



Trayectoria trágica de voces en *Los recuerdos del porvenir*

Jung-Euy Hong

Universidad Nacional de Seúl

[Localice en este documento](#)

I. Introducción

Virginia Woolf se impuso la tarea de localizar dentro de la historia literaria y en la tradición masculina a las precursoras de la escritura femenina, en busca de un lugar propio para las mujeres entre los textos canonizados. Su esfuerzo derivó en un clásico de la crítica literaria desde el punto de vista del feminismo: *Una habitación propia* (1929). [1] La autora y crítica británica comentaba que la posición femenina se había visto devaluada en la distribución de la riqueza: “Para escribir se necesita dinero y una habitación propia”, afirmó en su famosa obra. La escasez de base material condenó a las mujeres al silencio turbado, a la falta de una tradición formal que figuraría como un obstáculo a superar en el presente.

Aunque ha pasado casi un siglo desde de la protesta de Woolf, el sistema cultural pareciera seguir siendo el mismo. En los años ochenta, Celia Correas de Zapata nos revela un detalle significativo a este propósito:

En una conferencia que dio José Agustín en la Universidad de California, San Diego, mencionó cientos de nombres de autores en la historia de la literatura mexicana. Cuando se le preguntó si no había una sola escritora que valiera la pena mencionar, José Agustín se quedó pensativo. Y el escritor mexicano le respondió lisa y llanamente: “No, por costumbre”. (Correas de Zapata 1985, 602).

La declaración que hiciera el reconocido escritor y dramaturgo mexicano fue amarga pero realista. Como dijo Agustín en su comentario, esa “costumbre” no se había instituido en la sociedad ni el campo literario. A pesar de dicha afirmación, no podemos olvidar nombres de escritoras mexicanas que han marcado significativamente el proceso narrativo del México contemporáneo, además de haber alcanzado prestigio internacional, autoras como Rosario Castellanos, Elena Poniatowska y Elena Garro que escaparon de la marginalidad a la que estaban destinadas como una condena a los nombres femeninos.

Para recordar: en el momento literario conocido como el Boom, no vemos a ninguna mujer. Sin embargo, la novela de Garro, *Los recuerdos del porvenir* (que se ha convertido en un canon) bien podría haber figurado en dicho momento. [2] Elena Poniatowska consigna las palabras de Carlos Monsiváis a este respecto:

Según Octavio Paz, *Los recuerdos del porvenir* es una de las mejores novelas del siglo XX mexicano. Carlos Monsiváis lo corrobora al decir que en esa novela “ya están presentes la perspicacia, la inteligencia, el instinto poético, la destreza narrativa, la capacidad de crear personajes que en alguna medida son al mismo tiempo metáforas de un paisaje onírico. Si en relación verdadera con el realismo mágico atendida a su creencia fervorosa en la poesía, Elena Garro describe esa provincia mexicana”. (Poniatowska 2000, 102)

De igual forma, en su análisis panorámico de la novela hispanoamericana del siglo XX, John Brushwood afirmó citando a esta obra, ganadora del premio Xavier Villaurrutia en 1963:

Although the narrator-town is sometimes disconcerting, it does enhance the feeling of legend-one of the novel's best effects. Garro's ability to challenge the reader's imagination is the important factor. [...]

There are things in this novel that are like the works of Gabriel García Márquez: the history and personality of the town, the fantastic happenings though they seem less normal than García Márquez's novels, and the unusual people. (Brushwood 1975, 259-260)

En la narrativa de Elena Garro, la costumbre mencionada por José Agustín sigue estando presente; una opresión interminable, un misterio infinito.[3] En *Los recuerdos del porvenir* (1963), la historia ocurrida en Ixtepec aparece narrada mediante la voz del yo que declara al inicio de la novela: "Yo sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga" (9). El poder opresivo y la violencia ahogan a todos los que viven en Ixtepec. Don Joaquín que "no quiso ver las ventanas cerradas de su casa" cuando caminaba al camposanto al encuentro de la muerte a manos de la gente del general Francisco Rosas, murmuraba: "allí viví" (284). En la novela, los recuerdos que se tenían de la suerte triste y del infierno se transforman en la voz de un personaje representativo de todo Ixtepec, aunque a lo largo de la narración se bifurca en varias voces. Así, la tragedia recorre el tiempo y el espacio.

El ejercicio de la escritura de Garro que teje el argumento coincide, en muchos momentos, más con la dramaturgia que con la narrativa. [4] En correspondencia con la tragedia griega (como origen de la dramaturgia) en donde se utiliza el contrapunto entre los personajes y el coro, o con el narrador, el acompañamiento de las voces en la novela de Elena Garro compone una tragedia cíclica. Por ello, el objetivo del presente artículo es revisar el modo trágico [5] en *Los recuerdos del porvenir*, como una trayectoria de voces. Primero, exploraremos el uso de una voz que funciona como narrador y, luego, las voces que convergen en la tragedia a la manera de un coro. Finalmente, indagaremos el sentido de la narrativa trágica que está sombreada por el rechazo fatal y el ambiente misterioso del destino de Elena Garro.

II. Una voz de todos: el narrador y la memoria de un pueblo

El problema del narrador en la novela de Elena Garro es un tema que ha interesado a la crítica, dado que se trata de un narrador excepcional. Un narrador semi-personalizado que se autodenomina "yo" (9), la voz de Ixtepec que abre la primera página. A lo largo de la narración, ocurre el cambio de la primera persona singular al plural con frecuencia. Apunta Winkler que dicho cambio resulta al crear un espacio novelístico donde falta un narrador omnisciente (Cf. Winkler 2001). De manera simultánea, oscilamos nosotros, los lectores, frente a la voz insólita. ¿Se trata de un narrador o de un personaje? En busca de la respuesta, revisaremos al principio del relato:

Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente. Sólo mi memoria sabe lo que encierra. La veo y me recuerdo, y como el agua va al agua, así yo, melancólico, vengo a encontrarme en su imagen cubierta por el polvo, rodeada por las hierbas, encerrada en sí misma y condenada a la memoria y a su variado espejo. La veo, me veo y me transfiguro en multitud de colores y de tiempos. Estoy y estuve en muchos ojos. Yo sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga. (9)

Esta forma de aparición del narrador nos hace recordar la tragedia griega que, según Aristóteles en su *Poética*, comienza con un *prólogo* seguido por el *párodos*. Aquél prepara la intriga trágica y luego aparece el coro que canta lo anterior a la manera simbólica en que se constituye el *párodos*. [6] Bernhard Zimmermann, en su introducción al teatro griego resume:

Aristotle defined the prologue as “the part of a tragedy preceding the entrance of the chorus”, the episode as “the part of a tragedy between choral songs”, and the exodos as “the part of a tragedy following the last choral song.” The prologue is, of course, missing in those plays that open with a parodos. (Zimmermann 1993, 15)

En la sociedad griega, las tragedias sobre héroes y dioses sujetos a los eternos conflictos y al enfrentamiento irremediable del Destino eran un espectáculo ritual. La denominación de *Theatrón*, teatro en griego, significa “mirar, contemplar”. [7] Y en el inicio de la novela antes citado, el narrador dice lo mismo en otras palabras: veo, miro, soy espectador. Virginia Careaga señala: “Garro crea toda una galería de personajes que como el coro en las tragedias griegas comentan y viven los hechos en los cuales, aunque no participan, recuerdan.” (Careaga 2000). También Guillermo Schmidhuber, dramaturgo y crítico de teatro, refiere lo siguiente:

Garro y el teatro clásico. ¿Tendrá algo de clásico el teatro de la Garro? Esta dramaturga ha estudiado la posibilidad de incorporar en sus obras al coro griego y, además, conceptualiza la tragedia y el dolor humano de la misma manera como los griegos los comprendían. (Schmidhuber 2003, 132)

Comprendemos la presencia del narrador como el motivo que introduce la versión garroísta de la tradición trágica. Así, empieza el ejercicio de la escritura y para finalizarlo envuelve la historia como una esfera. En la novela, el *prólogo* se convierte en *éxodo*. En la tragedia griega, el *éxodo* es la parte que sigue a la última canción del coro (al *estásimo*) en donde se avizora el fin del drama, en correspondencia con el *prólogo*. Al final de la novela, la autora utiliza dicha estructura:

Gregoria se acercó a la piedra maldita y se dirigió a Dios pidiéndole misericordia. Toda la noche la pasó Gregoria empujando a la piedra cuesta arriba [...] hasta acá la subió como testimonio de que el hombre ama sus pecados. Después bajó a Ixtepec a contar lo sucedido. (294)

El relato ha terminado pero la historia inicia de nuevo. La piedra comienza a narrar la historia que antes acabamos de leer, de oír. Una historia que se repetirá incesantemente por su estructura circular:

“Soy Isabel Moncada, nacida de Martín Moncada y de Ana Cuétara de Moncada, en el pueblo de Ixtepec el primero de diciembre de 1907. En piedra me convertí el cinco de octubre de 1927 delante de los ojos espantados de Gregoria Juárez. [...] Aquí estaré con mi amor a solas como recuerdo del porvenir por los siglos de los siglos”. (295, las comillas son del texto, en ésta y en las subsiguientes citas de la novela.)

Este efecto del narrador concebido como el héroe de la tragedia griega que reconoce su error y es castigado con la muerte por los Dioses en el *éxodo* (donde aparece la enseñanza moral) le imprime un carácter especial a la narración. El relato no podía terminar de otra manera. Ha empezado con la memoria ixtepequeña y contemplado el conflicto de los pecados en un pueblo condenado a la tragedia: “Hay días como hoy en los que recordarme me da pena. Quisiera no tener memoria o convertirme en el piadoso polvo para escapar a la condena de mirarme.” (9). Por eso, la voz asume la tarea de sublimar el pasado al futuro y viceversa. Aunque no ha liberado a nadie de la desgracia físicamente, en el nivel de la enseñanza moral, la historia contada queda inscrita en la posibilidad de una exaltación artística. Gutiérrez de Velasco afirma:

La historia se narra desde la perspectiva de una voz neutra, que es la voz del pueblo, la memoria colectiva del pueblo de Ixtepec, que recupera las figuras de los jóvenes Moncada, de Isabel en particular, del general Francisco Rosas y su amante Julia. (Gutiérrez de Velasco 1998, 7).

La voz del narrador, al dejar de ser omnisciente, repite la búsqueda de una salida a la manera del ritual. Lo anterior refuerza la función de la tragedia, y el Destino continúa pesando a través de la voz de Ixtepec, de la pluma de Elena Garro, transformándose en una novela.

III. Las voces de Ixtepec: el coro

Para un escritor, inventar un espacio literario equivale a crear un universo propio cerrado con el sello de su imaginación. Comala de Juan Rulfo y Macondo de Gabriel García Márquez nos hacen tangible el concepto. La crítica ha reconocido siempre que el Ixtepec de Elena Garro es equiparable a Comala y a Macondo. Poniatowska la llama “La Juan Rulfo femenina”, y agrega:

Con razón pudo escribir obras ligadas al campo y a la vida rural, cuentos y piezas de teatro de gran envergadura, notables por su autenticidad. Al igual que Juan Rulfo, Elena Garro sabía reconocer la voz de la tierra. (Poniatowska 2000, 109)

El pueblo situado en el sur de México podría ser la recreación literaria de Iguala en Guerrero, en donde pasó su infancia jugando a Las estatuas de marfil [8] con sus hermanas y primos. Tenemos también la dedicatoria dirigida a su padre, José Antonio Garro. Los recuerdos propios de Elena Garro sobre su niñez convergen en la novela imprimiéndole un efecto trágico:

Nos dice Garro que cuando el presidente Plutarco Elías Calles visitó el pueblo de Iguala la mayoría de los habitantes cerraron sus casas. Ella y su hermana Deva corrían detrás del carro presidencial gritando ¡Viva Cristo Rey! Recuérdese que ése era el grito revolucionarios de los cristeros. La novela *Los recuerdos del porvenir* está basada en la Guerra Cristera presentada con toda su crueldad. (Umanzor 1996, 20)

La imagen de las casas cerradas expresa un silencio absoluto que conlleva un rechazo más fuerte que el que podría haberse dicho en voz alta. ¿Qué hubiera sucedido si las voces del pueblo desde cada ventana se alzarán como el grito de Elenita y Deva? En el espacio ficticio, Ixtepec visualiza el silencio identificado con el miedo y el rechazo del poder tiránico:

El miedo flotaba entre la música dejando quietas las ramas de los árboles y a los invitados. Los balcones silenciosos nos anunciaban la catástrofe sucedida en Ixtepec. (208)

Por otra parte, la imagen del coro se hace patente de manera más clara como cuando Julia asiste a la iglesia. En esa ocasión, todos se miran levantando “un coro mudo de reproches” (75). Más allá del silencio, existe el sonido interior como en la cita anterior. Pero además de la voz de la memoria ixtepequeña, hay otras. El texto afirma que Julia las ignoraba: “Julia salió del atrio sin oír los comentarios hostiles. Solitaria, perdida en Ixtepec, ignoraba mis voces, mis calles, mis árboles, mis gentes.” (76). Son las voces del pueblo que repiten algunas frases a coro. En la

primera parte de la novela, el coro surge como un flujo del aire que lleva el secreto o la noticia de lo ocurrido dentro del aldea. Susurran las voces “al oído de los curiosos” (96). En la serie de citas que enumeramos en seguida, la presencia de las voces como un coro se hace más patente por la frase que se repite:

- 1) Aún veo a Felipe Hurtado seguido por aquella frase como si un animal pequeño y peligroso lo persiguiera de día y de noche. “Vino por ella.” (74)
- 2) En Ixtepec no había otra ella que Julia. “Vino por ella”, decían las hijas de don Ramón cuando desde sus balcones veían la figura alta del forastero. (Ídem.)
- 3) -Este joven que se hace llamar Felipe Hurtado “vino por ella” -aseguró el viejo. (75)
- 4) Él parecía ignorar la frase que iba de boca en boca y salía tranquilamente a campo abierto (Ídem.)
- 5) Los transeúntes se miraban maliciosos repitiéndose con gestos: “Vino por ella.” (Ídem.)

A este ejemplo, podemos sumar otros casos en los que la voz de pueblo se manifiesta abiertamente:

- 1) La gente que veía pasar al general sonreía maliciosamente. “¿Qué andará buscando Rosas?” (79)
- 2) La voz que anuncia lo secreto corrió de boca en boca y acusó a Rodolfo Gorívar del asesinato de Ignacio y sus amigos. Tal vez los actos quedan escritos en el aire y ahí los leemos con unos ojos que no nos conocemos. (87)
- 3) “si Julia vuelve a pelearse con el general pobres de nosotros” (90)
- 4) “Va a pasar algo”, corría de boca en boca. “¡Sí, hace demasiado calor”, era la respuesta. (98)
- 5) -¡Va a pasar algo!- repitió el grupo de amigos reunido en la casa de doña Matilde. (100)
- 6) Por el aire fresco de la mañana corrió la voz: “Anoche el general mató al capitán Álvarez.” (113)
- 7) “No podía acabar bien”, repetía Ixtepec a coro. (137)
- 8) “¡Ahí va!” “¡Ahí va!”, corrió de balcón en balcón. (138)

En los orígenes de la tragedia griega, el coro era el elemento de mayor importancia, afirma Romilly y agrega: “Bien des titres, d’ailleurs, rendent témoignage de cette importance [...] il n’est pas rare que l’on désigne une tragédie par l’indication des rôles confiés aux chœurs. Les *Perses*, les *Suppliants*, les *Choéphores*, les *Euménides*, sont dans ce cas” (Romilly 1970, 27). Por su parte, Easterling señala: “One of the major functions of the chorus, though, is to act as a group of ‘built-in’ witnesses, giving collective and usually normative responses to the events of the play.” (Easterling 1997, 163). De igual manera, las voces de Ixtepec participan en la composición del ambiente culminante donde se desarrolla el furor de

Rosas por la presencia de los otros alrededor de Julia, y finaliza con un escape a destiempo.

Zimmermann afirma que el coro “leaves the narrow circle of the action to meditate on past and future, on distant times and peoples, indeed on humanity itself, in order that it may derive great truths from human experience and pronounce the lessons of wisdom.” (Zimmermann 1993, 21). En la época griega, el coro era el colectivo que cantaba y bailaba para comentar el tema o el drama. El grupo mantenía una posición independiente en la trama. Discutía con los protagonistas y relacionaba el pasado y el futuro. Advertía al personaje del peligro que se acercaba. Luego, resumía el evento. (Cf. Wilson 1998, 307-317). Por todo lo antes expuesto, podemos afirmar que entre el coro de *Los recuerdos del porvenir* y el de la tragedia griega hay gran afinidad.

En la segunda parte de la novela, también aparecen las voces a coro. En este caso, asumiendo el papel de noticiario entre la población:

Por la mañana dos noticias rodaron de boca en boca: “Rosas tiene miedo de Abacuc” y “¿No saben? Anoche mataron a don Roque, y ahora andan buscando su cuerpo que se perdió.” (170)

Por la noche Ixtepec hervía de rumores; los decires llegaron a los pueblos vecinos acuñados en una frase: “Hay sublevación en Ixtepec”, y los arrieros no bajaron el sábado. (248-249)

Esta vez, sin embargo, adquieren una significación distinta. El grito revolucionario de los cristeros, ¡Viva Cristo Rey!, se convierte en un coro paralelo:

Los ojos de Ixtepec se fijaron en Nicolás y sus frases y sus gestos atravesaron milagrosos las paredes del curato y llegaron a la plaza para correr de boca en boca [...] -¡Viva Nicolás Moncada! -gritaban mis calles y mis tejados. El grito se multiplicaba ahora, como antes se multiplicaba “¡Viva Cristo Rey!”, y llegaba hasta la sala del jurado. (264)

Gracias a las voces, la gente intenta juntar la fuerza necesaria para conmovier a Isabel para que, a su vez, convenciera al general. Voces que intentarían quebrar el silencio de las ventanas cerradas del Hotel Jardín:

La gente lo vio irse y se pasó la noticia de boca en boca, de calle en calle.

-¡Ya salió Rosas al cementerio! -gritaron delante de los balcones de Isabel. La joven no oyó los gritos que venían de la calle. [...]

Las voces callejeras entraron amotinadas en las habitaciones de las otras queridas. Atonia, expulsada por los gritos, se precipitó al corredor. (280-281)

Ixtepec no quiso mantenerse inmóvil (petrificarse) en un papel pasivo, las voces se despertaron a coro de nuevo. La estrategia funciona, llega a su objetivo pero algo más ocurre, el milagro de la sangre unida en un mismo destino:

Isabel se acercó a él y se inclinó sobre su oído.

-Quiero a Nicolás- ordenó en voz muy baja.

Francisco Rosas levantó los ojos y miró su cara de muchacho.

-Quiero a Nicolás- repitió la cara de Isabel cada vez más parecida a la cara de su hermano. (271)

La protagonista protesta ante el general Rosas e intercede a su manera. Pero los Moncada no podían huir, ya que “una desdicha encadenaba a otra desdicha” (291). No hubo salvación maravillosa porque Nicolás Moncada ya había aceptado su Destino:

-¿No falta nadie, verdad? -dijo para darse valor antes de ordenar el entierro de las víctimas.

-¡Falto yo! -le gritaron desde un caminillo del cementerio.

Francisco Rosas se volvió contrariado: había reconocido la voz. Nicolás Moncada, muy pálido, avanzaba hacia él en línea recta. [...] “No acepto mi perdón...” Palideció y se golpeó los muslos con la palma de las manos. (288)

Al igual que en la tragedia griega, el crimen que se le imputa, la rebelión contra una poderosa autoridad, es el mismo que pesa, en realidad, sobre los miembros del coro; esto es, sobre la comunidad fraterna, en este caso el pueblo, Ixtepec. Así, queda promovido el héroe en redentor del coro. Se entiende, entonces, que la fuente donde brotaba la sangre de los inocentes no cesaba porque allí los malos debían lavarse, como decía Dorotea en su relato cuando eran niños Isabel y Nicolás. La maldición y la triste suerte atrapan a la gente. El rechazo al perdón se transforma en *hamartia*, [9] pecado, error fatal. La culpa trágica que el héroe debe tomar sobre sí para redimir de ella al coro. De esta manera, el efecto garroísta del coro que trata de (re)evolucionar su papel, se queda en la tragedia.

IV. La realidad trágica: “El teatro es la ilusión”

El fuereño Felipe Hurtado insistía en estrenar una obra de teatro en Ixtepec. Al principio, la gente pensó que el teatro que daba Julia era bastante. Por lo pronto, se repetían: “¡La ilusión!”, significando con ello que eso era el teatro y que era lo que le faltaba al pueblo. Durante la lectura de la obra, “las palabras fluían mágicas y milagrosas como la lluvia” (106). Esta escena contrasta con la que le sigue, en donde los militares dentro de la cantina se mantenían indiferentes a cualquier circunstancia. Por ello, podríamos decir que “la voz del teatro mágico” (118) producía otra dimensión de la crueldad de la realidad. Sin embargo, en la estructura del discurso aparece siempre el fantasma de la interrupción inesperada, la frase: “¡Mírame Julia!”, se transforma en boca de Isabel para anunciar su trágico futuro: “¡Mírame antes de quedar convertida en piedra!...” (119).

El ensayo se prefigura como una experiencia propia de la gente que se reconoce a sí misma y la posibilidad más allá de ser espectadores de la catástrofe ixtepequeña en relación con los forasteros, Francisco Rosas y Julia. Aunque el teatro pudiera ser una forma de expresión, Garro descubre la soledad verdadera, la realidad que la ahogaba a ella, de manera individual y colectiva.

La escritora desea crear un tiempo y un espacio extendidos en otra dimensión. Guillermo Schmidhuber apunta que el teatro de Elena Garro parte del rito

protohelénico (Schmidhuber 2003, 135). La narración de *Los recuerdos del porvenir* no se diferencia de dicho nivel. La obra recoge la memoria de la tragedia para descifrar el misterio fatal de la vida, pero su intento termina en el fracaso cíclico con un sacrificio. Como la misma Garro y la sociedad mexicana detenidas o atrapadas por la costumbre mencionada por José Agustín al inicio del ensayo, nos acercamos a la realidad que rodea el mundo en la medida de la ilusión, al mismo tiempo que nos aislamos en la realidad trágica. Por todo ello, el modo trágico en *Los recuerdos del porvenir* que reflejan las voces, converge en la reflexión de la tragedia y de la vida condenada a la fatalidad.

Notas

- [1] *Una habitación propia* (1929) fue elaborado a partir de dos conferencias pronunciadas en Cambridge, en octubre de 1928, sobre el tema: Las mujeres y la narrativa. (Adón 2003).
- [2] Elena Garro. 1963. *Los recuerdos del porvenir*. En adelante, se citarán únicamente las páginas entre paréntesis.
- [3] No son pocos los críticos que reconocen la marca que se le ha impuesto a Elena Garro. Un ejemplo de ello es lo que señala Luzelena Gutiérrez de Velasco: “Podemos afirmar que el valor de la obra de Elena Garro es incontrovertible. Su fama como escritora se mantiene enhiesta. Pero está ahí la otra fama, la que socava: su índole de mujer. Esa fama que hace de Elena Garro uno de los casos más espinosos de la literatura mexicana; o en las palabras de Martha Robles: ‘la más controvertida de las escritoras mexicanas contemporáneas’. Después de 1968 y a raíz de su participación en el movimiento estudiantil, la persona y la obra de Elena Garro se volvieron un tema tabú.” (Gutiérrez de Velasco 1998, 6)
- [4] A los diecisiete años, Elena Garro ya era coreógrafa del Teatro de la Universidad y asistió a la Universidad Autónoma de México donde estudió en la Facultad de Filosofía y Letras. Al revisar la bibliografía de las obras de la autora cronológicamente, nos encontramos con obras de teatro, como *Un hogar y otras piezas en un acto* (1958) o *La señora en su balcón* (1960), antes de su primera novela publicada, *Los recuerdos del porvenir* (1963). Véase Stoll 1990, 199-209.
- [5] En el presente artículo, entenderemos el adjetivo trágico como un conjunto de las distintas gradaciones del sentido. Consideramos este término literario como el de la tragedia. También lo pensamos desde lo cotidiano que expresa un sentimiento desgraciado y fatal.
- [6] Aristóteles en su *Poética* señala que las partes de la tragedia se dividen en *prólogo*, *episodio*, *éxodo*, y la parte del coro que se divide a la vez en *párodos* y *estásimos*. Cf. Lee 1999, 161-175.
- [7] “Teatro. Del latín *theatrum*, y éste del griego *theatron*, de *thea* a , mirar.” s.v. *DRAE*.
- [8] Según Umanzor, el juego sería un dato biográfico que anunciaría el motivo de la petrificación de Isabel Moncada. Además, su tía Julieta, la bella de la

familia, se convertiría en Julia. Para investigar en detalle su infancia en Iguala, véase Umanzor 1996, 15-20.

- [9] Peter Burian señala: “*hamartia*, generally understood as the ‘tragic flaw’ of overweening pride, and its punishment.” (Burian 1997, 181).

Obras citadas

Adón, Pilar. 2003. “V. W. Las Palabras 1882-1941”, *Suicidas en Literaturas.com*, vol. 10, URL: <http://www.literaturas.com/v010/sec0309/suplemento/woolf.htm> [con acceso el 26 de enero 2007].

Brushwood, John S. 1975. *The Spanish American Novel: A Twentieth-Century Survey*. University of Texas, Austin-London.

Burian, Peter. 1997. “Myth into *muthos*: the shaping of tragic plot”, *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, P. E. Easterling (ed.). Cambridge University, 2004, 178-210 [1ª. ed. 1997].

Careaga, Virginia. 2000. “Elena y sus recuerdos”, *Etcétera*, núm. 395, URL: <http://www.etcetera.com.mx/2000/395/vc395.html> [con acceso el 15 de enero 2007].

Correas de Zapata, Celia. 1985. “Escritoras latinoamericanas: sus publicaciones en el contexto de las estructuras del poder”, *Revista Iberoamericana*, vol. 51, 591-603.

Easterling, P. E. 1997. “Form and performance”, *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, P. E. Easterling (ed.). Cambridge University, 2004, 151-177 [1ª. ed. 1997].

Garro, Elena. 1963. *Los recuerdos del porvenir*. Joaquín Mortiz, México, 1999 [1ª. ed. 1963].

Gutiérrez de Velasco, Luzelena. 1998. “Elena Garro. Entre la originalidad y la persecución”, *Elena Garro: In memoriam. La Jornada Semanal*, núm. 182, 30 de agosto, 6-8.

Lee, Hong Woo. 1999. *Understanding theatre*, Ed. Wall-in, Seúl [en coreano].

Poniatowska, Elena. 2000. *Las siete cabritas*. Era, México.

Real Academia Española. 2001. *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª. ed. Madrid.

Romilly, Jacqueline de. 1970. *La tragédie grecque*. Quadrige, Paris.

Schmidhuber de la Mora, Guillermo. 2003. *Cátedra de damas: Sor Juana y Elena Garro Ensayos*. Universidad de Guadalajara, Guadalajara.

Stoll, Anita. 1990. "Elena Garro". *Spanish American Women Writers: A Bio-Bibliographical Source Book*, Diane E. Marting (ed.). Greenwood Press, Connecticut.

Umanzor, Marta A. 1996. *La visión de la mujer en la obra de Elena Garro: El árbol, Los perros, Los recuerdos del porvenir, Testimonios sobre Mariana y La casa junto al río*. Ediciones Universal, Miami.

Wilson, Edwin. 1998. *The Theater experience*, trad. Che Yoon Mi. Ed. Ayni, Seúl [en coreano].

Winkler, Julie A. 2001. "Insiders, Outsiders, and the Slippery Center: Marginality in *Los recuerdos del porvenir*". *Light into Shadow: Marginality and Alienation in the Work of Elena Garro*. Peter Lang Publishing, New York.

Zimmermann, Bernhard. 1993. *Greek Tragedy an Introduction*, trad. Thomas Marier. Johns Hopkins, London, [1ª. ed. alemana, 1986].

© Jung-Euy Hong 2007

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/trayecto.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](http://www.biblioteca.org.ar). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



editorial del cardo