de las montañas secas que me encierran, el cielo negro sin nubes había bajado hasta tocar tierra, un calor tenebroso volvía invisibles los perfiles de las casas...¹⁵⁰

Este encerramiento se multiplica en los espacios interiores del pueblo que confinan a los personajes a lugares cerrados e indican la soledad de los personajes, así como sus nulas posibilidades de actuar:

...Ningún ruido llegaba a ese lugar situado en el centro de la casa y cercado por corredores, muros y tejados... [...] Las persianas siempre estaban echadas y los visillos almidonados, corridos...¹⁵¹

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...¹⁵²

Doña Matilde avanzó por los caminos seguros de su casa. Estaba adentro de sus muros conocidos, fuera de la pesadilla que amenazaba con no acabar nunca...¹⁵³

Este confinamiento del pueblo se multiplica en sus propios espacios, así cada espacio particular está marcado por límites que acentúan el aislamiento de los personajes propios de cada espacio interior al pueblo:

Al llegar a la casa de las Montúfar, Segovia esperó galantemente a que las mujeres echaran los cerrojos y las trancas del portón; y luego, remontó la calle solitario

El aislamiento externo e interno del pueblo remite a la idea de un estado de sitio, la invasión de los militares supone la pérdida del espacio propio; es a los otros a quienes ahora les pertenece el espacio. La falta de esta dimensión incide en su falta de identidad, los personajes están atrapados en un tiempo de opresión que los humilla, no pertenecieron cabalmente a la clase

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 165.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 50-51.

¹⁵² *Ibid.*, p. 57.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 218.

pudiente porfirista ni ahora pertenecen a la clase en el poder. Esta situación hace que su espacio tomado por la fuerza por los militares los desplace a un espacio sin espacio, como si fueran exiliados en su propia tierra. De ahí que vivan encerrados y temerosos, suspendidos en un tiempo y un espacio que no les pertenece y se muestren incapaces para la acción. Es la acción comunitaria la que logra trascender esa situación mediante la conspiración contra los militares que, aunque fracasa, obliga al contacto entre los diversos espacios del pueblo y, en última instancia restituye la identidad aunque sea momentáneamente.

Pudiéramos hablar, entonces, de que el pueblo está dividido en cuatro grandes sectores a los cuales corresponden sus respectivos conjuntos de personajes. El pueblo ocupado por los militares plantea la primera división: el pueblo y el Hotel Jardín, a los que corresponden nosotros y ellos como formulación en el nivel de la enunciación.

El Hotel Jardín, lugar donde viven las amantes de los militares implica la idea de prisión dentro de la prisión. Los militares guardan a sus amantes celosamente; son mujeres obtenidas mediante el pillaje y exhibidas como botín de guerra en la plaza pública.

Este espacio cerrado también los hace prisioneros porque están reducidos a ese lugar que los aleja de miradas del pueblo. La presencia de los militares aprisiona y es aprisionada:

Y miraron los muros del cuarto que las tenía prisioneras. No podían escapar de sus amantes. La nostalgia por la libertad que unos momentos antes las había dejado perplejas, se volvió intolerable y el Hotel Jardín las llenó de terror. En las calles las carreras terminaron y el pueblo volvió al silencio. Ixtepec estaba preso y aterrado como ellas.¹⁵⁴

El hotel significa una estancia no definitiva en el pueblo y la no pertenencia ni identidad, situación que se reproduce en la relación de los militares con las queridas, mujeres con

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 237.

quien sólo tienen una relación efímera y, desde luego, no legitimada por la convención social. La ausencia de matrimonio indica, precisamente, la no pertenencia a alguna clase de orden de carácter comunitario, sino una situación indefinida porque el único compromiso es con el General Rosas que, a su vez, supone el orden militar. Tal orden no llega a representarse como una organización mayor, con sus valores, reglas y usos, de la que los militares serían representantes sino que siempre está supeditada a la voluntad individual del general, de ahí que no se pueda hablar de un tipo de comunidad capaz de proveer identidad y de trascender los límites de la situación de invasores. De hecho, su posición frente a los cristeros, aunque determinada por el orden superior, no implica conciencia de pertenencia sino de obediencia. Otro indicio de la falta de conciencia del ser militar es la corrupción que los enriquece ilegalmente, al apoyar los delitos que comete el rico del pueblo:

...Los militares se habían vuelto absurdos desde que se dedicaban a ahorcar campesinos y a lustrarse las botas. “¿Y para eso les pagan?...¡igual que a los carteros!”, Se sintió burlada. Era mejor irse “¡Mi próximo amante no recibirá sueldo!” se dijo disgustada. Ella había visto la nómina de Cruz, sólo que la suma no alcanzaba a cubrir los gastos que tenía. “Es un ladrón...” Y se quedó boquiabierta...¹⁵⁵

El encerramiento violento es la vía que utilizan los militares para imponerse, tanto al pueblo como a sus propias amantes. Así, cada una de las mujeres está secuestrada por su amante a cambio de vestidos y joyas. Este intercambio supone, en primera instancia, la pérdida de la libertad, además de la cosificación de las mujeres que se proyecta a las gentes del pueblo quienes viven una humillación similar.

La ruptura del espacio cerrado se da a través de la presencia de Felipe Hurtado quien llega al pueblo en calidad de forastero y como tal no respeta el orden impuesto por los militares.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 235-236.

Esta ruptura y reto a la figura de Rosas le gana la aceptación y simpatía del pueblo, aunque recuérdese que la voz del pueblo corresponde a las familias pudientes, que lo acoge y se identifica con él.

El espacio de las familias acomodadas, los Moncada, los Montúfar, Meléndez, Arrieta y Goríbar, los sectoriza como conjunto y los encierra en cada una de sus casas. En el caso de los Moncada logran romper el encierro mediante un trastrocamiento del tiempo. El tiempo del encierro, al que convierten mediante una voluntaria y ficticia suspensión del tiempo cronológico, en el tiempo de la libertad y de los sueños, configurando así una negación del tiempo y el espacio, donde se confunden pasado y futuro, tiempos que no determinan las acciones porque se viven en la dimensión irreal de los sueños y en éstos se vive la sensación de libertad sin restricción.

En casa de los Meléndez, el pabellón Inglaterra con sus óleos e imágenes permite viajar con la imaginación y salir del encierro, los jardines y los animales recogidos en la calle, entre los que se puede contar el forastero Hurtado, ofrecen la sensación de rompimiento del encierro, en tanto se construye como un universo autónomo y no dependiente de la realidad.

Lo mismo sucede con el proyecto de la obra de teatro porque ofrece en tanto representación la posibilidad de, al menos por un momento, transformar la realidad.

El proyecto de la representación teatral es el vehículo mediante el cual las familias pudientes tratan de romper el encierro y la vejación de que son objeto, impulsados por la fuerza del forastero. Los espacios cerrados se dan en todos los ámbitos espaciales y cada espacio niega al otro, quedando sólo el espacio de la plaza y de la iglesia como abiertos y compartidos.

Los espacios de las familias pudientes y su simbolización niega el espacio del Hotel Jardín que contraviene el orden moral y social representado por aquel sector; lo mismo sucede con la

casa de las cuscas que semánticamente implica valores contrarios a los representados por esa clase superior.

Es hasta la fiesta de Carmen B. de Arrieta que estos espacios entran en diálogo pues se utilizan para tratar de salvar al Padre Beltrán y al sacristán Don Roque, momento de la construcción de un nosotros que abre y unifica espacios y tiempos, en ese breve momento de identificación de los diversos sectores del pueblo.

La toma de posesión de la iglesia por parte de los militares termina por cerrar los espacios del pueblo y es el detonante para la acción que busca la apertura de, al menos, ese espacio de identidad y pertenencia.

Puede decirse, entonces que la configuración del espacio novelesco, desde cuya conceptualización como pueblo aislado y los subsecuentes aislamientos en el interior del mundo narrado constituyen una instancia de simbolización que remite a la incomunicación. Los aislamientos reiterados se pueden entender como el origen de la falta de identidad comunitaria y como la causa de la inacción de los personajes, de ahí que sea el espacio comunitario —el cierre de la iglesia— el detonante que obliga a los personajes a la acción.

6. Los personajes definidos por el espacio

La memoria como instancia de enunciación, dibuja el espacio novelesco y los personajes y voces que le corresponden. Los personajes se dividen en dos grandes grupos: indios y mestizos. Aunque los indios no aparecen con voz en la novela, es continua la referencia a ellos como contraparte de los mestizos. En este sentido reaparece la cuestión de nosotros-los otros con relación al problema de identidad. Los mestizos son tales frente a su contraparte indígena, éstos aparecen como objetos de la represión y no hay señales de solidaridad ni de búsqueda de diálogo con ellos en la novela. La conceptualización de los indios como “Indios cabrones” parte de la perspectiva de los

mestizos y la conceptualización de los mestizos como culpables del deterioro del país parte de la perspectiva que preside la novela, la de una cultura letrada capaz de poner en evidencia las contradicciones de la ideología dominante.

Este primer enfrentamiento en el nivel más amplio de los grupos de personajes expresa de nuevo el problema de identidad. La identidad del mestizo que niega su origen indígena y reproduce los dictados de los esquemas ideológicos dominantes, está asentada sobre el prejuicio y la negación de los orígenes en aras de la identificación con los dominadores. De tal forma que no hay identidad propia de base sino que ésta corresponde a los grupos ajenos cuya dominación ha sido el principio de toda la problemática de ser-pertenecer.

Así, la negación del indio se convierte en un obstáculo para la construcción de la identidad del mestizo y, sobre todo, da lugar al aislamiento de ambos grupos. Aislamiento que no permite un diálogo que, en última instancia, puede ser la solución que genere la identidad:

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.¹⁵⁶

Los mestizos y los indios se diferencian por su origen y su posición en el contexto social representado, en la búsqueda de identidad los personajes actuantes en la novela se deslindan de lo indígena y lo desconocen. Esta posición se cuestiona en voz de los mismos

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 25.

personajes, dando cuenta así del debate ideológico implícito en el mundo narrado:

—¡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—...[...]... —¡Son unos traidores! —suspiró doña Elvira la viuda de don Justino Montúfar.

—Todos los indios tienen la misma cara, 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. ...[...]... 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 la 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.¹⁵⁷

Como se ve, la convivencia con los indígenas no los asimila a la sociedad de Ixtepec sino que los mantiene en sus márgenes. Se concibe así a los indios como un grupo compacto, homogéneo y ajeno, lo que cancela toda posibilidad de tránsito de un grupo a otro. Por eso cuando se refiere la figura del general Amaro, se le conceptualiza como un “yaqui traidor”, es decir, es un personaje que abandonó su posición de dominado para pasar a ejercer el poder y la violencia, lo que, a los ojos del pueblo es una especie de doble traición: no sólo modificó su condición de oprimido sino pasó a formar parte de los opresores. Esto traiciona sus orígenes y al mundo mestizo:

—¡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 a calle, de barrio en barrio, de balcón en balcón.¹⁵⁸

Se reafirma la imposibilidad de contacto entre los indios y los mestizos cuando la sirvienta india delata la conspiración y la lleva al fracaso. Entender esta delación como traición no sería pertinente porque entre las Montúfar, las patronas, e Inés, la criada india, no hay una relación

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 25-26.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 185.

de confianza o de identificación, más bien es el desprecio que sienten por los indios lo que las hace comentar los planes de la conspiración delante de la criada. Sin embargo, las Montúfar se sienten traicionadas a pesar de que las diferencias entre los grupos sociales a lo que pertenecen no permiten una relación de iguales, ni un sentimiento de destino común. Esta ausencia de solidaridad la explota el general Rosas para conseguir la información de los planes de la conspiración.

Entonces, esta pertenencia de los personajes a ámbitos que no entran en contacto solidario plantea la escisión fundamental sobre la que se monta el problema de identidad: la negación del otro:

Era una vergüenza tener hambre cuando sus amigos estaban en la cárcel y el pobrecito Juan muerto antes de cumplir diecinueve años... Pero así era ella: ¡una golosa! Miró el sol radiante que iluminaba los objetos de cristal y sus jarras de plata y se sintió reconfortada por la belleza del comedor. “Ya estaría de Dios que les tocara a los Moncada”... Entró Inés con su traje lila, sus pies descalzos y sus trenzas negras que flotaban en la luz dorada de la una de la tarde. La señora buscó los ojos rasgados de la india y le sonrió agradecida.

Conchita se dejó servir sin levantar la vista del plato. La criada bajó los párpados y salió de la habitación con ligereza.

—Mamá, Inés está de novia con el sargento Illescas, el asistente de Corona...[...]

(Elvira) Recordó con claridad las conversaciones con su hija y la libertad con la que había explicado los detalles del “plan” sin cuidarse de quien escuchara sus palabras.¹⁵⁹

Además de la construcción de una identidad de los mestizos dada por el origen de clase, también la pertenencia a un espacio geográfico funciona como eje de diferenciación. Es decir, los mestizos se diferencian entre sí a partir de su pertenencia a espacios geográficos que implican desigualdad cultural. Así, se plantea la contraposición entre el norte y el sur comolugares que construyen identidades disímiles y contrapuestas.

El pertenecer a un espacio geográfico determinado, incluye una manera de ser particular

¹⁵⁹ *Ibid.*, pp. 259-260.

y diferenciada que, de nuevo, construye un nosotros frente a los otros. Este pertenecer significa compartir una serie de valores de convivencia en una comunidad que vive en un territorio, frente a los valores compartidos por otra comunidad que vive en otro territorio. La necesidad de establecer lo propio obliga a marcar las diferencias con los otros, en donde, desde luego, lo propio se reconoce como más valioso que lo ajeno en pos de la reafirmación de la propia identidad:

—Por allá somos distintos. Desde que somos crianzas ya sabemos lo que es la vida y lo que queremos de ella. Por eso damos la cara sin esconder los ojos. En cambio, la gente de por acá es gente gananciosa, de madriguera. Nunca se sabe con ella.

Así nos juzgaba con rencor el coronel Justo Corona.

—Parece que se contentan cuando uno sufre —dijo Rosas.

—Pero la están pagando —agregó Corona, sombrío.

—Por allá no nos gusta ver sufrir al hombre, somos querendones ¿Verdad, mi general?

¹⁶⁰

Estos dos primeros niveles antagónicos en que se dividen los personajes de la novela, mestizos e indios, norteros y sureños, se multiplica en el mundo narrado y marca las diferencias sociales internas a Ixtepec, así los militares y sus queridas como invasores se relacionan de manera antagónica con la gente de Ixtepec. En el seno mismo de Ixtepec se reproduce esto al enfrentarse el lugar y función de las familias decentes a la casa de las cuscas.

En segunda instancia se conforman grupos de personajes que corresponden a los espacios internos de Ixtepec. Así, tendríamos cuatro grandes grupos de personajes: las familias pudientes de Ixtepec y su huésped Felipe Hurtado; las cuscas y Juan Cariño; los habitantes del Hotel Jardín y, por último, la gente del pueblo.

En un extremo estarían las familias pudientes que hacen, dados los lazos familiares y de amistad que las unen, un conjunto heterogéneo pero que más o menos comparte una identidad de

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 108.

clase. Este subgrupo representa un amplio espectro de visiones de mundo que, tienen en común su calidad de mestizos acomodados aunque venidos a menos por la ocupación militar, transparentan diferencias importantes en sus visiones de mundo. Las familias pudientes sufren la opresión de Rosas de la misma forma que ellos oprimieron a los indios. Son ellos quienes reproducen los esquemas ideológicos que niegan un lugar a los indios en la cultura mestiza. Esto confirma las relaciones antitéticas que se establecen a lo largo de la novela.

Sin embargo, los sucesos violentos de los que los indios y los agraristas son objeto, despiertan dudas en su sentir hacia ellos y hasta que son víctimas de una violencia similar y del despojo empiezan a considerar la posibilidad de aceptarlos:

—Eran muy pobres y nosotros les escondíamos la comida y el dinero (a los zapatistas). Por eso Dios nos mandó a Rosas para que los echáramos de menos. Hay que ser pobre para entender al pobre —decía sin levantar la vista de sus flores.¹⁶¹

...—amenazó doña Elvira adivinando las 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!”...¹⁶²

Las diferencias que se evidencian entre las visiones de mundo de los personajes que conforman las familias pudientes, abren un abanico de posibilidades sobre la conciencia de ser y pertenecer a una sociedad. Por ello, las veremos en sus rasgos más característicos porque en conjunto dibujan a una clase social encabalgada entre el pasado y el presente. Clase que puede promover cambios y transformar sus puntos de vista para construir identidad pero incapacitada para trascender su individualidad, de ahí que no logre generar una fuerza suficiente para enfrentar al

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶² *Ibid.*, p. 81.

invasor y retomar su propio destino.

Rodolfo Goribar y su madre son el extremo de ese espectro, pues actúan siempre guiados por el interés propio y se mantienen, intencionalmente, aislados de los demás pobladores de Ixtepec, pues son los ricos que negocian con los militares y obtienen ganancias. Estos personajes encarnan el nuevo tipo de cacicazgo creado a partir de la combinación del capital porfirista con el nuevo gobierno. A pesar de ello, las familias pudientes mantienen una relación e identificación con los Goribar, la cual no les permite reconocerlos como enemigo de su clase, esta culpa se desplaza al invasor y desconoce el grado culpa de quien colabora con éste, aunque se menciona en diversos momentos:

...La señora Goribar sentía una admiración ilimitada por Rodolfo: gracias a él sus tierras habían sido devueltas y el Gobierno le había pagado los daños cometidos por los zapatistas. Era pues justo que en público hiciera testimonio de su agradecimiento. ¿Qué menos podía hacer por él?¹⁶³

...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 Goribar.¹⁶⁴

Las Montúfar, Conchita y su madre doña Elvira, tienen muy introyectados en su pensamiento los valores porfiristas. En ese marco de referencia viven la experiencia de la tiranía paterna que las obligaba al silencio “en boca cerrada no entran moscas”. Ahora que la muerte las ha liberado de la figura del esposo y padre, viven el conflicto de permanecer en silencio en inmóviles o participar activamente, con voz y capacidad actuante en el mundo narrado. Eligen esta última opción y, doña Elvira es la artífice del engaño de la fiesta. Cuando fracasa la fiesta

¹⁶³ *Ibid.*, p. 66.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 90.

vuelven a instalarse en el temor y la inmovilidad. La figura de autoridad representada por el marido y padre, don Justino Montúfar, aunque es repudiada por doña Elvira la reproduce en la relación con su hija. Así la autoridad no se cuestiona en sus bases más profundas, sino se limita a ser un ejercicio posible y deseado. Así como ella fue tiranizada por su esposo, ella tiraniza a su hija y le niega la posibilidad de expresar sus ideas propias:

...Si su madre la hubiera escuchado no estarían en esa situación, pero la señora no la dejaba hablar y Conchita no pudo explicarle las hendiduras peligrosas que presentaba el plan hecho por doña Elvira para engañar a los militares. Ante su asombro, los mayores aceptaron con entusiasmo el disparate de su madre y Conchita optó por callar...¹⁶⁵

En el contexto de las familias pudientes de Ixtepec, destaca la pareja formada por don Joaquín y doña Ana Meléndez quienes viven en un espacio de orden y aislamiento. Con este encerramiento crean un ambiente ajeno al mundo exterior, como una forma de escapar a la realidad de la opresión de los militares y a la realidad en general. El único interés en lo que pasa fuera de los muros de su casa es la manía de don Joaquín de recoger animales abandonados, sublimando en ellos la compasión quienes son víctimas de la injusticia que campea en el mundo exterior. Es esta lástima por los desamparados la que lo mueve a invitar a su casa al forastero a pesar de que ello podría implicarle problemas con los militares. Este gesto de don Joaquín es la primer acción que conlleva el riesgo de contradecir la voluntad del general Rosas. El orden y aislamiento de su casa se ve roto cuando acogen al forastero Felipe Hurtado. A la llegada de éste, su casa se convierte en el centro de reunión de las familias pudientes, de la sociedad de Ixtepec.

Los Moncada conforman una familia atípica, Martín Moncada, el padre, percibe la realidad desde una óptica muy particular, su concepción del tiempo no coincide con el mundo al

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 210.

que pertenece, no se identifica con este mundo y necesita de su familia y sirvientes para anclarse a la realidad. En este personaje se concentra las ideas relativas a la reflexión sobre el tiempo, ésta refiere la inutilidad del tiempo cronológico y propone la reapropiación del tiempo por el individuo. Martín logra desdoblarse y verse desde afuera, recuperando sensaciones y sentimientos guardados en su memoria, su reflexión es a simular la de la voz de la memoria de Ixtepec. En oposición, su mujer, doña Ana, más asentada en la realidad vive esperando suceda algo que los saque del estado de sopor en el que viven, siempre en un papel de espectadora porque como ser actuante sólo logra sentimientos de culpa, como sucede cuando toma iniciativas:

—¡Es mala!...¡Es mala!...—gritó Ana Moncada sintiéndose culpable de la maldad de su hija. Miró su cama con miedo y se oyó diciendo: “¿vienes?” Con esa misma palabra había llamado Rosas a Isabel y su hija se fue con él en la oscuridad de los portales. Ella, después del nacimiento de Nicolás, había llamado a su marido cada noche: “¿Vienes?” Recordó aquellas noches: endulzaba la voz como Francisco Rosas y llamaba a Martín “¿Vienes?” Y su marido sonámbulo avanzaba hasta la cama, hechizado por aquella Ana desconocida, y juntos veían aparecer el alba.¹⁶⁶

Los hijos, Nicolás, Isabel y Juan Moncada, al igual que su padre, recuerdan la infancia como un momento único en la vida. El contexto pueblerino los atrapa y buscan una salida a su vacío existencial, vacío que se llena con su participación en la guerra cristera en el caso de Juan y Nicolás y con el amor a Rosas como búsqueda del otro, el caso de Isabel.

La tertulia en la casa de los Meléndez incluye al médico y a su esposa, los Arrieta, y a Tomás Segovia, el boticario. Este último además de boticario es el poeta del pueblo, cuya concepción de la poesía implica el eslabonar palabras bellas y rimadas en un ejercicio que lo diferencia de los bárbaros e incultos. Es decir, entiende la poesía como una expresión de la alta cultura y al participar de ella siente pertenecer a la elite de la cultura oficial. Además, se afilia a una

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 239.

visión romántica al cantar a un amor no correspondido.

Tomás no se ofendió por el comentario alegre de su amiga. Su risa le sirvió para elaborar una teoría complicada sobre “el arte maléfico de la coquetería”, Isabel lo dejó hablar. Descorazonado por el silencio de su amada. Segovia se alejó de ella para refugiarse junto a un pilar vecino desde donde podía observar a la joven. Le gustaban los amores “imposibles”; le dejaban “el gusto exquisito del fracaso”.¹⁶⁷

Felipe Hurtado, el mexicano, el extranjero en Ixtepec, encarna todos los atributos de los que carecen los hombres y las mujeres de Ixtepec. Por ello parece pertenecer a otro orden, en donde es posible el ejercicio de la voluntad. Este personaje es precisamente lo opuesto a las familias pudientes porque ejerce su propia voluntad, porque no tiene miedo. Por eso es el “mensajero no contaminado por la desdicha”. De ahí viene su magia, tiene seguridad en sí mismo y prefiere correr la misma suerte que su amada antes que abandonarla y, sobre todo, tiene la capacidad de compartir y respetar a los demás. Acepta a Juan Cariño y lo trata como Señor Presidente, comparte la poesía con los hermanos Moncada y propone el teatro como una forma de recuperar la ilusión. Ante un pueblo tan resignado a la opresión su voluntad es tal que alcanza niveles de héroe mítico porque ejerce su voluntad de amar y lleva a su amada hacia la libertad.

Este grupo conformado por las familias pudientes de la sociedad de Ixtepec está signado por el aislamiento en que viven. Su contacto se da a través de la tertulia en casa de los Meléndez, así como en el espacio de la iglesia. Su actuar está determinado por el individualismo y por el dejar hacer a los militares. Situación que se modifica a partir de la huida de Felipe Hurtado y Julia. Estos muestran cómo se puede ejercer la propia voluntad y vencer los obstáculos para conseguir la libertad. Sin embargo, la incapacidad de estas familias para establecer su propia identidad y entrar en diálogo con los otros lleva al fracaso su intento de rebeldía.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 199.

El grupo de las cuscas y Juan Cariño está ubicado en los márgenes sociales y físicos de Ixtepec. A diferencia de las familias pudientes las cuscas carecen de apellido, se les conoce sólo por sus nombres o sus apodos: la Luchi, la Taconcitos, la Pípila. Ellas son víctimas de la injusticia general, de la violencia social, no únicamente de la que ejercen los militares en el pueblo. Ellas también están encerradas, permanecen ajenas a lo que sucede en el pueblo aunque su espacio — como la iglesia— es visitado por todos. La Luchi está consciente de su vulnerabilidad y se refiere así misma diciendo “Luz Alfaro, tu vida no vale nada”, ella se reconoce como persona pero los demás no la reconocen a ella. Las cuscas, literalmente encerradas porque no tienen derecho a caminar por el pueblo, no tienen capacidad para la acción por pertenecer a un grupo marginal. Sus vidas están marcadas por la fatalidad y el temor a ser víctimas de la violencia extrema. Por ejemplo, el discurso de la Luchi, única prostituta con voz en la novela, contaminado por la perspectiva general de la novela, refiere una reflexión sobre el tiempo y explica su decisión de ceder a la voluntad de los demás por temor a la muerte:

No quería recordar el final de la Pípila. “El cuchillo se equivocó de cuerpo”, se había dicho frente a la mujer asesinada, y desde ese momento un miedo inconfesado se instaló en ella y la obligó a ceder a la voluntad de los demás por temor a provocar al crimen que nos acecha a todos... [...]...“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.¹⁶⁸

Sin embargo, las cuscas asilan en su casa al loco del pueblo, Juan Cariño, con quien se muestran solidarias. Este personaje es uno de los más importantes porque se caracteriza por su capacidad para la acción. Este personaje es en sí mismo un ser paradójico porque, como ya

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 98-99.

apuntaba, es un loco cuerdo. Todos están convencidos de que está loco pero es el único que actúa con cordura y se atreve a rebelarse al orden impuesto por el general Rosas. Son varias las acciones de este personaje que ponen en duda su locura y lo dibujan como el único ser consciente en el contexto del pueblo.

La Luchi se levantó, se dirigió al rincón que ocupaba Juan Cariño y le dijo algo al oído. El loco la escuchó con atención, se puso de pie y vino hacia Flores.

—Jovencito, le suplico que no venga turbar el orden de esta casa haciendo pregunta capciosas.

—¡Señor presidente!

Juan Cariño le puso las manos sobre los hombros y lo sentó de un golpe en el sillón; luego se acomodó en el lugar que ocupaba la Luchi y lo miró con fijeza. Flores se sintió incómodo bajo la mirada imperturbable del loco.

—Mire a la señorita Luchi. Está muy disgustada.

—¿Por qué?... —pregunto Flores

—¿Por qué?... ¡Ah! jovencito, ustedes tienen la fuerza pero no tienen la razón. Por eso quieren culparnos de sus crímenes. Quieren tener un motivo para perseguirnos.¹⁶⁹

Por un lado, manifiesta una profunda preocupación por el lenguaje, es el “amigo de los diccionarios” pues se dedica a recoger palabras malas para devolverlas al diccionario y a decir palabras hermosas para contaminar a Ixtepec con su belleza y carga positiva. A diferencia de Segovia, el poeta del pueblo, está convencido de que las palabras por sí mismas tienen valor para todos y no son el resultado de una decisión personal. Mientras que para Segovia la palabra tiene valor individual, la palabra para el loco tiene un valor colectivo y las palabras positivas tienen efectos positivos. Su tarea con las palabras es importante porque ayuda a la colectividad y evita la catástrofe. La contraposición de estas dos tareas, la individual y la colectiva, remite al viejo problema del arte como expresión de la subjetividad o el compromiso de la palabra con el contexto. Como se ve en la novela, la primera corresponde a la visión de la cultura de elite y la

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 189.

segunda a una perspectiva marginal.

Por otro, la dignidad con la que asume su papel de presidente lo lleva a la realización acciones que, aunque resultan en la burla del pueblo, son acciones originadas en su voluntad de hacer valer los derechos de la comunidad:

—¡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... [...]... Quizá la sola violencia de sus maldiciones, aún antes de ser pronunciadas habían surtido efecto y Franciscos Rosas, el capitán Flores y Rodolfo Goribar yacían muertos. Abrió la puerta de un empellón. Quería cerciorarse: en el despacho de Francisco Rosas no había nadie.
—¡Esto es una burla! —gritó súbitamente enfurecido y empezó a dar voces y a decir palabras incoherentes como si se hubiera vuelto loco.¹⁷⁰

El loco, que se identifica con Felipe Hurtado porque comparte con éste la capacidad para la acción, se caracteriza por estar consciente del estado de ocupación que vive el pueblo y de la necesidad de hacer algo para salir de ese estado. Juan Cariño alcanza a distinguir qué es lo que mueve a Rosas, reconoce en él a un “librepensador que persigue a la hermosura y al misterio”, a alguien que ha renunciado al pensamiento. En esa definición se encierra el reconocimiento del otro. Hacia el final de la novela, una vez que hubo fracasado la conspiración de la que fue partícipe, el loco pierde su identidad y se reconoce a sí mismo como “uno que fue”, es decir, al no poder ejercer su voluntad y su capacidad para la acción, al ser vencido, pierde su propia identidad, ya no es alguien.

Así, el conjunto del pueblo, formado por las familias pudientes y su huésped, Felipe Hurtado; la casa de las cuscas y el loco, Juan Cariño, se completa con la voz de las murmuraciones, la voz de la colectividad. Esta voz que funciona como la voz popular, va entretejiendo las

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 85-86.

sensaciones y la percepción de los acontecimientos, es la voz de la gente del pueblo, que como tal no llega a concretarse en acción. Esta voz refiere ideas y sentimientos, así como pequeños actos dispersos, nunca organizados ni efectivos contra la dominación. Con este conjunto heterogéneo antagonizan los militares y las queridas, es decir, los habitantes del Hotel Jardín.

Los militares conforman un grupo más o menos homogéneo, no se cuestionan sobre las razones por las que actúan. Llegaron a Ixtepec a “poner orden” y, efectivamente, ordenan las cosas según la voluntad de su general. Estos personajes actúan movidos por su interés personal; un interés más cercano al placer propio que a una idea revolucionaria. Su función es controlar a la población e infundir miedo en los pobladores, detentan un poder que no tiene más sentido que su propio beneficio económico. Su actitud machista y prepotente se sustenta en su poderío militar, en la fuerza y en la violencia. Actúan como grupo para mantener su poder y no reflexionan sobre sus propios actos. Ayudan a los terratenientes, matan campesinos, son hostiles con los pobladores de Ixtepec porque se consideran distintos, ajenos a Ixtepec. La muerte de Damián Álvarez demuestra que ese grupo tiene sus propias leyes de funcionamiento y en sí mismo se ejerce el poder de los más fuertes contra los más débiles. Contravenir las leyes intrínsecas al grupo equivale a la muerte, de ahí que el coronel Justo Corona haya matado al capitán Damián Álvarez porque éste se enamoró de su querida. Su pertenencia al ejército se reduce a seguir los dictados del general Rosas, por ello son ajenos y marginados de la ética militar.

Las queridas de los militares son mujeres prisioneras de sus amantes, como tales han aprendido a sobrevivir y a disfrutar de las prebendas de compartir el dominio del pueblo, sin embargo, reaccionan ante la persecución religiosa y toman la determinación de negarse a los deseos de los militares que persiguen al cura. Este gesto las unifica y determina su identidad, el respeto por los valores religiosos es, en última instancia, un valor compartido con la comunidad.

El tirano Francisco Rosas figura la desacralización del héroe revolucionario y el cuestionamiento del discurso de la historia oficial. Rosas, lejos de identificarse como un ser digno se reconoce a sí mismo como traidor, confiesa que llegó a ser general carrancista luego de haber traicionado a Villa. También es un solitario, no lo mueve el interés sino el deseo de ser amado por Julia, su querida.

Rosas es un personaje de gran profundidad e individualidad; como Martín Moncada, vive una realidad propia, construida a partir del amor que siente por Julia, su querida. En la realidad de Ixtepec es él quien domina, pero en su relación con Julia no logra dominar porque no alcanza a controlar los pensamientos y sentimientos de ésta. Esa es su gran batalla, alcanzar a penetrar en los sentimientos más íntimos de la mujer que se le da corporalmente pero que no se le da espiritualmente. Julia como Ixtepec son prisioneros de Rosas pero no le permiten entrar en ellos, sigue siendo un extraño para ellos aunque a través de la violencia los domine. De manera opuesta, Isabel Moncada le ofrece un amor que él no puede entender ni aceptar, pues su incapacidad para entrar en contacto real con los otros, su individualidad extrema, lo mantienen aislado de los demás.

Mientras Felipe Hurtado y Julia alcanzan la dimensión de seres míticos por sus características y por sus acciones que los diferencian y los dibujan como el paradigma de la voluntad y la decisión, Rosas con sus conflictos internos no deja de ser una parodia del héroe, epígono de la violencia y la represión sin sentido, un ser sin identidad que busca algo fuera de sí sin hallarlo jamás:

—No busques, no hay nada... Todavía no los sabes, pero no hay absolutamente 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.¹⁷¹

Julia Andrade se configura como un personaje distinto. Su imagen se dibuja a partir de las voces de la comunidad y a través de la memoria de Ixtepec pero nunca tenemos acceso a su pensamiento. Julia es una presencia extraña, su figura que “deja una estela de vainilla” es diferente a todo lo que se ha visto en el pueblo. Julia ocupa un lugar especial en ese contexto porque es la querida de Rosas. Además, es alguien que no se entrega, que no se rinde ante la violencia del general, por eso es envidiada y deseada. Su belleza, reafirmada continuamente por la voz de la memoria y las voces del pueblo, es un valor especial porque reside en ese no rendirse ante nadie. Su magia estriba, precisamente, en que es la representación del amor que hombres y mujeres quisieran alcanzar. Por eso pertenece, junto con Hurtado a otro orden, un orden en que no se acepta la dominación y se ejerce la voluntad propia, en que la identidad se establece en relación con el otro, con el amado, de ahí la huida milagrosa. El deseo de ejercer la voluntad propia es superior al contexto de violencia y humillación.

La primera parte de la novela, entonces plantea la posibilidad de trascender la dominación ejercida por los militares a través del amor, de la identidad compartida, del encuentro con el otro. La huida de Felipe Hurtado y Julia, personajes que ejercen su capacidad de decidir sobre su propio destino, es la única solución posible al conflicto porque el encierro y el individualismo no pueden enfrentar el conflicto de la dominación. Ambos extranjeros muestran que identificarse y agruparse para actuar en conjunto conlleva la posibilidad de lograr lo que se desea. En contraparte, Rosas no logra identificarse con Julia porque quiere dominarla absolutamente y por

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 274.

eso la pierde.

En la segunda parte de la novela se reelabora esta propuesta; ante la persecución religiosa —el espacio eclesiástico es compartido por todos— los habitantes de Ixtepec se unen para ayudar a huir al cura y al sacristán. Para lograrlo las familias pudientes organizan una fiesta para que, mientras esta se lleve a cabo, el cura ayudado por Juan Cariño, la Luchi, Nicolás y Juan Moncada, pueda huir. Los habitantes de Ixtepec se unen y actúan en conjunto pero no logran trascender sus individualidades e identificarse como comunidad. El problema está en la base de la identidad ya que al negar a los indios están escindidos en su identidad colectiva. De ahí la traición de Inés que delata la conspiración y la hace fracasar. Además, el amor de Isabel por Rosas delata esa falta de identidad y su búsqueda del otro también fracasa porque no puede trascender su individualidad.

Los personajes están marcados por el espacio, su pertenecer a uno u otro ámbito del pueblo los ubica y los posibilita para la acción. El sistema de imágenes que representa el encierro se multiplica en los personajes y los enclaustra en su propia individualidad.

A lo largo de la novela los personajes tanto individuales como colectivos, abandonan por un momento su inmovilidad, su suspensión en el tiempo. Hacen un gesto que tiende a la búsqueda de la construcción de su propia identidad, tratan de abrir una vía hacia el otro, de establecer un puente que los lleve a entrar en contacto con lo ajeno para así construir su propia identidad.

Los personajes en esta búsqueda trascienden los límites de sus propios espacios y reubican y redefinen así su conflictivo ser y pertenecer, de tal manera que, por momentos logran transformar su propia presencia y modifican las relaciones que establecen con su tiempo espacio.

Así, una sociedad inmóvil y aislada inventa una fiesta para engañar a los militares que la tienen prisionera, trasciende así sus propias limitaciones y temores para arriesgarse por una causa común, que por un momento los identifica como comunidad. Sólo que la ausencia de una identidad compartida y abarcadora determina el fracaso de este intento de entrar en contacto con el otro.

Al reconocer a los personajes en sectores, se puede distinguir la construcción de grupos antitéticos: las familias pudientes frente a las cuscas, que a la vez y en conjunto se oponen a los militares y sus queridas; en este grupo también se dan relaciones paradójicas porque las queridas no son amadas sino que son objeto del deseo de los hombres. De esta forma, de la misma manera que los espacios en la novela se relacionan por oposición, así también los grupos de personajes definidos por el espacio configuran relaciones antitéticas que repiten la forma del oxímoron sobre el que se construye el mundo novelesco.

7. Los diferentes tiempos

Aunque me he referido de múltiples maneras al problema del tiempo planteado en la novela, es preciso retomar este aspecto para ver cómo las diferentes formas que asume la reflexión y conceptualización de este concepto redundan en la reafirmación de los diferentes significados construidos en la correlación de los elementos compositivos. Veremos pues el tiempo de la premonición, el tiempo de la espera, el tiempo de la historia y el tiempo de la narración como sistemas de imágenes que configuran la ausencia de identidad en el mundo narrado.

El texto está plagado de frases premonitorias que reafirman la ausencia del futuro, ya se sabe lo que va a suceder. Desde el "vino por ella" aplicado a la presencia de Felipe Hurtado en donde se adivina la huida futura, hasta las premoniciones de Isabel que sueña con un hombre sin rostro, dan a las acciones de la novela un tono premonitorio, tales premoniciones implican la posibilidad de cambiar el curso de los acontecimientos pero resultan en la repetición del pasado, en

la imposibilidad de modificar el futuro que es únicamente una repetición del pasado. Esta fatalidad se asienta en la carencia de identidad y de fortaleza como comunidad. El mismo origen de la voz de la memoria es la piedra en que se convirtió Isabel, la piedra es la premonición de la memoria.

El futuro turbulento y violento de los Moncada y de Ixtepec se atribuye a una maleficio. Con esto se corrobora la idea de que el origen de los eventos no es resultado de la acción humana sino proviene de otro ámbito, un ámbito misterioso que decide pasando sobre la voluntad humana. De manera que un destino ineluctable resulta culpable de la situación de opresión en que vive el pueblo. La frase “va a pasar algo” la dice la voz popular con la seguridad de que el destino está determinado de antemano. De ahí que Isabel, por ejemplo, pueda recordar el futuro con lucidez. Este remitir la realidad a un nivel previsto por el destino significa ceder la capacidad de decisión individual y colectiva a una instancia ajena, construida para delegar en ella la culpa. Así, la falta de identidad y la incapacidad para la acción salca de la responsabilidad individual y colectiva. Me parece que esta concepción de un tiempo trágico se retoma de la cultura popular, en donde está implícita la significación ideológica de la incapacidad del hombre para modificar sus condiciones históricas.

La idea del tiempo suspendido, del tiempo de piedra que se repite a lo largo de la novela se conjuga con la representación de un sistema de imágenes que remiten al tiempo de la espera. Ixtepec y sus habitantes siempre están esperando que algo suceda. Siempre están a la espera, en calidad de espectadores, de que alguien, los zapatistas o Abacuc lleguen y los liberen de la opresión de Rosas. Esperan un milagro, es decir, un suceso que no dependa de sus acciones o de su voluntad, un evento mágico y liberador que llegue de otro ámbito pero nunca originado en el ámbito interno del pueblo:

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.¹⁷²

Esta espera dibuja la inacción del pueblo, su situación de inmovilidad. Es, precisamente, el no asumir el tiempo propio lo que los hace esperar que de fuera lleguen las soluciones a sus conflictos. La espera como un estado contemplativo, como un no hacer nada expectante, se conjuga con la idea del destino para desplazar la responsabilidad y la acción a otras instancias, ambas producto de un imaginario social que ubica la respuesta a sus conflictos en un nivel ajeno al actuar de la comunidad.

Mientras esperaban, los hombres fumaban cigarrillos baratos y las mujeres cuidaban a sus hijos. ¿Qué esperábamos? No lo sé, sólo sé que mi memoria es siempre una interminable espera.¹⁷³

El tiempo de la espera implica la incapacidad de apropiarse del tiempo, la idea de que la solución no está en nosotros sino en otra parte, otros son los que pueden resolver nuestros problemas, de ahí lo ajeno del tiempo histórico. La sociedad de Ixtepec permanece al margen de la historia debido a que no asume su propia capacidad para la acción. No la asume porque vive encerrada en sus individualidades que no alcanzan a compartir con la colectividad, que no generan una identidad que les permita reconocerse pertenecientes a una comunidad más amplia y abarcadora.

El tiempo histórico es ajeno porque la historia está conformada por acciones y los Ixtepecanos están negados para la acción conjunta, de ahí la imagen del tiempo de piedra, del tiempo inmóvil como los personajes que permiten la invasión y acatan el orden impuesto por el general Rosas en aras de no tener problemas.

¹⁷² *Ibid.*, p. 63.

¹⁷³ *Ibid.* p. 158

El tiempo de la memoria, el tiempo de la narración es la reconstrucción de este segmento del tiempo de piedra, del tiempo en que los sujetos no asumen su rol actuante y repiten los errores del pasado para construir un futuro idéntico a ese pasado, en donde nada cambia sustancialmente, la dominación de los débiles por los poderosos se repite eternamente y la búsqueda de identidad se cancela. Ahí estriba el valor paradigmático de la narración, ésta se lleva a cabo porque hubo un momento de acción que pudo modificar el futuro, un evento digno de conmemorarse para mostrar la posibilidad de recuperar el tiempo histórico a partir de la construcción de la identidad y de la acción conjunta de la comunidad:

Pasada la media noche Juan Cariño salió de la cárcel y cruzó el pueblo. No quiso aceptar la libertad hasta saber que nadie caminaba mis calles. No quería que lo vieran vistiendo la sotana; le parecía una ofensa para sus amigos muertos. Los golpes del aldabón sobresaltaron a las cuscas. Ya habían olvidado su existencia y asustadas preguntaron detrás de la puerta.

—¿Quién es?

—Uno que fue —respondió el loco aceptando su futura condición de fantasma.¹⁷⁴

La piedra en la que se convierte Isabel Moncada lejos de ser un monumento a la traición es, paradójicamente, el recordatorio de que se puede modificar el presente para que no sea un recuerdo del porvenir.

8. Los lenguajes movilizados

La novela se articula sobre la base de una serie de oposiciones que retoman la vieja preocupación por la identidad, preocupación presente en la literatura mexicana desde las crónicas coloniales, pasando por el *Periquillo Sarniento*, hasta llegar a obras como *Los de abajo*, *Al filo del agua* o *Pedro Páramo*. Así, lo propio-lo ajeno y sus correlatos espaciales dentro-fuera y la figuración de dicha problemática en nosotros-los otros, configurados como ejes de la obra, dan lugar

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.294

a una propuesta estética cimentada en la búsqueda de la representación de esa paradoja — oxímoron a fin de cuentas— en la que el problema de la identidad se resuelve en el enfrentamiento de esos polos de significación, es decir, los opuestos adquieren sentido en la medida de que los unos proporcionan valor a los otros, para llegar a constituir una síntesis que se proyecta en el presente en devenir¹⁷⁵.

La novela, entonces, alcanza a configurar un modelo del mundo en donde entran en un conflictivo diálogo los ejes contrapuestos para generar, en última instancia, una visión ético-estética del universo representado.

A estos polos de significación, corresponden lenguajes particulares que construyen el objeto de la representación. Dichos lenguajes o si se quiere, las formas que asumen las voces de los diversos sectores sociales representados en su lenguaje específico, están de nuevo accentuando la polaridad y el conflicto derivado del problema de identidad, por ello estos lenguajes sociales se pueden entender tanto como objetos de la representación como sujetos de la acción. Estos lenguajes por lo tanto corresponden a subgrupos de personajes que plantean sus opuestas visiones de mundo.

El enfrentamiento de las visiones de mundo se configura en el nivel compositivo. En el nivel estilístico se evidencia también una oposición entre el lenguaje del realismo y un lenguaje no realista; si bien el texto se pudiera decir corresponde a las formas realistas, muchos elementos formales y de contenido obligan a pensar en un debate entre las formas realistas de representación y las formulaciones no realistas porque se transita de la construcción de una historia con pretensiones de realidad a la inserción del milagro como evento real en ese contexto.

¹⁷⁵ El teórico ruso Mijail Bajtin entiende la palabra novelesca en una triple orientación, hacia sí misma, hacia la palabra ajena y hacia el presente en devenir.

Conviven, por ello, en este texto las formas de representación propias del realismo y las formas de representación de lo que se conoce como realismo mágico¹⁷⁶.

Los recuerdos del porvenir, al contener ese enfrentamiento entre las formas del realismo y las formas del llamado realismo mágico, implica un diálogo, una contemporización entre el estilo realista, canónico por excelencia, y el estilo que retoma las formas en que se comprende el mundo en la cultura no canónica, esto es, implica la convivencia de la forma positivista —lo narrado como realidad real— y la forma mágica —lo narrado como realidad mágica.

Así, la novela plantea la contaminación del lenguaje literario por un lenguaje no literario o popular, en el sentido de que aún cuando se asumen las formas realistas, éstas se ven modificadas o desplazadas por las formas propias de otro modo de representación: el del realismo mágico. Aunque no puedo dejar de anotar que es el realismo la forma básica de representación, esto es evidente en las referencias de carácter histórico y social. La solución de los conflictos argumentales obliga a ese desplazamiento a lo mágico: la huida de Julia y Hurtado de Ixtepec y la conversión de Isabel en piedra.

Considero entonces que lo mágico implica una reorientación y una reacentuación de las formas del realismo, o sea, una reelaboración de este lenguaje que llega a configurar incluso una estilización del lenguaje del realismo. Esta estilización se representa, precisamente, en que las formas coexistentes pasan a figurarse objetos de la expresión artística.

La voz narrativa desde los diferentes lugares de enunciación plantea puntos de vista sobre los acontecimientos históricos que sirven de antecedentes y de detonantes para los sucesos de

¹⁷⁶ El realismo mágico se puede definir como la preocupación estilística cuyo interés es mostrar algo irreal o extraño como lo común y cotidiano. Estilísticamente recupera las formas del surrealismo y de lo real maravilloso americano para constituir una forma de representar la heterogeneidad cultural hispanoamericana. Cfr. Angel Flores, *El realismo Mágico*, Premiá, México, 1978.

la novela. Este punto de vista representa una estilización del lenguaje de la historia, que sin ser retomado en el texto como tal, aparece refractado en esa estilización. La visión y valoración de los hechos históricos se contraponen al conjunto de imágenes, conceptos y valores con los que se ha construido el discurso oficial de la historia de México. Así, los sucesos históricos relativos primero a los diferentes momentos de la revolución mexicana, de la primera época posrevolucionaria y su culminación con la guerra cristera, son referidos en el texto con un estilo que los despoja del carácter heroico y mítico que les ha conferido la historia oficial:

“¡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.¹⁷⁷

La atención y reflexión sobre la historia aparece fragmentada a través de la novela, sin embargo, los distintos momentos en que se hace referencia a ésta alcanza a construir una imagen de la historia que se opone a la imagen de la historia oficial. Esta contraposición se puede entender como estilización en tanto se monta sobre los mismos acontecimientos que reconoce la historia oficial pero se modifica el tono y el punto de vista, para llegar a cuestionar la credibilidad del discurso oficial. Pero no es sólo el cuestionamiento de esta forma, hay una búsqueda explícita de restituir a la historia el nivel vivencial de los actores, sujetos y objetos del proceso histórico:

...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 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.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 71.

Hacia menos de diez años que las dos facciones habían acordado los asesinatos de Emiliano Zapata, de Francisco Villa y de Felipe Ángeles y el recuerdo de los jefes revolucionarios estaba fresco en la memoria de los indios. La Iglesia y el Gobierno fabricaban una causa para “quemar” a los campesinos descontentos.¹⁷⁸

El contexto histórico en que se podrían ubicar los hechos narrados sería hacia 1929, pero implícitamente parece referirse hacia épocas anteriores y posteriores a esta fecha, a un período más extenso de la historia de México. La memoria de Ixtepec recupera no sólo lo relativo al porfiriato, la revolución y la guerra cristera, sino se remonta a los momentos previos que ubican al pueblo en un contexto mayor: el pasado prehispánico, la conquista, la colonia y los subsecuentes momentos históricos que se traducen en una serie continua de transformaciones y convulsiones sociales que no terminan y son el referente histórico de la memoria del pueblo. Este recuento histórico desde esa perspectiva antioficialista, a través del debate implícito con las formas de “decir” la historia, genera una síntesis y se convierte en una sinécdoque de la historia de México. Pudiera decirse, entonces, que se establece un diálogo conflictivo entre dos formas de conceptualizar el discurso histórico, una correspondiente a la experiencia vital que valora y juzga los sucesos vividos y otra anclada en la ideología, construida para legitimar el ejercicio del poder, a partir de un conjunto de imágenes, valores y símbolos cuyo valor se impone como concepto social:

...—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 los campesinos.

—¡Es verdad! ¿Sabes que el Gobierno le va a hacer una estatua? (a Zapata) —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...¹⁷⁹

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 153-154.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 71-72.

La instancia de enunciación articula su discurso sobre la historia en un tono desacralizador contrapuesto a la historia oficial. Podría decirse que estos juicios son retomados del imaginario social —del conjunto de ideas y representaciones que corresponden a formas no organizadas de aprehender y explicar la relación del hombre con la realidad— y que, de alguna manera, corresponden a lugares comunes, a ideas más o menos repetidas por la voz popular.

En un doble juego, estos juicios son puestos en duda en otro nivel de la enunciación. Es decir, los lugares comunes de la vivencia de la historia se cuestionan en el nivel de las acciones de los personajes, porque estos lugares comunes implican entender la historia construida por voluntades ajenas, como si la acción de los individuos no pudiera incidir en ella. Por lo tanto, el cuestionamiento de la historia oficial que parte de la perspectiva del imaginario cultural, termina por cuestionar también tal imaginario al poner en evidencia la inacción de los individuos como sujetos del proceso histórico. Así, la instancia de enunciación pone en evidencia la necesidad de modificar el lugar del sujeto en la historia; la transformación de objeto en agente activo del proceso histórico.

—¡En eso se van los dineros del pueblo! —comentó el doctor.

—¡La tiene cubierta de oro!

—¡Para esas mujeres hicimos la Revolución! —concluyó el médico.

—La Revolución no la hicieron ustedes. Es natural que ahora no les toque nada del botín —aventuró Isabel, sonrojándose¹⁸⁰

Los lenguajes movilizados implican la conjugación del lenguaje del realismo con el del realismo mágico, la estilización del lenguaje de la historia y la recuperación de un lenguaje popular. Este último se manifiesta en la reproducción de las creencias populares representadas en el lenguaje de la superstición; creencias que determinan una actitud ante la vida. Este lenguaje popular signado por la fatalidad —por ejemplo, algo en algún lugar determina que la suerte del jugador implique su

¹⁸⁰ *ibid.*, p. 89-90.

falta de suerte en el amor o que un espejo roto de mala suerte o que tocar madera conjure malos eventos en el futuro—, contamina la perspectiva general de la enunciación con el fatalismo del mundo narrado. Así configura la idea de la interminable y fatal espera que vive Ixtepec para que lleguen cambios, junto con la imposibilidad de entrar en comunicación con el otro.

9. Para terminar

Como señalé, la crítica ha tocado algunos de los aspectos más relevantes de la novela. Sin embargo, considero que mi análisis puede dar cuenta de las relaciones que, en el interior de la novela entablan esos elementos ya reconocidos por la crítica. Creo que la figura del oxímoron es sumamente significativa como eje estructurador de la novela, en tanto las distintas oposiciones conceptuales representan una realidad contradictoria y paradójica. En términos composicionales —las formas de enunciación, configuración de espacios y personajes en interrelación— las correlaciones que tienen lugar son también antitéticas y, en el aspecto estilístico, los lenguajes y acentos manifiestos corresponden a formas opuestas de representación y expresión de la realidad referida. De ahí que considere que la novela conjunta una visión heterogénea que da cuenta de la heterogeneidad cultural del referente. A la vez, en tanto obra inserta en el proceso de la literatura mexicana, establece relaciones con las distintas formas que ha asumido el discurso novelesco inserto en esa tradición y me obliga a reflexionar en ese contexto en que se inscribe.

La novela mexicana ha transitado los más diversos caminos, sin embargo, la crítica ha establecido un corpus prestigiado y, de alguna manera, ha sistematizado el desarrollo del género en el país, así la nómina de autores y obras generalmente se divide y subdivide de acuerdo a épocas, movimientos, tendencias o temáticas comunes. Esta sistematización si bien permite reseñar los distintos momentos por lo que ha pasado la novela en México, deja de lado las características estilísticas y composicionales de entre las cuales podrían determinarse algunos factores comunes al

género en nuestro país. Sólo es posible encontrar el estudio de dichas características en estudios aislados de obras o autores particulares.

En este, más o menos establecido, corpus de novela mexicana se puede encontrar la permanente presencia de una preocupación estilística cuyo origen se encuentra en la adscripción de las obras a lo "moderno" o a lo "tradicional"; a lo "extranjero" o a lo "nacional"; a la "imitación" o a lo "original"; a lo "esteticista" o a lo "comprometido", incluso la deseada y a veces alcanzada "unión de lo cosmopolita con la conciencia nacional". Adjetivos todos reveladores de los extremos y medios por los que ha pasado la novela mexicana y, sobre todo, de la necesidad manifiesta de lograr que nuestra novela presente características capaces de individualizarla como una expresión estética frente a otras formas similares generadas en otras latitudes. Esto es, particularizar lo propio de la novela mexicana que, aunque nutrida de la tradición literaria occidental, evidencie su capacidad propia para reelaborar y replantear estética y composicionalmente las formas específicas de la representación de la experiencia ética en su manifestación estética de lo mexicano, tanto ante los propios lectores como ante los ajenos.

Partiendo de que uno de los elementos constitutivos de la novela es la relación personaje/ tiempo-espacio, podemos pensar que más allá de la adscripción estilística, la novela mexicana ha generado una tradición en la cual el centro de atención ha sido el conflicto entre los personajes con su espacio/tiempo; conflicto planteado tanto desde el narrador-autor, como desde las voces que tienen lugar en el texto. De ahí que las transformaciones del género con relación a las técnicas narrativas o las tendencias estéticas no sean necesariamente el punto que dé cuenta de las particularidades del desarrollo de esta narrativa, sino que, es posible pensar en las diversas soluciones estéticas al conflicto arriba planteado como la respuesta a una preocupación común a una gran parte de la narrativa mexicana. Esto no significa soslayar una característica por demás evidente

en la historia de este género en nuestro país, sino buscar categorías de análisis textuales que permitan complementar la comprensión de los procesos textuales que han marcado el desarrollo de la novela mexicana.

De ahí podemos suponer que existe una novela que correspondería a la tradición de continuidad en la novela mexicana, cuyo conflicto estriba en el enfrentamiento del personaje a su tiempo/espacio, conflicto que busca representar los problemas propios del mexicano inmerso en una situación cultural particular, sea cual fuere la adscripción estilística del texto. Por lo tanto habría, también, otra tradición de ruptura en la novela mexicana cuyo interés sería negar o soslayar ese conflicto para plantear otra forma de abordar la escritura; en donde el artificio lingüístico es privilegiado en la búsqueda de una expresión formalista y subjetivista. La ruptura afecta la relación de la obra con su referente, de elementos compositivos del texto novelesco y busca, significativamente, el diálogo con otras obras y otras series culturales.

En el caso particular de la obra que nos ocupa, hemos visto cómo se inserta en la primera vertiente porque de manera evidente se centra en el conflicto de la acción del personaje en el marco de espacio/tiempo. Sin embargo, no podemos negar la búsqueda de la expresión de ese conflicto a partir de modelos que, aunque reelaborados, están en la base de la construcción novelesca. Tal es el caso del eco del surrealismo en la obra, significado en la constitución de la voz de la memoria. Por ello, creemos que la obra conjunta elementos de ambas posiciones mencionadas y articula una propuesta a partir de la combinación de elementos que producen extrañamiento en el lector y proponen la transformación de las formas estilísticas y composiciones de la novela mexicana contemporánea.

Por último, dado que estas tradiciones durante los años sesenta vivieron una época de redefiniciones, considero necesario realizar un estudio de la novela de esta época, capaz de dar

cuenta de las formas que asumieron en los textos ya que, a la postre, se han constituido en el punto de partida para las nuevas transformaciones de la novela mexicana. El estudio que presentamos sería el inicio de una reflexión en este sentido.

Conclusiones

En este trabajo, al reseñar la respuesta crítica a *Los recuerdos del porvenir*, intenté establecer un diálogo con las distintas tendencias teórico-metodológicas desde las cuales parte tal respuesta. Creo haber hecho evidente cómo algunas perspectivas parten de presupuestos teóricos que no necesariamente alcanzan a formular categorías de análisis pertinentes al estudio de las obras literarias. Desde mi punto de vista tales tendencias responden a modelos que al ponerse en funcionamiento terminan por anular lo relativo a la inserción de las obras en un fenómeno estético, para privilegiar problemas que poco tienen que ver con lo literario como un objeto de estudio específico y diferenciado en nuestra tradición cultural.

Una gran parte del cuerpo crítico referido a esta obra ha desplazado su interés, de lo propiamente literario, es decir, de los elementos textuales que configuran un proceso de significación asentado en una construcción estética, hacia lo que se han llamado estudios de género. Perspectivas estas que aún cuando plantean problemas interesantes modifican los problemas literarios y construyen otros a partir de un cuerpo de categorías y conceptos referidos a ámbito ajenos a la manifestación estética. Otros estudios, menores en número, trabajan aspectos estrictamente formales y de sentido. Estos apuntan problemas relevantes en cuanto a la configuración de la obra. Si bien no resuelvan del todo los aspectos planteados, las categorías de análisis que utilizan apuntan a las cuestiones propiamente textuales de la obra, esto es, evidencian la búsqueda de una interpretación sostenida por la propia conformación de la novela y no desde marcos categoriales ajenos al campo de los estudios literarios.

La lectura que propongo trata de establecer los componentes de la obra y la forma en que la interrelación de éstos redundará en la construcción de significados, a la vez que intenta establecer la inserción de la obra en el contexto de la novela mexicana contemporánea.

Reconoci la forma poética del oxímoron como la base estructuradora sobre la cual se asienta la construcción novelesca y como a través de esta figura la novela plantea una reactualización y reacentuación de los conceptos culturales —lo racional y lo mágico, y sus correlatos en el tiempo objetivo y el tiempo subjetivo, lo propio y lo ajeno— que determinan la relación del hombre con su entorno, en una búsqueda de reformular los valores implícitos en estos conceptos.

En términos composicionales, la bipartición de la novela, la compleja instancia de enunciación, la elaboración de una idea de espacio cerrado y la reflexión constante sobre el tiempo, me permitió plantear cómo la novela construye un conjunto de imágenes que refieren la falta de identidad como la problemática sobre la que se asienta el mundo representado. La construcción de la memoria como instancia de enunciación reafirma lo anterior pues, su formalización fragmentada refiere distintos lugares ideológicos en debate y, sobre todo, indica la forma en que a éstos corresponden distintos lenguajes que entran en contacto y se modifican entre sí. La inestabilidad de la memoria se multiplica en el nivel de los personajes y de las acciones que se mueven a los distintos lugares ideológicos sin terminar por ubicarse en uno que les permita construir su propia identidad individual y de grupo.

Por último, la hibridez de los lenguajes movilizados en la novela da cuenta del enfrentamiento entre las formas del realismo y las formas del llamado realismo mágico, lo que implica un diálogo entre un estilo realista y otro estilo no realista, asentado en otra forma de entender el mundo. Esta formulación corresponde a la hibridez del mundo representado.

La hibridez estilística implica la reelaboración de un lenguaje que retoma elementos de la tradición literaria a la vez que retoma elementos provenientes de la realidad representada.

La novela figura una de los problemas que recorre la novela mexicana, el conflicto del personaje con su entorno y las posibles formas de asumir y resolver ese conflicto. Asimismo, retoma el tema de la identidad que, de la misma forma que el conflicto mencionado, busca solucionar el problema del ser-pertenecer llevado a la manifestación estética verbal.

Este estudio se propone como una forma de analizar la novela mexicana contemporánea y busca abrir la posibilidad, a partir del estudio de obras concretas, llegar a realizar un estudio de la novela de esta época que de cuenta de las variadas formas que han asumido las obras que han conferido a la literatura mexicana sus rasgos particulares.

Bibliografía

- Anderson, Robert K., "Myth and Archetype in Recurrent Themes in *Recollections of Things to Come*", *Studies of Twentieth Century Literature*, 9 (1985), pp. 213-227.
- , "Recurrent Themes in Two Novels by Elena Garro", *Selecta: Journal of the Pacific Northwest Council of Foreign Languages*, 9 (1988), pp. 83-86.
- Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989.
- Beristain, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 2ª ed., Porrúa, México, 1988.
- Boschetto, Sandra, "Romancing de Stone in Elena Garro's *Los recuerdos del porvenir*", *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 22 (1989), pp. 1-11.
- Bradú, Fabienne, *Señas particulares. escritora*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- Brushwood, John, *México en su novela*, 2ª ed., trad. Francisco González Aramburo, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- , *La novela mexicana (1967-1982)*, 2ª ed., Grijalbo, México, 1984.
- Bungard, Ana, "La semiótica de la culpa", Aralia López González (Coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos (Narradoras mexicanas del siglo XX)*, El Colegio de México, México, 1995.
- Carballo, Emanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Secretaría de Educación Pública, México, 1986.
- Castillo, Debra, *Easy Woman: Sex and Gender in Modern Mexican Fiction*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998.
- Cypess, Sandra Messinger, "The figure of La Malinche in the texts of Elena Garro", Anita K. Stoll, *A Different Reality. Studies on the Work of Elena Garro*, Lewisburg Bucknell University Press-Associated University Presses, London and Toronto, 1990.
- , *La Malinche in Mexican Literature: from History to Myth*, University of Texas Press, Austin, 1991.
- Dallal, Alberto, "Los recuerdos del porvenir, reseña", *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 18 (1964).
- Di Girolamo, Costanzo, *Teoría crítica de la literatura*, Crítica, Madrid, 1982.

- Durán, Manuel, "El premio Villaurrutia y la novela mexicana contemporánea", *La Torre*, 49 (1963), pp. 223-238.
- Ducrot, O. y T. Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, 2ª ed., Siglo XXI, México, 1979.
- Dupriez, Bernard, *A Dictionary of Literary Devices, Graduz A-Z*, University of Toronto Press, Toronto and Buffalo, 1991.
- Earle, Peter G., "Los recuerdos del porvenir y la fuerza de las palabras", *Homenaje a Luis Alberto Sánchez*. Insula, Madrid, 1983.
- Elena Garro: *reflexiones en torno a su obra*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1992.
- Fernández de Ciocca, María Inés, "Los recuerdos del porvenir o la novela del tiempo", *Revista interamericana de bibliografía*, 36 (1986), pp. 39-51.
- Flores, Angel, *El realismo Mágico*, Premiá, México, 1978.
- Franco, Jean, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, México, 1994.
- Galli, Cristina, "Las formas de la violencia en *Los recuerdos del porvenir*", *Revista Iberoamericana*, 50 (1990), pp. 213-224.
- Gallo, Martha, "Entre el poder y la gloria: disyuntiva de la identidad femenina en *Los recuerdos del porvenir*", Aralia López González (Coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos (Narradoras mexicanas del siglo XX)*, El Colegio de México, México, 1995.
- García, Kay, "Comunicación y silencio en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro", *Selecta: Journal of the Pacific Northwest Council of Foreign Languages*, 11 (1990), pp. 97-101.
- Garro, Elena, *Los recuerdos del porvenir*, 2ª ed., Joaquín Mortiz, México, 1977.
- Grupo μ , *Retórica general*, Paidós, Barcelona, 1987.
- Lausberg, Heinrich, *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica románica, inglesa y alemana*, Gredos, Madrid, 1975.
- Lemaitre, Monique, "El deseo de la muerte y la muerte del deseo en la obra de Elena Garro, hacia una definición de la escritura femenina en su obra", *Revista Iberoamericana*, 55 (1989), pp.1005-1017.
- López González, Aralia (Coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos (Narradoras mexicanas del siglo XX)*, El Colegio de México, México, 1995.
- Lotman, Yuri M, *Estructura del texto artístico*, trad. Victoriano Imbert, Itsmo, Madrid, 1988

- Méndez Rodenas, Adriana, "Tiempo femenino, tiempo ficticio: *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro", *Revista Iberoamericana*, 42 (1985), pp. 843-851.
- Mora, Gabriela, "A Thematic Exploration of the Works of Elena Garro", Yvette E. Miller y Charles Michael Tatum, *Latin American Women Writers: Yesterday and Today*, Latin American Literary Review, Pittsburgh, 1977.
- Mortara Garavelli, Bice, *Manual de retórica*. Cátedra, Madrid, 1988.
- Preminger, Alez y T.V.F. Brogan, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton, 1993.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI, México, 1998.
- Pozuelos Yvancos, José María, *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid, 1988.
- Radchik, Laura, "La memoria de Cronos en las manecillas de Dios", *Plural*, 204 (1988), pp. 82-85.
- Rosas Lopátegui, Patricia, "Los espacios poéticos y apoéticos en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro", *Hispanic Journal*, (1995), pp. 94-108.
- Rubio de Lértora Patricia, "Funciones del nivel descriptivo en *Los recuerdos del porvenir*", *Caravelle*, 49 (1987), pp. 129-138.
- San Pedro, Teresa Anta, "El poder destructor de la palabra en la novela de Elena Garro *Los recuerdos del porvenir*", *Explicación de textos literarios*, 23 (1994-1995), pp. 43-56.
- Selden, Raman, *La teoría literaria contemporánea*, Ariel, Barcelona, 1993.
- Stoll, Anita K., *A Different Reality, Studies on the Work of Elena Garro*, Lewisburg Bucknell University Press-Associated University Presses, London and Toronto, 1990.
- Umanzor de Yoshimura, Marta Aída, *The Role of Women in Writings of Elena Garro: "El árbol", "Los perros", "Los recuerdos del porvenir", "Testimonios sobre Mariana" y "La casa junto al río"*, Tesis, University of Arizona, 1990. (Microficha).
- Vewey, Antonieta Eva, *Mito y palabra poética en Elena Garro*, Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro, 1982.