

Los recuerdos del porvenir de Elena Garro. Una novela mexicana de deformación*

Alejandro Zamora

York University - Glendon College
azamora@glendon.yorku.ca

Resumen

Este artículo analiza la novela *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, en tanto “novela de deformación”. Esto es, en tanto novela que resiste y deconstruye los discursos dominantes de formación del sujeto moderno en un contexto específico (en este caso, el México posrevolucionario y sus férreas políticas de formación de nuevos ciudadanos). Apoyado en las teorías de Walter Benjamin y Giorgio Agamben sobre la alienación de la experiencia del sujeto moderno, en la historia de la infancia en el México posrevolucionario, y mediante el uso de instrumental narratológico y de análisis del discurso, el autor propone una lectura de la novela donde la infancia se presenta no como una edad ni como una etapa del desarrollo sino como una resistencia, local y colectiva, a la formación de subjetividades impuesta por el gobierno, la Iglesia y la sociedad burguesa: tres instancias que se disputaban cartas de legitimidad en la redistribución de poderes del nuevo orden posrevolucionario.

Palabras clave: Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, deformación, infancia, racismo, alienación en el sujeto moderno.

* Este artículo forma parte de un proyecto de investigación de mayor envergadura sobre la novela de deformación en México y sus antecedentes europeos (principalmente franceses, alemanes y españoles). Una versión preliminar y resumida de este texto se presentó en el congreso de la Asociación Internacional de Americanistas, celebrado en la Universidad Fernando Pessoa, Oporto, en 2013. Asimismo, una síntesis de la teoría general de la deformación se presentó en el congreso de la Asociación Americana de Literatura Comparada, celebrada en la Universidad de Nueva York, en 2014.

Fecha de recepción: 11 de julio de 2014 | Fecha de aceptación: 8 de mayo de 2015

Abstract

This article analyses the novel *Los recuerdos del porvenir* by Mexican writer Elena Garro positing that it is a “novel of deformation”, i.e., a novel that resists and deconstructs the dominant discourses of formation of the modern subject in a particular context. In the case of *Los recuerdos del porvenir*, the context is posrevolutionary Mexico and its policies of formation of “new citizens”. Drawing on Walter Benjamin’s and Giorgio Agamben’s theories about the alienation of experience of the modern subject on the one hand, on the history of childhood in posrevolutionary Mexico on the other, and applying narrative and discourse analysis techniques, the author posits that in the novel, rather than being a developmental stage, childhood is a form of local and collective resistance to the formation of subjectivities enforced by the revolutionary government, the Catholic church, and Mexican bourgeois society. He sees childhood amidst the struggle of these three elements for a new legitimacy during a time of a redistribution of power.

Keywords: Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, deformation, childhood, racism, alienation of the modern subject.

La novela de deformación

Una novela puede ser de *deformación* en varios sentidos. Aquí la entiendo, sobre todo, en dos. En primer lugar, es un instrumento de crítica narrativa de la formación del sujeto moderno y de los discursos dominantes de formación de dicho sujeto en un contexto específico. Me refiero, por ejemplo, a los discursos sobre la madurez, el crecimiento, el desarrollo, la identidad, el género; discursos creados y vehiculados por programas educativos, la Iglesia, el gobierno, padres de familia, médicos, psicólogos, medios de comunicación. Todos ellos, de distintas maneras, presuponen un sujeto adulto específico, ideal, definitivo, y legitiman el derecho de construirlo, o de formarlo. En conjunto, se emparentan con lo que Michel Foucault llamara las “tecnologías de poder”.² En segundo lugar, una novela puede ser de deformación en tanto que invierte el principio de la novela de formación o Bildungsroman. Es decir, no se trata aquí de la novela que cuenta el tránsito de la niñez hacia la adultez (lo cual presupone una idea mutuamente excluyente de ambas categorías sociales), en una correlación más o menos directa, según los críticos (Mijaíl Bajtín, Georg Lukács, Franco Moretti, Jed Esty), entre la formación del sujeto y la de una nación, la de un Estado o la de un imperio; ni de cómo un joven debe negociar su idealismo e inocencia con una realidad social arbitraria y decadente en la que, no obstante, tiene que integrarse, como en los clásicos del subgénero (*Wilhelm Meister, Las ilusiones perdidas*, etcétera). Por el contrario, me refiero a la que cuenta el recorrido inverso: el del adulto que busca una *infancia*, así no sea más que una versión narrativa (una voz, una epistemología, una nueva subjetividad), para salir de la *forma* que le han asignado los discursos y procesos de formación ya mencionados, en una búsqueda de otras posibilidades de experiencia.

En resumen, el concepto de *novela de deformación* remite a una forma de ésta que recurre a ciertos atributos específicos de una infancia, construida narrativamente

² Sigo aquí al Foucault de *Sécurité, territoire, population* (2-8), para quien las “tecnologías de poder” son un conjunto de mecanismos a través de los cuales las características biológicas básicas del ser humano se vuelven objeto de una estrategia política, o de una estrategia general de poder que determinan tanto los usos y funciones aceptables del cuerpo humano, como los comportamientos y estilos de vida.

en un contexto específico, para resistir y deconstruir un proceso de formación que acabó produciendo un sujeto (o una sociedad) lamentable por su carencia de esos atributos semiotizados en la narración como infantiles. Desde el punto de vista literario, el proceso de deformación ocurre en dos niveles. Primero, el de una tensión permanente entre un personaje, una voz narrativa o un contexto social adultos, y los apremios o la nostalgia por una naturaleza inacabada, en devenir, variable. Dicho de otra forma, la tensión entre un sujeto moderno autoconsciente, racional, definitivo, entendido como forma (producto de una “formación”) y el hombre inacabado, en transformación, balbuceante, entendido como potencial. Segundo, un proceso de fuga de las estructuras sociales e identitarias propias de la madurez (de la forma) en un contexto dado, hacia la reconstitución personal (o colectiva, como en el caso de esta novela) de una *infancia* del sujeto en la que el potencial, y no la forma, sean su condición.

Esta resistencia (a los discursos de formación) y esta inversión de roles (la infancia que deforma al adulto) implican una crítica irónica y mordaz a la modernidad, sí, en el contexto histórico y social específico de cada novela de deformación. Pero también, dicha crítica tiene un marco general común a esta categoría novelística transnacional, independiente de su especificidad cultural, nacional, histórica y lingüística. Es el marco general de una crisis de experiencia de vida del hombre moderno, entendida la experiencia como la capacidad de dar significado y valor a la vida en el ejercicio cotidiano de la existencia. Así, el filósofo italiano Giorgio Agamben (23-43) señalaba que la pobreza de experiencia, anunciada por Walter Benjamin desde los años treinta (731-735), es el resultado de la constitución de un sujeto moderno trascendental, capaz de conocer y dominar el mundo, pero incapaz de experimentarlo. Por el contrario, para Agamben, la infancia se refiere a un estadio previo a la constitución de dicho sujeto racional de la modernidad que se pretende amo de sí mismo y de su mundo. Así, el lugar mismo de la experiencia, dice, sería “una infancia del hombre”; no una edad biológica sino un “silencio” del sujeto moderno, cartesiano, racional, conocedor del mundo y capaz de representarlo (87). De esta manera, la novela de deformación, la novela que busca una infancia del sujeto adulto, del hombre formado, es a la vez una obra de crítica de la modernidad en un contexto específico, y de la constitución general de dicho sujeto moderno.

En este análisis, voy a presentar, primero, los discursos específicos sobre la modernidad posrevolucionaria presentes en una de las novelas mexicanas de deformación más importantes, *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro. En seguida, voy a mostrar cómo la *infancia* recreada en ella constituye un espacio de resistencia a dichos discursos y a su efecto formativo.

El contexto discursivo oficial del México posrevolucionario en *Los recuerdos del porvenir*

La trama de *Los recuerdos del porvenir* transcurre en el periodo histórico de la pos-revolución, durante la presidencia del general Plutarco Elías Calles (1924-1928). Es interesante analizar un poco dicha época no sólo porque la novela tiene efectivamente una dimensión histórica ya señalada por varios críticos (también negada por otros), como se verá más adelante, sino sobre todo porque en esa etapa se empezó a fraguar un proyecto totalitario de *formación* ciudadana por parte del Estado. Dicho proyecto, además de aparecer representado de diversas formas en la novela, se alió a otras fuerzas formativas, como la religión y la sociedad burguesa, a las que la obra de Garro intentará resistir a partir de la visión y las acciones de sus personajes niños.

Como lo han señalado varios historiadores (Susana Sosenski, Beatriz Urías Horcasitas, Guillermo Palacios), los años veinte se caracterizaron por un férreo esfuerzo de reconstrucción nacional y modernización por parte de los generales revolucionarios en el poder. La idea era articular una nación moderna a partir de un sistema hegemónico capaz de controlar lo mismo su economía y su sociedad que a los individuos y su vida privada. Esto requirió la puesta en marcha de un conjunto de políticas, instituciones y sistemas de control de los diversos sectores de la sociedad mexicana. La defensa de la Revolución y el proyecto de “modernización” del país suponían, de hecho, la redefinición misma de los individuos, cambios de mentalidad, de hábitos y, en suma, un nuevo perfil ciudadano. Es aquí que la idea de un “hombre nuevo”, *leitmotiv* en todo proceso de legitimación de un nuevo “orden” posrevolucionario, entró en la ideología y en la retórica oficiales. Todo un aparato de Estado, con un proyecto de modernización tan

hegemónico como paternalista, tuvo como una de sus metas privilegiadas la producción controlada de una ciudadanía laica, mestiza, nacionalista, enfocada en la familia, que dejara atrás fanatismos religiosos y, en general, adecuada a su visión e ideología (Urías Horcasitas “El hombre nuevo” 58-61; *Historias* 12 y ss.). En este sentido, tal como lo señala la historiadora Susana Sosenski, “ese hombre se formaba desde pequeño. La infancia era el paso obligado, ineludible para la construcción de una nueva ciudadanía, por ello se consideró esencial comenzar por la formación de un niño nuevo; las autoridades, desde todos los ámbitos, apoyadas por los nuevos profesionales de la infancia, se encomendaron a esta tarea” (*Niños* 16): médicos, higienistas, educadores, legisladores. No en vano Enrique Krauze llama a la presidencia de Calles la “dictadura pedagógica” (328).

En este contexto, reviste particular interés el famoso discurso de dicho presidente, una década más tarde a la que se refiere en la novela, conocido como el “Grito de Guadalajara”:

Pero la Revolución no ha terminado. Los eternos enemigos la acechan y tratan de hacer nugatorios sus triunfos. Es necesario que entremos al nuevo periodo de la Revolución, que yo le llamaría el *periodo revolucionario psicológico*; debemos entrar y apoderarnos de las conciencias de la niñez, de las conciencias de la juventud, porque son y deben pertenecer a la Revolución. No podemos entregar el porvenir de la Patria y el porvenir de la Revolución a las manos enemigas. Con toda maña los *reaccionarios* dicen, y los *clericales* dicen que el niño pertenece al hogar y el joven a la familia; esta es una doctrina egoísta porque el niño y el joven pertenecen a la comunidad, pertenecen a la colectividad y es la Revolución la que tiene el deber imprescindible de apoderarse de las conciencias, de desterrar los prejuicios y de *formar* la nueva alma nacional. (Calles. Énfasis añadido)

Éste es el contexto histórico-político y el discurso dominante de formación en los que se inscribe la trama de *Los recuerdos del porvenir*. “Formar” “la nueva alma nacional” (la personalidad, la psicología, los valores) empezando por la de los niños, es, en efecto, un proyecto de Estado que se materializa de distintas maneras (bastante crueles, por cierto), en la novela. Se trata de un proyecto de *formación* en aras de una modernidad que esta obra cuestiona, resiste y al cual incluso ofrece una alternativa local a partir de la interacción de sus niños. Es, así, una novela de

deformación en dos sentidos: de *deformación* individual (de algunos personajes), y de *deformación* sociopolítica. Intentaré ahora explicar por qué lo es y cómo.

En primer lugar, es interesante notar que las tres fuerzas de *formación* desarrolladas a lo largo de la novela, se corresponden simétricamente con la disputa tripartita de poder que supone el discurso de Calles antes citado: 1) los “reaccionarios” están representados en la novela por las clases criollas y mestizas: los antiguos privilegiados del porfirismo, algunos venidos a menos en su hacienda pero ninguno en su odio a los indios y a los campesinos; 2) los “clericales”, a su vez, están representados por el cura, el sacristán y por las conciencias religiosas dominadas por la Iglesia, y 3) el gobierno mismo, que pronuncia ese discurso y oficializa su versión de la historia para legitimar su poder, está representado por los militares que ocupan y someten al pueblo de Ixtepec “en nombre del Gobierno de México” (Garro 154).

La manera en la que esta disputa se decanta en la realidad cotidiana descrita en la novela es muy interesante. En primer lugar, hay una ocupación militar. En Ixtepec se han instalado las tropas de Francisco Rosas, general del gobierno que llega a controlar levantamientos zapatistas. Él y sus subordinados se alojan en el Hotel Jardín con sus respectivas “queridas”, y desde ahí someten al pueblo, incluidas sus autoridades civiles, a una tiranía arbitraria y pasional. El general Rosas, enamorado hasta la médula de su amante, Julia, desquita vehementemente contra el pueblo la indiferencia y esquividad de la mujer. El pueblo, por su parte, observa su propia devastación a la vez atormentado y fascinado por asistir, por primera vez en su vida, al espectáculo de un amor fatal y transgresivo entre un tirano guapo y todopoderoso, y una mujer de belleza mítica. Con cada nuevo desaire o indiferencia de Julia, aparecen nuevos castigos al pueblo, más indios colgados en los árboles, nuevas restricciones a los derechos de la gente, nuevos temores en los hogares, en la cantina y la plaza.

Pero el pueblo está también sometido a otras formas de tiranía. Por ejemplo, la del cacique local, Rodolfo Gorívar, quien protegido por el general Rosas, no cesaba de extender sus dominios sobre las tierras habitadas por indios y campesinos. Gorívar representa así una reconstitución de la antigua clase dominante, aliada ahora con el poder central. Una clase protegida por el propio general Rosas, “surgida del matrimonio de la Revolución traidora con el porfirismo” (49), “de la

amistad sangrienta entre los porfiristas católicos y los revolucionarios ateos [...]; de los “generales traidores a la Revolución que instalaron un gobierno tiránico y voraz que sólo compartía las riquezas y los privilegios con sus antiguos enemigos y cómplices en la traición: los grandes terratenientes del porfirismo” (48).

Luego se tienen formas locales más abstractas, si bien no menos tiránicas, de sometimiento, como el racismo. Formas igualmente atávicas, en efecto, pero igualmente refundadas por el nuevo orden político en el que Urías Horcasitas advierte “una línea de continuidad entre los postulados acerca de las razas que aparecieron a lo largo del siglo XIX y aquellos que articularon la ideología posrevolucionaria” (*Historias* 15). Por ejemplo, en la segunda mitad del siglo anterior se vio afianzarse en México los discursos eugenésicos y sobre la degeneración de la raza articulados desde el porfirismo, dando ahora un estatus “científico” a las añejas consideraciones de que los indígenas eran razas inferiores, detenidas en el tiempo, culpables de la degeneración de los blancos y de los atrasos en todos los ámbitos, por lo cual debían someterse, voluntariamente o por la fuerza, a la supremacía blanca, para mayor prosperidad de la nación (Carillo Trueba 27-31). “¡Ah, si pudiéramos exterminar a todos los indios! ¡Son la vergüenza de México!” (16), se lamenta la burguesía local de Ixtepec, pobre o rica, a lo largo de la novela.

Por otra parte, hay una cultura patriarcal vehemente y obcecada que también hace eco a una política central de formación del nuevo mexicano revolucionario: México debía recuperarse de las enormes bajas de “revolucionarios viriles” (250), como apunta Elena Jackson Albarrán, pues ante esa crisis se temía por la capacidad del país de defenderse en un eventual conflicto armado. Por ello, como lo muestra la historiadora (en Susana Sosenski y Elena Jackson Albarrán 250-252), el fortalecimiento de una masculinidad férrea y bravía aunada a un sentimiento de patriotismo fue también una cuestión asumida centralmente por los gobiernos del periodo posrevolucionario. De esta manera, también el patriarcalismo atávico de la cultura mexicana viene a renovar su legitimidad histórica con la Revolución. Y este es otro de los temas recurrentes en la novela de Garro: “¡Qué dicha ser hombre y poder decir lo que se piensa!” (17); o bien: “[en esos días] la crueldad se ejercía con furor sobre las mujeres, los perros callejeros y los indios” (43).

Finalmente, hay también los discursos dominantes de una fe religiosa y una angustia por la salvación del alma, si bien también atávicas, a la vez radicalizadas a

escala nacional en este momento histórico tanto por el anticlericalismo acérrimo del general Calles como por la implementación de leyes y políticas que se verán más abajo. Radicalizadas, digo, al punto de que, dice la novela, en aquellos tiempos, “[l]ástima que reírse hubiera sido un sacrilegio” (9).

Tiranía militar y caciquismo, explotación indígena y campesina, racismo y odio de clases, desigualdad y sometimiento de género, radicalización religiosa y autopunitiva: ésta es la situación del país que se reproduce a escala local en *Los recuerdos del porvenir*, mostrando cómo la Revolución, en el día a día de la localidad, lejos de revertir algunos de los más opresivos y estructurales problemas nacionales, acabó renovando su carácter sistémico desde el Estado, e integrándolos a un proyecto de *formación* ciudadana.

Pero es éste también el contexto en el que viven los hermanos Moncada. Tres niños que desde las primeras páginas se presentan absortos en sus juegos cómplices, dueños de un mundo entero, de una libertad sólo acotada por su imaginación, de una “facilidad suya para improvisar la alegría” (73). Juego, libertad, imaginación, improvisación. Son niños, por estas características “intrínsecas”, ajenos al drama cotidiano de Ixtepec, extraños a los adultos de sus casas y de sus calles. “Es difícil tener hijos. Son otras personas” (11), asegura el padre, Martín Moncada, al verlos tan distantes, tan en otro mundo, inmunes a la devastación espiritual y material a la que los adultos están sometidos. Pero este estadio “infantil” no durará mucho tiempo. Isabel, muy pronto, a pesar de su resistencia, empieza a ser inoculada con las angustias propias de su género y clase. Por ejemplo, la de encontrar un “buen partido” y casarse, vestirse, comportarse y mentalizarse para lograr ese fin, el fin último, de hecho: “Isabel también buscaba acomodarse, encontrar un marido y un sillón dónde mecer su tedio” (21). Esto, a pesar de que “[n]o todas las mujeres pueden gozar de la decencia de quedarse viudas” (18). Así, estos cambios germinales empiezan a romper un equilibrio frágil, pero perfecto, entre ella y sus hermanos, sus cómplices de libertad. Pronto, Nicolás adquiere también la conciencia de ese rompimiento, de esa formación para el mundo de los adultos y sus valores en el que se abisma su hermana. La idea de su matrimonio “[l]o traicionaba, lo dejaba solo, rompía el lazo que los unía desde niños. Y él sabía que tenían que ser los dos: huirían de Ixtepec; los esperaban los caminos con su aureola de polvo reluciente, el campo tendido para ganar la batalla... ¿Cuál? Los dos debían descubrirla para que no se les fuera por alguna grieta” (10).

No obstante, esa batalla del enriquecimiento de la experiencia de vida sobre la alienación formativa que he descrito se empezó a perder definitivamente unos días después, cuando la situación económica de la familia, agravada por la ocupación militar, obligó al padre a mandar a los dos niños a trabajar en las minas de Tetela para enviar dinero a la casa, mientras Isabel se encaminaba hacia su destino matrimonial. Ese fue el fin de la batalla. Privado de sus niños, Ixtepec pierde “la sorpresa infinita de encontrarse en el mundo” (21), para encontrar, a cambio, una realidad en la que se entretajan, por un lado, la angustia de las mujeres por la frustración del cuerpo y la salvación del alma; por otro, la angustia de los hombres por el despliegue de fuerza y de poder inapelables con que la ocupación militar de Ixtepec afrenta, hasta la humillación, los estándares de masculinidad del pueblo, y por otro más, los racismos y las pretensiones de clase de una sociedad minuciosamente formada para ello.

Lo interesante es que luego de recrear este contexto local y de desarrollar magistralmente este cuadro psicosocial, la novela va a plantear en seguida dos situaciones paralelas en las que contrastarán los efectos de la infancia, por un lado, y de su ausencia, por otro, entre los adultos bien formados de Ixtepec: se trata de dos modos de representación dramática que modificarán a la sociedad y a los individuos, cada uno de muy distinta manera, y cada uno con muy distintos objetivos. El “teatro de los niños” y el “teatro de la historia” llamaré, respectivamente, a cada uno de ellos.

El teatro de los niños

Juan y Nicolás vuelven un día de las minas y los tres hermanos se reúnen de nuevo. A sugerencia de Felipe Hurtado, el enigmático forastero que había llegado con la secreta misión de rescatar a la cautiva amante del general, organizan una obra de teatro infantil. De pronto, los vecinos de Ixtepec se encontraron trabajando en un proyecto de niños, con niños (principalmente los Moncada). Había que hacer el escenario, confeccionar el vestuario, escribir la obra, ensayarla. Esto inmediatamente los puso en un contacto estrecho con ellos; generó un nuevo entusiasmo, una nueva experiencia de su mundo. Las mujeres y los hombres

empezaron a renacer de las angustias y obligaciones adultas de ser más decentes que la vecina, o más hombres que los militares, o peor amadas que las amantes de éstos, etcétera. “La vida en aquellos días [anteriores a la iniciativa del teatro] se empañaba y nadie vivía sino a través del general y su querida” (81). Pero una vez activado entre los adultos el mundo de los niños, “[p]or primera vez tuvimos algo que hacer, algo en qué pensar que no fuera la desdicha” (83).

Así, un cambio interesante, radical, se empieza a operar en los adultos. Ana Moncada, por ejemplo, la madre de los tres hermanos, ahí, sobre el escenario, los ve por primera vez como niños, no como sujetos para formar, para enseñarles valores, para obligar a madurar, para hacerlos “hombres” a ellos y “señorita de bien” a ella. “[P]or primera vez los veía tal como eran y en el mundo imaginario que [ellos] deseaban desde niños” (82). Éste es, de hecho, el único momento en la historia de Ixtepec en que los adultos muestran aptitudes para valorar lo inmediato, lo relativo a ellos, a su localidad, a su momento. Es la única ocasión, también, en que logran salir de la rigidez de sus obsesiones y su formación de adultos, para así, deformados, encontrar nuevas posibilidades de experiencia:

Y doña Elvira [una de las amigas de la familia] se durmió sin recordar a Julia [la amante del capitán Rosas que la tenía obsesionada], dispuesta a encontrarse con *sueños nuevos y ligeros*. Era muy dulce saber que podíamos ser *algo más que espectadores* de la vida violenta de los militares y casi sin darnos cuenta nos alejamos de los balcones del Hotel Jardín [donde vivían las queridas de los generales] para acercarnos a los de doña Matilde [en cuya casa se había instalado el teatro]. (84. Énfasis añadido)

Por su parte, los niños de Ixtepec,

apenas subían sus gradas [del escenario], alcanzaban *un reino diferente* en el que danzaban y hablaban también de una manera diferente. Las palabras se llenaban de paisajes misteriosos y ellos, como en los cuentos de hadas, sentían que de sus labios brotaban flores, estrellas y animales peligrosos. La escena consistía en unas tablas mal clavadas y sin embargo *para ellos era el mundo entero con sus variedades infinitas*. Bastaba que Nicolás dijera: “Frente a este mar furioso...” para que de un misterioso rincón del escenario surgiera el mar

con sus olas altas y su espuma blanca y para que una brisa desconocida soplara en el cuarto inundándolo de sal y yodo. (82. Énfasis añadido)

“Sueños nuevos y ligeros”, o “ser algo más que espectadores”, para los adultos. “[U]n reino diferente”, “el mundo entero con sus variedades infinitas”, para los niños. Una transformación positiva, radical y, muy importante, local, que abre el paso a un viento fresco y reconfortante para todo el pueblo. De hecho, el pueblo, narrador intradieгético que en su “nosotros”, en su “mis gentes” se identifica con las clases marginales del lugar, habla de una curiosidad y participación colectiva en el gran evento, local, del teatro: “Mis gentes hablaban del ‘Teatro’ con asombro, contaban los días que faltaban para el estreno y se preguntaban por qué antes nos privábamos de esa diversión” (83).³ Esta diversidad social, imposible de juntar en la estructural segregación del pueblo (salvo durante la misa en la iglesia), se une aquí en un proyecto común surgido en el pueblo mismo, ejecutado con recursos propios y compartido por todos. Es una experiencia renovada de cada individuo de Ixtepec, de su sociedad, de la localidad misma, lograda comunitariamente y al margen de los grandes eventos que han arrollado al pueblo y de las grandes pretensiones y ambiciones de sus pobladores.

No obstante, todo se termina de golpe por dos eventos casi simultáneos. La huida de Julia con Felipe Hurtado, que implica simultáneamente un despecho y una afrenta a la virilidad del macho más macho del pueblo, y la entrada en vigor de la llamada Ley Calles, que prohibía el culto religioso en todo el país. Esto propiciará un levantamiento cristero del pueblo entero, y con él, su entrada activa en la historia nacional, que terminará por desaparecerlo.

³ En su análisis de la voz narrativa, Ute Seydel distingue un narrador en tercera persona del singular, intradieгético, si bien más del tipo objetivo y neutral de un narrador heterodieгético, y un narrador en tercera persona del plural que participa de los sucesos y representa una “perspectiva figural colectiva” (265-266). Este último sería el caso del narrador del pasaje citado, a pesar del singular del adjetivo posesivo “Mis” (la útil distinción que hace Seydel no puede ser tajante a lo largo de la obra), en tanto que efectivamente representa un sentir colectivo —al contrario del narrador distanciado, que tiende a asociarse con la burguesía criolla—.

El teatro de la Historia

Varios críticos han estudiado la obra en relación con los eventos y personajes históricos a los que se aluden en ella. En esta línea de investigación, uno de los más interesantes es el análisis de Ute Seydel, quien propone llamarla una “novela de la microhistoria” (259).⁴ Esto, en virtud de que se basa en testimonios orales y recuerdos de la gente (incluida la propia autora) en relación con una localidad (micro) que se haya al margen de los grandes movimientos consagrados por los gobiernos y la historiografía nacionales (macro) (255). Por la mayor parte de la novela, concuerdo con la investigadora. No obstante, en el momento en que entra en vigor la Ley Calles, anunciada en Ixtepec por los periódicos, y el general Rosas comienza a aplicarla rigurosamente, el pueblo entero reacciona y se monta, para su peor tragedia, en el tren de la (macro)historia nacional (que ya no de la microhistoria Ixtepequense), así sea por un breve, fatal tiempo. Se trata, pues, de una participación activa y consciente en un evento de carácter nacional: esa (primera) guerra civil conocida como la Cristiada (1924-1929). De hecho, la novela reproduce un evento que se replicó a lo largo y ancho del país: el amotinamiento de fieles en las iglesias el último día de cultos, 31 de julio de 1925, que derivaría en la espantosa masacre narrada en la novela y verificada en varios puntos del país. Que dicha participación no haya sido en absoluto significativa para los eventos históricos de envergadura nacional que ocurrían en ese momento, no quita que se haya llevado a cabo como parte de uno de ellos. Pero incluso, ninguna lo fue en sí misma (ninguna fue una “batalla histórica”), considerando que la guerra cristera no se peleó como un enfrentamiento entre dos fuerzas armadas antagónicas, sino más bien como una guerra de guerrillas (no por eso menos “histórica”) por parte de los alzados, con pequeños grupos y organizaciones que improvisaban ataques u organizaban complots aquí o allá, y que tomaban por sorpresa al gobierno (Krauze 349-358; Matute 241). Y esto es, justamente, lo que hace Ixtepec, participando así en la (macro)historia nacional. En todo caso, es aquí donde se inicia la segunda representación dramática en Ixtepec, la de los adultos.

⁴ En este sentido, Seydel coincide con una propuesta crítica previa de Margarita León Vega (387-415).

Se lleva a cabo como resistencia a la aplicación de la mencionada ley. Consiste en una conspiración contra el general Rosas y sus hombres. Si bien se trata de una conspiración “real” dentro de la diégesis misma, su práctica implica otra puesta en escena, también consciente, sólo que ésta ha sido ejecutada por adultos y se inserta en la historia nacional, tal como ésta aparece ficcionalizada en la novela.⁵ A fin de cuentas, se trata de una conspiración contra un general y una tropa federales, destacados en la región para controlar, primero, levantamientos zapatistas, y ahora levantamientos cristeros: sus referentes (macro)históricos no pueden ser más claros.

Pero a la vez, decía, su carácter teatral es del todo evidente. Aquí se alían los excepcionales recursos de dramaturgia de Elena Garro con sus excepcionales recursos de narradora para lograr un pasaje memorable de las letras mexicanas. Esta conspiración consistirá en una fiesta en la casa del médico del pueblo a la que están invitados los militares. El propósito es mantenerlos distraídos para que el cura y el sacristán, declarados criminales bajo la ley en cuestión y buscados por los federales para fusilarlos, puedan escapar de Ixtepec. Desde la puesta en marcha del plan, se percibe el carácter teatral del evento. Primera escena: tres mujeres, representantes de la burguesía local, van a invitar personalmente al general Rosas a esta fiesta en su honor. Llegan a su despacho con parlamentos aprendidos y ahí empieza un juego de improvisación según el curso del diálogo exija adaptaciones al guion prefigurado. Segunda escena: desde el inicio de la fiesta, todos los invitados del pueblo llegan con papeles asignados y se integran a ésta “con un gesto de arrojo como si se lanzaran a una hoguera” (139). Por su parte, el general Rosas y sus militares, convencidos de que algo en su contra se tramaba en ese evento, llegaron también actuando roles previamente establecidos.

⁵ Ixtepec es un trasunto ficcional de Iguala, el lugar en el que creció Elena Garro. Tal como lo consigna la autora en una carta a Emanuel Carballo, muchos de los eventos, lugares y personajes de la historia real de Iguala aparecen en la novela —si bien, en algunos casos, con otros nombres—. Al margen de la discusión sobre si la novela es histórica (macro o micro) o no, la historia de la nación es referida explícitamente dentro de la ficción narrativa (sobre todo los levantamientos cristeros), y, en esta segunda parte de la novela, tiene una función relevante: implica acciones de todos sus personajes y *tours de force* determinantes para la narración. La (macro)historia nacional es un componente fundamental de la ficción. Qué tanto la hace esto “novela histórica” es ya una discusión distinta (ver también: Navascués, Domínguez Michael) en la que no entraré pero que, a mi ver, podría zanjarse desde la noción de “metaficción historiográfica” de Linda Hutcheon (105-123).

Uno de los roles más interesantes es de hecho el de Isabel Moncada. Presentada varias veces como niña en las páginas anteriores (primero, jugando con sus hermanos al inicio de la novela; luego, participando en la obra de teatro), tiene ahora la misión histórica de acompañar y distraer al general Rosas durante la fiesta. Al contrario de la teatralización anterior, hay aquí una posesión y control de Isabel por los adultos para servir a propósitos (históricos) e intereses adultos. En el contexto específico de la novela, esto constituye una supresión de la infancia en el personaje de Isabel que será reforzada por la súbita conciencia de su valor y de su poder en el marco de una economía patriarcal de la sexualidad y el cuerpo. De hecho, esta segunda parte de la novela implica ya una etapa de iniciación para Isabel, quien se debate, pues, entre su papel de conspiradora contra el general, y el vértigo desconocido que le produce el contemplar las manos o bailar con el rostro en el pecho del militar.⁶ El descubrimiento consciente del deseo coincide con su participación en la historia de Ixtepec. La muchacha anima al general a bailar, lo entretiene, actúa su papel de conspiradora tal como se le ha asignado. Pero al mismo tiempo, vive un momento determinante de su vida: conoce el deseo, se le revela una dimensión de sí que no había imaginado, y que la escinde del resto de los ixtepequenses y del guion que todos seguían.

Un poco más tarde, empieza a ser claro para todos los militares que algo en su contra ocurre allá afuera. La teatralización, sin embargo, no se rompe. El mismo general Rosas, antes de abandonar la escena ante el estupor de todos, ordena a uno de sus capitanes cuidar que nadie salga, que la música siga y que no se deje de bailar (145). El general se va a apresar a quienes dirigían la huida del padre Beltrán, entre ellos los hermanos Juan y Nicolás Moncada, asegurando que volverá para cerrar la “fiesta”. Tercera escena: los conspiradores, descubiertos y cautivos, deben proseguir con su baile y sus papeles asignados en una teatralización que ahora revela del todo su visos fársicos, absurdos, y que anuncia ya la inminente tragedia que le aguarda al pueblo. Por su parte, don Martín Moncada, uno de los cerebros de la conspiración, se culpa en ese momento por haber “desatado la caída

⁶ Si bien el “despertar” de la sexualidad no es per se una marca de transición hacia la vida adulta (los niños pueden ser seres sexuales a cualquier edad y hay tradiciones literarias que lo exploran en las más tempranas), esta segunda parte de la novela de Garro sí plantea una transición entre la infancia y la edad adulta en la tradición del *coming-of-age* femenino.

de los siglos sobre los cuerpos de sus hijos” (147), refiriendo así la tragedia que les aguarda a los niños como la consecuencia de un envejecimiento súbito y forzado por los padres, por los adultos.

Dicho de otra manera, los adultos forzaron la infancia a afrontar el desafío adulto de la historia —en el teatro de esta conspiración—, y sacrificaron la inmediatez infantil de la experiencia que ellos mismos habían ganado —en el teatro de los niños. Teatro, el de los adultos, capaz, como *Hamlet*, de duplicar la miseria y felonía de los mayores, pero no de reconfigurar sus posibilidades de experiencia en ese lugar y momento —como lo hiciera el teatro de los niños en la primera parte. Finalmente, muchas horas después, el general Rosas entra de nuevo en escena y cierra definitivamente la teatralización, para después anunciar las detenciones y sentencias correspondientes “en nombre del Gobierno de México” (154). Telón.

Entrada en la Historia y destrucción de la experiencia

De esta manera, la entrada de Ixtepec en la historia nacional es construida como un sacrificio de la infancia en los distintos procesos de transformación del pueblo. El lector habrá notado ya el carácter problemático del término “infancia”, aplicado a personajes que pueden o no ser “niños” de manera alternada. Juan y Nicolás son representados como adultos al ser enviados a trabajar en las minas de Tetela para satisfacer demandas y expectativas adultas. Pero vuelven a ser referidos como niños cuando empieza la obra de teatro infantil, que abre un paréntesis en su realidad de pequeños adultos, para luego volver a serlo durante la conspiración histórica. Una oscilación semejante le ocurre a Isabel: inicia la obra arriba de un árbol jugando sus batallas de niña; después, angustiada por la idea del matrimonio y de la vida monótona en Ixtepec, empieza a asumir actitudes y preocupaciones de adulta (como prepararse para el matrimonio); pero más tarde, con la obra de teatro infantil, se la ve de nuevo absorta y jugando como al principio de la novela, para aparecer nuevamente como adulta a partir de la conspiración y hasta el final de la obra. A los adultos mismos del pueblo, como se vio, les ocurre una transformación semejante al encontrarse con la posibilidad infantil de valorar su entorno y su

momento sin apego a otros valores (de clase, de raza, de religión, de costumbres), que les eran fundamentales para mantener su estructura social. Es interesante, en este sentido, cómo los niños Moncada son capaces de transitar entre varios espacios sociales (el de los sirvientes, el de los indios, el de la iglesia), facultad de la que adolecen los adultos. Y es que en esta obra de Garro, la infancia no se opone a una adultez, sino que se puede fluir entre ambas, lo que se configura como una propuesta de subjetivación mucho más creativa, más local, más digna de asumirse en su lugar y en su historia que la que ofrecen e impone de manera hegemónica la Historia con mayúscula (el discurso de legitimación del Estado), y las otras fuerzas formativas arriba enunciadas. En este sentido, como señalaba al principio a propósito de Agamben, la infancia se presenta como una resistencia a la constitución de un sujeto moderno capaz de dominar el mundo, pero incapaz de tener una experiencia del mismo. No es casual, de hecho, la manera en que lo plantea Elena Garro: en un momento de imposición contundente de un proyecto de modernidad nacional y de control social, según lo expliqué líneas arriba.

A propósito de la recuperación de la experiencia de vida en un contexto local alienante por la represión de Estado, los prejuicios de clase y de raza, y las condiciones económicas, cabe recordar dos comentarios interesantes. Por un lado, Margarita León Vega afirma que “[e]n Ixtepec no hay héroes ni personalidades, todos son seres insignificantes, grises y anónimos. Desde esta perspectiva se ven los acontecimientos que la historiografía oficial califica de históricos y trascendentes” (392). Por su parte, Ute Seydel agrega que: “Independientemente de la clase social, la raza y el credo, los ixtepecanos comparten la perspectiva de los marginados: son los olvidados por la historia nacional y los protagonistas de una microhistoria” (256-257). La insignificancia gris y anónima de la que habla León Vega coincide con la marginalidad histórica a la que alude Seydel. Pero vale la pena aclarar que dicha insignificancia y dicho sentimiento de marginalidad, desaparecen cuando se lleva a cabo el teatro infantil. Capaces de superar esa “nueva forma de pobreza” que Benjamin pondera por encima de cualquier pobreza económica (la precariedad de la experiencia humana en un contexto dado) (734), Los ixtepequenses, en ese momento, se vuelven en efecto protagonistas de su propia (micro)historia, tal como protagonistas eran los niños mismos durante sus juegos en las primeras páginas. Esta apropiación de su historia, esta capacidad (representada como

infantil) de imaginar un mundo a su medida con los recursos disponibles, este lograr que la vida sea una experiencia significativa, les permite superar la angustia de la historia “trascendente” (la “modernidad”, el “progreso”) que ha tomado sus calles como una intrusa, y en la cual, en efecto, son “marginales”, “insignificantes”; o bien de otras angustias como la salvación del alma, la riqueza, la clase o la decencia. Por el contrario, la teatralización adulta de la conspiración, los pone a participar en la historia nacional al punto de definir su destino con todos los sellos oficiales del caso, “[e]n nombre del Gobierno de México” (154).

En el paralelismo entre estas dos teatralizaciones, acentuado por el hecho de que con una termina la primera parte y con la otra empieza la segunda, la propuesta de Elena Garro me parece clara: el pueblo se pierde y desaparece tanto por el atropello de la historia, como por no haber podido vivir su propia (micro) historia. En otras palabras, se pierde, sí, por la tiranía militar, el control, el sometimiento, pero también, como se ha visto, por otras tiranías previamente interiorizadas: los complejos de raza y de clase social, la dominación de género, el imperativo de decencia y la angustia por la salvación. Es aquí que la figura de los “niños” cobra una particular importancia por esa capacidad con que son representados de crear su propio mundo, de vivir en él, de valorar la inmediatez de la experiencia y, con todo ello, de resistir la formación de sus mayores por un lado, y por otro, de su gobierno e instituciones. Y esta capacidad primero habilitada por los niños y después arrollada por la historia, se hace mucho más explícita a partir de que es firmada la sentencia de muerte de los hermanos Moncada en nombre de la patria y del gobierno federal:

El juego de la muerte se jugaba con minuciosidad: vecinos y militares no hacían sino urdir muertes e intrigas. Yo miraba sus idas y venidas con tristeza. Hubiera querido llevarlos a pasear por mi memoria para que vieran a las generaciones ya muertas: nada quedaba de sus lágrimas y duelos. Extraviados en sí mismos, ignoraban que una vida *no basta para descubrir los infinitos sabores de la menta, las luces de una noche o la multitud de colores de que están hechos los colores*. Una generación sucede a la otra, y cada una repite los actos de la anterior. Sólo un instante antes de morir descubren que era posible soñar y *dibujar el mundo a su manera*, para luego despertar y empezar un dibujo

diferente. Y descubren también que hubo un tiempo en que pudieron poseer el viaje inmóvil de los árboles y la navegación de las estrellas, y recuerdan el lenguaje cifrado de los animales y las ciudades abiertas en el aire por los pájaros. *Durante unos segundos, vuelven a las horas que guardan su infancia* y el olor de las hierbas, pero ya es tarde y tienen que decir adiós y descubren que en un rincón está su vida esperándoles y sus ojos se abren al paisaje sombrío de sus disputas y sus crímenes y se van asombrados del dibujo que hicieron con sus años. Y vienen otras generaciones a repetir sus mismos gestos y su mismo asombro final. Y así las seguiré viendo a través de los siglos, hasta el día en que no sea ni siquiera un montón de polvo y los hombres que pasen por aquí no tengan ni memoria de que fui Ixtepec. (177)

Quizá no podía ser de otra manera: esa capacidad de sacar el mundo de sus *formas* impuestas para “dibujarlo a su manera” (para deformarlo), esa capacidad de descubrir nuevas y variadas posibilidades de experiencia, en esa apropiación creativa de su circunstancia y sus recursos, se pierde para siempre junto con sus niños. La niña se rinde a su pasión por el tirano; los niños son fusilados por éste. El pueblo, entonces, se petrifica (literalmente: el pueblo-narrador se convierte en piedra en medio del camino). El simbolismo es interesante: petrificarse implica adquirir dureza y definitividad. Así es el mundo de los adultos que se impone al otro, apenas vislumbrado, de los niños: duro, definitivo, pétreo. Coincide, en este sentido, con el de las ideologías de Estado y las acciones políticas mencionadas, así como con la dureza y solidez de sus valores atávicos, su racismo y su conciencia de clase. Ixtepec se convierte en una memoriosa piedra, condenada en su solidez a repetir su historia de horrores, racismos y represiones una vez que condenó a sus niños: a su potencial de cambio, de flexibilidad, de apertura y fascinación.

Traigo de nuevo el “Grito de Guadalajara” de Plutarco Elías Calles, que declara el inicio de la “fase psicológica” de la Revolución y la misión del Estado de “apoderarse” de “la conciencia” de los niños y de los jóvenes para “*formar* la nueva alma nacional”, revolucionaria. El grito era necesario para la modernidad a la que predestinaba la Revolución y que imponía el subsecuente caudillismo presidencial. Es la misma apropiación tiránica de la infancia que ocurre en la novela. Parece una ironía, en este sentido, que el texto ya citado de Agamben

defina la infancia como “un silencio del sujeto” moderno. Lo parece porque ese “silencio” de la infancia es el que se propone en la novela como alternativa al “Grito” (de Guadalajara), al grandilocuente discurso del poder. Elena Garro, entre tanta gritería de Estado, de Iglesia, de clase, de género, propone ese silencio agambeniano de la infancia, de recuperación de la (experiencia de la) vida; propone: “volver a las horas que guardan [la] infancia”, para “descubrir los infinitos sabores de la menta, las luces de una noche o la multitud de colores de que están hechos los colores” (177), para “experimentar el mundo con sus variedades infinitas” (82) y no el único posible al que fuerzan los discursos dominantes en cuestión. La infancia se vuelve un recurso adulto de recuperación de la experiencia que era posible previo a la *formación* del sujeto moderno, en tensión con una “modernidad” (cartesiana, occidental en general, y revolucionaria y mestiza, o criolla en este caso específico) que ha escatimado la capacidad (infantil) de la valoración de lo inmediato, lo alcanzable, lo diverso, lo que siempre se tuvo en Ixtepec, en México, en nuestros espacios, en nuestra geografía, entre nuestras gentes, y que el frenesí o el delirio por un ideal (moderno) que lo superaría todo, lo fue escatimando.

Así pues, contra el “Grito” (de Guadalajara, del general Rosas, de las conciencias bienactantes y bienpensantes de Ixtepec, de la virilidad y del púlpito), el “silencio” de la infancia, tal como lo propone Garro; un silencio más humanamente habitable, más lúdico, más incluyente y libre que toda la retórica totalitaria del Estado posrevolucionario, de la burguesía decadente, de la angustia metafísica y de la masculinidad opresiva y denigrante. Un silencio en el que sería posible la experiencia de la propia (micro)historia. Una historia de la gente común, del “mundo a su manera” (Garro 177), del reconocimiento y la valoración de éste.

OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. París: Payot, 2000.
- Bajtín, M. M. "The Bildungsroman and its significance in the history of realism: Toward a historical typology of the novel". In *Speech genres and other late essays*. Trad. Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Benjamin, Walter. "Experience and poverty". En Walter Benjamin. *Selected writings*, 2:2 (1931-1934). Cambridge: The Balknap Press of Harvard University Press, 2005.
- Calles, Plutarco Elías: "Grito de Guadalajara (1934)". 7 de octubre de 2013
<<http://memoriapoliticademexico.org/Biografias/ECP77.html>> .
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*, Mexico: Lecturas Mexicanas, Consejo Nacional de Fomento Educativo, Eds. del Ermitaño, 1985.
- Carrillo Trueba, César. *El racismo en México. Una visión sintética*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.
- Domínguez Michael, Christopher. "Notas sobre mitos nacionales y novela mexicana (1955-1985)". *Revista Iberoamericana*, 55.148-149 (julio-diciembre 1989): 915-924.
- Esty, Jed. *Unseasonable youth. Modernism, colonialism, and the fiction of development*. Nueva York: Oxford University Press, 2012.
- Foucault, Michel. *Sécurité, territoire, population*. París: Gallimard/Seuil, 2004.
- Garro, Elena. *Los recuerdos del porvenir. En Obras reunidas III*. México: FCE, 2000.
- Hutcheon, Linda. *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*. Nueva York: Routledge, 1992.
- Krauze, Enrique. *Biografía del poder. Caudillos de la Revolución mexicana (1910-1940)*. México: Tusquets, 1997.
- León Vega, Margarita. "Elena Garro: el discurso social en *Los recuerdos del porvenir*". *Literatura Mexicana* 3.2 (1992).

- Lukács, Georg. *The theory of the novel: A historico-philosophical essay on the forms of great epic literature*. Trad. Anna Bostock. Cambridge: The MIT Press, 1971.
- Matute, Álvaro. “Los años revolucionarios (1910-1934)”. Gisela von Wobeser (coord.). *Historia de México*. México: FCE, SEP, Academia Mexicana de la Historia, 2010.
- Moretti, Franco. *The way of the world: The Bildungsroman in european culture*. Londres: Verso, 2000.
- Navascués, Javier de. “Historia real versus historia imaginaria: *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro”. En Kurt Spang et al. (eds.): *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Navarra: Barañáin, 1995.
- Palacios, Guillermo. *La pluma y el arado: los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del ‘problema campesino’ en México, 1932-1934*. México: El Colegio de México, 1999.
- Seydel, Ute. *Narrar historia(s). La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2007.
- Sosenski, Susana. *Niños en acción. El trabajo infantil en la ciudad de México 1920-1934*. México: El Colegio de México, 2010.
- Sosenski, Susana y Elena Jackson Albarrán (coord.). *Nuevas miradas a la historia de la infancia en América Latina. Entre prácticas y representaciones*. México: UNAM, 2012.
- Urías Horcasitas, Beatriz. *Historias secretas del racismo en México*. México: Tusquets, 2007.
- Urías Horcasitas, Beatriz. “El ‘Hombre nuevo’ de la posrevolución”. *Letras Libres* Mayo de 2007, año 9, número 101. Web.