



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LICENCIATURA EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

ANÁLISIS HERMENÉUTICO DE LOS SUJETOS FEMENINOS EN LOS RECUERDOS
DEL PORVENIR

Tesina

Para obtener el grado de
Licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica

Presenta:

Guadalupe de la Rosa Priego

Directora de tesina:

Doctora Nancy Granados Reyes

Junio 2023

Índice

Introducción.....	1
Capítulo I: Elena Garro y sus recuerdos.....	2
1.1 La historia detrás de los recuerdos.....	4
1.2 Características de la obra.....	5
1.3 Lo que se ha dicho de la obra.....	6
1.4 La hermenéutica para entender los recuerdos.....	7
1.5 Breve sinopsis	8
Capítulo 2: Las mujeres de los recuerdos	10
2.1 Forma y contenido de Los recuerdos del porvenir.....	12
2.2 Sujetos femeninos protagonistas	14
2.2.1 Isabel, la loca que logra escapar	14
2.2.2 Julia, la presa enamorada.....	22
Capítulo 3: Las madresposas, perpetuadoras del ser mujer	29
3.1 Ana Moncada, la madre que falló	29
3.2 Elvira Montufar, la esposa-viuda liberada	33
3.3 Matilde Meléndez, la madre de los necesitados	36
3.4 Lola Goribar, la madre eterna	38
3.5 La vieja señorita Dorotea	40
Capítulo 4: Las “queridas” y las “cuscas”, las “putas” de Ixtepec	44
4.1 La querida niña Antonia.....	44
4.2 Luisa, querida mala madre.....	47
4.3 Rosa y Rafaela, las queridas hermanas	49
4.4 Las cuscas, prostitutas invisibles	51
Conclusiones	55
Bibliografía.....	57

Introducción

El presente trabajo es un análisis hermenéutico de los sujetos femeninos en la novela *Los recuerdos del porvenir* (2016) de la escritora Elena Garro, con especial atención en Isabel y Julia, personajes femeninos de la obra. Para este análisis utilizo el modelo de Helmut A. Hatzfeld en su *Explicación de textos literarios* (1937), así como la metodología establecida por José Antonio Serrano Segura en su artículo “El comentario de textos literarios” (2003), el *Diccionario de Símbolos* (2003) de Jean Chevalier, y la tipología de las mujeres establecida por Marcela Lagarde y de los Ríos en su libro *Los Cautiverios de la Mujer: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (2019).

Mi objetivo es hacer una interpretación de la obra a partir de los roles sociales de estos personajes, su comportamiento y los símbolos que la autora usa para configurarlas, pues con ellas refleja y critica la situación de opresión y desigualdad de la mujer mexicana en el siglo XX. Específicamente, resignifico a las protagonistas Julia e Isabel, quienes son tachadas como “las malas mujeres”, sin embargo, su único “error” es decidir y apropiarse de sus cuerpos y de sus vidas. Por su parte, con los personajes secundarios femeninos describo los arquetipos establecidos para las mujeres, de los cuales depende su trato en la sociedad e incluso su valor y respeto en la misma, al tiempo de mantener estereotipos que, me atrevo a decir, se mantienen hasta nuestros días.

Capítulo I: Elena Garro y sus recuerdos

Para iniciar con este análisis, es pertinente conocer datos relevantes de la vida de la autora, pues muchas de sus obras en torno a sus vivencias, los cuales tomo de dos fuentes: la primera, *Protagonistas de la Literatura Mexicana* (1986), de Emmanuel Carballo; y la segunda, de Patricia Rosas Lopátegui, en *Testimonios sobre Elena Garro* (2002).

Su vida es tan interesante como su obra, por lo que se han escrito varias biografías al respecto: en *Protagonistas de la Literatura Mexicana* (1986), Carballo señala que fue el 11 de diciembre de 1916, donde también asegura que, pese a ingresar a una edad un poco tardía al mundo de las obras publicadas “llega dueña de un oficio, de un lenguaje poético y eficaz, de una sabiduría burlona con los cuales construye sus obras” (p.506). Esta fecha coincide con la que maneja Rosas Lopátegui (2002), quien se adjudica el cargo de biógrafa oficial de la escritora.

Elena Garro nace en Puebla, pero se muda a la Ciudad de México y ahí pasa los primeros años de su vida, para después viajar a Iguala, en Guerrero, donde su infancia y adolescencia se ven marcadas por los conflictos tras la Revolución Mexicana (1910-1917) y la Guerra Cristera (1926-1929), por lo que varias de sus obras se inspiran en dichos movimientos, entre ellas, la que en este trabajo se analiza. Sus padres le inculcan el gusto por la lectura y el arte, toda vez que los libros abundan en la biblioteca familiar, como describe Carballo (1986):

Ellos me enseñaron la imaginación, las múltiples realidades, el amor a los animales, el baile, la música, el orientalismo, el misticismo, el desdén por el dinero y la táctica

militar leyendo a Julio César y a Von Clausewitz. Mientras viví con ellos sólo lloré por Cristo y por Sócrates, el domingo en que bebió la cicuta, cuando mi padre nos leyó los Diálogos de Platón (p. 477-478).

En la década de los treinta, Garro viaja a la Ciudad de México para estudiar literatura en la UNAM, ahí conoce a Octavio Paz Lozano, con quien se casa y procrea una hija. Para 1956, sus primeras obras de teatro se dan a conocer con “Poesía en Voz Alta”, movimiento escénico desarrollado entre 1956 y 1963 que experimenta con montajes ambientalistas y propicia el surgimiento de directores, actores y autores. Hace su debut con tres obras de teatro en 1958: *Andarse por las ramas*, *Los pilares de Doña Blanca* y *Un hogar sólido*; las cuales son bien recibidas por la crítica, que la considera “un teatro elemental” gracias a sus dosis poéticas y satíricas, destaca Roni Unger en *Poesía en Voz Alta* (2006).

Elena también incursiona en el periodismo, la actuación; tiene su faceta como coreógrafa y sobre todo es defensora de grupos vulnerables. Su carácter e inteligencia hacen de ella un modelo de mujer revolucionaria. Aunque nunca se declara feminista, su obra está marcada por una fuerte crítica a la condición de opresión y violencia de género, política, social y clasista que viven las mujeres, por lo que es considerada una de las grandes escritoras que hablan de la violencia en México y América Latina, de acuerdo con la académica Lucía Melgar Palacios¹.

¹ Melgar Palacios participó en la quinta sesión del curso “En busca de una literatura propia: narradoras latinoamericanas” realizado por la Casa Estudio Cien Años de Soledad, de la Fundación para las Letras Mexicanas en marzo de 2021, donde destacó la importancia de la obra de Elena Garro. (<https://www.uv.mx/prensa/cultura/elena-garro-una-mujer-heterodoxa/>)

1.1 La historia detrás de los recuerdos

De acuerdo con Emanuel Carballo (1986), aunque *Los recuerdos del porvenir* se publica en 1963, es escrita diez años antes, según declara la autora en una carta (p. 481). Esta es su obra narrativa más conocida —posiblemente también la más aclamada— en la cual, con un estilo poético lleno de imágenes y símbolos, retrata la vida de los mestizos e indígenas del siglo XX tras el término de la Revolución Mexicana, el asesinato de los líderes Emiliano Zapata (1919) y Francisco Villa (1923), así como el inicio de la Guerra Cristera. Con *Los recuerdos del porvenir*, Garro consigue el premio Xavier Villaurrutia el mismo año de su publicación y cinco años después la trama llega al cine con la dirección de Arturo Ripstein.

Por el periodo en el que desarrolla su trabajo literario, Elena Garro es parte de la “Generación del medio siglo” --al igual que Juan Rulfo, Rosario Castellanos, Juan José Arreola, Juan García Ponce y María Luisa Mendoza, entre otros--, movimiento artístico que, de acuerdo con Armando Pereira en el artículo “La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana” (1995), se caracterizó por su vocación crítica “que los llevaría a cuestionar no sólo zonas específicas de la cultura nacional, sino a esa cultura en su conjunto, como una totalidad” (p. 15), lo cual también destaca Leonardo Martínez Carrizales en “La Generación de Medio Siglo. Tesis historiográfica sobre una categoría del discurso” (2008), quien señala que ésta adopta una nueva identidad social, la del escritor que reclama el derecho de desarrollar una agenda política de carácter crítico, con lo cual también asume la responsabilidad de criticar el orden establecido de la realidad moderna (p. 36). Asimismo, destaca lo novedoso de su escritura con un fuerte valor estético, el cosmopolitismo y el rechazo de los discursos nacionalistas consolidados tras la Revolución Mexicana, por lo que

varios autores (entre ellos Garro) incursionan en el relato historiográfico y dan una perspectiva de dichos acontecimientos históricos.

1.2 Características de la obra

Los recuerdos del porvenir es considerada parte del muy cuestionado movimiento literario conocido como Realismo mágico² —que en América Latina inicia en la década de los años 30— el cual, de acuerdo con el artículo de Lucila Inés Mena “Hacia una formulación teórica del realismo mágico” (1975), quien retoma la definición de Luis Leal, es una actitud ante la realidad, es decir, el autor no crea mundos imaginarios, sino que penetra profundamente en esta para desentrañar los misterios que están ocultos (p. 397).

En la obra, la escritora da cuenta de la realidad social de las mujeres en la postrevolución, pero hace uso de elementos mágicos que ayudan a sobrellevarla, por ello, los desenlaces de sus dos protagonistas, Julia e Isabel, son enmascarados; entonces, la primera no muere a manos de Francisco Rosas, sino que desaparece en medio de la noche junto a su amado, Felipe Hurtado. Por su parte, Isabel se convierte en piedra “por sus pecados” y queda bajo los pies de la Virgen para no ser lapidada por el pueblo de Ixtepec por irse con el hombre que asesinó a sus hermanos.

La autora hace uso de los recuerdos de su infancia para componer su obra. De hecho, Carballo (1986) refiere que *Los Recuerdos del Porvenir* son un homenaje a Iguala, a su niñez y a aquellos personajes que admiró tanto (p. 485), lo cual atiende a lo señalado por Antonio Colinas en su artículo “La literatura de la memoria” (2004) sobre que el autor “va con su

² La existencia del realismo mágico, destaca Lucila Inés Mena (1975), ha sido cuestionada por estudiosos que lo consideran ambiguo e incluso agrupan las características de éste dentro de la literatura fantástica. Dicha discusión queda fuera de este trabajo que no pretende ahondar en el tema, pues se trata de otro análisis.

memoria hacia atrás para rescatar de ella lo más valioso y esencial de su pasado” (p. 71), es decir, Elena Garro parte de la realidad para imitar otra en sus escritos con su sociedad opresora de la mujer y de ahí es la fuerza de su crítica. Sus mujeres son casi mágicas y con capacidades increíbles, pero siempre reprimidas y opacadas por una figura masculina con la que guardan relación, como es el caso de Julia y Francisco Rosas.

Al respecto, es necesario destacar que tanto Julia como Isabel han sido comparadas con la figura de la Malinche, que históricamente es el arquetipo femenino mexicano negativo, pues traicionó a los suyos y se hizo amante de Hernán Cortés, el conquistador, como en el artículo “Las formas de la violencia en Los Recuerdos del Porvenir”, de Cristina Galli (1990); sin embargo, más que traición, ambas jóvenes tuvieron la capacidad de elegir, pero fueron castigadas.

Con un narrador metadieético omnisciente, la autora da cuenta de los recuerdos y deseos más profundos de los personajes, siendo este uno de los sujetos de análisis de la obra más socorridos, ya que le da la voz al pueblo y hace de él un personaje. Con este trabajo no busco profundizar al respecto debido a que se trata de un tema aparte.

1.3 Lo que se ha dicho de la obra

Por su belleza estilística y su innovadora forma de contar, *Los recuerdos del porvenir* es una novela ampliamente estudiada, desde su posible pertenencia a la novela historiográfica, como destaca Javier de Navascués en “Historia real versus historia imaginaria: Los recuerdos del porvenir de Elena Garro” (1995) —el cual es un tema un poco más alejado del argumento de este análisis—, hasta los tópicos del tiempo y el narrador como elementos base de la obra, como en “La configuración del tiempo mítico en los recuerdos del

porvenir”, de Jorge Luis Peralta (2006), quien además habla de la persistencia del conflicto mexicano de La Malinche como “la traidora a los suyos” en el personaje de Isabel; al respecto, es importante destacar que la comparación de Julia e Isabel con La Malinche se repiten en otros trabajos, como en “Memoria, imaginación e historia en Los recuerdos del Porvenir y Pedro Páramo” de Ute Seidel (2002), donde el autor vuelve a tomar “la traición” para el desarrollo de su análisis, aunque en este caso propone que dicha falta existe sólo en la opinión de los habitantes de Ixtepec.

La discusión de los sujetos femeninos es un tema de estudio recurrente de la obra, como en el artículo de Martha Gallo “Entre el poder y la gloria: disyuntiva de la identidad femenina en Los recuerdos del porvenir” (1995), en el cual se mantiene la noción de Isabel y Julia como personajes en conflicto con su identidad, especialmente la primera, debido a la imposibilidad de alcanzar su objeto de deseo, es decir, el amor, sin embargo, no toma en cuenta otras aristas del desarrollo de sus personajes, específicamente la representación mujeres en la sociedad.

1.4 La hermenéutica para entender los recuerdos

Este análisis, por su parte, tiene como sostén el estudio de los personajes femeninos considerados como descripción y testimonio de las condiciones de las mujeres en la época de la posrevolución mexicana, con la premisa de que la literatura y la historia contribuyen entre sí a dibujar una sociedad y un momento histórico particular, sus pensamientos y sus comportamientos, lo que permite que los interesados puedan entender dicho pasado, señala Patricia Fumero en “Historia y literatura: una larga y compleja relación” (2008).

Asimismo, la hermenéutica es la herramienta en la que me apoyo debido a que lo que busco es comprender esta obra a partir de sus mujeres. Al respecto, es necesario recordar que la hermenéutica, de acuerdo con Mauricio Beuchot en su *Tratado de hermenéutica analógica, hacia un nuevo modelo de interpretación* (1997), “es el arte y la ciencia de interpretar textos, entendiendo por textos aquellos que van más allá de la palabra y el enunciado” (p. 16). En este caso, los sujetos femeninos de *Los recuerdos del porvenir* no sólo están configurados en la palabra y sus acciones, sino que están colmados de simbolismos, por lo que esta disciplina es la base para profundizar en ellos y hacer mi interpretación de la obra.

Por su parte, utilizo los esquemas planteados por Hatzfeld (1937) y Serrano Segura (2003) para el desarrollo de mi análisis porque los considero complementarios para una estructura pertinente y completa ya que van desde el estudio de la forma hasta el estudio psicológico de los personajes.

1.5 Breve sinopsis

La historia inicia en un presente donde todos los miembros de la familia Moncada ya fallecieron y su casa está en ruinas, pero el narrador se apoya de la analepsis para contar su vida cuando los hijos eran niños y era una de las más respetadas del pueblo de Ixtepec --en el que se desarrolla la trama-- cuyo destino se entrelaza con el del general Francisco Rosas y Julia Andrade, su querida.

La obra está dividida en dos partes, ambas protagonizadas por una mujer; en la primera, por Julia Andrade, quien llega a Ixtepec con el general y, por su belleza y misterio, es la más odiada y deseada; pero tras la llegada de Felipe Hurtado decide escapar de Francisco Rosas

y del pueblo que tiene secuestrado. Pese a que los habitantes se quejan de su presencia, luego perciben el vacío que deja y ella se vuelve parte de la memoria colectiva; en esta primera parte se describen los estragos que la Revolución Mexicana deja para mestizos e indios, en beneficio de los primeros, como el abuso de los caciques y el asesinato impune de los menos favorecidos.

La segunda parte deja ver el inicio de la Guerra Cristera. Esta sección tiene como protagonista a Isabel, hija de los Moncada. El desarrollo de la trama gira en torno al plan ideado por las mujeres más acaudaladas de Ixtepec para salvar al párroco de la iglesia, lo cual retrata el rol activo que tuvieron ellas históricamente en este movimiento, toda vez que se encargaban de esconder a sacerdotes y jefes cristeros, además de mantener, a escondidas, la práctica de ritos como el rosario y las misas. Sin embargo, el plan fracasa, por lo que hay encarcelamientos y asesinatos; por su parte, Isabel decide entregarse a Francisco Rosas, el enemigo, para escapar de su destino cultural de esposa y madre, por lo que termina convertida en una roca.

Capítulo 2: Las mujeres de los recuerdos

Las mujeres son el centro del universo literario de Elena Garro; de ellas son las historias que cuenta, que retratan la opresión y violencia que las marginan en cada uno de los estratos que el México del siglo XX tiene, de ahí el interés por realizar un análisis hermenéutico que profundice sobre su papel en la sociedad de ese tiempo.

En *Los recuerdos del porvenir*, hay diferentes representaciones de roles femeninos a seguir, como las madres y amas de casa -dibujadas con personajes como Ana Moncada y Elvira Montufar, cuya tarea principal es comandar las labores del hogar, cuidar a su descendencia y hacer que siga el camino establecido; en el caso de las hijas, comportarse en sociedad y buscar prospectos de marido, por lo que doña Elvira muchas veces opina sobre posibles esposos para Conchita y la obliga a seguir la etiqueta en todo momento; mientras que los hijos deben sostener la casa, por lo que doña Ana aboga por que tanto Nicolás como Juan salgan de Ixtepec a buscarse la vida en las minas de Tetela.

Otros sujetos femeninos que se presentan son las “cuscas”, como son conocidas las prostitutas de Ixtepec. Ellas viven en la periferia del pueblo y pocas veces son vistas en el centro, incluso carecen de un nombre -una clara muestra de su invisibilidad en la sociedad- por lo que son llamadas con apodos, como “La Luchi” y “La Taconcitos”; en contraste, Dorotea, la beata del pueblo, es la anciana soltera que dedicará su vida a Dios hasta su último suspiro.

Los personajes principales, Julia e Isabel, forman dicotomías ocasionales que magnifican la existencia de la otra. Por un lado, la belleza y misterio de la primera envuelven a todo el pueblo; de ella es el rol de la mujer fatal, llena de joyas por su amante e incapaz de

amar, según la acepción que los habitantes le dan sin que ella pueda debatirlos pues ni siquiera tiene permitido dirigirles la palabra. Sin embargo, sí ama y deja al general Francisco Rosas para huir con Felipe Hurtado. Ella es la culpable de las desgracias porque el pueblo así lo decide.

(...) A Ignacio había que echarle tierra para que nunca más los asustara su cuerpo mutilado. ¿Y si el verdadero culpable fuera otro? Les costaba aceptar que fuera Rodolfito. Doña Elvira se movió inquieta en su silla. Quería hablar, romper el silencio que los acusaba delante de Felipe Hurtado.

—Dicen que lo está volviendo loco... —dijo la viuda, y enrojeció ligeramente al llevar la conversación a Julia. Ella era la verdadera culpable. Las criadas del Hotel Jardín dejaban los chismes en las cocinas y de allí pasaban a las mesas y a las reuniones. Sus amigos la miraron con aprobación, incitándola a que dijera lo que sabía sobre la responsabilidad de Julia en la muerte de Ignacio (Garro, 2016, p. 86-87).

Como lo señala el fragmento anterior, antes de mirar la corrupción con la que los acaudalados, sus amigos, se hacen de tierras de los indígenas, las familias de Ixtepec se enajenan con la figura de Julia e ignoran señalar a los suyos. La sociedad deja caer en ella la figura del pecado y la del castigo, como más adelante describo.

Por su parte, Isabel es la hija de familia, arquetipo de señorita que debe casarse y seguir los pasos de su madre. Sin embargo, su comportamiento y pensamientos van contra este modelo desde el inicio de la trama:

A Isabel le disgustaba que establecieran diferencias entre ella y sus hermanos. Le humillaba la idea de que el único futuro para las mujeres fuera el matrimonio. Hablar

del matrimonio como de una solución la dejaba reducida a una mercancía a la que había que dar salida a cualquier precio. (Garro, 2016, p. 22)

A través de Isabel, Garro critica el destino de la mujer del siglo XX, que debe limitarse al matrimonio y conformarse con atender el hogar e incluso ser cosificada, sin voz o voto. Pero ella se revela, al principio solo en pensamientos, pero llega a la acción cuando decide irse con el general Francisco Rosas, pero termina convertida en piedra como castigo a su rebeldía más que por amor al general Francisco Rosas.

2.1 Forma y contenido de Los recuerdos del porvenir

La crítica reconoce en esta obra de Elena Garro su lenguaje y recursos poéticos. Debido a que se presenta en prosa, se analiza el plano morfosintáctico y el léxico-semántico con el fin de describir el estilo de la autora y un significado más profundo.

Para el análisis de la forma y contenido, se toma un fragmento del capítulo IV de la primera parte del libro, que describe las acciones y pensamientos de Isabel en un día cualquiera junto a sus padres. Se toma este párrafo debido a que es, aparentemente, un suceso monótono en la vida de la protagonista, toda vez que son comunes las reuniones de los miembros de la familia Moncada en la sala durante la noche, pero es en esa rutina donde la joven, secretamente, desarrolla sus pensamientos más profundos sin poder expresarlos.

Isabel se levantó de su sillón, lo encontraba agresivo; a ella no sólo el papel, la casa entera le hacía gestos. Dio las buenas noches y salió de la habitación. “Hace ya siete meses que se fueron”. Olvidaba que sus hermanos venían a veces a Ixtepec, pasaban unos días con ella y luego regresaban a las minas de Tetela. “Mañana le pediré a mi padre que los traiga” y se echó la sabana encima de la cabeza para no ver la oscuridad

caliente y las sombras que se integraban y se desintegraban en millares de puntos oscuros, haciendo un ruido ensordecedor (Garro, 2016, p. 30).

En un párrafo, la autora hace uso de 17 verbos conjugados en diferentes tiempos, por lo que, de acuerdo con Serrano Segura (2003), predomina un estilo verbal, que hace dinámica la narración, es decir, en todo momento se realizan acciones. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que ocho están en pretérito imperfecto indicativo, lo cual le sirve a la autora para describir en medio del movimiento, rasgo que se encuentra en toda la novela.

Por ejemplo, en la oración “Olvidaba que sus hermanos venían a veces a Ixtepec, pasaban unos días con ella y luego regresaban a las minas de Tetela”, el narrador da cuenta de lo que Isabel olvida, para así mantener informado al lector de los sucesos y desenmascarar la idea que en un principio plantea el párrafo: la joven ha permanecido sin sus hermanos durante siete meses.

Lo mismo sucede en la oración “las sombras que se integraban y se desintegraban en millares de puntos oscuros”, donde los verbos describen cómo se ven dichas sombras, que incluso pueden romperse y hacer “un ruido ensordecedor”, lo cual a su vez es una hipérbole que la autora usa para señalar el grado de soledad de Isabel sin sus hermanos.

El fragmento elegido inicia con un orden gramatical lógico en una oración simple y la complejidad recae en que la autora subordina las siguientes, que ofrecen una descripción de los hechos, al tiempo de revelar los pensamientos y sentir de la joven. Por otra parte, dos oraciones rompen el orden lineal de la oración, lo cual hace más compleja la lectura, además de que no se quedan solo en una modificación morfosintáctica, sino que llega a alterar el plano semántico. Además de un hipérbaton en la oración “a ella no sólo el papel, la casa

entera le hacía gestos”, hay presencia de la prosopopeya, figura con la que la autora da cualidades de seres humanos a la casa de Isabel, para dar cuenta de lo hostil que era el entorno para la joven sin sus hermanos; asimismo, se advierte una hipérbole que magnifica ese sentir.

Por su parte, en “Mañana le pediré a mi padre que los traiga”, el mayor peso de la oración se da en el adverbio mañana, como un anhelo del futuro, para regresar al presente, donde la joven se cubre la cabeza para no ver su realidad, que es permanecer en su hogar a la espera de un matrimonio, contrario a sus hermanos hombres, a quienes se les permite salir a trabajar y buscar su independencia.

2.2 Sujetos femeninos protagonistas

Como menciono anteriormente, *Los recuerdos del porvenir* describe varios arquetipos femeninos establecidos por la sociedad, cada uno reprimido en diferente grado y circunstancia, por lo que para este análisis retomo la tipología establecida por Marcela Lagarde y de los Ríos en su análisis antropológico *Los Cautiverios de la Mujer: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (2019), porque lo considero aplicable para el tiempo en el que se desarrolla la obra y la actualidad, lo que demuestra que la opresión y violencia se mantienen y limitan el desarrollo de las mujeres.

2.2.1 Isabel, la loca que logra escapar

Durante toda la novela, Isabel es descrita en dos partes, una en acciones físicas y otra en pensamientos y memoria. Por su condición de hija de familia, nacida en una de las más respetadas de Ixtepec, la autora la retrata mayormente dentro de su casa o en habitaciones de otras familias mestizas de prestigio. La joven protagonista se acompaña de otra en iguales circunstancias, Conchita, quien también debe acceder al matrimonio para establecerse como

señora respetada y cumplir su rol en la sociedad: “(...) 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 (Garro, 2016, p. 67)”.

Este tipo de escenas son habituales en la primera parte de la novela y describen cómo pasan el tiempo las jóvenes en un espacio privado, destinadas a perpetuar el papel de amas de casa sin otra posibilidad. De acuerdo con Yamile Delgado de Smith en “El sujeto: los espacios públicos y privados desde el género” (2008), lo privado aparece como el propio para la mujer, pues en este realiza labores de cuidado y atención a otros, es decir, el trabajo no remunerado, además de que con ello su participación en los procesos sociales y políticos sigue bloqueada (p. 117).

Para dar fuerza a la situación, el narrador hace que las jóvenes coman “golosinas por las que escurría la miel ardiente” como predicción a la figura cultural de la luna de miel que se realiza tras el acto del matrimonio, al tiempo de que las vidas de las jóvenes se consumen como los dulces.

En el caso de Isabel, es importante destacar que se maneja entre espacios cerrados y abiertos, por lo que también acude a la iglesia en compañía de su madre, para perpetrar la costumbre de la mujer religiosa que debe seguir. A veces este personaje está en las calles del pueblo, específicamente en la plaza, pero siempre se encuentra acompañada de su grupo de amigos y familia. Sin embargo, vive ensimismada y sus pensamientos e incluso su memoria, están en otro lado. Esto lo advierte el narrador desde el inicio de la obra:

Había dos Isabeles, una que deambulaba por los patios y las habitaciones y la otra que vivía en una esfera lejana, fija en el espacio. Supersticiosa tocaba los objetos para

comunicarse con el mundo aparente y cogía un libro o un salero como punto de apoyo para no caer en el vado (Garro, 2016, p. 28-29).

Una es la Isabel del exterior, para la sociedad, la hija que cumple con su rol casi por inercia, mientras que por dentro se gesta la transgresión. Por eso, en varias ocasiones, a través de pensamientos, el narrador describe cómo la joven critica que el fin de la mujer sea solo el matrimonio, pero después, cuando la transgresión avanza, es capaz de expresar su opinión ante las personas, como cuando declara que a ella le gustaría ser Julia, su opuesto, lo que deja boquiabierto a Conchita, la otra joven que también lo desea, pero no es capaz de expresarlo.

Isabel desea su independencia, como la de sus hermanos, por eso pide quedarse célibe e incluso quiere que el cuarto de la solterona Dorotea sea para ella cuando ésta muera, a lo cual la anciana se niega, pese a que ese camino siguió ella, y le insiste en el matrimonio. Pero este cuarto no es el mismo que los salones de reuniones a los que la joven está acostumbrada a ir, sino que es más personal. De acuerdo con el *Diccionario de Símbolos* (2003), la casa o habitación simboliza la actitud y posición, el ser interior (p. 644). A Isabel le agrada su soledad porque en ella se siente cómoda y puede expresar sus emociones, por eso vive recogida en sí. Ella logra apropiarse de los espacios, incluso el de Francisco Rosas, cuando éste se la lleva al Hotel Jardín después de asesinar a su hermano, lo que lo incomoda, pero no es capaz de hacer algo y se guarda para sí el pensamiento.

En dos ocasiones, Isabel es descrita con cara de muchacho: la primera vez lo hace Tomás Segovia, su pretendiente, mientras que la segunda, Francisco Rosas:

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.

Pensaba en Isabel y en su perfil de muchacho. “Es de natural esquivo” se dijo para consolarse de la indiferencia de la joven (Garro, 2016, p. 26).

La cara funge como el sustituto del individuo entero, además de ser la parte más viva y más sensible “que, a las buenas o las malas, se presenta a los demás: es el yo íntimo parcialmente desnudado, muchísimo más revelador que todo el resto del cuerpo” (Chevalier, 2003, p. 1243), por ello, dicha característica en la joven revela otra vez su negativa al arquetipo de mujer social que debe cumplir. Ella quiere los privilegios masculinos a los que no puede aspirar y los demás —precisamente sus intereses amorosos— lo descubren, pero la mantienen en el rol social tradicional, por lo que Segovia sigue pretendiéndola, mientras que Rosas conserva el trato que tiene hacia ella desde que se la lleva al hotel Jardín como su querida.

A diferencia de Julia, poco se habla del aspecto físico de Isabel en la novela, pero es clave el vestido rojo con el que acude a la fiesta organizada por las familias prestigiosas del pueblo en honor a Francisco Rosas, pues con éste termina convertida en piedra. Como símbolo, el rojo es ambivalente: por un lado, representa la muerte, cuando la sangre se derrama (Chevalier, 2003, p. 2236), por ello, Isabel está vestida de rojo mientras “La Luchi” y su hermano Juan son asesinados; también, cuando Nicolás, el padre Beltrán y don Joaquín son fusilados, lo cual atiende a lo dicho por el diccionario de Chevalier (2003), sobre que “la tinta roja es para señalar las palabras de mal augurio” (p. 798), es decir, vaticina la fatalidad para los otros. Por otro lado, este color es lo profano, es decir, Isabel no es sagrada, e incluso representa lo irrespetuoso para la religión, en este caso la católica, bajo la cual fue criada, pues una de sus normas es que las mujeres deben ser castas antes del matrimonio. Sin embargo, el rojo también es un símbolo de amor, impulsividad y a la vez, de conquista (Chevalier, 2003, p. 2238), cuando la joven decide irse con el general Francisco Rosas es

dueña de sí, de sus decisiones y de su cuerpo, al igual que cuando lo enfrenta, dentro del cuarto del hotel Jardín, e incluso cuando se convierte en piedra. Durante todo el tiempo que está vestida de rojo ella decide por sí misma, no sigue las normas sociales ni lo establecido, es el único momento en que sus pensamientos y su cuerpo forman un solo ser.

Como otra predicción del desenlace, el símbolo del rojo se une al del sol y de la piedra en una ocasión, cuando la joven se encuentra en la fiesta y se enteran de que el plan falló, antes de su huida con el general:

—Ya lo sabía... Ya lo sabía... —repitió Isabel metida en su traje rojo que pesaba y ardía como una piedra puesta al sol. Sus ojos cayeron sobre Tomás Segovia, sentado al lado de Conchita, que dibujaba figuras en el aire para ilustrar sus frases. «Las gentes como él no se queman; viven en la zona fría», y desde la pesadez ardiente de su traje rojo trató de imaginar a Juan y a Nicolás (Garro, 2016, p. 202).

Isabel sabe las consecuencias de sus acciones y, posiblemente, cómo terminará su vida, pues tanto ella como sus hermanos y su padre son capaces de recordar el futuro y desde la fiesta ya siente el peso de ser una piedra al sol; sin embargo, su decisión no cambia. Al respecto, es necesario destacar que el sol es otro símbolo ambivalente, que por un lado funge como destructor en el principio de sequía, pero también como la resurrección y la inmortalidad (Chevalier, 2003, p. 2392). Es decir, Isabel queda tendida por la eternidad bajo sus incansables rayos, pero también esa es una forma de inmortalidad, su permanencia en estado de piedra en la tierra para muchos es la forma de recordar su pecado, pero también el recordatorio de su transgresión y su feminidad diferente.

La piedra es la última forma de Isabel, tras quedar petrificada al darse la vuelta para ir en busca de Francisco Rosas, como la mujer de Lot, en la biblia cuando se convierte en sal tras mirar la lluvia de azufre y fuego que cae sobre Sodoma y Gomorra. Chevalier (2003) destaca que la petrificación simboliza el castigo (p. 2072), lo cual queda evidenciado en la obra cuando Gregoria la encuentra y se refiere a ella como “piedra maldita”, al tiempo de pedir misericordia a Dios para luego dejarla a los pies de la Virgen “al lado de los otros pecadores”.

Como piedra, Isabel regresa a su incapacidad de expresarse y ese es su más grande castigo, pero no por amar a Francisco Rosas, pues en la obra no hay un momento que eso quede al descubierto, sino por decidir un camino distinto al de hija y posteriormente esposa y madre, lo cual sí se advierte desde el principio. Finalmente, es Gregoria quien habla por la joven, simulando así el acto del que muchas mujeres son víctimas cuando su voz es callada por la sociedad que también se atreve a hacer juicios de valor:

“Soy Isabel Moncada, nacida de Martín Moncada y de Ana Cuétara de Moncada, en el pueblo de Ixtepec el primero de diciembre de 1907. En piedra me convertí el 5 de octubre de 1927 delante de los ojos espantados de Gregoria Juárez. Causé la desdicha de mis padres y la muerte de mis hermanos Juan y Nicolás. Cuando venía a pedirle a la Virgen que me curara del amor que tengo por el general Francisco Rosas que mató a mis hermanos, me arrepentí y preferí el amor del hombre que me perdió y perdió a mi familia. Aquí estaré con mi amor a solas como recuerdo del porvenir por los siglos de los siglos (Comillas dentro de la obra. Garro, 2016, p. 285-286)”

Al respecto, es importante destacar que el narrador refiere una relación de “amantes” entre Isabel y el general, sin embargo, eso no implica ninguna especie de amor romántico, el

cual es definido por Natalia Tenorio Tovar en su artículo “Repensando el amor y la sexualidad: una mirada desde la segunda modernidad” (2012) como un fenómeno moderno “que implica la elección del otro con base en sus cualidades personales y no tanto según pautas familiares, tradicionales o económicas” (p. 11), pues la joven no lo elige por sus cualidades o sentimientos, sino como una forma de escapar a su destino. Además, la relación de “amantes” también se aplica para la de Antonia y el coronel Justo Corona, quien funge como su raptor. En este caso, la joven le tiene miedo y asco a ese hombre que la tiene contra su voluntad, por lo que incluso intenta huir de su lado, pero no lo consigue.

Por otra parte, Isabel no causa la muerte de sus hermanos: Juan es asesinado en la operación para socorrer al padre Beltrán, pero el plan se descubre, por lo que muere junto con “La Luchi”; mientras que Nicolás decide no escapar pese a que ya Francisco Rosas y sus hombres armaron un plan para poner a otro en su lugar durante el fusilamiento.

Desde las primeras páginas del libro, se advierte que Isabel busca ser ella, moverse libre físicamente como lo hace en la memoria, capaz de viajar del pasado al futuro y permanecer absorta en sus pensamientos: “Nicolás ocupado en mirar a su hermana, no contestó. Era verdad que había cambiado; sus palabras no le hicieron ningún efecto. Isabel pensaba irse, pero no con él, ‘¿Cómo será su marido?’, se preguntó asustado. Isabel pensaba lo mismo” (Garro, 2016, p. 17).

En Nicolás se advierte un amor incestuoso hacia Isabel, pero ella nunca le corresponde, porque permanece absorta en sí, por lo que al inicio de la obra y al final, su hermano la llama traidora, pero no por irse con el general Francisco Rosas, sino por no corresponderle. En algún momento, cuando es niña, se pregunta por un marido, pero es la única vez que lo menciona, posiblemente porque como infante está aprendiendo las

concepciones de la vida y en ese momento es lo normal, sin embargo, cuando crece decide que no quiere un matrimonio.

Por sus acciones, Isabel entra en el cautiverio de “las locas”, de acuerdo con lo establecido en *Los Cautiverios de la mujer* (2019), donde señala que “la tesis central es considerar a las locas como mujeres fallidas, quienes erraron” (p. 510). Además, destacan dos polos de locura: la locura como resultado del cumplimiento del deber y la locura como resultado de la transgresión de esa situación, lo cual hizo la protagonista.

Lagarde y de los Ríos describe a la locura transgresora como el enfrentamiento fragmentario de la condición y la situación de las mujeres y se encuentra en las contradicciones que encierra esa condición genérica, por lo que aparece como el distanciamiento con el deber ser, como la imposibilidad social o cultural de cumplir con el deber ser femenino (p. 512).

Isabel fracasa como ideal hegemónico de señorita al oponerse a éste, lo cual se evidencia más en presencia de Conchita, quien acata las normas porque se resigna a callar pese a que también desea más que ese rol. Al principio Isabel acata las normas establecidas, pues su transgresión va creciendo conforme al transcurso de la obra. Como menciono al principio de este análisis, primero se gesta en los pensamientos, pero finalmente se materializa cuando decide irse con Francisco Rosas.

Incluso, en su juego de temporalidad, Elena Garro advierte desde el primer capítulo esta condición para Isabel:

Un coro de jóvenes vestidas de claro los rodea. Su madre la mira con reproche. Los criados están bebiendo alcohol en la cocina.

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

—¡Isabel! ¿Para quién bailas? ¡Pareces una loca! (Garro, 2016, p. 12).

Isabel baila para ella, porque quiere y esta es una de las formas de apropiarse de su cuerpo, ella no se considera loca, la sociedad le da esa categoría, pues la loca aparece en la confrontación con la sociedad y la cultura, en su convivencia con los demás, en particular, en la familia, con las otras mujeres (Lagarde, 2019, p. 554), por eso se advierte que el último discurso, el de sentencia, sale de la boca de su propia madre, quien también la ve con reproche.

Isabel no traiciona a los suyos como la Malinche, quien culturalmente carga ese peso. Ella es fiel a sí misma y actúa de acuerdo con sus deseos, sin embargo, la castigan por ello, pues debe ser “un espejo maquiavélico para que se miren todas y no se identifiquen. Para que la asuman como la más distante, la ajena” (Lagarde, 2019, p. 556), por eso, termina fuera del pueblo, a los pies de la Virgen y convertida en piedra para la eternidad, sin embargo, dicha forma también recuerda que sí logra su cometido, porque escapa de su destino de esposa y madre al decidir por sí misma.

2.2.2 Julia, la presa enamorada

Julia es la protagonista de la primera parte de *Los recuerdos del porvenir*, y más que humana, es un ente maravilloso y misterioso para los habitantes, que la aman por su belleza, pero la odian por ser “la querida del general”. Su papel en la sociedad es el opuesto a Isabel, pues vive en la deshonra junto al verdugo de todos, Francisco Rosas, pero no se sabe nada de ella, más que fue raptada de algún lugar de México: “Decían que se la había robado muy

lejos, ninguno sabía precisar dónde, y decían también que eran muchos los hombres que la habían amado (Garro, 2016, p. 39)”.

La joven es la extraña del pueblo, la que llegó de algún lado, por lo que su primera configuración en la obra la dan los habitantes de Ixtepec ya que ella representa a lo otro, lo desconocido y, por tanto, se convierte en una enemiga y una indeseable, como lo explica Mabel Inés Falcón, en “Anotaciones sobre identidad y otredad” (2008), donde destaca que la figura del otro surge en la construcción de la identidad, cuando se cuestionan la similitud y la diferencia en la cual se apoya el psiquismo. Julia no es como las otras mujeres y poco se sabe de su vida antes del general, por lo que da paso al misticismo que la envuelve durante toda la obra.

Nunca había andado nadie como ella en Ixtepec. Sus costumbres, su manera de hablar, de caminar y mirar a los hombres, todo era distinto en Julia. Todavía la veo paseándose por el andén, olfateando el aire como si todo le pareciera poco (Garro, 2016, p. 38).

Son los habitantes los que suponen sobre la vida y personalidad de la joven, sin llegar a conocerla —pues la sumisión en la que vive le impide relacionarse con ellos— y se permiten, igual que con Isabel, hacer juicios de valor sobre ella: que, si es “la querida”, “la puta”, “la mala”, pero también la exaltan desde lo que para ellos es desconocido, su feminidad y eso les asusta porque no lo conocen en otras mujeres.

Al respecto, es importante destacar que este personaje tiene diálogos hasta el capítulo VII, con la llegada de Felipe Hurtado al pueblo, además de que durante toda la obra solo se

dirige a cinco personas: Hurtado, Rosas, doña Matilde, don Pepe Ocampo y Gregoria, lo que deja ver su limitada interacción social.

Julia es la Eva de Ixtepec, cuyos habitantes le dan el poder de determinar el destino de todos y por eso también recae en ella la culpa, que va desde juzgarla por los objetos que el general le compra con dinero corrupto, hasta por no amarlo, pues éste se desquita con inocentes, a quienes encarcela y ahorca en los árboles de Cocula por sus sentimientos no correspondidos, además de que otros personajes también se benefician del enojo de Rosas, como Rodolfo Goribar, quien aprovecha cada vez que se molesta para pedirle permiso y quitar tierras a los indios para ampliar sus parcelas. Para todos, en ella nacen las desgracias, pero no pueden dejar de admirarla.

Julia encarna la belleza en su esplendor, una de las cualidades que históricamente tienen que cumplir las mujeres para destacar; sin embargo, un exceso de ésta —como es su caso— resulta perjudicial, porque despierta los celos de mujeres por no ser iguales y de hombres por no poseerla, además de que creen imposible tanta hermosura en una sola persona, por lo que la consideran sobrenatural.

Dio varias vueltas por la plaza para ir a sentarse después en la banca de costumbre. Allí se forma una bahía de luz. Julia, en el centro del círculo mágico formado por ella, rodeada de las queridas y escoltada por los hombres de uniforme, parecía presa en un último resplandor melancólico (Garro, 2016, p. 92).

El hechizo de su belleza se extiende hacia todos e incluso es como una “bahía de luz”, describe la autora, para simbolizar lo celestial (p. 1679) y su perfección (p. 750) de acuerdo

con el diccionario de Chevalier (2003), sin embargo, sigue encerrada en su categoría de querida y la opresión del general que en este caso se advierte en “los hombres de uniforme”.

A diferencia de Isabel, la configuración del personaje de Julia se da primero en lo físico, y una característica relevante es que siempre está vestida de color rosa, el cual es una mezcla de blanco y rojo con su valor simbólico tradicional en todos los planos, es decir, va de lo sagrado a lo profano. Como se advierte desde un principio, ella encarna a lo mágico en un plano terrenal, lo cual queda establecido en toda la obra; dicho color, por otra parte, también simboliza la emocionalidad y el afecto, pues es la única mujer en la obra que ama, en este caso, a Felipe Hurtado.

Collares y pulseras adornan a la bella Julia cuando pasea por la plaza del pueblo, mismos que abonan a su posición, pues como símbolo, además de ornato puede significar una atadura y un lazo entre quien lo lleva y a quien se lo dieron (Chevalier, 2003, p. 824). En este caso, la joven se viste con las cosas que el general le ofrece, por lo que se deduce la relación opresor-prisionera entre ellos. Sin embargo, Julia, al igual que Isabel, vive en la memoria de otro tiempo y otro espacio, antes de ser raptada por el general, quien trata de arrebatarle sus recuerdos sin conseguirlo, por lo que nunca logra poseerla completamente, pese a que la considera una mujer suave y logra ejercer en ella distintas formas de violencia física, como golpes y el encierro.

Por otra parte, Julia es la única mujer en la obra que usa perfume, el cual, de acuerdo con Chevalier (2003) simboliza la memoria y la purificación (p. 2047), es decir, pese a ostentar el rol de querida, ella es la mujer pura y espiritual.

Entre las opiniones sobre Julia destaca la de Gregoria, quien piensa que tiene embrujado a Francisco Rosas, es decir, la responsabiliza de que él la ame de una manera enferma y de las condiciones en que la tiene.

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

—Ninguna, Gregoria.

—¿A poco él solito se le engrió tanto?

—Sí, Gregoria, él solito. (Garro, 2016, p. 123).

Julia siempre está en un plano místico y llega a la categoría de bruja con la suposición de Gregoria, lo que hace que socialmente se inviertan los papeles entre ella y Francisco Rosas y sea él un prisionero, por lo que algunos hasta le conceden la compasión y lo consideran loco, emoción que nunca sienten por Julia, quien tiene los valores positivos y negativos de la magia pese a que el pueblo conoce la violencia que él ejerce sobre ella, por lo que incluso llegan a compararla con el cristal y “cualquier movimiento podía romperla en mil pedazos” (Garro, 2016, p. 121) cuando se enoja con ella.

Cuando la joven decide buscar a Felipe Hurtado y enfrentarse a su raptor, su influencia en el pueblo queda al descubierto pues, tras su muerte una especie de hechizo en medio de la noche se despliega.

Un arriero entró al pueblo. Contó que en el campo ya estaba amaneciendo y al llegar a las trancas de Cocula se topó con la noche cerrada. (...) Estaba dudando cuando vio pasar a un jinete llevando en sus brazos a una mujer vestida de color de rosa (Garro, 2016, p. 141).

La noche, como símbolo, explica Chevalier (2003) “engendra igualmente el sueño y la muerte” (p. 1895) y así dicha figura entra al juego del Realismo mágico en la obra, pues nunca se explica si los enamorados murieron o lograron escapar. La noche también es la concepción céltica del tiempo, por lo que este se paraliza en su presencia, además de que estructuralmente en la novela da paso a la segunda parte, donde se desarrolla el despertar de los demás y su intento por derrocar a Francisco Rosas, lo cual deriva en su plan para engañarlo y salvar al padre Beltrán.

Como espacio, el pueblo entero funge como una prisión de la que todos son cautivos, por lo que la joven y su amado son los únicos que logran escapar y materializar su deseo de amor, aunque su desenlace sea fatal, si es que en realidad mueren.

Al respecto, es importante destacar que, en este trabajo, Julia es el ejemplo de la mujer presa, de acuerdo con el análisis de Lagarde y de los Ríos (2019) quien señala que “la prisión del sujeto consiste en la imposibilidad de realizar su condición del mundo –su deseo— en cada acto y hecho de su vida” (p. 466). A Julia le quitan su libertad y es obligada a estar junto a un hombre por el que no siente nada y así se ve imposibilitada a amar al que sí quiere.

La prisión para Julia tiene tres niveles, de los que dos son espaciales: el primero es Ixtepec, pues llega de otro lugar del país, de donde la raptaron, para encerrarla en ese pueblo y sus compañeros de celda son todos los que ahí viven bajo el yugo del general. Los habitantes salen y entran, como los hermanos Moncada que van a trabajar y regresan a su hogar, o los indios que hacen lo propio para vender su mercancía, sin embargo, no son ajenos al poder de Francisco Rosas y sus secuaces, el cual recae en cada esfera social, principalmente en la iglesia, cuando inicia la guerra cristera y él se encarga de cerrar la de Ixtepec o cuando da la aprobación para que Rodolfo Goribar despoje de sus pertenencias a los más

desfavorecidos. Julia es como los pobladores, pero ellos no la consideran su igual, por su condición de lo Otro, y la vuelven su verdugo, pues la culpan de las decisiones del hombre con el que está.

La segunda prisión para Julia es el hotel jardín, donde Francisco Rosas la tiene cautiva. En este sitio es víctima de agresiones físicas por parte de su captor, quien cuando se enoja no le permite ver la luz del sol ni hablar con otras personas. Este espacio entonces tiene las características de las cárceles convencionales. Otra presa que la acompaña en igual circunstancia es Antonia, quien también fue raptada y ahora vive como querida de Justo Corona; de ella hablo en la siguiente parte de este análisis.

La tercera prisión de la joven es la relación que mantiene con Rosas, la cual es la más fuerte y que busca atar no solo su cuerpo sino su interior, sin embargo, nunca se logra concretar porque la joven no olvida su pasado, además de que no llega a amarlo. De los tres niveles de prisión, Julia logra liberarse cuando se va —o muere— junto a Felipe Hurtado.

Aunque la categoría de presa es para Julia, todas las mujeres de la obra son de alguna manera presas de su rol a seguir; como lo señala Marcela Lagarde (1990), hay diversas prisiones para las mujeres en la sociedad y la cultura, pues por el solo hecho de ser mujeres en el mundo patriarcal, todas comparten la prisión constituida por su género (p. 466). Tanto Isabel como Julia son presas de su arquetipo, pero ambas consiguen su libertad, aunque su precio es la muerte, mientras que las madresposas, que a continuación trato, así como las putas, son encerradas en su papel para la eternidad.

Capítulo 3: Las madresposas, perpetuadoras del ser mujer

En este apartado, analizo los papeles de Ana, Matilde, Elvira, Lola y Dorotea, pues representan a distintos tipos de madresposas en la sociedad. En el pueblo, hay cinco familias mestizas que ostentan el respeto de los demás, y cada una tiene a la cabeza a una mujer que se ganó el mote de señora. Si bien Dorotea es soltera y no tiene hijos, también supone otro arquetipo de madresposa, de acuerdo con la tipología de Lagarde (2019), ya que se dedica al cuidado de la iglesia y fomenta el culto a seguir.

3.1 Ana Moncada, la madre que falló

Ana es madre de Isabel, Nicolás y Juan, y su lugar de acción es el hogar, donde realiza labores propias de su género en el siglo XX, es decir, se le puede encontrar bordando o leyendo libros. Su espacio es el privado y no aspira a más, aunque en el público, como la iglesia y reuniones con otras madresposas, es escuchada con la solemnidad que le da su estatus. Su principal labor cuando sus hijos crecen es conseguir que los hombres sostengan la casa y que Isabel siga su ejemplo, por lo que su tarea será completada cuando ella se case. Su cautiverio, explica Lagarde (2019) consiste en vivir de acuerdo con las normas que expresan su “ser para y de otros”, es decir, no se pertenece, sino que sus acciones deben ser para servir a los demás y se vuelve una especie de objeto con el mismo fin, pues las madresposas deben realizar actividades de reproducción y tener relaciones de servidumbre voluntarias (p. 280).

Por ello, en la primera parte de la novela, sus actividades se limitan a atender las necesidades de los demás, como cuando ayuda a la costurera a hacer la ropa de sus hijos, ser

anfitriona o invitada de reuniones y no hay un vistazo de su descripción física o psicológica. Sin embargo, sí hay una opinión de un hombre hacia su persona, la de su esposo:

Martín la oyó dar vuelta a la página de su libro y la miró como la veía siempre: como a un ser extraño y encantador que compartía la vida con él pero que guardaba celoso un secreto intrasmisible. Le agradeció su presencia. Nunca sabría con quien había vivido, pero no necesitaba saberlo; le bastaba saber que había vivido con alguien (Garro, 2016, p. 29).

El esposo no conoce a su mujer y no le interesa saberlo, pues el papel de ella es meramente un requisito social que cumplió y ahora es su compañía; con esta concepción, Ana llega a ser un objeto más de la casa, algo necesario para que ésta funcione. Por otra parte, la autora deja ver la idea que se tiene de la mujer en la sociedad, “un ser extraño y encantador”, lo cual le quita su valor como persona, para dejarla en la romantización y así no tomarse la molestia de hacerla su igual.

Es hasta la segunda parte de la novela cuando Ana toma un rol activo, lo cual obedece al contexto social de la época, pues durante la guerra cristera son las mujeres quienes se encargan de esconder a sacerdotes y jefes cristeros que eran buscados por el gobierno, además de realizar en la clandestinidad de su casa rosarios o misas. Claudia Julieta Quezada, en “La mujer cristera en Michoacán, 1926-1929” (2012), destaca que, si bien su campo de acción durante ese periodo es dentro del núcleo familiar y como sujeto fundamental en la conservación y transmisión de valores morales, adquiere importancia y su participación es un detonante de cambio, con nuevas formas de participación social que antes no tenía (p. 193-194). Es decir, su campo de acción sigue siendo el hogar, el espacio privado, sin

embargo, toma el mando, opina y defiende sus ideales, lo cual sin duda es un parteaguas, incluso, para su participación política.

Cuando inicia la Guerra Cristera en la obra, cierran la iglesia y comienza la persecución de rebeldes al gobierno, las mujeres arman un plan para salvar al padre Beltrán, párroco de Ixtepec, quien, tras escapar, está escondido por la vieja Dorotea e incluso hay participación de “Las Cuscas” en esa operación. Ana ya no es sólo una señora que cumple con la función de procurar a su esposo, sus hijos y su casa, sino que ahora también se inmiscuye en conflictos políticos y de poder. De ahí la relevancia del momento en el que cruzan la plaza con dirección a la comandancia militar, cuando invitan a Francisco Rosas al baile que están organizando. Las mujeres no rodean la plaza, sino que pasan justo por la mitad y se apropian del exterior. Al respecto, también es necesario mencionar que los esposos pasan a un segundo plano en esta parte de la novela, pues son ellas las ejecutoras, quienes planean el engaño a Francisco Rosas con una fiesta para sacar al padre de Ixtepec y quienes convencen al general de acudir, aunque finalmente Joaquín y Arístides son quienes terminan fusilados.

Solo hay una característica física que el narrador le da a Ana y es al final de la obra, cuando vestida de blanco llora el desenlace de sus hijos, el blanco entonces refuerza el vacío (Chevalier, 2003, p. 469) que ahora es su vida, pues este sujeto femenino no existe sin la maternidad, debido a que ese era su papel, por lo que esa es su última participación en la obra.

La relación que guarda con Isabel es inestable debido a la resistencia que la joven opone a seguir sus pasos. Además, por ser mujer, Ana tiene la obligación de custodiar su

pureza genérica, en particular su virginidad, inocencia y castidad (Lagarde, 2019, p. 323).

Por otro lado, Ana culpa a Isabel por denunciar su sexualidad erótica:

«¡Qué viva! ¡Qué bonita! ¡Se ve que la hicieron con gusto!», oyó decir a la comadrona que bañaba a Isabel recién nacida. «Las niñas hechas así, así salen», agregó la mujer. Ana enrojeció desde su cama. Martín le lanzó una mirada de codicia. Todos sabrían su lujuria gracias a la viveza de su hija. Se mordió la boca con ira. Isabel había venido al mundo a denunciarla (Garro, 2016, p. 233).

Explica Lagarde (2019) que, socialmente, la mujer no puede concretar la maternidad y el erotismo, pues este debe convertirse en función y subsumirse a la procreación, por ello, Ana se siente descubierta con los dichos de la comadrona, mientras que su esposo también la juzga, ya que solo él puede permitirse tener sexo por placer, “por eso la esposa es madre y no amante” (p. 293).

En medio de los conflictos del país, Ana repite la historia de su madre: ambas se quedan sin hijos tras las revueltas; su madre los pierde en Chihuahua, ella en Ixtepec. Por otro lado, si la novela termina con Isabel convertida en piedra como castigo, inicia con la narración del momento en el que sacan el cuerpo de la señora Moncada de su casa la cual se cierra para siempre y el tiempo queda detenido. Al respecto, Chevalier (2003) señala que la casa también es el seno materno (p. 645), el cual queda vacío para la eternidad porque con Isabel, Nicolás y Juan Moncada se termina el linaje, ya que mueren antes de procrear.

Ana muere en la soledad y ese es su castigo por no criar a Isabel como la norma lo establece, pues “por ser custodias, cuando suceden transgresiones las madres son culpables

por no haber cuidado bien de sus hijas” (Lagarde, 2019, p. 323), mientras que Martín, el padre, queda al margen, por lo que no es juzgado por las decisiones de su hija, ni siquiera su nombre se vuelve a mencionar.

3.2 Elvira Montufar, la esposa-viuda liberada

Elvira Montufar es la madre de Conchita, amiga de los Moncada y de las otras familias acomodadas de Ixtepec, ella se casa con Justino Montufar, pero queda viuda, por lo que encarna el arquetipo de la viuda de clase acomodada que debe cuidar y educar a su hija, quien está en edad de casarse. En su caso, el narrador da cuenta desde un principio de su personalidad y pensamientos, por lo que el lector conoce que en la viudez encuentra la libertad, pues durante su matrimonio vivió una vida de opresión y a la sombra de Justino Montufar, por lo que incluso “se había olvidado hasta de su propia imagen” (Garro, 2016, p. 27). De acuerdo con Lagarde (2019), “con la adquisición de esposa, el hombre se allega un territorio y un espacio de vida privado para ejercer su dominio, eje de su virilidad, de su condición masculina patriarcal” (p. 334), por lo que, al estar casada con Justino, no había lugar para que Elvira se desarrollara como persona ni como mujer más allá de lo deseado para una madresposa.

Un rasgo distintivo de Elvira es su afición por mirarse en los espejos, lo cual hace desde niña, pues “era la manera de reconocer al mundo” (Garro, 2016, p. 27). Ella sabe quién es a través de lo que proyecta y lo que la sociedad dice de su persona, por lo que se obliga a seguir las normas y arrastra a su hija Conchita a lo mismo.

Cuando se casó, Justino acaparó las palabras y los espejos y ella atravesó unos años silenciosos y borrados en los que se movía como una ciega, sin entender lo que

sucedía alrededor. La única memoria que tenía de esos años era que no tenía ninguna. No había sido ella la que atravesó ese tiempo de temor y silencio (Garro, 2016, p. 27).

Sin embargo, al asumir su rol de madrespasa es obligada a vivir para su marido, a su servicio y sombra, así como en silencio, por lo que incluso desconoce ese tiempo, aunque sabe que le produce miedo. El espejo, según el diccionario de Chevalier (2003), es un símbolo de la unión conyugal y la armonía, pero también de lo femenino (p. 476), por lo que cuando Justino lo acapara Elvira es despojada de su participación en el matrimonio y de su feminidad, es decir, su identidad como mujer.

Solo tras la muerte de su esposo, Elvira se reencuentra en su reflejo y aunque todavía siente miedo de su vida de casada, por lo cual a veces ve a Justino desde el fondo del espejo como vestigio de lo que fue, sabe que ya no volverá a pasar por lo mismo, por lo que incluso se burla de su recuerdo “¡Mira que buen color tengo!... ¡Lástima que tu pobre padre no me pueda ver! ¡Le daría envidia, él siempre fue tan amarillo...!” (Garro, 2016, p. 62)

Tras la muerte de su marido le queda el respeto de la mujer casada, sin el yugo que este significa para ella, por lo que es diferente a Ana y a Matilde, quienes todavía dependen de la voz y órdenes de ellos, lo cual se evidencia en su forma de hablar, además de que, de las madrespasas, es la que más diálogos tiene en la historia.

En su renacimiento como ser social, Elvira Montufar intenta por todos los medios demostrar su poder sobre los que están debajo de ella, en este caso, los indígenas, a quienes muchas veces trata con desprecio, además de negar toda relación con ellos, pese a que sabe que es mestiza y por sus venas corre la misma sangre.

Al respecto, explica Marcela Lagarde, es necesario destacar que en la opresión hay oprimidos que tienen poder también y lo ejercen sobre otros más desvalidos (p. 317-318), por lo que la madre llega a dirigir y chantajear a otros, como a sus hijos y sirvientes, lo cual sin duda hace Elvira en más de una ocasión. Lo anterior, para evitar que la sociedad la considere inferior, por lo que a toda costa busca ponerse por encima de alguien: “Este es un país de analfabetos” (Garro, 2016, p. 26), dice en varias ocasiones al tiempo de alegar cultura y educación.

Asimismo, como la buena madre que debe ser al inculcar normas morales, religiosas y cívicas, incentiva la idea del matrimonio en Conchita, sin embargo, secretamente está conforme con que su hija no la escuche pues “no todas las mujeres tienen la decencia de quedarse viudas”. Elvira conoce las penurias del matrimonio y desea que su hija no pase por lo mismo, pero pesa más en ella su papel de madre y debe insistir en la figura del casamiento para cumplir con su rol.

Para Elvira los tiranos llevan el nombre de su esposo, quienes acaban con sus placeres cotidianos, su vida, por lo que es quien gestiona el plan de la fiesta fachada en honor a Francisco Rosas que tiene como fin sacar al padre Beltrán del pueblo y así salvar su vida. Ella también entra en el juego activo de las mujeres en su pelea por rescatar a la iglesia, sin embargo, sin darse cuenta asume el papel que su esposo tenía en la relación y no escucha a nadie, por lo que no se da cuenta de la relación de su criada con un soldado, quien finalmente termina traicionándola lo que lleva al final fatal de sus amigos.

Ni Elvira ni su hija padecen las consecuencias inmediatas del plan descubierto, pero deben resignarse a permanecer calladas para evitarlo, por lo que al final de la obra la mujer

le da la razón a su esposo Justino sobre que “aquí hablamos mucho” y se rinde a continuar su vida como lo establece la sociedad para las mujeres.

3.3 Matilde Meléndez, la madre de los necesitados

Doña Matilde es hermana de Martín Moncada y cónyuge de Joaquín Meléndez. Aunque esposa de alguien, no tiene hijos, por lo que, de acuerdo con los arquetipos establecidos en el estudio de Lagarde (2019), es la madre estéril (p. 302) y para compensarlo ayuda en las labores de la iglesia, junto a la vieja Dorotea --quien se queda soltera--, además de que se ocupa de los animales que su marido recoge en las calles de Ixtepec. También llega a proporcionar cuidados a sus sobrinos pues, aunque no logra engendrar, debe seguir el rol de madre debido a que es una esfera establecida socialmente para las mujeres por el hecho de serlo, destaca la antropóloga (p. 280).

Por eso, cuando Felipe Hurtado llega a Ixtepec, don Joaquín lo lleva a su casa y ahí es doña Matilde quien le proporciona alimentos, un lugar donde dormir, e incluso lo introduce a la vida social del pueblo desconocido: “Estaba acostumbrada a ver llegar a su marido trayendo a toda suerte de animales: por primera vez recogía a un hombre. Fue a la cocina a anunciar a los criados que tenían un huésped” (Garro, 2016, p. 51). En este caso, no es Matilde la que decide atender y cuidar, sino que su marido lleva al hogar a los desamparados, la mayoría de las veces animales en malas condiciones que van desde ciervos hasta perros y gatos, por lo que a ella le queda cumplir su rol y ordena a sus subordinados la atención.

De Matilde tampoco hay una descripción física concreta, pues el narrador se atiene a referirla como “una vieja risueña y apacible” (Garro, 2016, p. 50), sin embargo, sí da cuenta de su carácter caritativo con los demás, capaz de sentir piedad por la suerte de Julia y Felipe

Hurtado, su recién adoptado que termina muerto a manos de Francisco Rosas, es decir, cumple con los estereotipos de mujer sentimental.

Gracias al juego de tiempos de la obra, el lector sabe que, cuando joven, doña Matilde fue alegre y turbulenta, sin embargo, los años de casada y la soledad de su casa hicieron que perdiera la facilidad para tratar a las personas, al grado de alcanzar una “timidez casi adolescente” (Garro, 2016, p.50). Lo anterior, porque al asumir su rol se ensimismó en su casa y su labor.

La casa de Matilde es la más grande de Ixtepec y cuenta con varios salones, por lo que es el lugar ideal para la obra de teatro que planean hacer sus sobrinos y Felipe Hurtado. Como símbolo, la figura del teatro es una predicción del futuro, pues todos los ahí presentes tratan de simular una farsa para engañar a Francisco Rosas sin conseguirlo, lo cual atrae la atención de todo el pueblo, que deja los balcones de las queridas para asomarse a los de doña Matilde. En este caso, se advierte que los espacios donde se mueven las mujeres de Ixtepec figuran como sus prisiones, sin embargo, son de su propiedad, es decir, la casa es de Joaquín Meléndez, el esposo, pero cuando los pobladores se refieren a ese hogar lo hacen bajo la posesión de Matilde, pues ella es la encargada de cuidarlo. Por su parte, en el caso de las queridas pasa algo similar, pues pese a su categoría, también deben velar por su relación.

En contraste, los familiares invisibilizan su papel pues, cuando van a fusilarlos y pasan por la casa, ni Nicolás ni Joaquín recuerdan a Matilde, sino a los momentos que vivieron en ese lugar, por lo que la vida de ella queda reducida a lo que hizo o no del hogar.

3.4 Lola Goribar, la madre eterna

Doña Lola Goribar es otra viuda respetable de Ixtepec y su única familia es su hijo Rodolfo; aunque pertenece a la clase social de las otras madresposas, convive poco en su esfera pues casi siempre se la pasa encerrada en su casa. Al igual que Matilde, su participación es pequeña en la obra, sin embargo, es necesario hacer mención de ella en este trabajo por su rol como madre de un hombre pues, aunque Ana tiene a Nicolás y Juan su relación de madre más estrecha es con Isabel, debido a que como es mujer debe velar porque cumpla con su rol social y su destino, o de lo contrario hay riesgo de que la consideren mala madre; sin embargo, Rodolfo es el único hijo de Lola, cuyo género hace que el comportamiento de esta madre sea diferente.

Doña Lola Goribar es configurada por el narrador como una mujer viuda y avara, con miedo a ser despojada de sus cuantiosas pertenencias, a tal grado de encerrarse los fines de semana para contar sus centenarios. Pese al dinero que tiene, siempre se viste con un traje negro gastado, que en las costuras ya hasta luce verde, lo cual, de acuerdo con el diccionario de Chevalier (2003), reitera su renuncia a la vanidad del mundo, más por avaricia que por “buena persona” (p. 1879), pues para ella no hay nada más importante que amasar dinero y velar por su hijo, pero en contraste con la miseria de su vestido, lleva un broche de diamantes en el pecho, el cual simboliza a la dureza (Chevalier, 2003, p. 1040) de su persona, pues es mezquina contra quienes no son su hijo, además de que no se inmuta por las desgracias del pueblo, ya que vive absorta en Rodolfo. Por otra parte, el broche también es una metáfora al joven quien, contrario a su mamá, siempre se viste de gabardina, con trajes de México y tiene más de mil corbatas.

Doña Lola cuida y se desvive por su hijo, pues éste llega a completarla. Marcela Lagarde destaca que, socialmente, cuando una mujer tiene una hija se completa de forma imperfecta, pero cuando da a luz a un hombre llega a la plenitud, pues sólo un hijo varón puede perpetuar la estirpe, sustituirá al padre y se hará cargo de la madre (Lagarde, 2019, p. 296).

Por ser hombre, Lola no debe cuidar su pureza o castidad, sino que su tarea es protegerlo de las malas mujeres, por lo que las mira con desconfianza, como a Conchita, quien “le parecía peligrosa. Rodolfo procuró no verla ‘no quería darle esperanzas; con las mujeres nunca se sabe; se valen del menor gesto para comprometer al hombre’” (Garro, 2016, p. 64). Lola desconoce a su género, pues ya no es mujer, sino madre, por lo que como miles más en la sociedad debe seguir inculcando los estereotipos negativos de ellas para resguardar a los suyos, por ello, el joven ahora conoce los riesgos que implican siquiera verlas.

Desde niño fue el consuelo de su madre, víctima de un matrimonio desgraciado. La muerte de su padre no hizo sino afirmar la delicia del amor exclusivo que los unía, Doña Lola lo veía pequeño y medroso, sediento de mimos, y le prodigaba sus halagos. (...) Cuando era niño y se tropezaba con la silla o con la mesa las mandaba azotar para demostrarle al niño que ellas eran las culpables. ‘Fito siempre tiene razón’, afirmaba muy seria, y justificaba la menor de sus rabietas (Garro, 2016, p. 66).

Como la mayoría de las mujeres de la época, Lola también pasa por un matrimonio desdichado, debido a la violencia que se ejerce sobre ella, pero cuando queda viuda se dedica a su hijo en cuerpo y alma, sin darse cuenta que, los patrones de su educación hacen de él otro hombre violentador que asesina a vulnerables y se vale de los arrebatos de Francisco Rosas para ampliar sus tierras. Lo anterior queda evidenciado cuando Elvira lo compara con

su esposo Justino quien “también era muy buen hijo, pensó con ironía” (p. 64) Y es que, la tarea de ellas es perpetuar el modelo patriarcal hasta la eternidad pese a que son víctimas, por lo que pasan a ser cómplices en las desgracias de otras y otros, como cuando vela el sueño de su hijo que por la noche se encargó de asesinar a indios que lo retaron pues, destaca Lagarde, “el poder patriarcal no se limita a la opresión de las mujeres ya que se deriva también de las relaciones de dependencia desigual de otros sujetos sociales sometidos al poder patriarcal” (p. 96). Por eso, cuando la tragedia cae sobre las familias mestizas de Ixtepec, Lola y Rodolfo son los únicos que no la padecen pues al estar del lado de Francisco Rosas gozan de cierto poder sobre sus otros iguales.

A diferencia de Ana y Elvira, que para concluir su tarea formadora deben hacer que sus hijas se casen, Lola desea que el suyo quede en la soltería, pues “ninguna mujer lo comprendería como su madre” (Garro, 2016, p. 66). Lola no puede perder a Rodolfo, pues con él se iría la única identidad que le queda ya que ambos viven ensimismados en su relación madre-hijo. Además, competiría contra la otra “madre” de su hijo, que sería su esposa, ya que ella también debe dedicar su vida a cuidarlo, lo que deviene en que “las relaciones políticas más comunes entre suegra y nuera son una de las formas de la enemistad histórica entre las mujeres” (Lagarde, 2019, p. 344) ya que ambas deben cumplir con ese papel.

3.5 La vieja señorita Dorotea

Caso aparte es el de la anciana Dorotea, quien no llega a casarse ni tener hijos, por lo que se resigna a servir a los demás para cumplir con la norma de que todas las mujeres, por el hecho de serlo, deben ser madres y esposas; en este caso, no le queda más que cobijarse en la iglesia, a la cual dedica su vida y su dinero, ya que como hija única hereda la fortuna de sus padres cuando mueren. Cuando el dinero se termina, los adornos se vuelven guirnaldas

de flores que ella siembra en su jardín. Como símbolo, las flores, en general, representan la pasividad (Chevalier, 2003, p. 1268), lo que hace alusión a la condición de Dorotea ante la sociedad que determina cómo tratarla y ella lo acepta hasta el fin de sus días pues, por los consejos que le da a Isabel sobre conseguir un esposo, se advierte que no fue su decisión permanecer en la soltería, pero lo acepta aunque ello signifique “no cuajar como mujer” en la sociedad, como lo señala Lagarde (2019), quien da cuenta que las señoritas, cuando son mujeres viejas y solas, se denominan así con la significación de carencia (p. 339) por la falta de una figura masculina a su lado que no pudieron conseguir.

—Señora... empezó.

—Señorita, nunca me case —corrigió Dorotea.

—Señorita —volvió a empezar Corona— no se asuste... Anoche murió alguien en estas cercanías y su cadáver desapareció... La Comandancia giró la orden de catear las casas de la vecindad y como su casa está en el área afectada, tenemos que proceder.

—Está usted en su casa, general, disponga lo que quiera —repuso Dorotea subiéndolo de grado (Garro, 2016, p. 176).

Con la figura de la señorita viene implícita la virginidad, estado al cual se le debe respeto, por lo que Dorotea la abraza y la defiende cuando Justo Corona la llama señora, pues esa especie de pureza es su única defensa como mujer, debido a que en la sociedad patriarcal sólo a ellas se les llama públicamente por su estado civil (Lagarde, 2019, p. 339).

El símbolo de las flores también resume el ciclo vital y lo efímero, lo cual es una premonición de la vida de la anciana quien, como ellas, termina tendida en el jardín de su

casa cuando el plan para salvar al padre Beltrán se descubre y los soldados la asesinan por mantenerlo oculto.

En su soledad, Dorotea hace de la iglesia y los santos su única familia, el espacio donde puede desempeñar su labor como mujer, por lo que no es de extrañarse que forme parte del plan para salvarla de las manos de los soldados durante la guerra cristera, al respecto, es importante destacar que las otras mujeres luchan por la iglesia porque es un pilar para la formación moral de la época, pero Dorotea le llora, pues para ella es su hogar.

Cuando los padres de Dorotea mueren, ella se muda de la casa grande que tenía a una más pequeña, es decir, su espacio de acción se reduce y más porque en la nueva sólo ocupa un cuarto:

La única habitación que ocupaba Dorotea tenía las paredes tapizadas de abanicos que habían pertenecido a su madre. Había también imágenes santas y un olor a pabilo y a cera quemada. A Isabel le asombraba aquel cuarto siempre recogido en la penumbra (Garro, 2016, p. 16)

Si la casa es la representación del seno materno, como menciono con Ana Moncada, el fragmento advierte la necesidad de Dorotea por seguir siendo arropada por su madre, quien ya no está y quien también falló por no hacer que su hija consiguiera un esposo.

Los abanicos que adornan las paredes, por su parte, muestran paisajes iluminados por la luna con amores irreales, mismos que le enseñan a la anciana lo que no fue en su vida, posiblemente como un castigo que ella misma se impone. Asimismo, su cuarto está “siempre recogido en la penumbra”, mientras que los otros “eran muros negros por los que pasaban gatos furtivos” (Garro, 2016, p. 16), es decir, toda la casa está en la oscuridad y el único

cuarto que ocupa está a punto de llegar a dicho grado, lo cual refuerza su falta de espacio para desarrollarse, toda vez que el negro también es el símbolo de la ausencia (Chevalier, 2003, p. 1878), por ello, Dorotea se refugia en la iglesia, pues es el único sitio donde puede desarrollar su ser mujer con las connotaciones sociales que implican, como cuidar de alguien y servir para alguien.

Capítulo 4: Las “queridas” y las “cuscas”, las “putas” de Ixtepec

En *Los recuerdos del porvenir*, Julia no es la única querida en Ixtepec, sino que hay otras cuatro mujeres que tienen ese rol, quienes también llegan como extrajeras: Antonia, Luisa, Rosa y Rafaela. Además, están las prostitutas del pueblo que ahí son conocidas como “las cuscas”, que carecen de nombres propios y su rango es inferior a las primeras, quienes gozan de cierta categoría por ser las amantes de los soldados de Francisco Rosas. Lagarde (2019) explica que el concepto “puta” es una categoría de la cultura patriarcal que sataniza el erotismo de las mujeres y les da características de provocadoras de escándalo y venta de su cuerpo (p. 411-412). Su análisis es relevante porque este arquetipo femenino es el de más bajo valor y el que más prejuicios carga, por lo que, a continuación, doy cuenta de estos personajes.

4.1 La querida niña Antonia

Antonia es la más joven de las queridas y fue secuestrada en alguna costa de México por el coronel Justo Corona, el segundo al mando después de Francisco Rosas. Cuando la gente la mira en la calle se escandaliza, no porque saben que fue raptada, sino porque a su corta edad ya es amante de alguien: “Antonia era una costeña rubia y melancólica; le gustaba llorar. Su amante, el coronel Justo Corona le llevaba regalos y serenatas, pero nada la consolaba y decían que en la noche padecía terrores” (Garro, 2016, p. 40).

Cuando el narrador pone la oración “decían que en la noche padecía terrores” en plural, hace que el pueblo entero sepa que Antonia es abusada sexualmente, pero se limita a opinar que “le gustaba llorar”, para minimizar el delito ante la sociedad, pese a que su vida puede estar en peligro. De acuerdo con la socióloga Inés Hercovich en “La violación sexual:

un negocio siniestro” (2000), en este acto “el deseo sexual y la violencia viril se combinan en una ecuación perversa que convierte los actos de una mujer, obligada a satisfacer la demanda sexual del violador, en moneda de pago a cambio de conservar la vida” (p. 2), por lo que es común verla siempre asustada, temblorosa y hasta pálida cuando está junto al coronel, quien trata de comprarla con regalos y serenatas para que la violación se convierta en prostitución, que se define como el comercio del cuerpo de una mujer, que es el objeto erótico, a cambio de dinero (Lagarde, 2019, p. 413).

Alguna vez, Justo Corona le pregunta, de forma irónica, si le arruinó la vida y la joven se limita a hundirse “en el rincón más profundo de la cama” (Garro, 2016, p. 41) lo cual demuestra el sometimiento sexual que padece, toda vez que en muchas violaciones ya no se da la fuerza física, pues la violencia inicia desde las relaciones políticas entre los géneros, por lo que las mujeres ya no intentan defenderse, gritar, golpear o correr, sino que enmudecen y se quedan paralizadas ante la fuerza masculina (Lagarde, 2019, p. 217).

Por su parte, la cama como símbolo no sólo es el lugar sobre el cual se llevan a cabo actos fundamentales de la vida, sino que representa también el cuerpo (Chevalier, 2003, p. 1595), es decir, Antonia trata de esconderse en su cuerpo, que también es su prisión, por lo que no tiene escapatoria.

Debido a los tabús alrededor de la sexualidad femenina que la sociedad ha construido, Antonia, como arquetipo más de niña que de mujer, no conoce la suya e incluso le tiene miedo, como da cuenta el narrador al develar recuerdos de la joven antes de ser raptada por la gente de Justo Corona.

La primera vez que escucha sobre la menstruación es en boca de otras niñas, quienes se refieren a este proceso fisiológico como la aparición de “el Güero Mónico”³, que baja cada luna para darle un mordisco entre las piernas, lo que ocasiona un chorrerío de sangre (Garro, 2016, p. 43-44). Debido a que la sexualidad sirve como elemento organizador y núcleo de la identidad de grupos que define el lugar que cada quien ocupa en el mundo (Lagarde, 2019, p. 161), al rodear de mitos negativos la sexualidad femenina, las mujeres le temen, por lo que no la ejercen y tampoco su erotismo. Entonces, Antonia carga sobre sí una doble pena, la de su erotismo negado, pero también la de su erotismo sometido a otros.

Cuando Francisco Rosas lleva a Isabel al Hotel Jardín para hacerla su querida y ella se encuentra ensimismada, el hombre la compara con Antonia y la considera peor, al grado de señalar que le da miedo, es decir, la pequeña joven también vive absorta pues es la única forma de tolerar su situación.

Julia y Antonia fueron raptadas, por lo que ambas padecen su condición de presas en el Hotel Jardín, y al igual que las otras queridas, también está presa en su rol social de mala mujer, pese a que todos saben que no llegó ahí por decisión, sino que fue obligada por Justo Corona. Contrario a Julia, no logra escapar y la obra termina con ella y las demás reducidas

³ Juan Francisco Romero Pérez, coordinador del Archivo General Municipal e Histórico de Tepatlán en 2010, relata biografías de guerrilleros mexicanos como parte de la conmemoración por el Bicentenario del inicio del Movimiento de Independencia nacional y del Centenario del inicio de la Revolución Mexicana. Sobre Mónico, El Güero, Velázquez, señala que fue un asaltante de caminos perseguido por la ley, que tras ser prisionero fue obligado a pelear junto al ejército en la guerra contra los Yaquis en Sonora entre 1870 y 1880 y, cuando estalló la Guerra Cristera se levantó en armas contra el gobierno, pero terminó luchando del lado federal. Sobre esta figura, al igual que muchas otras, se crearon varias leyendas. (<https://www.tepatitlan.gob.mx/archivomunicipal/boletines/documentos++/3.2010-2012/3.Bolet%C3%ADn%20No.3%20Antonio%20Rojas%20y%20el%20Guero%20M%C3%B3nico%20Tepatlenses..pdf>)

a “güilas”, un sinónimo de prostitutas, de acuerdo con el Diccionario del Español de México, es decir, se acaba su encanto y la sociedad ya no oculta su desprecio por ellas.

4.2 Luisa, querida mala madre

Luisa es la querida del capitán Flores y odia a Julia porque a ella no la aman igual. Su condición es diferente a la de Antonia, pues ella sí decide irse con el soldado, por lo que abandona a sus hijos. Para todos, es una mujer de mal genio temida por su amante y los demás huéspedes del Hotel Jardín debido a que se la pasa discutiendo por exigir cariño del hombre por quien dejó todo. Ella es la mutación de la madresposa a la puta, es decir, es doblemente mujer fallida, de acuerdo con el estudio antropológico de Marcela Lagarde (2019).

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

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

—¡Yo no! —contestó Luisa, irguiéndose.

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

—Yo cometí un error y fue por amor. Me cegué. —¡Y ese hombre no se lo merece!
(Garro, 2016, p. 45)

Aunque es parte del grupo de las queridas, pocas veces la toleran, e incluso Rosa y Rafaela la llaman “mochuelo”, que de acuerdo con el Modernísimo Diccionario Enciclopédico de la editorial Learte, publicado en 1951, se refiere a un asunto o trabajo difícil del que nadie quiere encargarse, por lo que les tiene que suplicar su compañía, lo cual también

es un peso para Luisa, que no se considera como las demás, pues su argumento es que ella está ahí por amor, y sí, de las cinco queridas, es la única que ama, pero por esa razón hay una falta de identidad y de ser en dicho personaje.

Lagarde (2019) señala que hay diferentes motivos para la conversión de prostitutas, pero principalmente pueden agruparse en cuatro a los ojos de la sociedad: por hechos victimarios, cuando las mujeres padecen la violación o trata; porque es una característica innata, cuando “desde que se acuerdan ya les gustaba la putería”; por maldad, cuando lo hicieron como venganza hacia un hombre, principalmente; o por sobrevivencia, cuando hay imposibilidad de ganarse la vida (p. 439-440). Entonces, Luisa está incompleta: como madrespasa falla al dejar a sus hijos y a su marido, por lo que, aunque sigue siendo para otros está fuera de lo aceptable socialmente; además, ahora sólo lo es ocasionalmente, cuando su amante lo requiere; no es esposa del capital Flores, quien no la ve como aquella figura conyugal y objeto sexual, pues cuando se va con él decide ejercer su erotismo. Tampoco se cree puta, porque ella lo ama y no busca un convenio de compra-venta. Luisa entonces es el ejemplo del problema de autoidentidad de las prostitutas.

Al no figurar en ningún rol social, Luisa opta por la agresividad, por lo que siempre está molesta y culpa a su amante de la vida que lleva, quien prefiere abandonarla en su amargura.

La vida de Luisa gira en torno a su amante pues ya no quedan otros espacios en la sociedad para ella, aunque en un arranque de valentía decide escapar, junto con las demás. Es ahí cuando recuerda a su familia, específicamente a las otras mujeres de su sangre que sí se atuvieron al arquetipo socialmente establecido, como sus hermanas “con sus filas de niños, de nanas y maridos vestidos de oscuro” o su tía Mercedes, “que había vivido siempre sola,

rodeada de porcelanas y de criados” (Garro, 2016, p. 226) y en ese momento siente vergüenza, por lo que por primera vez acepta que es una puta, no porque ella se identifique como tal, sino porque se da cuenta que así la mira la sociedad: “No quería llevarse nada de su pasado de... dudó antes de decirse la palabra puta” (Garro, 2016, p. 227). Las queridas no logran su cometido de escapar, por lo que Luis permanecerá en esa condición de por vida.

4.3 Rosa y Rafaela, las queridas hermanas

El narrador no da cuenta de la razón por la que estas mujeres norteñas terminan en Ixtepec, como amantes del coronel Cruz, pero se sabe que son hermanas gemelas que se conforman con su papel y lo disfrutan. Su configuración como personajes es principalmente físico, por lo que el lector sabe que “cuando estaban contentas se ponían tulipanes rojos en el pelo, se vestían de verde y se paseaban provocando miradas. (...) y en las tardes, sentadas en su balcón, comían fruta y regalaban sonrisas a los transeúntes” (Garro, 2016, p. 39). Como símbolo, el verde es “la representación de la complementariedad de los sexos: el hombre fecunda a la mujer y la mujer alimenta al hombre” (Chevalier, 2003, p. 2664), es decir, los tres integrantes de esa relación obtienen beneficios, en este caso, el coronel Cruz obtiene el placer, mientras que ellas también, además de que les brindan recursos y hasta caprichos para vivir.

Cuando las cuatro queridas intentan escapar, Rosa se niega a dejar su vestido verde, pues lo necesita para pasearse por otros lugares y conocer más amantes, lo cual evidencia que está decidida a seguir jugando ese papel en la sociedad.

A diferencia de Antonia, que está ahí contra su voluntad y violentada, y de Luisa que se queda por amor, Rosa y Rafaela representan a las putas que ejercen su sexualidad y

erotismo por decisión, lo cual también es un tipo de transgresión, porque viola la norma aceptada como positiva de que las mujeres deben ser monógamas y establecerse en un matrimonio, pero también es la aceptación, pues cumple con la norma negativa de una sexualidad femenina a disposición del uso de los hombres (Lagarde, 2019, p. 444). Dicha situación no aplica con las demás queridas porque ellas son carentes de algo: Luisa, de amor; Antonia de su libertad; mientras que Julia, de ambos.

En varias ocasiones, ambas hermanas son descritas comiendo fruta, o rodeadas de ésta, lo cual amplía su representación de sensualidad (Chevalier, 2003, p. 1286). Este erotismo es valorado por los hombres, pues lo disfrutaban, pero no adquieren obligaciones con ellas, ya que se trata de algo estéril y la prostituta tampoco adquiere alguna obligación de procreación o cuidados afectivos (Lagarde, 2019, p. 421). Por ello, cuando las hermanas se enojan con el coronel Cruz este las compra al concederles caprichos, pero ellas también están enteradas de su valor cambiante al lado de ese hombre, por lo que sí se consideran putas.

Aunque en el momento en que se desarrolla la trama ambas ya están acostumbradas a su rol de queridas, se advierte que no siempre fue así, pues como puta más experimentada, Rafaela aconseja a Antonia sobre cómo debe comportarse en el acto sexual:

—¿Por qué será así? —preguntó Rosa, refiriéndose a Antonia.

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

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

—¡Muy cierto! —exclamó Rafaela, y como si esta idea la reanimara saltó de la cama y alcanzó un canasto de fruta (Garro, 2016, p. 44)

Como la mayoría de las mujeres en la trama, ellas también se resignan a sus papeles porque no hay nada más qué hacer, pero saben las dificultades para acostumbrarse, por lo que buscan educar a Antonia, quien aún pelea internamente contra su rol ya cedido. Dicho fragmento, también revela que ellas saben su concepción de objeto erótico y se resignan a ser usadas.

Uno de los consejos para Antonia es que finja que se está acostumbrando para que él le dé más tranquilidad, lo cual evidencia actos de violencia por el simple hecho de someter, pues si se acostumbra, el sometimiento ya no será tan satisfactorio. En las relaciones hombres-prostitutas, ellas ya están siendo sometidas mediante el pago, pero también llegan a ser víctimas de violencia física y violaciones, pues el que somete busca adueñarse de todo el territorio que ellas significan.

Cuando deciden escapar, las mujeres van por sus caballos y se encuentran con Fausto, el caballerango de Francisco Rosas, con quien entablan conversación y de él sale la frase “el placer se acaba” cuando se da cuenta de las intenciones de las jóvenes. Dichas palabras resuenan en todas y por un momento les produce miedo debido a que tras salir del Hotel Jardín deberán iniciar otra vida, con otros amantes. Sin embargo, ese miedo les dura poco, pues son descubiertas y regresan al sometimiento del que probablemente nunca saldrán.

4.4 Las “cuscas”, prostitutas invisibles

Además de las queridas, en Ixtepec hay otras mujeres que se dedican a dar placer a los hombres; ellas son las de siempre, las que pueden encontrarse en cualquier pueblo o

ciudad y no están rodeadas de ningún halo mágico o maravilloso, al contrario, son tan comunes que ni siquiera nombre tienen.

Las cuscas apenas y figuran en la primera parte de la trama, como referente de lo que no encaja en la sociedad, pues mientras los hombres se mueven en los espacios públicos y las mujeres en los privados, ellas solo existen en la periferia, a las orillas de Ixtepec junto al loco Juan Cariño, quien se hace llamar señor presidente. Cuando éste le pide a Felipe Hurtado que vaya a visitarlo, el narrador describe el espacio que las cuscas tienen para existir:

Felipe Hurtado llegó frente a la casa que buscaba. Supo que era ella porque se separaba de las otras casas como si fuera una imagen reflejada en un espejo roto. Sus muros eran ruinas y, aunque trataban de hacerse muy pequeños, crecían enormes al final de una calle que terminaba en piedras (Garro, 2016, p. 56).

La sociedad aleja a estas prostitutas de baja calaña, por lo que incluso hay una separación entre las casas del pueblo y la de ellas, donde ejercen su oficio. El espejo refleja la realidad (Chevalier, 2003, p. 1192), y cuando está roto muestra una realidad rota. Como símbolo, la rotura es la quiebra y la ruina, situación de todas las mujeres que ahí se encuentran, al igual que Juan Cariño que en su locura es desconocido por la sociedad.

Esas mujeres no tienen permitido caminar por el centro de Ixtepec, como lo advierte “La Luchi” al presidente en una ocasión, pero él las obliga a participar en una marcha que organiza y ellas acceden, aunque en su paso se sienten avergonzadas a sabiendas de su inferioridad. Tanto el presidente como las “cuscas” son lo relegado de la sociedad, pero al estar “loco”, él se enajena de cómo lo ve la sociedad, por lo que no siente vergüenza, pero sí ellas, quienes padecen su realidad.

Si las queridas son las amantes particulares a las que pueden acceder los hombres con más dinero, las cuscas son para las clases pobres y ejercen la prostitución pública (Lagarde, 2019, p. 451), lo cual les resta valor, pues son poseídas por todos. Ellas no cobran caprichos, como vestidos o caballos, sino que el dinero es para su supervivencia.

En la casa de las cuscas hay una salita sucia y bandejas de plomo para recibir a los visitantes, lo cual no se ve con las madresposas ni con las queridas, por lo que estos objetos abonan a su degradación social, además, el narrador se apoya de la figura del plomo, como la base más modesta (Chevalier, 2003, p. 2126), para evidenciarlo pues, socialmente, no hay nadie debajo de estas mujeres.

Por su condición de objetos eróticos, las putas no tienen derecho a conocer el amor y deben limitarse a escuchar a sus clientes, como cuando “La Luchi” conoce los sentimientos de Damián Álvarez por Antonia, pero debe callarse y consolarlo pese a que éste la insulta y busca en ella otro cuerpo.

Ninguna de las cuscas cuenta con un nombre para identificarse como muestra de su invisibilidad, pero dos de ellas llegan a apodos que las distinguen de la bola: “La Luchi” y “La Taconcitos”. La primera es dueña del prostíbulo de Ixtepec y, como las queridas, sabe su condición de puta y su inferioridad, por lo que incluso llega a sentir pena por el loco Juan Cariño que se debe conformar con vivir con ellas, pues su concepción de la moral es la de todos y se sabe señalada como pecadora e incluso como delincuente. Lagarde (2019) destaca que las prostitutas son mujeres marcadas por la culpa de ser las malas por lo que suelen ser religiosas, devotas y creyentes en su afán de salvarse (p. 443). Por eso, “La Luchi” también forma parte del plan para ayudar a escapar al padre Beltrán, quien por unos días vive en la casa de las cuscas disfrazado de Juan Cariño, lo cual le cuesta la vida a ambos.

Los prostíbulos son peligrosos, pues se trata de lugares que combinan la vulnerabilidad de mujeres solas con hombres desconocidos (Lagarde, 2019, p. 446), y en el de “La Luchi” ya murió una mujer:

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 (Garro, 2016, p. 96)

Luego de que “La Pípila” es asesinada, “La Luchi” conoce el riesgo de su oficio y empieza a temerle a la muerte, aunque tiene la certeza de que será asesinada; para cuidarse, se somete a los caprichos de sus clientes, con la intención de evitar ser violentada, aunque ella misma se degrada y sabe que la vida de una puta no vale en la sociedad.

“Siempre supe que me iban a asesinar”, y sintió que la lengua se le enfriaba. “¿Y si la muerte fuera saber que nos van a asesinar a oscuras? ¡Luz Alfaro, tu vida no vale nada!”. Pronunció su nombre en voz alta para ahuyentar un pensamiento que iba tomando cuerpo muy adentro de ella misma (Garro, 2016, p. 219).

Cuando “La Luchi” presiente su final, trata de escaparse en su nombre, no quiere identificarse como puta o prostituta, sino como Luz Alfaro. Sin embargo, sabe que la sociedad no la conoce de esta manera, por lo que confirma que su vida no vale y finalmente acepta su destino y llora unos minutos antes de enfrentarlo. Como la otra puta, “La Luchi” es enterrada por las suyas y su muerte pasa inadvertida para los demás, aunque ella también figuró en la pequeña batalla contra Francisco Rosas.

Conclusiones

El propósito de esta tesina fue hacer un análisis hermenéutico de los sujetos femeninos y resignificar, específicamente, a sus protagonistas pues muchas son las caras y roles de las mujeres en la sociedad, pero al configurarse desde arquetipos históricos de lo que “deben ser” terminan ciñéndose a lo ya establecido pese a sus deseos, ideales y aspiraciones, pues de lo contrario son concebidas como erradas, lo cual pasó con Julia e Isabel, como traté en este trabajo.

Mi propuesta entonces es que Isabel no es la hija “mala” que destruye a su familia por irse con un hombre, sino la mujer que decide escapar de un destino que no quiere por el único medio que ve posible. El castigo de terminar convertida en piedra no es por “amar” a Francisco Rosas, sino por salir de la norma establecida. Sin embargo, su nueva forma también es el testimonio de que logró ser diferente, ser para ella.

Por su parte, contrario a lo que el pueblo cree, Julia no es la mujer fatal, sino una víctima del delito callada por su captor y, en su caso, es el amor el que la libera pues bajo los efectos de éste toma el valor para ir detrás de Felipe Hurtado y enfrentar a su verdugo. Julia es la única mujer que ama y es correspondida en la obra. Lo anterior demuestra que ambas llegan al límite, pero lo hacen por decisión propia.

Los otros sujetos femeninos que se mantienen en el arquetipo establecido hacen un contraste con las protagonistas pues no logran salir de su rol y, aunque no son castigados a gran escala como Julia e Isabel, su vida es una constante de opresión y violencia en diferentes grados, de acuerdo con su posición social y económica. La configuración que Elena Garro les da reproduce los estragos de la sociedad en las mujeres como una crítica a su situación.

Además, deja en claro que aun las “buenas mujeres” padecen debido a que nunca son suficientes, porque siempre están “incompletas”.

El uso de la hermenéutica me ayudó a profundizar en el significado del texto para hacer mi interpretación, pues a través de los símbolos Elena Garro acentúa las características de sus personajes para complejizarlos. Con esta herramienta reconocí también las distintas formas de opresión hacia las mujeres ejemplificadas en la obra, por ejemplo, cuando Ana se viste de blanco para simbolizar su vacío como madre o cuando se describe la vivienda de Dorotea en la penumbra, porque se le acaban los espacios para desarrollarse. Asimismo, el trabajo de Marcela Lagarde (2019) me ayudó a concretar las esferas en las que la mujer es encerrada en la sociedad las cuales persisten pues, pese a los más de 60 años de diferencia entre la publicación y mi realidad, puedo identificar cómo se siguen reproduciendo.

Con esta obra, Elena Garro da una muestra de la escritura femenina y la innovación que representó para la época. Como lo advertí al inicio, ella no se consideró feminista, sin embargo, su trabajo es base y precursor al desarrollo de otras mujeres en la literatura mexicana, pues denuncia las agresiones y vejaciones que padecen y, aunque velada, la transgresión de sus sujetos femeninos está presente y con ésta, hay un avance en la búsqueda de la libertad de ellas en todos sus aspectos.

Bibliografía

- Beuchot, M (1997). *Tratado de hermenéutica analógica, hacia un nuevo modelo de interpretación*. Ítaca
- Carballo, E. (1986). *Protagonistas de la literatura mexicana*. Ediciones del Ermitaño/SEP.
- Chevalier, J. (2003). *Diccionario de Símbolos*. Herder.
- Cortes, P. (13 de marzo de 2021). "Elena Garro, una mujer heterodoxa". Universo, sistema de noticias de la UV, <https://www.uv.mx/prensa/cultura/elena-garro-una-mujer-heterodoxa/>
- Delgado, Y. (2008). El sujeto: los espacios públicos y privados desde el género. *Revista Estudios Culturales* (2) <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3987106>
- De Navascués, J (1998). Historia real versus historia imaginaria: Los recuerdos del porvenir de Elena Garro en K. Spang, I. Arellano y C. Mata (Eds) *La novela histórica. Teoría y comentarios* (pp. 229-251). Eunsa
- Falcón, M. (2008). Anotaciones sobre identidad y otredad. *Revista electrónica de Psicología Política* 6 (16) 1-9 http://www.psicopol.unsl.edu.ar/pdf/marzo08_01.pdf
- Fumero, P. (2008). Historia y literatura: una larga y compleja relación. Recuperado el 30 de abril de

https://www.kerwa.ucr.ac.cr/bitstream/handle/10669/85958/Historia_y_literatura_una_larga_y_comple.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Galli, C. (1990). Las formas de la violencia en Los Recuerdos del Porvenir. *Revista Iberoamericana* 56 (150), 213-224 <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/4679/4843>

Gallo, M. (1995). Entre el poder y la gloria: disyuntiva de la identidad femenina en Los recuerdos del porvenir en A. López (Ed) Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas en el siglo XX (pp. 149-160). El Colegio de México

Garro, E. (2016). *Los recuerdos del porvenir*. Joaquín Mortiz.

Hatzfeld, H. (1937). *Explicación de textos literarios*. California State University

Hercovich, I. (2000) La violación sexual: un negocio siniestro. *Pensamiento penal* <https://www.pensamientopenal.com.ar/doctrina/30933-violacion-sexual-negocio-siniestro>

Lagarde, M. (2019). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Siglo veintiuno editores.

Martínez, L. (2008). La generación de medio siglo: tesis historiográfica sobre una categoría del discurso. *Tema y variación de la Literatura* 30 (1), 19-38. <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/2706>

Mena, L. (1975). Hacia una formulación teórica del realismo mágico. *Bulletin Hispanique* 77 (3-4), 395-407. https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1975_num_77_3_4185

Modernísimo Diccionario Enciclopédico. Tomo VI (1951) Editorial Learte

Pereira, A. (1995). La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana. *Literatura Mexicana*, 6(1), 187-212. <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/178/178>

Peralta, J (2006). La configuración del tiempo mítico en los recuerdos del porvenir de Elena Garro. *Cuadernos de Cilha* 337-353. <https://www.redalyc.org/pdf/1817/181720523002.pdf>

Quesada, C. (2012). La mujer cristera en Michoacán. *Imagen y memoria* 191-223 https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_memoria/article/view/813

Romero, F (2010). Antonio Rojas y el Güero Mónico, Tepatitlenses. Archivo Municipal de Tepatitlán. Recuperado el 24 de abril de 2023 de <https://www.tepatitlan.gob.mx/archivomunicipal/boletines/documentos++/3.2010-2012/3.Bolet%C3%ADn%20No.3%20Antonio%20Rojas%20y%20el%20Guero%20M%C3%B3nico%20Tepatitlenses..pdf>

Roni, U. (2006). *Poesía en voz alta*. (Trad. S. Pelaéz). Conaculta

Rosas, P. (2000). *Yo sólo soy memoria: biografía visual de Elena Garro*. Ediciones Castillo.

Serrano, J. (2003) “*El comentario de textos literarios*”. Recuperado el 15 de febrero de 2023. <http://jaserrano.nom.es/Comentario/>

Seydel, U. (2002) Memoria, imaginación e historia en Los recuerdos del porvenir y Pedro Páramo. *Revista Casa del Tiempo* 67-80
<https://www.uam.mx/difusion/revista/julio2002/seydell.pdf>

Tenorio, N (2012). Repensando el amor y la sexualidad: una mirada desde la segunda modernidad. *Sociológica* 7-52
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305025286001>