

TIEMPO FEMENINO, TIEMPO FICTICIO: LOS RECUERDOS DEL PORVENIR, DE ELENA GARRO

POR

ADRIANA MENDEZ RODENAS
Universidad Autónoma de Puebla, México

La literatura escrita por mujeres se piensa siempre en términos de una oposición. O bien la narradora, cuentista o poeta, se apropia de las formas, géneros y estilos acumulados dentro de un «almacén» textual, o, al contrario, la escritora aspira a separarse de estas escrituras para recluirse en un «cuarto propio» desde el cual pueda expresar la diferencia femenina¹. Tal como la concibe una crítica adjetivada «feminista», la escritura del segundo sexo queda rajada en dos: ¿Traiciona los modelos culturalmente propagados de escritura y de lectura, o se acomoda aunque sea en las esquinas de una tradición?²

Tal dicotomía reduce las posibilidades de la letra femenina, puesto que ningún texto se apega servilmente a la tradición, ni tampoco se aparta en extremo de los cánones literarios que brindan inteligibilidad y coherencia a los textos. Entre traición y tradición se abre la letra femenina, y su lugar en un *continuum* de libros debe ser más cuidadosamente estudiado, para no recaer en polarizaciones fáciles.

Pero quizá habría que colocarse, inicialmente, más cerca de uno de los extremos. ¿Qué implica el término «tradición»? Tal como lo define el poeta angloamericano T. S. Eliot en «Tradición y talento individual», el concepto de tradición connota una temporalidad, el impacto del pasado en el presente. Lo que Eliot llama el «sentido histórico de tradición» consiste en el diálogo permanente entre poetas vivos y muertos:

¹ Para una definición de la escritura de las mujeres a partir de la diferencia, véase el ensayo de Mary Jacobus «The Difference of View», en la antología editada por la autora, *Women Writing and Writing about Women* (Londres: Croom Helm, Ltd., y Nueva York: Barnes and Noble Books, Harper & Row, 1979), pp. 13-14.

² Elaine Showalter ha señalado las fallas de una crítica feminista en su ensayo-reseña «Literary Criticism», *Signs*, 1, núm. 2 (1975), pp. 436-437.

[...] el sentido histórico de tradición obliga a un hombre a escribir no solamente con su propia generación en los huesos, sino con la sensación de que toda la literatura de Europa desde Homero y dentro de ésta toda la literatura de su propio país tienen una existencia simultánea y componen un orden simultáneo³.

Paradójicamente, la insistencia de Eliot en una comunión imaginaria entre poetas pasados y presentes se apoya en una idea atemporal, casi estática: el pilar que erigen las «obras maestras» sedimentadas en el tiempo. Así, la noción «tradicional» de tradición implica una monumentalidad simbólica, un edificio de libros con puerta abierta sólo a esas obras nuevas que garanticen un piso superior al andamiaje⁴.

Como la escritora hipotética de Virginia Woolf que no consigue entrada a los claustros de «Oxbridge», la letra de la mujer no encuentra su sitio dentro de la torre masculina (prueba de ello es la exclusión de las mujeres en la retórica que emplea Eliot para definir la herencia literaria). ¿Cuáles serían, entonces, las posibilidades de una escritura femenina? Críticas feministas como Mary Jacobus sostienen la disyuntiva «traición o tradición» al definir la literatura escrita por mujeres en términos de trascender o violar los valores literarios compartidos por una comunidad lingüística⁶. La diferencia de punto de vista, la diferencia de normas que estableció Virginia Woolf en su comentario a las novelas de George Eliot vendría a ser distintiva del ingreso de la mujer al ámbito de la cultura y el conocimiento⁷. A la marca sexual le corresponde una cifra textual; a un cuerpo de mujer, analógicamente, un cuerpo textual femenino, híbrido, que Hélène Cixous llama «sexto»⁸. «Labrándose al interior de un discurso 'masculino', la escritura de las mujeres [...] obraría para desconstruirlo: escribiría lo que no se puede escribir»⁹.

Estas palabras introductorias al dilema de la escritura femenina conducen a algunas hipótesis que la crítica dedicada a explorar la tradición

³ T. S. Eliot, «Tradition and the Individual Talent», en *Selected Prose of T. S. Eliot*, ed. Frank Kermode (Nueva York: Harcourt Brace Javanovich, Farrar Straus & Giroux, 1975), p. 38. Traducción propia.

⁴ Véase la crítica de Terry Eagleton al «orden impersonal» de libros postulado por Eliot en su *Literary Theory — An Introduction* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), p. 39.

⁵ Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, reedición (1928; Middlesex, Inglaterra: Penguin Books, 1970), pp. 8-9.

⁶ Jacobus, «The Difference of View», p. 16.

⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁸ Annette Kuhn, «Introduction to Hélène Cixous' 'Castration or Decapitation?'», *Signs*, 7, núm. 1 (1971), p. 17.

⁹ Jacobus, «The Difference of View», pp. 12-13. Trad. propia.

femenina de la escritura debe meditar. Si con Mary Jacobus postulamos que la letra femenina es la polilla que corroe las paredes del canon literario, escribir como mujeres implica alterar la piedra angular del «sentido histórico» de tradición, la continuidad cronológica que une a generaciones de poetas y escritores. Paralelamente, escribir desde la sexualidad femenina, transcribir la diferencia, es también derruir el monumento, derrumbar un modelo de texto masculinamente connotado, los libros que la tradición congela en piedra.

Un ejemplo de «sexto» femenino es la novela de la escritora poblana Elena Garro *Los recuerdos del porvenir* (1963). Modelo de la literatura que debe realizar la mujer escritora, *Los recuerdos del porvenir* ilustra la paradoja que da fundación a la letra femenina: por un lado, la obra acata la tradición al manejar una serie de recursos narrativos de largo arraigo en las letras hispánicas, pero, por otra, adapta y modifica estas convenciones, poniéndolas al servicio de la intimidad femenina. Analizaremos aquí dos mecanismos que comprueban el respeto y la ruptura de la obra con una tradición literaria: la voz narrativa, identificada con el pueblo de Ixtepec, y el recurso final de petrificación del cuerpo, cuando la protagonista Isabel Moncada se convierte en piedra por su amor al General Francisco Rosas. Ambos recursos pautan en la novela el tiempo contradictorio y el espacio circunscrito donde acontece la vida de la mujer, destilación lenta de un ritmo erótico. Descubrir las conexiones secretas entre el tiempo femenino y el tiempo de la ficción, ambos en el lapso detenido de lectura, puede comprobar o anular la escisión postulada de la letra femenina, su apego a/o rechazo de la tradición.

Desde la primera frase, la novela de Elena Garro altera las leyes de la novela con la presencia de un narrador colectivo, el pueblo de Ixtepec: «Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente. Sólo mi memoria sabe lo que encierra»¹⁰. Considerar que el narrador colectivo constituye una «innovación formal», como lo ha hecho la crítica a la obra de Garro, es olvidar que este tipo de voz comunitaria no irrumpe aisladamente en la novela¹¹. El recurso de personificación colectiva tiene antecedentes en la narrativa mexicana, explícitamente en *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez, cuyo largo «Acto preparatorio» describe el latido de un pueblo, las costumbres, emociones y creencias de todos los días, y acentúa más que nada el papel de la mujer en cohesionar la vida pueblerina («Pueblo

¹⁰ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, 2.^a ed. (México: Joaquín Mortiz, 1977), p. 9. Las referencias siguientes son a esta edición y aparecen en el texto.

¹¹ Alberto Dallal, «*Los recuerdos del porvenir*, reseña», *Revista de la Universidad de México*, 18, núm. 6 (febrero 1964), p. 31.

de mujeres enlutadas. [...] Pueblo sin fiestas. [...] Pueblo seco. [...] Pueblo sin alameda»¹². Aunque esta novela precursora filtra la vida social del pueblo mediante un narrador impersonal en tercera persona, es indudable la resonancia del «Acto preparatorio» de *Al filo del agua* en las primeras páginas de *Los recuerdos del porvenir*, donde Ixtepec recorre los personajes, lugares y calles que lo componen.

En efecto, el «invento» literario de Elena Garro es identificar al narrador en primera persona con el pueblo de Ixtepec. Pero, a pesar de modificar así los presupuestos del lector, este procedimiento narrativo tiene largo eco en la tradición literaria en lengua española. Los antecedentes del Ixtepec mexicano hay que encontrarlos en las quejas de *Fuenteovejuna* contra el Comendador.

El mismo trasfondo barroco late en la alusión a la piedra junto a la cual se asienta el poblado de Ixtepec. La «piedra aparente» es el cuerpo de Isabel Moncada, convertido en trazo fijo por su deseo prohibido. El teatro del Siglo de Oro modela de nuevo estas reminiscencias literarias: el Convidado de Piedra, al final de *El burlador de Sevilla*, quien castiga a Don Juan por su pasión desbordada. Más antiguo aún es el eco de la figura bíblica de la esposa de Lot, convertida en estatua de sal. Cuando Gregoria, acompañante de las mujeres reclusas en el Hotel Jardín, inscribe sobre la piedra un fragmento de palabras, indica así el apego de *Los recuerdos del porvenir* a un pasado de textos precedentes, a una memoria textual. El recurso de petrificación del cuerpo evoca con igual fuerza el movimiento que graban los relatos al interior de una memoria colectiva: escribir y re-escribir un texto sobre el otro.

En *Los recuerdos del porvenir* el pueblo-narrador representa un tiempo almacenado: «Yo sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga» (p. 9). La historia del pueblo, sin embargo, es la historia de la «piedra aparente»; ambos recursos narrativos están pactados por una temporalidad determinante, la que controla el universo femenino de afectos. El tiempo de la ficción es el recuerdo de Ixtepec, un pasado revivido en el presente, mientras que el tiempo de la mujer es el ahora fijo de la piedra que no permite devenir. La novela de Elena Garro se suspende en una dimensión temporal que Julia Kristeva ha llamado el «futuro perfecto», tiempo del texto poético siempre anticipado o postergado a su época¹³. Esta temporalidad contradictoria rige el relato del pueblo, pero este tiem-

¹² Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, 15.ª impresión de la 2.ª ed. (México: Ed. Porrúa, 1978), pp. 3-4.

¹³ Alice Jardine, «Introduction to Julia Kristeva's 'Women's Time'», *Signs*, 7, núm. 1 (1981), p. 5.

po imaginario, ficticio, es posible sólo porque Ixtepec narra un hecho futuro que anularía a los tiempos consecutivos la petrificación de Isabel. Desde el inicio de la novela pueblo y piedra se *con-funden* en un relato común, en un idéntico orden.

Los recuerdos del porvenir acorda un tiempo femenino, relacionado con la historia de la piedra, y un tiempo ficticio, asociado con el presente en suspenso de la narración de Ixtepec. El manejo de la dimensión temporal en la novela se divide en estos dos ritmos discontinuos, cada uno de los cuales se apoya en los recursos narrativos que evocan o transforman la tradición.

Tanto el tiempo femenino como el tiempo ficticio están detenidos en la región especular de lo imaginario, ese vínculo dual y dependiente entre pueblo y roca. Sin embargo, una tercera dimensión simbólica funde las evocaciones de Ixtepec a manera de las categorías lacanianas¹⁴. Esta es la región de la memoria indiferenciada, donde lo real y lo irreal, lo pasado y lo presente, se organizan a destiempo. La irrupción de lo simbólico en *Los recuerdos del porvenir* está cifrada por la figura de autoridad masculina, el padre Martín Moncada, quien instaura un tiempo contrario a la cronología monótona del discurrir cotidiano. Cada noche, el criado Félix, guardián de la «memoria de todos los días» (p. 21) —o sea, de «lo real» e inmediato—, hace parar los relojes, moviendo hacia atrás lo acontecido durante el día (pp. 18-19). Por orden del padre se disgrega así la temporalidad simbólica en que cada momento y cada día encierran la multitud de sucesos pasados y por venir:

Para él los días no contaban de la misma manera que contaban para los demás. [...] Luchaba entre varias memorias y la memoria de lo sucedido era la única irreal para él. De niño pasaba largas horas recordando lo que no había visto ni oído nunca. [...] Sentado al pie de la buganvilia se sentía poseído por un misterio blanco, tan cierto para sus ojos oscuros como el cielo de su casa (p. 19).

Ese «misterio blanco» —asociado con la nieve en el recuerdo del padre— es la página vacía. El tiempo simbólico es el devenir de la lectura, es el libro en las manos de Martín Moncada que él interrumpe para preguntarse por sus hijos (p. 18).

El texto de *Los recuerdos del porvenir* llena ese lapso mudo con las huellas de la memoria, las letras escritas. La historia narrada por el pueblo de Ixtepec acontece en ese reino alterado de lo simbólico, idéntico al texto que se re-escribe, que se repite, en el desciframiento del lector.

¹⁴ Anika Rifflet Lemaire, *Lacan*, trad. Francisco J. Millet (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1979), pp. 109-110, 115.

Dentro de esta pauta simbólica transcurre el tiempo imaginario poblado por las mujeres. En las novelas y cuentos de Elena Garro, el tiempo femenino es un «destino manifiesto», donde el pasado determina el futuro, un «tiempo circular e idéntico a sí mismo, como un espejo reflejando a otro espejo que nos repite»¹⁵. En *Los recuerdos del porvenir*, el tiempo femenino se proyecta en términos de una repetición, lo que Julia Kristeva define como «ciclos, gestaciones, la recurrencia eterna de un ritmo biológico que se conforma al de la naturaleza [...] y que ocasiona visiones vertiginosas y un placer innombrable»¹⁶. La historia de Isabel Moncada es el reverso del destino de Julia, la misteriosa amante del General Francisco Rosas, y cada mujer domina una de las partes especulares de la novela¹⁷. En la primera, Julia es el eje alrededor del cual gira el pueblo; llega a Ixtepec traída a la fuerza por el General, sin origen ni pasado. Ella es la «memoria del placer» (p. 77); vive detenida en un recuerdo oculto de abrazos que no comparte con el General. Ixtepec nace cada día en torno al instante repetitivo y gozoso en que contempla el rostro de Julia, momento del placer intuido. Paralelamente, en la segunda parte, Isabel Moncada, hija «decente» del pueblo, repite los pasos de la primera mujer, cuando, con su traje rojo, se introduce en el Hotel Jardín a un llamado del militar y ocupa la ausencia de la otra. Esto, a pesar de que Rosas ha ultrajado al pueblo y persigue a los hermanos de Isabel por conspirar en la rebelión cristera.

Si el tiempo del relato evoca una entrega femenina recurrente, un paralelo espacial circunscribe el cuerpo de la mujer al interior de las paredes. Las no-casadas, las queridas de los militares, Isabel y Julia, habitan los cuartos semi-oscuros del Hotel Jardín —imagen de encierre repetida con variantes en todas las ficciones de Elena Garro—, el apartamento neoyorkino en «Andamos huyendo Lola», el hostel lleno de parientes amenazantes en *La casa junto al río*¹⁸.

Así, tiempo y espacio crean la imagen de la sexualidad femenina, cuyo otro símbolo es la casa de las «cuscas», reclusas en la periferia del pueblo. El «recuerdo del porvenir» es metáfora de una temporalidad transgresiva, ésa que diluye la vida de las putas, mujeres olvidadas que representan la herencia sin salida, el destino trágico y repetitivo de la mujer.

¹⁵ Elena Garro, *La casa junto al río* (México: Ed. Grijalbo, 1982), p. 7.

¹⁶ Julia Kristeva, «Women's Time», trad. Alice Jardine y Harry Blake, *Signs*, 7, núm. 1 (1981), p. 16. Traducción propia.

¹⁷ Frank Dauster, «Elena Garro y sus recuerdos del porvenir», *Journal of Spanish Studies — Twentieth Century*, 8, núms. 1-2 (1980), pp. 62-63.

¹⁸ Elena Garro, *Andamos huyendo, Lola* (México: Joaquín Mortiz, 1980), p. 67-140, y *La casa junto al río*, op. cit.

Cuando las amantes intentan escaparse del Hotel Jardín y de la vigilancia constante de sus hombres, una de las mujeres encerradas piensa así su futuro circular:

El placer se acaba... ¿Adónde irían ahora... Serían las queridas de alguien. Rafaela quiso adivinar la cara que ocultaba la palabra alguien. La esperaban otros pueblos y otros uniformes sin cuerpo y sin prestigio (p. 235).

El tiempo de la repetición, un futuro femenino sin cambios, detiene el relato del pueblo. Por eso la narración de Ixtepec representa otro tiempo memorable, el vasto manto de la monumentalidad con que el hijo inestable Kronos cubre la presencia materna¹⁹. Monumento, pues el decir de Ixtepec se erige sobre la piedra-cuerpo de Isabel Moncada:

Y como la memoria contiene todos los tiempos y su orden es imprevisible, ahora estoy frente a la geometría de luces que inventó a esta ilusoria colina como una premonición de mi nacimiento. Un punto luminoso determina el valle. Ese instante geométrico se une al momento de esta piedra y de la superposición de espacio que forman el mundo imaginario [...] (p. 12).

Las dos innovaciones narrativas de *Los recuerdos del porvenir* —el Ixtepec narrador, el recurso barroco de petrificación del cuerpo— fluyen de la necesidad de describir el ámbito femenino. El monumento es testigo también de otro tipo de memoria colectiva: el texto que Ixtepec escribe, análogo a las letras que esculpe Gregoria sobre el cuerpo rígido de Isabel Moncada. Cifras de una memoria textual, estos restos monumentales indican que el mecanismo de inscripción es siempre el mismo: el texto repite y transforma con sus huellas el peso acumulado de una tradición.

El título de la futura novela de Elena Garro aparece a modo de prolepsis en un texto emblemático del viaje a nuestros orígenes, *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier (1953)²⁰. En el texto carpenterino, la taberna que marca el cruce hacia la selva, el fin de la civilización, se llama

¹⁹ Kristeva, «Women's Time», pp. 16-17.

²⁰ Gérard Genette, *Narrative Discourse — An Essay in Method*, traducción Jane E. Lewin (Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1980), p. 40. Genette define la «prolepsis» como «any narrative maneuver that consists of narrating or evoking in advance an event that will take place later». Este recurso, junto con la «analepsis», referida a una evocación anterior, forman parte de la anacronía, término con que Genette designa las formas en que un relato pautas la discordancia temporal. Adaptamos los términos de Genette, ceñidos a la estructura interna de la narración, a especulaciones de tipo intertextual.

«Los recuerdos del porvenir», nombre que carga de connotaciones la transición al tiempo de atrás selvático emprendida por el protagonista de *Los pasos perdidos*:

Es como si el tiempo de este laberinto y de otros laberintos semejantes estuviera ya pesado, contado, dividido. Y me viene a la mente, en este momento, como un alivio, el recuerdo de la taberna de Puerto Anunciación donde la selva vino a mí en la persona del Adelantado. [...] Me parece que se pintan, tras de mi frente, las letras con ornamentos de sombras y de guirnaldas, que componían el nombre del lugar: Los Recuerdos del Porvenir. Yo vivo aquí, esta noche, de tránsito, acordándome del porvenir. [...] Porque mi viaje ha barajado, para mí, las nociones de pretérito, presente y futuro ²¹.

Como la «guerra del tiempo» de los textos de Carpentier, la novela de Elena Garro viola la secuencia temporal que permite la escritura, la linealidad entre principios y fines, para sustituirla por el orden simultáneo de la repetición y el monumento ²². El protagonista de *Los pasos perdidos* huye de los trazos jeroglíficos grabados en las cumbres de la selva, por ser indicios de una madre-naturaleza que se transforma para siempre en texto paterno, codificado en piedra de grafía. La torre paterna, donde se almacena la memoria, se alza con cada nuevo libro que inscribe sobre los otros su mensaje. Por eso, al contemplar los signos primigenios, el narrador de *Los pasos perdidos* admite el miedo de petrificación somática ante la firma paterna, garantía de originalidad ²³.

Los —otros— recuerdos del porvenir, escritos a diez años de *Los pasos perdidos*, refutan la noción carpenteriana (masculina) de un origen primigenio, asociado con la mujer elemental (la Rosario de la selva) e imposible de recuperar por voluntad. Si la firma del padre obliga al protagonista de *Los pasos perdidos* a habitar el mundo de la historia, de las formas arquitectónicas y de los textos retrospectivos a la experiencia, *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, se inserta de otro modo en la textualidad, no obstante las repercusiones carpenterianas evidentes en su recreo de la dimensión temporal.

²¹ Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos* (La Habana: Bolsilibros Unión, s. f.), p. 272.

²² Kristeva, «Women's Time», p. 17: «[...] linear time is that of language considered as the enunciation of sentences (noun + verb; topic-comment; beginning-ending) and [...] this time rests on its own stumbling block, which is also the stumbling block of that enunciation — death.»

²³ Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier — The Pilgrim at Home* (Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1977), pp. 181-182.

La Isabel en roca convierte al monumento en cifra del deseo erótico femenino. El binomio origen/paternidad, que presupone un inicio y un fin a cada libro, se cancela en una escritura cuyo principio es simultáneo a su fin. Esto se comprueba si evocamos la primera y la última oración de la novela. Ixtepec: «Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente. Sólo mi memoria sabe lo que encierra» (p. 9). Isabel Moncada: «Aquí estaré con mi amor a solas como recuerdo del porvenir por los siglos de los siglos» (p. 295). Con Hélène Cixous podríamos reconocer al «cuerpo textual femenino» por el rasgo de la infinidad, la no-clausura, la recurrencia cíclica, la dispersión radial o simultánea de los comienzos²⁴.

Desde esta perspectiva, la escritura de las mujeres transformaría la continuidad cronológica presupuesta por Eliot al definir la tradición. Esto no sólo porque el ritmo de sus novelas se acoplaría al placer femenino, sino también porque los textos de las mujeres se agrupan a destiempo, como en síncope, en la partitura masculina de libros. En estricto acuerdo con la lógica de la influencia literaria, Carpentier determina a Elena Garro por tratarse de un escritor «mayor» que la antecede. Sin embargo, el curioso rebote de *Los recuerdos del porvenir* sobre el texto-monumento indica otra cronología en función, la de la escritura como un más allá donde los textos se invierten e intercambian significados²⁵. Conforme este nuevo tiempo, la novela de Elena Garro estaba de alguna manera ya inscrita en la alusión a un título futuro en *Los pasos perdidos*.

La escritura femenina no es, entonces, el polo opuesto de una escritura canónica fundada en la masculinidad ni tampoco su servil imitadora. Más bien, la tensión inherente a la literatura femenina —asimilar el canon de textos o separarse y fundar una tradición autónoma— simplemente sería una variante más de la paradoja implícita a todo discurso literario. Según Paul de Man, todo texto acarrea este conflicto interior, puesto que la literatura aspira a consumirse (o consumarse) en el instante de su concepción —o sea, en su originalidad—, pero, a la vez, tiene que sostenerse en un orden previo de textos para ser inteligible²⁶.

²⁴ Cixous aclara que «the origin is a masculine myth: I always want to know where I come from. [...] The quest for origins, illustrated by Oedipus, doesn't haunt a feminine unconscious». Hélène Cixous, «Castration or Decapitation?», *Signs*, 7, núm. 1 (1981), p. 53. Su definición del «cuerpo textual femenino» como un texto con múltiples inicios y sin fines mensurables se da en el mismo párrafo.

²⁵ «Writing will always be that *ailleurs*, that future remembered, where signs will cease to shuffle their meanings and will empty themselves out.» González Echevarría, *Alejo Carpentier*, p. 272.

²⁶ Paul de Man, «Literary History and Literary Modernity», en su *Blindness and Insight — Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (Nueva York: Oxford University Press, 1971), p. 151.

