



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

INTERPRETACIÓN DE LA MEMORIA EN
LOS RECUERDOS DEL PORVENIR DE ELENA GARRO

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN HUMANIDADES:
ESTUDIOS LITERARIOS

PRESENTA:
HILDA CATALINA GALINDO GARCÍA

DR. LUIS MARÍA QUINTANA TEJERA
DIRECTOR DE TESIS

MTRA. MA. ANDREA OLIMPIA GUEVARA HERNÁNDEZ
CO-DIRECTORA DE TESIS

JULIO, 2020



Índice	
Introducción	3
Capítulo 1	
1. ¿Por qué y cómo realizar la interpretación?	16
1.1. Gadamer y Ricoeur: la tradición, la prudencia y la apropiación	20
1.2. Elementos inmanentes (intrínsecos) y esenciales (extrínsecos) en <i>Los recuerdos del porvenir</i>	34
1.3. Memoria, narrador y relación	41
Capítulo 2	
2. La interpretación de la memoria en <i>Los recuerdos del porvenir</i>	48
2.1. Voz, mirada e historia de Ixtepec	49
2.2. Mito, olvido y memoria de un pueblo	91
2.3. Imagen, fantasía y verdad de los recuerdos	145
Conclusiones	178
Bibliografía	182

Introducción

El objetivo de la tesis es interpretar el tema de la memoria, en la novela *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro. Analizándolo construiría un peldaño más hacia la recepción de esta obra.

Una de las frases más emblemáticas de la novela de Elena Garro es: *Yo sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga* (1963:11), esta expresión inspiró a que se trabajara en una interpretación, no sólo personal, sino también atenta y que aportara algo a las maneras distintas de leer la novela. La riqueza de la frase no sólo insinúa que la novela narrará un pasado que se recuerda, sino que hay una argumentación al tema de la memoria partiendo del sujeto y del conocimiento que lo hace consciente de sí mismo. Ante esto, la interpretación requerirá de fuentes de apoyo que le ayuden a exponer que observa en la narración. La ayuda consiste en verificar los elementos que componen al texto y de encontrar la relación que estos tengan con la realidad del autor y la del lector.

Un intérprete de la obra literaria necesita no perder de vista cómo los elementos que componen al texto se relacionan entre sí, para que la elucidación pueda ser validada., estos son su lenguaje (observar la manera en cómo dice las cosas, tanto los personajes como el narrador), su estructura (verificar cómo se mueven los actores, el foco del narrador, el orden de los tiempos y espacios narrativos) y su historia.

Aunque, si se desea proponer una manera diferente de comprender las frases que aluden a la memoria, también se debe establecer un diálogo entre texto literario y el lector, ya que, más que entender, es tratar de comprender a la obra como una entidad viva que comparte experiencias y conocimientos a través de la comunicación de las palabras. El ejercicio de la interpretación toma en cuenta la interacción de todo el fenómeno de la comunicación: emisores, mensaje, código, receptor, etcétera, para sacar en la obra una producción nueva de significados.

Antes de explicar qué es y cómo se lleva a cabo el ejercicio de la interpretación en la obra literaria, en la presente introducción se expondrá que

la novela de Elena Garro, debido a su composición y estética puede mostrar más profundidad en sus cualidades, que pertenecer a una tendencia artística como el realismo mágico o el género de lo fantástico; por esta razón se realizará un pequeño análisis. Se pondrá de antemano que el fin de la interpretación no es definir si el estilo de la obra se inclina por obedecer a un género, sino en hacer notar que las decisiones que ayudaron a darle forma tienen relación con el mundo de la autora y con paradigmas intelectuales que todavía influyen en la actualidad.

Los recuerdos del porvenir es un texto que ha ofrecido diversas interpretaciones. Por la cualidad de su prosa poética, lúdica, colorida y fantasiosa puede considerársele dentro del *realismo mágico*, cuya gran preocupación en su estilística ha sido mostrar lo irreal o extraño como algo cotidiano y común. A diferencia de lo que sería un texto con argumentos insólitos, esta expresión literaria no buscaba suscitar emociones o contrariedades, sino expresarlas. También puede verse a la novela como una obra de género fantástico, ya que sus eventos más importantes y misteriosos no brindan abiertamente una explicación, sino que hacen dudar sobre si ocurrieron o no.

La poesía en el lenguaje, con sus descripciones, transforma la realidad del relato. Las figuras poéticas como las hipálages descritas alteran la semántica de los enunciados; por ejemplo, se le otorgan atribuciones o adjetivos de vida a un sustantivo concreto que no es animal o humano: noche ruidosa, noche violenta; la acción se mueve en contra de los personajes como si fuese una voluntad que va más allá de su comprensión y que posee el destino de estos de manera implacable. También, los espacios vacíos que se configuran en el relato, en forma de silepsis, causan la sensación de incertidumbre o de algo extraño, esto también permite dar una interpretación hacia lo fantástico.

En su estructura, el tiempo del relato se rompe y provoca duda o vacilación entre optar por una explicación racional o maravillosa. Ante los ojos del lector y los personajes, algunos eventos parecen ejercer algún tipo de magia, mas nunca se aclara si esto es verdad; lo único efectivamente mágico,

que sí es explicado por el narrador, sucede al final de la novela, cuando Isabel Moncada se convierte en piedra.

La intención artística en *Los recuerdos del porvenir* parece inclinarse más hacia lo fantástico que hacia el realismo mágico, debido a sus características: situaciones que parecen mágicas o extrañas (apariciones, desapariciones y transformaciones), temas sobre otras realidades, así como la vacilación o el sentimiento de duda. Para realizar la comparación, las teorías de lo fantástico de Todorov, Campra, Banerreceha, Botton Burlá y Alazraki servirán de apoyo.

Lo fantástico, comenta Todorov, requiere que la historia provoque el sentimiento de duda, vacilación o *incertidumbre* sobre el lector. Si los fenómenos extraños que suceden en el relato pueden tener una explicación, ya sea científica o bajo la lógica de lo paranormal o lo maravilloso, entonces, el texto pertenecería al género de lo extraño o maravilloso, mas no de lo fantástico:

Lo fantástico ocupa el tiempo de la incertidumbre; en el momento en que se elige una u otra respuesta, se abandona lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyendas naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural (2003: 48).

Lo importante en el texto fantástico, además de la presencia de lo extraño, es el grado de incertidumbre o vacilación, el cual pretende dejar su marca en el lector; este tipo de relatos puede permitir que el receptor proponga la explicación de los acontecimientos, sin embargo, éstos nunca se aclararán dentro de la obra.

Es importante en todo texto la vinculación del lector con la obra, mas, en el caso del texto fantástico, el vínculo permanece por el sentimiento de vacilación; dicho elemento puede estar presente o de manera representativa. Las estrategias narrativas, que suele utilizar este género, como la vacilación, surgen para hacer que el lector experimente la realidad que viven los personajes y sufra cuando lo extraño aparezca, aun cuando no se identifique

de manera íntima con las situaciones.

Durante la lectura, el receptor debe trasfigurar su forma de ver la realidad, no debe ya contar con la seguridad que las ideas racionales le ofrecen del mundo, debe mantenerse en alerta ante lo incierto. Para lograr este efecto depende de su composición, de la manera en cómo se va insertando la vacilación, del tipo de lector y de su lenguaje. Todorov señala que la fórmula que resume el espíritu fantástico es la vacilación, un lector que puede vivir este estado es el ideal para este tipo de obras literarias:

Lo fantástico implica pues, una integración del lector en el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados. Hay que advertir enseguida que con ellos nos referimos no a tal o cual lector particular, real, sino a una "función" de él, implícita inscrita en el texto con la misma precisión con que lo están los movimientos de los personajes (2003:54).

Aunque la regla de la identificación es una condición no tan esencial, sí lo es la manera de leer este tipo de texto. El lenguaje debe ser objetivo, el discurso no debe permitir lo alegórico ni lo poético, porque debe evitarse la doble interpretación. Todorov propone tres exigencias para dirigir la estructura del texto fantástico:

La primera exigencia consiste en que el texto debe obligar al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y, cuando el acontecimiento extraño ocurra en el relato, debe vacilar entre elegir una explicación natural y una sobrenatural. *La segunda exigencia* reside en que la vacilación también puede ser experimentada por un personaje, de esta manera, el lector se identifica con éste y puede llegar a situarse en la atmósfera del relato para ser atrapado por su intención. *La tercera* es sobre la actitud determinante que el lector debe de adoptar, éste deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación poética. Las tres exigencias, para Todorov, se llevan a cabo en la mayoría de los textos pertenecientes a este género, pero no tienen un valor equitativo, ya que la segunda podría no cumplirse siempre.

¿Podría cumplir con estas exigencias? La primera condición mencionada por Todorov remite al aspecto verbal del texto, le llama las “visiones”; lo fantástico se origina por la “visión ambigua”. La novela de Garro cuenta con momentos que caen en la vacilación, por ejemplo, se ha mencionado el escape de los enamorados de la historia, Felipe y Julia, ambos pudieron ser asesinados o el tiempo pudo haberse detenido para que pudieran escapar del general Rosas. Su lenguaje poético, más que ofrecer un momento alegórico, se adhiere a la realidad del narrador y puede seguirse como un lenguaje literal, pues el mundo de Ixtepec es un espacio señalado como algo que ya ha dejado de existir. La poesía no afecta la intención de lo fantástico si las frases se toman de manera literal.

Campra señala que lo fantástico es lo que no es real, por oposición a lo que ha existido o lo que existe realmente; asimismo, comenta que la palabra está vinculada con un significado negativo, pues se le relaciona con lo falso. Bajo la perspectiva científicista, la memoria no es una facultad cuando se trata de aclarar totalmente el pasado, se necesitan documentos, imágenes o vestigios, sin embargo, el recuerdo subjetivo es el *leitmotiv* de la novela, el título lo dice: “*Los recuerdos del porvenir*”, el cual rompe con el uso común del lenguaje, ya que nadie recuerda el futuro, esto es imposible, sin embargo, la expresión de los personajes y el narrador ofrece la pista esencial para develar esa situación en la novela, porque todos hablan por qué presienten qué es lo que les ocurrirá.

Lo fantástico en la obra de Garro no se inclinaría por la alternativa negativa de la que habla Campra, lo que recuerdan el narrador y sus personajes no es una experiencia falsa, sólo es un proceder de la memoria; esta propuesta da soporte a la interpretación de que el relato ha imitado el proceder y acción de la memoria sobre los recuerdos. Los sentimientos de incertidumbre o vacilación no los sienten los personajes de inmediato, hasta que le expresan al lector cierta duda, esto es así porque el texto así lo ha dispuesto. Los habitantes de Ixtepec han dado por hecho ciertas situaciones que ocurrieron como la de los cigarrillos, pero, sería más adelante que mostrarían verse afectados, pues vacilan si han sido reales o no. La tarea que

asume el lector es dudar cuando ellos y el narrador relatan un evento extraordinario y no lo dudan o dejan de hacerlo.

El lector identifica que el espacio físico y carácter ideológicos de los habitantes de Ixtepec es verosímil con la realidad humana, sobre todo, al considerar que el narrador habla sobre el contexto histórico, pues la historia ocurre años después de la Revolución Mexicana y a comienzos de la Cristiada; no obstante, lo que es extraño, o carece de normalidad, es la capacidad que tienen los personajes de aislarse de esta realidad en el texto, para situarse en otra, como es el que caso Martín Moncada o su hija Isabel.

El aislamiento se disfraza en un momento mágico cuando el personaje de Isabel Moncada desaparece a los ojos de su hermano. El retraimiento de la joven es muy distinto al de Martín, a quien se observa contemplar el interior de su ser. En Isabel, el retraimiento sucede sin necesidad de acceder a su pensamiento, es más, por no poder acceder a ella ésta desaparece. Para cuestionar lo que parece real o no dentro de un relato se debe abordar el tema de la verosimilitud, ¿Qué es verosímil en *Los recuerdos del porvenir*?

En la novela hay una intención de contar hechos creíbles con la realidad mexicana, esto, al detallar características del pueblo como son su aspecto físico, formas de hablar y costumbres; del mismo modo, referir hechos de importancia como son la persecución de los indígenas, el conflicto político y social tras la Revolución Mexicana; pero construir la verosimilitud del pensamiento objetivo no es únicamente su propósito, porque de lo contrario no habría estos quebrantamientos con la realidad, por ejemplo, Felipe Hurtado saca cigarrillos de la nada, siendo algo imposible dentro de la realidad lógica y aparente.

Campra comenta que la verosimilitud se implementa para lograr un contrato de veridicción y de esta manera se pueda instaurar un rompimiento lógico de las reglas, asimismo, el contrato proporciona el efecto de realidad que se necesita para que el lector dé cuenta de la historia y se convierta en cómplice de ella. Un texto fantástico o maravilloso debe incluso ser más real que uno realista; la ficción, que proviene de la palabra “fingere”, que es fingir o

imitar, ejerce mayor atención sobre estos géneros porque, los esquemas de realidad que construyen deben resistir lo suficiente para que la intromisión de lo extraño o sobrenatural sea devastadora para lo convencional. La autora, experta en texto fantástico, comenta: Todo texto ficcional solicita la credibilidad o, mejor dicho, la complicidad del lector: solicita el reconocimiento de la “verdad” de su ficción (2008:65).

La credibilidad en *Los recuerdos del porvenir* puede ser cuestionada, pero no desde la realidad objetiva o táctil, la realidad que imita la obra es más compleja, pues se trata de una descripción subjetiva de un mundo en específico: Ixtepec. El narrador narra desde sí mismo, a través de sus experiencias y sus recuerdos; se reconoce, se cuestiona y se construye como individuo, sin embargo, durante su desarrollo personal, encuentra elementos que lo truncan: el tiempo y el olvido.

El esquema que va construyendo el narrador para mostrar a este ente que habla por Ixtepec, da cuenta de estos obstáculos, por ello, decide elegir ciertos focos de su mirada hacia determinados actos; del mismo modo, resuelve por los silencios y las intromisiones extrañas o maravillosas, para revelar qué impide que el pasado deje de ser el futuro.

El narrador, el personaje y el lector poseen un límite de percepción, ésta es tanto física como ideológica; la novela de Garro demuestra que la demarcación de los tres integrantes no es desfavorecedor al momento de la lectura, un receptor contará con una gama determinada de conocimientos y experiencias que lo harán interpretar y concretar la novela, pero el narrador y los personajes estarán trabajando para llevarlo a una misma conclusión: un recuerdo persiste de entre todos y ese recuerdo es lo que define a Ixtepec y al resto de sus involucrados.

Lo extraño que rompe con la realidad de la novela podría pertenecer a un efecto fantástico, pero para justificar este rompimiento de la realidad y asegurar que le pertenece a este género es importante entender qué realidad se está transgrediendo. Si es la subjetiva, que no se gobierna bajo los parámetros de la razón, entonces es importante destacar qué elementos, en la

obra literaria de Garro, construyen el mundo de Ixtepec. Para ello es necesario identificar los segmentos de la narración, el argumento y el contexto cultural, esto puede traducirse como elementos esenciales e inmanentes, o extrínsecos e intrínsecos.

El relato fantástico tiene sus antecedentes literarios, los cuales influyeron en él, así que debe considerárseles. El texto fantástico nació en el siglo XIX, en respuesta al dominio del pensamiento positivista en todo el mundo, éste expuso que no había nada que no pudiera ser aclarado ni medido por la ciencia y sus métodos. La respuesta de lo fantástico, ante esta tendencia, fue contradecirlo con las historias extrañas, la presencia de los tabúes, los temas de hechicería, fantasmas, leyendas del más allá, pactos con el diablo, alquimia, los misterios sin resolver y los ambientes oscuros; para los autores de este género, la realidad era más compleja de lo que se señalaba, pues, ante su intuición, ésta se desplazaba más allá del entendimiento del hombre, de su lógica y de su razón.

Mientras los géneros de lo maravilloso y lo extraño otorgaban cierto confort al proponer una explicación lógica en sus relatos, aunque las leyes fuesen distintas a la de la vida normal humana, en lo fantástico se pretendía llegar al punto límite de la percepción del hombre, para descubrir su vulnerabilidad y soledad; incluso, ninguna historia contada bajo los parámetros de este género posibilita que sus personajes tengan un desenlace feliz, muchos llegan a lo fatídico, se vuelven locos o mueren. Las emociones son primordiales en la configuración de lo fantástico, éstas asuelan a la razón, que fue instaurada por el hombre para protegerse del mundo, con ello hacen ver la infinidad de probabilidades que atañen al destino; Vladimir Soloviov, filósofo y místico ruso, lo expresó de esta manera y Tomashevski le citó: En lo verdaderamente fantástico, existe siempre la posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos, pero, a la vez, esta explicación carece por completo de probabilidad interna (Todorov, 2003:48). En síntesis, una característica importante del texto fantástico es provocar el sentimiento de incertidumbre y miedo.

Sin embargo, en la obra de Garro, aunque provoca emociones, la

incertidumbre se presenta con fuerza; a su vez, este factor no busca la sensación de inestabilidad ante la falta de resolución de un misterio; sino que muestra algo más complejo. Las situaciones narradas como la de los enamorados que huyen, la aparición de la nada de los cigarrillos de Felipe o la lluvia que no toca el cuerpo de este extranjero, hacen referencia a algo que es familiar y a la vez no lo es, exponen una conciencia de la percepción del mundo interno.

Ana María Barrenechea, en su artículo para *Revista Iberoamericana*, *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica*, propone que la vacilación en los textos fantásticos, ante la obra, no es el principal problema, sino el texto mismo, es decir, dentro de su composición los elementos que lo conforman. Con esta propuesta, se permite que lo alegórico esté dentro de la estructura del relato fantástico. Para ella, lo fantástico no se produce mediante la vacilación, sino en la manera en cómo el hecho sobrenatural se presenta en el relato, para comprender el suceso se debe observar la manera en la que el discurso le crea.

Garro expone la vacilación por parte de su narrador, por ende, el lector puede concordar con él, sin embargo, este sentimiento no surge al mismo tiempo que en los personajes, tarda en aparecer en algunos de ellos. Ante esta característica, puede ser difícil considerar a *Los recuerdos del porvenir* como un texto de este género, sin embargo, su forma deja en claro lo que expone Barrenechea. La vacilación se da, pero no es un elemento que defina a la novela dentro de un género. El narrador provoca la duda, mas, la fuerza del relato se debe a otros argumentos; además, como lo exponen las posturas semánticas de Barrenechea, la existencia de otros mundos paralelos al natural no hace dudar del todo a los personajes, la vacilación surge tiempo después de los acontecimientos; es sólo justo cuando se recuerdan que aparece la sensación de duda, porque el olvido forma parte de la memoria.

La incertidumbre tiene presencia en la novela, porque lo que se creía ordinario deja de percibirse como tal una vez dada la intromisión de lo extraño. Sin embargo, la vacilación no es el sentimiento central, el temor también actúa sobre el relato y afecta el tiempo, sobre todo, cuando se apunta al porvenir

como una amenaza.

Flora Botton Burlá se preocupó por el lector que se enfrentaba al texto fantástico y propuso que la vacilación sólo es efectiva para el texto fantástico cuando el lector acepta las condiciones del relato como si de un juego se tratase. Lo lúdico es esencial para el género y por ello propone cuatro tipos: los juegos que afectan el tiempo rompen con la linealidad, también exponen la temporalidad cíclica, la existencia de tiempos simultáneos o los viajes a través de las épocas. El juego que tiene que ver con el espacio superpone a varios lugares al mismo tiempo. El tercer juego afecta al personaje, este sufre un cambio de cuerpo, una transformación o un desdoblamiento de identidad. El último juego es sobre la materia, el cual se enfrenta a lo espiritual.

Los recuerdos del porvenir pueden contar con algunos de estos juegos. Para ello será esencial observar su lenguaje y su estructura. Las recreaciones que intuye el lector tienen que ver con el tiempo, ya que la narración no presenta una linealidad convencional, asimismo, está el juego de la transformación o el de la personalidad; se puede observar en Isabel Moncada, quien se convierte en piedra para no olvidar su amor por Rosas. Es importante que se observe la construcción del relato para intuir su naturaleza. Los efectos que parecen pertenecer a lo fantástico pueden poseer un motivo que no sólo tenga que ver con el argumento o la estructura. La interpretación puede profundizar todavía más las lecturas que se han dado a la novela y actualizar su sentido.

Jaime Alazraki propone nuevas pautas para la interpretación del género fantástico del siglo XX, pues considera que sus características son distintas a las de su antecedente del siglo XIX, ante esto decide nombrarle como neo fantástico. La literatura fantástica de su tiempo destaca también por el interés hacia el rigor científico. Tal como lo consideró Callois, lo fantástico no podría surgir sino después del fortalecimiento de las ciencias exactas y el orden racional dentro de las instituciones y la vida diaria, es decir, sin ciencia no hay fantasía. Lo fantástico se opone al orden racional y científico, ya que rompe con sus imposiciones y convenciones; de esta manera da entrada a lo inexplicable o inverosímil. Callois también consideró al texto fantástico como un

contemporáneo del Romanticismo, el cual tenía como uno de sus objetivos rescatar las leyendas, que podrían exaltar el sentimiento patriótico, asimismo, poseía un marcado interés por temas sobre lo espiritual, lo oculto, lo sobrenatural y el esoterismo.

Bajo esta línea de pensamiento, Alazraki argumenta que, a finales del siglo XIX, lo fantástico adopta nuevas formas de pensamiento. Lo fantástico transforma el medio normal y común en un espacio insólito, sin violar las leyes físicas de la realidad; en tanto lo neo fantástico, ya perteneciente al siglo XX, permite que los planos realista y fantástico cohabiten desde el principio de la narración para cuestionar la realidad percibida a través de los sentidos o lo material, es así que lo neo fantástico reinterpreta al mundo y lo que lo conforma. La transgresión de lo natural u ordinario ya no es lo esencial, el juicio hacia la interpretación de ese mundo natural es lo que adquiere mayor importancia.

Para Alazraki, en el siglo XX, lo neo fantástico pospone el miedo, pues con él emerge una nueva postura hacia la definición de lo que es real. El mundo es definido por una percepción y se hace real cuando ésta es aceptada por una mayoría. La conciencia sobre el ejercicio de la interpretación del mundo cambió la estructura, el lenguaje y la organización de los textos fantásticos, es así que la indagación sobre la realidad ocupó un lugar primordial para este tipo de textos. El lector tenía que participar, no sólo en un juego que le alterara las emociones y le sorprendiera, sino, en descifrar una cuestión filosófica sobre aquello que podría ser o no posible en su mundo. Lo neo fantástico involucra una realidad ambigua, no un acontecimiento confuso dentro de un mundo racional o normal. Citando a Umberto Eco, Alazraki comenta que esta característica es lo que convierte a estos textos en una "obra abierta". Este género de textos en el siglo XX exige una nueva lectura, que tome en cuenta el espacio y el tiempo donde surgieron, igualmente, atención sobre los paradigmas o ideologías que moldeaban su pensamiento en esas épocas.

Los sentimientos son importantes para la interpretación de la novela latinoamericana, de igual modo, las tendencias intelectuales. Elena Garro, estuvo influida por el movimiento del surrealismo, el cual, fundado por André

Breton en 1924, buscó trascender lo real a partir del impulso psíquico de lo imaginario y lo irracional. Esta propuesta artística ayudó a esculpir su lenguaje y despertó, tanto en los artistas como en intelectuales, el interés por definir lo particular de la literatura latinoamericana del resto de las obras occidentales.

Siguiendo el esquema de los estudios sobre literatura fantástica, la interpretación se inclinaría por adecuarla hacia lo fantástico o neo fantástico, ya que son evidentes los juegos y características que esta obra tiene en común con el género. Sin embargo, la interpretación intuye que *Ixtepec* es una representación y no un mundo físico, sobre todo, porque la autora resaltaba una tendencia estilística e intelectual propias. En *Los recuerdos del porvenir* no habrá como propósito de cuestionar la realidad, de mantener la vacilación o de anular un mundo a favor de otro, sino de exponer lo que existía en el mundo de la memoria.

Elena Garro comentaba en su entrevista a Carlos Landeros que esta obra era la más realista que hubiese escrito. Si no se interpretara bajo la intención de colocar la novela bajo un género y se considerara al surrealismo como un motor para el desenvolvimiento de una lectura más profunda, entonces, el texto no sería fantástico. Su intención estaría unida a la de este movimiento artístico, que sería llegar a una realidad alterna. Sin embargo, algo que ha caracterizado al surrealismo, porque ha sido marcado por el dadaísmo, es la desestructuración del “yo” racional. Tal como lo expresó en su primer *Manifiesto Surrealista*:

"Surrealismo": sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo nombre se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral (Breton;1924:80).

En el *Segundo Manifiesto* (1930), Breton expresa que debe provocarse la crisis para llegar a lo inconsciente y sacar a la luz todo el material depositado en ese lugar, pues el propósito del surrealismo es, ante todo, provocar en lo intelectual y en lo moral esa grave crisis de conciencia.

Asimismo, insiste en la conjunción de los polos opuestos, los cuales deben dejar de ser vistos como contradicciones: la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo. De nada servirá hallar en la actividad surrealista un móvil que no sea el de la esperanza de hallar este punto, en donde se forma ya un todo absoluto.

Garro permite que el “yo” se manifieste, se enfrente a sí mismo y, efectivamente, vaya yendo contra sí para sufrir, cambiar y transformarse; mas no para desestructurizarse. La novela termina regresando al punto de partida. El lenguaje poético, pese a tocar las profundidades de ese “yo” que recuerda, no desbarata la realidad, sino que la renueva. Tampoco llega a ese “todo absoluto”, el narrador, pese a todo lo nefasto que ocurre en su realidad, opta por recordarla y transformarla cada vez que ejercita la memoria, en vez de abatirla, que sería a través del olvido. El narrador jamás llega a formar parte del todo, el mundo de Ixtepec se mantiene disgregado, lo mismo sucede con los personajes que sienten amor.

Encasillar la novela de Garro en un género limitaría el ejercicio de interpretación, puesto que el propósito no es definir si la novela es del género fantástico, del realismo mágico o surrealista, sino, brindar una lectura que sea resultado del diálogo entre la obra, lo que se ha dicho de ella y de la información que se tiene sobre la memoria, para lograr una apropiación pertinente del texto.

Es importante considerar los antecedentes y la teoría utilizadas para traducir la novela de Elena Garro, porque la inquietud del trabajo busca revelar si existe una clasificación para poder comprenderlo. Se necesitan de los prejuicios que se han obtenido de la obra para encontrar respuestas, en este caso, es alegar que el mundo de Ixtepec es efectivamente una construcción subjetiva que expresa la existencia de una dimensión interna (espiritual, intelectual o emocional) del ser humano.

Capítulo 1

1. ¿Por qué y cómo realizar la interpretación?

Los recuerdos del porvenir es una novela rica en simbología, imágenes poéticas y argumentos; esta riqueza ha creado un mundo que mueve su historia entre las fronteras del sueño y los recuerdos, mezcla la realidad y la fantasía, así como el pensamiento racional con el mítico.

Su análisis requiere atención en los detalles, pues la convivencia de discursos que aparentemente son opuestos, tales como el pensamiento poético y el racional, no se encuentran para resistirse, sino para construir una única realidad en equilibrio, tocando el efecto de lo fantástico, y sembrando el sentimiento de duda sobre los acontecimientos relatados. Lo que resulta extraño para el punto de vista objetivista, se vuelve inesperadamente familiar, y a la inversa, desde la perspectiva subjetiva, lo que es chocante para sí, de manera desapercibida, se instala y adapta.

La naturaleza ambivalente del texto puede atribuírsele a que sus formas en oposición están unificadas y contenidas por el tema de la memoria, pues, todos los productos intelectuales, sobre todo aquellos que corresponden al hombre, deben su complejidad a la manera en cómo homogéneamente procesan la información y representan su síntesis a través del lenguaje simbólico.

El lenguaje que expresa símbolos es capaz de unir en armonía los sentidos que se oponen entre sí; por ello, una de las inquietudes de este trabajo es desentrañar si es la memoria un factor clave por el que la novela represente y comunique, en su prosa, formas poéticas; del mismo modo, si es factor que haya determinado la estructura.

Ensamblar la descripción de la memoria al análisis ayudará a esclarecer el propósito, para ello se efectuará responder las cuestiones ¿qué es la

memoria? y ¿cómo trabaja? Las respuestas se desglosarán durante la interpretación para verificar si es acertada la intuición o es más complejo el sentido oculto que ejerce el tema.

La interpretación, como una forma de acercamiento analítico, puede acceder a las características de este tipo de textos literarios gracias a sus herramientas primordiales, que son el diálogo (entre el mundo del lector y el de la obra) y la reflexión que ha desarrollado sobre el lenguaje; por ejemplo, considera esenciales los significados que pueden estar ocultos entre las líneas escritas o figuras retóricas formuladas, pues, no por estar escondidas, carecerán de importancia, tales como los silencios, las elipsis o las metáforas.

Cuando se habla de interpretación, se habla de hermenéutica. Ésta surge del griego ἑρμηνευτική τέχνη, que es el “arte de explicar, traducir o interpretar”, también es considerada como el arte o teoría de interpretar textos, ya que surgió para trabajar con las escrituras sagradas y los textos filosóficos.

A través de las obras de Friedrich Schleiermacher y Wilhelm Dilthey, la hermenéutica nació para comprender la condición humana a finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. En la actualidad, se ha interesado por la comunicación (verbal y no verbal), profundizando su relación con la semiótica, el estudio de las presuposiciones y la pre-comprensión. Esto se ha debido a la conciencia que se ha tenido sobre el lenguaje y su relación con la construcción de la realidad. Ante ello, la hermenéutica ha intentado descifrar el significado detrás de las palabras y llegar a la razón misma sobre el significado.

Las complejidades del lenguaje durante su ejecución han derivado a diferentes tipos de interpretación, cuando la hermenéutica ha intentado efectuar su trabajo sobre algún texto, incluso hasta contrapuestos; es por ello que, a lo largo de la historia, diversos autores han planteado sus ideas para engrosar a la hermenéutica como una técnica en las ciencias humanas.

Wilhelm Dilthey (1833-1911), tras su lectura de Immanuel Kant, buscó desarrollar una teoría concreta de las Ciencias del Espíritu, esto lo expresaría en su obra *Introducción a las Ciencias del Espíritu*. Señaló que éstas son algo que se comprenden y se presentan desde adentro como una realidad y una

conexión, pues manejan una lingüística especial que sólo refieren a su condición (la de la interioridad humana); en tanto, las Ciencias Naturales se basan en la explicación del mundo exterior y su origen radica, desde fuera, como un fenómeno.

El hombre toma conciencia sobre las Ciencias del Espíritu cuando descubre su propia actividad, es decir, se otorga sentido y a su vez lo hace posteriormente con los textos, ya sean artísticos, históricos o científicos. Hay una singular atención en el comprender, más que en el explicar, pues Dilthey expuso que comprender el mundo histórico no es conocerlo de manera científica, sino que es adentrarse en los sentidos producidos por el individuo, dados a través de su relación con los otros. El intérprete de los textos los reproduce y reconoce como propios, de esta forma se logra la comprensión.

En cuanto a la hermenéutica, gracias a la aportación de Schleiermacher, Dilthey explicó que aquello que se convierte en objeto de la comprensión es ya una "manifestación de la vida", asimismo, una vez fijada de manera permanente por la escritura, puede ser leída y entendida alrededor de un contexto histórico.

La hermenéutica se vuelve base de las Ciencias del Espíritu, pues expone que el individuo, al constituirse como un ser histórico, se satura de más recuerdos humanos, hasta llegar a vivir de ellos. El acto de comprensión se convierte en un acto de reconstrucción, que se repite gracias a la recuperación de mensajes de otras épocas que se han entendido. Sin embargo, para comprender una etapa histórica se necesita un puente, este es el texto o el documento. La obra escrita da lugar a lo eterno, pues el sentido se reproduce a través del tiempo y permanece.

La aplicación de la hermenéutica ha permitido descubrir significados a partir de la interpretación de las palabras y los textos. Asimismo, ha pretendido recuperar el sentido y los elementos de un todo, sin olvidar la importancia que tiene la comprensión. En el siglo XX, Martin Heidegger, tras analizar también la comprensión, afirmó que toda interpretación, para producir comprensión, debe tener comprendido ya lo que va a interpretar.

Heidegger expuso que existe una reciprocidad entre el texto y el contexto, esto lo llamó el *círculo hermenéutico*. Max Weber también había desarrollado este concepto, pero Heidegger introdujo que la hermenéutica no era sólo un modo de comprensión del espíritu de otras épocas, sino que era un modo fundamental de situarse el ser humano en el mundo: existir es comprender. El foco de la hermenéutica cambió de la interpretación a la comprensión existencial, así fue que más adelante pasó a ser tratada como un modo de ser en el mundo más directo, no-mediado, por lo tanto, más auténtico, ya no solamente como un “modo de conocer”.

El filósofo sostuvo además la importancia de formular una “hermenéutica especial de la empatía”, esto era para disolver el problema filosófico de las “otras mentes”. Heidegger no completó este proyecto, pero su *hermenéutica de la facticidad* se convirtió en una filosofía que identificó la verdad con una interpretación históricamente situada y continuó teniendo seguidores, entre ellos, a Hans-Georg Gadamer.

Por este enfoque, la hermenéutica ha sido considerada la escuela del pensamiento que se le opone al positivismo. Los partidarios de dicha perspectiva han sustentado que algunos textos, así como las personas que los han producido, no pueden ser estudiados a través de los métodos científicos, que son usados por las ciencias naturales; pues los textos son expresiones de la experiencia del autor, por tanto, su interpretación podría revelar algo acerca del contexto social en el que se formaron; siendo así, sus significados serían un medio para compartir las experiencias del autor.

Se han suscitado sospechas para aceptar o rechazar a la hermenéutica como una vía de conocimiento, no obstante, se ha fortalecido con el paso del tiempo, pues más pensadores se han ocupado de enriquecerlo. Mario Bunge añadió que la doctrina idealista es la interpretación correcta para los textos sobre teología, filología, crítica literaria y filosofía, porque los contenidos sociales que abordan son símbolos o textos que deben describirse y explicarse con objetividad.

Hans-Georg Gadamer precisó a la hermenéutica como una teoría de la

verdad y el método, la cual expresa la universalización del fenómeno interpretativo desde la historicidad concreta y personal. Asimismo, Paul Ricoeur superó a las corrientes del positivismo y el anti-positivismo al desarrollar una “hermenéutica de la distancia”.

1.1. Gadamer y Ricoeur: la tradición, la prudencia y la apropiación

Siguiendo la línea de Heidegger, la hermenéutica llegó a su consolidación con Gadamer, tras plantear la sistematización de una hermenéutica general como el arte del comprender mismo. Para ello, la separó de aspectos psicologistas e idealistas, que la encaminaban al desvelamiento de los misterios de la comprensión del sentido compartido, inmerso en el diálogo, los textos y la historia.

Gadamer profundizó que la comprensión es una operación compleja que consiste en rescatar el sentido que comparten los seres humanos, en el ámbito de la historia, ésta siempre existirá en el seno de la tradición, porque en su interior se desarrolla una dinámica que demandará atención, pues se encuentra en el horizonte de la conciencia histórica.

Por medio del diálogo, el dinamismo del lenguaje, a través del cual se transita desde la tradición hacia la historia, permite visualizar el contenido de la tarea hermenéutica y el horizonte desde el que se puede entender la comunicación humana y sus realizaciones. Gadamer integró el monólogo de las ciencias particulares en el diálogo de la existencia comunicativa, para mostrar que el diálogo tiene una estructura similar a la del juego de “pregunta y la respuesta”.

Es por medio de la pregunta que se puede producir conocimiento, esta ajusta y conforma el territorio en el que la respuesta habrá de resultar inteligible, una vez hecha sobre aquello de lo que se quiere saber, se le sitúa bajo una determinada perspectiva. Preguntar significa poner al descubierto lo dado y proponer un recorrido en dirección al conocimiento.

La pregunta es la iniciadora del proceso de interpretación, pues indica

dónde hay que encontrar las respuestas; a su vez, revela una actitud proclive a la sorpresa. Cuando la pregunta es dirigida a un texto, la respuesta se dispone a decir algo por él. Cuando se lee, se tiene que estar dispuesto a escuchar lo que le dice y revela el texto. El horizonte de la pregunta contiene muchas respuestas posibles, de ahí la importancia de comprender los interrogantes para avanzar en el descubrimiento de las respuestas.

La teoría hermenéutica de Gadamer ha desarrollado un espacio en donde la historia y la tradición cuentan con un papel clave para captar el verdadero sentido de la comprensión. El filósofo expone que no existe un lugar exterior a la historia, desde el cual quepa pensar la identidad de un problema, en la evolución de los intentos históricos, por resolverlo.

La *tradición* no entra en conflicto con la razón, sino que encuentra su poder y su dignidad cuando se funda en la racionalidad. Cuenta también con una dimensión conservadora, pero preservarla significa un acto tan libre y tan racional como tratar de eliminarla. Para Gadamer, la oposición entre tradición y libertad no existe, esto es cuando la tradición se afirma y se asume mediante su cultivo, su justificación y su cuidado.

El diálogo entre receptor y obra demanda una completa atención a los detalles, así como abertura hacia los prejuicios, los cuales, señalados por Gadamer, connotan una determinada realidad histórica y en ella está insertada la vida de los seres humanos, ya sea a nivel individual o colectivo.

La comprensión debe ser considerada desde dentro, pues se trata de un diálogo en el seno de la tradición. La interpretación de una tradición es parte de esa tradición, esto significa que una tradición sólo se puede interpretar desde ella misma. No es una fatalidad ni actúa como un límite restrictivo, pues representa una forma de superación histórica, en cuanto pueden inaugurarse nuevos caminos.

El término *tradición* entra en el esquema de los prejuicios, ya que el autor cuenta con una visión de mundo que es heredada por una comunidad; esto hace que él y su obra formen parte de una cadena de herencias de conocimiento, la cual se transmite de generación en generación para mantener

viva la idealidad de lo humano y sus obras para la sociedad, es, por tanto, indispensable considerar esto para entablar el diálogo.

Algo esencialmente a remarcar también es que, pese a la libertad que ofrece la interpretación, su labor no es arbitraria; pues exige que la obra artística analizada sea respetada en su integridad. El observador debe ser consciente de las fronteras marcadas entre él y su objeto de estudio, no imponer su visión de mundo, como tampoco dejarse arrastrar por lo evidente de la obra y darla por entendida, porque al juzgar que algo se entiende, se deja a un lado la comprensión, o su esfuerzo para generar la actualización de sentido que esta pueda ofrecer.

Los prejuicios son un punto de partida puesto que, a diferencia de un método científico, que busca anularlos para conseguir mayor objetividad, la interpretación los necesita para efectuar un diálogo entre lo que es el texto y lo que no es, entre aquello que pertenece al mundo del lector y lo que le es extraño; asimismo, deben existir límites para los prejuicios, que es la prudencia.

Entre los desafíos de la filosofía y las ciencias sociales está el de esclarecer el cómo y cuándo los prejuicios, en virtud de la producción y orientación de la comprensión, se justifican de manera racional. La estructura de la comprensión está fundamentada en el conocimiento que tiene el hombre de poseer una finitud histórica, es decir, el ser humano sabe que pertenece a una tradición cultural específica, ¿cómo puede distinguirse los prejuicios falsos de los verdaderos al momento de efectuar una interpretación sobre una obra artística o un fenómeno social?

El autor de la obra *Verdad y método* recurrió a un filósofo griego, del siglo V a.C., para tratar de responder a esta pregunta, fue a Heráclito de Éfeso. El pensador griego afirmaba que sólo quienes se mantienen despiertos o en estado de vigilia viven en un mundo que les es común, en tanto, aquellos que prefieren dormir, sueñan y se dirigen hacia un mundo particular o propio.

Gadamer le otorgó este sentido: la realización histórica de los horizontes del pasado y del presente exige al ser humano una cierta “vigilancia de la conciencia”, éste es el estado de vigilia mencionada por el filósofo; el

“horizonte”, lo expone Gadamer, es el ámbito o perímetro de visión que encierra todo lo que es visible desde el punto de vista determinado.

Alcanzar un buen entendimiento de algo dependerá de la condición que tenga la acción de comprender para anclarse a un “horizonte” de sentido, ya sea cultural o histórico. También, puede darse la circunstancia de que el “horizonte presente” se desprenda del resto de “horizontes pasados”, esto quiere decir que no necesitan reunirse para formular un entendimiento; sin embargo, para Gadamer, la acción de comprender puede observarse como una suerte de “fusión de horizontes”, la existencia de este es independiente de cualquier conciencia.

El medio lingüístico, como proyección de la condición histórica de la conciencia humana, y no sólo como el conjunto de enunciados que buscan comunicar ideas, se ve afectada por este proceso para llegar a la comprensión, de esta manera llega a la dimensión creativa; esto quiere decir que, al ejercerse la comprensión, se interpreta y al interpretarse se modifica el lenguaje, causando que exista un ejercicio creativo en la lengua que lleva a un “más allá” de hechos relacionados con la correcta comprensión y/o los malos entendidos.

El error de la interpretación es inevitable, así por la comunicación de prejuicios falsos, la interpretación es un arma de doble filo que, si bien puede edificar un sentido acorde a la experiencia o el fenómeno analizado para explicarlo, también puede distorsionarlo y convertirlo en algo ajeno a su fuente. La precisión de una interpretación consistirá, curiosamente, no en eliminar prejuicios, sino en conservarlos y exponer lo pertinente con mucha vigilancia, la prudencia tiene aquí una labor importante al igual que la racionalidad.

Es importante enfatizar que los prejuicios han sido importantes de considerar para el ejercicio de la interpretación desde antes que Gadamer lo señalara, esto viene desde los románticos cuando trabajaban por reivindicar la tradición dentro del pensamiento humanista, puesto que la Ilustración aseveraba que, para encontrar la verdad, sobre determinado estudio científico, era primordial eliminar todo prejuicio que alterara la objetividad. Filósofos como

Scheleiermacher y Bultman han brindado la idea de que en el fenómeno de la comprensión se manifiesta una “precomprensión”, o comprensión previa, en esta acción se exterioriza la tradición.

Gadamer parte de ellos para ir más lejos, en su obra *Verdad y método*, considera que la indagación, en una forma de comprensión previa, debe entenderse como un principio que expresa la vinculación con la tradición, es decir, lo que se anticipa en la comprensión es una vinculación con el legado cultural previo, y al ser plenamente significativa cuando actúa, da a lugar a una interacción perfecta, pues para la comprensión debe existir algo previo para poder avanzar e incorporar algo nuevo, se forma así una circularidad de sentido, este sigue latente y se actualiza. Entender “el círculo de la comprensión” permitió a Gadamer analizar la hermenéutica de la existencia humana y el de la historicidad, la cual se ha descubierto como competente para adquirir las interpretaciones asimiladas en la tradición.

No obstante, el error y desconfianza que suscita la interpretación desde la propuesta de Gadamer, donde reivindica la tradición, continúa; sobre todo al considerar que existen argumentos que, si bien adquieren legalidad por parte de ciertas autoridades que han impuesto sus ideologías con violencia, a lo largo de la historia, no por ello alcanzan la legitimidad.

El filósofo alemán preparó una resolución ante este problema al exponer que debe existir una especie de comprensión universal; aunque la mantuvo en reserva, dicha propuesta refería a una forma de “habla racional”, la cual permitiría desenmascarar la falsedad de formas no legítimas de la autoridad. Puede entenderse a la tradición como una suerte de “razón que se ha hecho anónima”. Los seres humanos siempre estarán instalados dentro de sus prejuicios, porque viven dentro de las tradiciones históricas y culturales, aquello es algo que no se puede descartar de manera tan fácil.

No obstante, los prejuicios no deben considerarse como un obstáculo para poder interpretar el sentido de una obra artística o fenómeno social. Los prejuicios pueden funcionar, incluso, como una condición de movilidad, ya que, para formular un punto de vista crítico acerca de la tradición cultural propia o

cambiar las preconcepciones que originariamente se poseían es necesario residir en otras culturas.

La racionalidad lleva a la prudencia. De acuerdo con Aristóteles, en su obra *Ética a Nicómaco*, la prudencia es una virtud intelectual que permite reconocer lo que una situación concreta demanda al ser humano, ésta se basa en utilizar la racionalidad práctica en la vida cotidiana, para atender y velar por aquellos fines que se comprueben en cada caso y a un tiempo, como moralmente rectos y factibles.

Gadamer lo propondría aplicar no sólo en la política sino en la labor científica, pues consideraba que la ciencia no era una “quintaesencia” de la verdad, sino una posición humana frente a la vida. Explicaba que la verdad o falsedad dependía de las “distorsiones cognitivas”, es decir, de una forma de error en el procesamiento de la información y/o de inmediata comprensión.

En la tesis, para interpretar a Elena Garro, es necesario considerar el entorno cultural de la escritora, a su vez, el del intérprete, para que pueda efectuarse el diálogo. Apreciar la obra de la autora no requiere de un conocimiento previo o completo de su vida, sin embargo, el tenerlo, cambia la perspectiva que se posee de los significados narrados por ella, pues profundiza el sentido de sus palabras. Una hermenéutica para Elena Garro propondría que, para enriquecer la interpretación de sus obras, se puede contar con nociones de su contexto social, sus inquietudes intelectuales y su lenguaje.

Incluso, esto llevaría a comprender una poética, ya que su lenguaje siempre mostrará la relación de los opuestos. La antítesis será una constante en su estilo literario, ésta es la razón por la que sus ambientes producen atmósferas semioscuras y nebulosas, como productos de un sueño tras unir la luz con la oscuridad, la vida con la muerte, la alegría con la infelicidad.

Los temas del acatamiento, la angustia, el sentimiento de persecución, la nostalgia y la evocación son repasados en la mayoría de sus obras creadas; no es intención de la tesis trabajar un análisis psicológico de la autora, pero la cuestión del alma y el pensamiento se presentan cuanto más es perceptible, para el intérprete, la carga emocional de los personajes, sobre todo, en los

femeninos. Hay una constante con esta característica, la obra precisa pensar en las situaciones que vive el individuo dentro de sí, en tanto se encuentra a la expectativa de lo que ocurre a su alrededor, por este punto la mirada cuenta con un trabajo importante.

La mirada en sus narradores enfocará a personajes que suelen sentirse derrotados, perseguidos y ajenos al mundo que les rodea, en tanto, los que están activos escapan de su foco y dan el efecto de que se desvanecen como fantasmas, dejando su recuerdo. La manera en cómo el narrador mira y dice lo que ve, siente y deduce requiere de la empatía del lector, para comprender cuál es la situación del relato.

Las evocaciones son fundamentales en las temáticas de Garro, puesto que sus narradores y sus personajes se encuentran bajo un estado de vigilia y ensueño permanentes, tal como Heráclito lo mencionaba, el primer estado le permite dilucidar sobre sí mismo, en tanto el otro lo lleva a crearse una realidad que afuera de sí no puede controlar. La mirada de quien narra se encuentre alejada de la acción, permitiendo que se manifiesten los deseos, los temores, las fantasías y los recuerdos.

La memoria, unida al esquema de lo que son los recuerdos, es un fenómeno cultural y humano; comparar las similitudes que tienen unas experiencias con otras lleva a un incremento de la comprensión, algo que un análisis objetivista no permitiría, provocando que faltase señalar la transformación que tanto obra como lector sufren tras completarse un intercambio de contextos culturales; con la interpretación se llegaría a un panorama enriquecido tras considerarlos.

Una obra literaria exige atención en sus frases y en su contenido, puesto que la elección de sus expresiones suele contar con una intención especial. La prudencia señalada por Gadamer es marcada para ser ejecutada, no se puede partir de cero ante un texto artístico, como tampoco puede delegarse la responsabilidad de saber que ante todo se trata la interpretación de un trabajo de análisis.

Ricoeur, como el autor de *Verdad y método*, da importancia al lenguaje,

pues es por él que se deduce que el tema de la memoria es clave en la comprensión de la novela. Las palabras recurrentes como *recuerdos, pasado, porvenir, olvido e historia*, así como las descripciones o imágenes que expone o remiten a episodios históricos de la cultura mexicana y a mitos universales. La riqueza de la interpretación que proponen Gadamer y Ricoeur puede fundamentar el análisis de estas partes, así como, observar la interacción de estas entre sí.

La manera de interpretar de Paul Ricoeur, propuesta en su obra *Teoría de la interpretación*, expone que el lenguaje es un discurso no de la verdad en sí, sino de la experiencia que se tiene de ella. El gran problema surge cuando existe una confusión con respecto a lo que se considera falso o verdadero en la expresión, tal como se llega a mencionar en el *Cratilo o de la exactitud de los nombres* de Platón, pues las palabras, pese a su relación con lo falso o lo cierto, siempre significarán algo. Para solucionarlo, optó por una “hermenéutica de la distancia”, la cual señalaba que debía existir una distancia entre el emisor y el receptor, de allí surge su teoría que considera al texto como un discurso fijado por la escritura.

Una vez alcanzada la distancia, el discurso se desarraiga de la intención de su autor y se hace independiente de él, no lo necesita para mantener su sentido. Desligado de su emisor, el texto se vuelve una realidad metamorfoseada y el lector, tras tomarlo, puede introducirse en él.

No obstante, la realidad metamorfoseada del texto, propone un “yo”, un “Dasein”, que el lector debe de extraer en la tarea hermenéutica. Es aquí donde, para Ricoeur, interpretar es extraer el *ser-en-el-mundo* que se halla en el texto y de esta manera surge la “apropiación del texto”. Cuando la aplicación del significado del texto pasa a la vida del lector, éste lo reelabora. Según Ricoeur, el objetivo de la hermenéutica o de la interpretación es recuperar y restaurar el significado.

Puede vislumbrarse cierta oposición entre Gadamer y Ricoeur cuando se observa que mientras el primero basa su hermenéutica en la tradición y la reivindicación de los prejuicios, olvidando por completo la cuestión del “ser” y el

sujeto, el segundo continúa con la línea de Heidegger, al señalar que la interpretación es precisamente un lograr apropiarse del sentido de una obra artística y traer a la dimensión del lector el “ser” que ésta guarda. No obstante, lo que les hace continuar por un sendero similar es la importancia que le han atribuido al lenguaje dentro del trabajo hermenéutico.

Gadamer y Ricoeur enfatizan que los seres humanos se relacionan con el mundo y entre sí a través del lenguaje, a su vez ayudan a conformarlo, pues fuera de él sólo se perderían. El lenguaje es el elemento relevante para la interpretación de la novela de Elena Garro, ya que al efectuar un ejercicio hermenéutico sobre sus obras se busca apropiarse de aquello que hizo que la novela de la autora fuera excepcional para sus lectores.

Se le denominaría el “Dasein” de su texto a lo que permanece y trasciende al tiempo, o lo que une a otros lectores pese a los contextos culturales diferentes; esto no se sabría con precisión sin el aporte de Ricoeur para señalar la inquietud en los intérpretes de las obras artísticas que nacen por una necesidad de comprender; no es a la autora lo que se busca exaltar, sino a su producto, el cual ha logrado contener o petrificar un dejo de la verdad humana.

Sin embargo, la interpretación toma una forma más concreta si se invita a participar a las observaciones de Gadamer con respecto a la interpretación. No son sólo los individuos los que sueñan, sino también las colectividades. La interpretación es un proceso comunicativo que requiere de dos elementos primordiales: un emisor y un receptor, aun cuando se manifieste un monólogo, le antecede un desdoblamiento del “yo” que le permite efectuar un proceso comunicativo, algo que lleva a cabo el narrador de *Los recuerdos del porvenir*.

Las palabras, las metáforas y los silencios adquieren significación, no sólo por la interpretación que realiza el narrador sobre sí mismo, sino, porque éste sabe que perteneció a un grupo y, el autor, como sucesor de sus valores, ideales e historias, los recupera del abandono en cuanto comienza a entablar el diálogo con sus fantasmas, en este caso, en forma de recuerdos.

La comunidad de Ixtepec recuerda con decepción y temor los conflictos

suscitados durante la Revolución Mexicana, ante ello, trata de sobrevivir a los siguientes que se presentan con el movimiento Cristero. Una forma de sobrellevar la situación es preservar su identidad a través de los recuerdos sobre sus orígenes, sin embargo, por el tiempo transcurrido, éstos se les presentan como mundos imaginarios o increíbles, pues remiten a historias contadas por la mitología occidental u europea. En la obra, además de hacer hincapié en el retrospectivo de México, se aborda una búsqueda de la identidad hacia un pasado todavía más remoto.

Entonces, la memoria podría presentarse como un pretexto para señalar “algo” aún más profundo, ese tema, que no es tan evidente, puede relacionarse con un “yo en el mundo” o un “regreso al origen”, argumentos recurrentes en la literatura de posguerra, tanto latinoamericanas como occidentales. De ser así, la interpretación hallaría un sentido en la génesis específica de la narrativa de la autora, que podría definir, no sólo su estilo, sino el de su época.

La memoria es un tema relevante, sin embargo, puede traer consigo otros que pueden cobrar igual o mayor importancia, así que es trascendente analizar no sólo todo lo relacionado con él, sino también su interacción con los otros elementos, pues la combinación de los sentidos engrandecería aún más la experiencia con el texto.

A lo largo del análisis, que continuará más adelante, se mostrarán los ejemplos con claridad, en tanto, se anticipa que éstos llaman la atención de los lectores, porque muestran que la novela de Garro posee un carácter particular: el de no ubicar a su lector en un tiempo determinado, asimismo dentro de una mirada particular. No hay manera de saber quién narra la historia de Ixtepec y su gente, como tampoco de conocer el tiempo histórico o lineal desde dónde se narra.

La incógnita del tema trae consigo el enigma del narrador, de su tiempo y su propósito; si bien, la literatura no tiene la función de enseñar una moraleja a través de sus personajes, de seguir una secuencia temporal histórica o apoyar una ideología, tal como lo haría un texto de historia, ensayo filosófico o científico, sí tiende a hacer pensar y sentir a sus lectores sobre su propia

condición humana.

En el caso de la novela de Garro, el enigma de lo humano es hermético, pues su lenguaje, estructura y su historia se ayudan entre sí para que lo evidente no lo sea del todo. Sin duda, la historia de la novela refiere a acontecimientos pasados, incluso históricos; no obstante, su lenguaje poético, su estructura a-lineal y la simbología que alude a mitos o narrativas tradicionales indican que no es un texto que pretenda enseñar a manera de uno didáctico, es decir, que efectúe una emisión directa de sus mensajes, sino que pretende hacerlo a la manera de la develación y el juego; pone a prueba la experiencia existencial del lector, sus conocimientos, así como el grosor de su sensibilidad, que son los elementos importantes para el disfrute de toda obra artística.

Gadamer, en su obra *La actualidad de lo bello* (1977), menciona que cuando se trataba de interpretar la obra de arte, se debe considerar que ésta no es propiamente un símbolo, pues no dice algo para que se piense en otra cosa, sino que en ella misma puede entenderse lo que ella tiene que decir.

La novela de Elena Garro, observada bajo esta perspectiva, advierte que cada palabra, descripción, imagen y mención están allí para precisar lo que pretende comunicar, nada está por añadidura, cada elemento es importante; porque conforma su totalidad, son parte de las reglas de su juego. *Los recuerdos del porvenir* promueven algo que no está a simple vista, así que cada elemento suyo debe ser tratado considerando al resto.

Sus niveles para observar una obra literaria se separarán en tres: el lenguaje, la estructura y el mito. Hacerlo de esta manera consigue que se tome en cuenta la experiencia que cada estrato ha proporcionado y de esta forma se aprecien las “coincidencias” que uno y otro tengan para crear la totalidad de la novela.

No existe una conciencia plena del por qué gusta o no el texto, hasta que se observa la interacción de sus partes y se entiende que la razón podría recaer en un elemento y no en otro. Un texto científico y objetivo busca informar, alinear y disciplinar, no agradar; uno artístico, más que agradar, es

escudriñar, jugar, trasfigurar; hay un “por qué” para decir algo de cierto modo y no del otro, nunca se sabrá qué quiso decir con precisión el escritor, pero sí cómo lo quiso decir.

La experiencia que *Los recuerdos del porvenir* pueda proporcionar a sus lectores dependerá de cada uno de ellos de manera particular, ya sea placentera o no; pero si la novela ha trascendido a lo largo del tiempo, ha sido porque su sentido ha sido pleno y, como obra de arte, ha formado una totalidad cuya autoría no ha dependido de quien la haya leído o escrito, sino del acontecimiento al que los lectores accedieron a través de ella, alcanzando para sí una transformación que ha renovado su manera de concebir y hasta realizarse en el mundo.

Términos como el *símbolo*, *el juego* y *el espejo* han sido importantes para Gadamer, para describir las experiencias que pueda otorgar una obra artística (ya sea plástica o literaria) en cuando a la transformación del espectador sobre su carácter, juicios sobre el mundo o la significación de su entorno cultural. A este proceso, el autor de *Verdad y método* lo nombró *metaforismo fundamental*. Gadamer explica que ha consistido en un rasgo elemental del lenguaje, pues, los significados se traspasan de uno a otro debido a semejanzas que producen nuevas imágenes o metáforas, para responder a una acción humana que precise la reorganización de su entorno y su comunidad.

A través de la propuesta del *metaforismo fundamental*, el lenguaje puede justificar su carácter creativo, éste no se desplaza para representar o explicar fenómenos del mundo real, sino para traducirlos al ser humano a manera de que pueda apropiarse de ellos, comprenderlos y afectarlo o limitar la influencia de ellos sobre él.

Ricoeur, en su obra *Teoría de la interpretación*, concluye que la interpretación es “Hacer propio” lo que antes era extraño, asimismo, expone que ésta es la meta final de la hermenéutica. La interpretación actualiza el sentido para el lector del presente, hace contemporáneo su sentido, lo hace semejante a su recepción actual, es así como existe una apropiación. Ricoeur

comenta ante ello:

La apropiación continúa siendo el concepto para la actualización del sentido cuando éste va dirigido a alguien. Potencialmente, un texto es dirigido a cualquiera que pueda leer (...) La interpretación se completa como apropiación cuando la lectura proporciona algo como un acontecimiento, un acontecimiento del discurso, que lo es en el momento presente. Como apropiación, la interpretación se vuelve un acontecimiento (Ricoeur, 2006:103).

Los lectores se hacen de acontecimientos nuevos en su vida cuando interpretan lo que leen, un autor ejecuta lo mismo cuando crea. El lenguaje que Elena Garro usa en sus textos creativos traduce lo que ocurre en su mundo interior y “algo” que le es ajeno a su ser se lo apropia una vez que lo vislumbra en palabras a través de su obra escrita.

Ese “algo” es compartido con el resto de los lectores, pero, (como se había señalado con anterioridad) no es tan evidente, la interpretación ejerce su trabajo a partir de allí, efectuando las siguientes preguntas: ¿Qué intenta decirnos el narrador al evocar a Ixtepec y sus habitantes? Con respecto a la Literatura en general, también generaliza otras preguntas: ¿Ser un buen receptor se trata de pensar o sentir la literatura? ¿Qué riqueza brinda esta novela de Elena Garro?

El tema de la memoria es sólo un pequeño hilo que incita a jalarlo para que sus receptores sean quienes deshilvanen y de nuevo tejan los significados que construyen la vida de Isabel Moncada, Francisco Rosas y el pueblo de Ixtepec, una vez logrado se obtendrá aquella apropiación del mundo que ofrece Elena Garro.

La interpretación permite revelar la interacción que existe entre los significados explícitos que contiene la novela y los que puede descubrir el lector, es decir, entre las palabras escritas en el texto que denotan un significado preciso y aquellas expresiones que invitan al lector a que las signifique mediante su experiencia cultural y de vida.

Se define al trabajo de la interpretación como una dialéctica entre la explicación y la comprensión (Ricoeur, 2006:86), es decir, un diálogo que

confronta los diferentes discursos que dominan una obra literaria, con el propósito de encontrar una verdad que justifique la inquietud, emocional o intelectual, provocada en los lectores. A su vez, permite observar que la composición literaria expone etapas que trabajan como un perfecto ciclo de retroalimentación de sentido. Dos etapas son las que se destacan cuando se piensa en interpretar una obra literaria.

La primera etapa de la interpretación consiste en la comprensión, la cual es ingenua tras captar el sentido total del texto, pero permite fundamentar el siguiente encuentro con la lectura. Se formulan aquí las conjeturas, esto es por la imprecisión natural que ofrece la obra literaria al ser una entidad autónoma de su autor. La interpretación comienza con adivinanzas sobre cuál será el sentido, se hacen preguntas, se buscan respuestas y luego se descarta lo esencial de lo no esencial, lo descabellado de lo no tan descabellado, ya que por mucho que una lectura desborde la imaginación, se conoce por el mismo texto cuál es la pertinencia de los temas que aborda.

En la segunda etapa, la comprensión es más obscura, porque se apoya **en** elementos explicativos que pueden ser hallados a través de una lectura más atenta. Es durante esta parte final que las conjeturas tienen que pasar por una prueba de validación, la cual, sostiene Ricoeur, es aquella que considera el sentido verbal del texto, es decir, valora los signos y símbolos expuestos. La interpretación usa las teorías y los métodos inmanentes y esenciales (intrínsecos y extrínsecos) para lograr una comprensión más precisa de la obra, sin exceder la visión objetiva o la subjetiva, así como una satisfactoria apropiación del sentido.

En el caso de este trabajo, siguiendo la propuesta de Ricoeur y Gadamer, se dividirá el trabajo de análisis en dos secciones: Exposición y análisis de las partes inmanentes y esenciales de la novela; en la segunda parte se interpretarán las conclusiones dadas, para responder las siguientes dudas: ¿Qué es la memoria? ¿Quién narra? y ¿Qué tienen que ver memoria y narrador?

Las respuestas tentativas surgieron por la intuición, así como por un

conocimiento no tan profundo sobre la novela y la autora, sin embargo, la tesis buscará afirmarlas o negarlas, para lograr una interpretación, sino exacta, sí lo más clara posible.

1.2. Elementos inmanentes (intrínsecos) y esenciales (extrínsecos) en *Los recuerdos del porvenir*

El funcionamiento de los elementos inmanentes (intrínsecos) y esenciales (extrínsecos) del texto, para justificar la hipótesis, no trabajan por separado, son toda una unidad, por tal motivo es importante considerar una propuesta que analice a la obra literaria como tal.

Antes, la novela se observará en tres apartados, los elementos que la conforman partirán en este orden, siguiendo la propuesta de Carlos Fuentes, dentro de su texto "*La nueva novela hispanoamericana*": lenguaje, estructura y mito. Esta idea servirá de apoyo para comprender el trabajo en conjunto que realizan los elementos. Se ha elegido, porque se mantuvo como un ideal para apreciar, no la novela universal, sino la hispanoamericana.

Carlos Fuentes comenta que el lenguaje es básico para saber quién narra, ya que, por medio de él, se expresan sus pensamientos y emociones. Es gracias al lenguaje que se conoce la historia, las costumbres y valores del narrador, de sus personajes y de su comunidad. La estructura literaria es el esqueleto que ordena las imágenes y las acciones creadas por las palabras para desarrollar el mundo narrado. En tanto, el mito es la materia con la que se elaboran las representaciones o gestiones ideológicas. De esta manera, dichos elementos son básicos, ya que pueden transponerse a cualquier cultura, al respecto, Fuentes lo enunció de esta manera:

El mito es renovable; el lenguaje es el código dentro del cual tiene lugar la selección de las combinaciones posibles del discurso. Ni la nacionalidad ni la clase social, al cabo, definen diferencia entre Gombrowicz y el posible narrador del mismo mito iniciático en una selva brasileña sino, precisamente, la posibilidad de combinar distintamente el discurso. Sólo a partir de la universalidad de las estructuras lingüísticas pueden admitirse, a posteriori, los datos excéntricos de nacionalidad o clase (1969:27).

Dentro de la novela de Garro, el lenguaje, la estructura y el mito han sido trabajados para construir una memoria que trae al presente un mundo lleno de dualidades, encarnado, sobre todo, en sus personajes. También es por el conflicto, por ejemplo: las figuras de Julia e Isabel son opuestas, porque una representa el amor que trasciende y la otra el amor que no puede hacerlo; la dualidad se encuentra también en Francisco Rosas y Felipe Hurtado, el primero es la destrucción, el segundo es la creación, del mismo modo, existe un tiempo estancado y otro fluido que permiten estructurar la realidad de Ixtepec.

Toda historia necesita del conflicto para lograr un desarrollo y en la obra de Garro la disputa es entre lo que es explícito y lo implícito, la memoria y el olvido, el yo (narrador) y el otro (recuerdos). La historia está sobresaturada de memoria, siendo un reflejo difuso de la vida interior de su creadora y del mismo lector al identificarse con el mundo de la escritora.

Los recuerdos del porvenir relata la historia de un pueblito, Ixtepec, que sufre los estragos de la Revolución Mexicana y posteriormente se enfrenta a los conflictos de la Guerra Cristera, no obstante, sus temáticas no se concentran únicamente en esos eventos históricos, son universales, porque llevan al lector a observar el caos que provoca la existencia del “otro” frente al “yo”; no es tratado desde la perspectiva freudiana únicamente, sino a través de su narrador y la tradición que lleva consigo.

La situación presentada en Ixtepec posee cierta semejanza con la sociedad actual mexicana, la cual observa que no es dueña de su porvenir. La violencia, la pobreza y el pesimismo influyen en su conducta a causa de la desconfianza que existe hacia el Estado imperante y todo movimiento político que asegura prometer cambios. Se espera que la autoridad solucione los problemas de la sociedad al mismo tiempo que se le culpa de causarles, la sociedad no es un participante activo de su condición ni de su porvenir. Sus decisiones siempre estarán condicionadas por lo “demás”: la sociedad, la política, el lenguaje, etcétera. El individuo es un ente interdependiente de otros, posee la voluntad sobre sus acciones, pero su castigo o salvación siempre estará determinada por una segunda o tercera entidad.

El método inmanente o intrínseco es aquel que considera a la obra literaria como una totalidad independiente de su autor, un sistema autónomo capaz de explicarse a sí mismo, ya que la obra literaria posee elementos en su estructura que dan la pauta para comprenderla y captar la riqueza que se encuentra en sus mensajes. Se usará dicho método para observar al narrador de la novela los movimientos de su mirada y los elementos que integran el argumento: personajes, tiempo y marco (espacio donde se desenvuelve la historia).

El procedimiento es ideal para acercarse a éste, ya que busca señalar sus características objetivas y concretas, las que, de manera inmediata, puede captar el lector: palabras y lo que significan. La técnica de análisis de Gérard Genette servirá a la interpretación de esta novela, así como la propuesta para entender al narrador y a los personajes como actores, según Luz Aurora Pimentel.

Genette dice que el relato es el discurso, oral o escrito, por el que se materializa la historia. El texto narrativo tiene estos elementos: La diégesis es el mundo ficcional que muestra el texto narrativo. El narrador intradieгético es un narrador de segundo nivel y surge dentro de la diégesis. Éste puede definirse como un personaje a quien el narrador de primer nivel, le cede la voz, para que se introduzca en el relato. Lo contado por este tipo de narrador se denomina metadiégesis.

Con respecto a la historia, el narrador es llamado heterodieгético u homodieгético. El primero cuenta la historia, la diégesis, en tercera persona y no participa como personaje. El segundo relata la historia en primera persona, a veces se trata de esta misma y cuando es así cambia a ser narrador autodieгético. Conocer los tipos de narrador ayudará a identificar la identidad del narrador de la novela.

También Genette expone que el personaje, al ser un producto del

lenguaje, cuenta con atributos que son dados por el discurso: el nombre, las adjetivaciones y las acciones. El nombre es importante para él y el relato, porque puede llegar a resumir la historia, la personalidad y la situación narrada.

En base a las características nombradas de los personajes se ha propuesto la siguiente clasificación: personajes-referenciales (remiten a aspectos culturales como el origen, la nación, la cultura), personajes-relevo (son marcas textuales, voces con mensajes, señalan lecciones de vida) y personajes anáfora (personajes que ayudan a recordar durante el relato o apoyan en el orden de la narración). Sin embargo, no todos los personajes tienen estos grados de referencia. Hay personajes que construyen su identidad mediante la repetición de acciones, acumulación de sentido, se oponen a elementos del relato u otros personajes, o se transforman.

El ser y hacer del personaje es también lograda mediante la descripción de sus niveles como el físico, el psicológico, el moral, el social, entre otros. Las descripciones no necesitan ser específicas, hay aquellas que son objetivas y precisas, o subjetivas y tematizadas. Existe el "efecto espejo" entre los personajes, el cual ayuda a que sean éstos los que construyan al resto mediante su visión de mundo, es decir, los personajes se describen entre sí.

Otra manera de entender la composición de un personaje es mediante la observación de su discurso: qué dicen, cómo lo dicen, qué tono usan. El discurso de un personaje, como su nombre, puede también sintetizar su personalidad, las situaciones o la ambientación del relato, ya que indican grados de dramatización o de tensión. Se debe diferenciar entre el discurso del narrador y el de los personajes para precisar la información de la historia. Los tipos de discurso pueden ser: por acción en proceso, intención comunicativa, intención emotiva y para dar caracterización al personaje.

El método esencial o extrínseco busca esclarecer ciertas oscuridades que dificultan el análisis y el comentario de la obra literaria. Junto al enfoque intrínseco, que establece el enlace objetivo del texto, refuerza la relación que la obra literaria tiene con el sistema social y cultural. Con ambos enfoques se

obtendrá la interpretación propia de *Los recuerdos del porvenir*.

Los enfoques extrínsecos son: el carácter biográfico, filosófico y artístico. Los tres precisan los orígenes del contenido de la estructura literaria, pues para éstos la novela no puede separarse de las manifestaciones sociales y culturales de la época o de los aspectos individuales de su creador.

Por esta razón se abordarán aspectos biográficos de la escritora. Los datos que apoyarán el trabajo son de algunos textos de investigadores como Patricia Rosas Lopátegui y Carlos Landeros; en el aspecto histórico, el trabajo de investigación de Jean Meyer, *La Cristiada* y los cambios políticos surgidos en los años sesenta permitirán contextualizar las obras, asimismo se añadirán descripciones del proceso y funcionamiento de la memoria, principalmente con teorías de autores como: Margarita León, Samuel Arriarán y Paul Ricoeur.

Tras pasar por las conjeturas, que llevaron a la hipótesis, y justificar su veracidad, con ayuda de la teoría literaria, se explicará la interpretación de manera pertinente sobre la novela. Asimismo, sí se pueden validar las respuestas surgidas por la intuición o descartarlas.

Es de vital importancia conocer la mirada o foco que posee el narrador, el tipo de descripciones que otorga y el nivel de conocimiento que le permite revelar los acontecimientos que cuenta. El narrador da una presentación de su identidad y revela la manera en cómo percibe los objetos y a sí mismo, es una entidad sensitiva: *La veo, me veo y me transfiguro en multitud de colores y de tiempos. Estoy y estuve en muchos ojos. Sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga* (Garro, 1963:11). La voz que cuenta los hechos comienza su relato a partir del sentido de la vista. Las líneas escritas engloban a una totalidad existencial, ya que el narrador no sólo sabe que es pensamiento, sino también que posee un cuerpo y que éste es la entrada principal del mundo hacia él. El reconocimiento de sí mismo se da en dos etapas, la primera consiste en reconocer que hay un mundo fuera de su entidad, el cual es regido por leyes adversas que llegan a someterlo; la segunda es cuando descubre que existe otro, pero que es construido bajo su propia lógica del sentir y del pensar, éste es el mundo donde se manifiesta la memoria.

Ya ubicado en este segundo mundo, la voz que narra nos presenta la historia de Ixtepec y sus habitantes. Su identidad no corresponde a la de un narrador omnisciente, porque no puede acceder a todas las conciencias de sus actores. Debido a esta deficiencia, únicamente puede imaginar, inventar y suponer; no obstante, puede acceder al mundo emocional y esto ocasiona que el lenguaje poético sea el que construya la realidad. Quien habla, pese a la aminorada información que posee, se atribuye ser la memoria del pueblo, así como testigo de sus situaciones históricas e íntimas. Esta postura no construye una realidad objetiva, sino subjetiva.

El relato no está configurado para servir como una crónica histórica ni periodística, pues la distancia entre las pasiones humanas de los habitantes y la reflexión de ese ente único (que sería el narrador) es casi nula. Se ejecuta un ejercicio interpretativo, donde el horizonte de quién relata y el dado por la memoria se fusionan y crean el ensueño que aparenta traer de regreso a Ixtepec del pasado.

La interpretación del narrador, sobre el pasado, hace dudar si lo que relata es verdad; pero, el lector descubre que la falsedad no es relevante si la novela maneja una perspectiva que no es del todo objetiva. La veracidad de la historia no obedece a la lógica que establecería una ciencia de la historia, la narración es producto de la intención de un sujeto que desea contar cómo ha sido su experiencia con el tiempo y sus coetáneos.

Tampoco es importante suponer si alguno de los personajes es quien relata el pasado de Ixtepec. Ya fuese Isabel Moncada o el pueblo el que tiene voz y mente (tal como una persona), lo esencial es percibir al pasado, al presente y al futuro como una unidad, no como una línea fragmentada en tres partes. La misma situación ocurre con las voces que narran en la novela. Todas provienen de una sola fuente emocional, pues la empatía que llega a sentir el “yo” por el “otro” es lo que redime las acciones o decisiones de la colectividad. La empatía es la emoción que permite al narrador configurar a sus personajes. Encontrar en ellos algo en común como lo es el pasado, logra el acceso hacia el futuro. El narrador se preocupa por establecer un vínculo con

tiempos anteriores, porque de esta manera se mantienen los lazos con los “otros”.

Es difícil sustentar que el narrador sea el pueblo antropomorfizado o uno de los personajes; sin embargo, si se observa el argumento, desde una perspectiva de lo íntimo, puede entenderse que quién relata es un individuo que diversifica su personalidad para interpretar a todos los habitantes de Ixtepec y contemplar la versión de sí mismo que ha permanecido a través del tiempo. Elena Garro era poeta, dramaturga, periodista y novelista. *Los recuerdos del porvenir* contienen todos los prototipos textuales que ella ha manejado en su vida para configurar a su relator, el cual resulta ser un intérprete de Ixtepec.

El narrador interpreta al pueblo desde su tradición, la cual está unida al pensamiento occidental, el español proveniente de Europa carga consigo las imágenes de un origen judeocristiano-pagano; por ejemplo, menciona, como lo hace la biblia con el jardín del Edén, que existió sobre un territorio abundante, hasta que fue raptado y luego trasladado a otros mundos. Esta historia pequeña explica el por qué Ixtepec está abandonado y en ruinas. El pueblo, para el narrador y sus personajes, es el último vestigio de aquel principio mítico. La creación de una memoria motiva a que se cuente la historia sobre ese lugar perdido y se resuelva la reiteración de los actos que obligan al narrador a dialogar con el olvido y el recuerdo.

Los efectos de deficiencia en cuanto a la información, que da la voz que cuenta los hechos al relatar su historia, imitan el proceso que se da cuando se recuerda o se olvida un contenido para incitar el ejercicio de la indagación. El narrador se convierte en un detective dentro de sus pensamientos, esta estrategia es conocida en la novela contemporánea y es periódica en la narrativa de posguerra, sobre todo en la literatura española:

Otro rasgo característico del modo reconstructivo es el hecho de que las novelas dan cuenta de la evolución personal y moral del narrador-protagonista, que se involucra cada vez más con los acontecimientos del pasado. En el curso de la novela, la investigación histórica del narrador-protagonista se convierte casi siempre en una búsqueda de las propias raíces y de la identidad personal y/o colectiva. En casi todas las novelas reconstructivas

hay un personaje mayor, testigo o protagonista de los hechos del pasado (...) Como consecuencia, los acontecimientos del pasado adquieren un significado personal para el narrador, que los asume como parte de su propia memoria, afirmando así su pertenencia a una comunidad. De la misma manera que el narrador-protagonista hace suya la historia recuperada, las novelas también invitan al lector a adoptar ese pasado como parte de su memoria cultural y a formar un vínculo afiliativo con los vencidos de la guerra. De este modo, la investigación histórica del narrador-protagonista adquiere una dimensión moral y las novelas constituyen una especie de homenaje a los republicanos y a las víctimas de la guerra y la dictadura (Liikanen,2015:98).

Sin embargo, en *Los recuerdos del porvenir*, el trabajo detectivesco no sólo intenta descubrir culpables y víctimas, tampoco resolver su situación mediante estrategias científicas, como lo sería consultar archivos históricos. En la obra de Garro, encontrar la verdad y comprometerse con ella es declarar con completa libertad cómo se ha vivido, sin intención de castigar o juzgar, aunque quizás sí de perdonar. La memoria, aún en la literatura, se vincula con temas sociales como el mito, la historia y la psicología; para abordar la situación sobre los recuerdos se necesita el apoyo de estas tres asignaturas.

1.3. Memoria, narrador y relación

La memoria permite que se reproduzcan sensaciones, percepciones o contenidos ideales, ya sea dados por un pasado muy lejano o reciente, es decir, con referencia a un tiempo o experiencia pretérita.

En la novela de Elena Garro, para el desarrollo de la narración, la memoria es el vehículo para que el narrador y los personajes se presenten y se encuentren consigo mismos, de esta manera saben quiénes son ellos, los otros, su historia y sobre el vínculo con su mundo.

Pero, ¿qué es la memoria? *La Real Academia Española* la define como la facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado. A su vez, el recuerdo es algo que se hace o un aviso que se da de algo pasado. Otras definiciones dan que la memoria puede referirse a un estudio o a una

disertación escrita sobre alguna materia; en la filosofía escolástica, es considerada una de las potencias del alma.

Las definiciones, pese a la diferencia de contextos, tienen en común que resaltan el vínculo con el pasado, el discurso y la psique (o el alma). En la Filosofía se profundiza su problema, sobre todo cuando se le vincula con otros paradigmas como la Historia o la Literatura, pues el problema radica en su manera de emitirse: el discurso, ya sea oral o por escrito. En la novela, la interpretación de la memoria se adecua hacia las cuatro aporías que Paul Ricoeur definió para diseñar una fenomenología dedicada al estudio de los recuerdos:

La primera se refiere a la relación que tienen la imaginación y la memoria; la primera funciona para reponer la ausencia de una imagen en el presente; en tanto la segunda, la memoria, aunque consista como la imaginación, su propósito es alcanzar el pasado para encontrar allí una verdad.

La segunda aporía expone que hay una dificultad de reconciliación entre la memoria colectiva y la individual.

Tras ésta, se encuentra *la tercera aporía*, que consiste en relacionar la actitud que se toma ante los usos y abusos de la memoria y del olvido, Ricoeur introduce consideraciones de psicopatología (sobre todo freudianas) para comprender los traumas que han sucedido sobre el individuo y la colectividad.

La cuarta aporía se involucra con la relación entre el olvido y el perdón; el perdón que se expone no se trata de aquel que las instituciones o la política ofrecen para limpiar las culpas, esta tiene que ver con el reconocimiento de la pérdida y de que no hay nada que se pueda hacer para recuperarla, es así que se hace indispensable el proceso del duelo para superar el sufrimiento.

Los problemas que menciona Ricoeur entre sus aporías, sobre todo, en aquella donde expone lo verdadero y lo falso en las palabras, y cuya problemática data desde Platón, se vinculan con el intento de definir la memoria, del mismo modo, si es posible que sea un portador de conocimiento fiable en las ciencias sociales. En el caso de la Historia, la exigencia de

precisión y veracidad posee mayor responsabilidad al tratarse de una ciencia con método y rigor; sin embargo, para la Literatura, todo depende de su génesis y su intención estética.

La memoria no requiere exigencias dentro de la Literatura, es más, la relación que se establezca entre ellas da entrada a que la Literatura sea un aliado en cuanto a que es capaz de aceptar la naturaleza subjetiva y atemporal de esta, es decir, la memoria, al ser una operación psíquica y latente dentro de su tiempo no puede permanecer inmutable, cambia y sufre distorsiones en cuanto a sus productos, tales son sus recuerdos. Asimismo, no es que los recuerdos sean falsos o verdaderos en sí, su vehículo que es el lenguaje es el responsable de brindar ciertas características para llegar a ser juzgadas de ese u otro modo.

Tampoco se puede olvidar que además de las palabras, hay otros vehículos esenciales en la memoria, estos son las imágenes. El problema continúa en cuanto a diferir qué imágenes son reales y cuáles no. ¿Los recuerdos de alguien pueden ser falsos, inventados o manipulados? De ser así se conduce a un problema de interpretación con respecto a la identidad del sujeto, incluso, de su colectividad.

Maurice Halbwachs, consciente de las polémicas que atañen a la memoria, expuso que la memoria individual es siempre colectiva; esto implica que existe un vínculo íntimo, inmanente, entre el individuo y la sociedad. Para el filósofo, el concepto de memoria no se puede agotar dentro de los límites de la subjetividad del individuo. El recuerdo del individuo se sustenta y organiza por la memoria colectiva, a su vez, lo que lo domina es el contexto social del que forma parte el lenguaje, las representaciones sociales del tiempo y el espacio.

Con esta teoría se justifica el por qué no hay recuerdos precisos de la infancia, pues, en esta etapa, el individuo no se considera a sí mismo un ser social. Los recuerdos que los seres humanos tienen pertenecen al dominio común. El acto de recordar es, por tanto, evocar mediante la interacción social

las representaciones colectivas; es así que la memoria colectiva contribuye a la conexión de las personas, una con otras, y a la identidad social.

A través de la memoria el narrador se reconoce y se atribuye ser el pueblo de Ixtepec por esta interacción social que se especifica en el argumento. Entendiendo la importancia que tiene la memoria como una operación psíquica del colectivo, se comprende que Ixtepec no está conformado de una sola memoria individual, sino de varias colectivas, esto, al considerar que además de contar la historia de los habitantes, están los militares, sus amantes que provienen de distintas regiones del país, los indígenas y los foráneos que arriban de paso, de allí radica el conflicto existencial.

La preocupación del narrador no es salvar todo el pasado ni restaurar la memoria, sino señalar que esta se encuentra ligada a un colectivo dividido y que se desintegra por causa de la violencia y el devenir. Se menciona el nombre del pueblo, Ixtepec, pero no se le describe como nación, esto es como decir que la historia a relatar no es una, así como la misma memoria no pertenece a alguien en específico: Soy memoria y la memoria que de mí se tenga (Garro, 1963:11). La historia y la memoria son de muchos.

La frase remarca una posición que ha trascendido en la historia, extiende su percepción para tomar distancia de sí mismo y observarse; dicha distancia denota liberación o desprendimiento. La idea de voluntad y ausencia de voluntad se añade a la memoria, como lo llegó a proponer Bergson con sus teorías sobre la memoria, sobre todo en *Memoria y vida*, ésta ocurre de manera voluntaria o involuntaria. La primera no requiere mucho esfuerzo porque las circunstancias del presente lo ameritan, en tanto, la segunda requiere de mayor energía.

El esfuerzo empleado por el narrador corresponde a ambos, sin embargo, en el acto de la memoria involuntaria ejerce mayor energía y por tanto el acto creativo se manifiesta para cubrir los recovecos que el olvido se ha llevado. Recordar no sólo se vuelve un intento por traer el pasado de vuelta, sino también de recrearlo, o mantener con vida al mundo de la interioridad que persiste al olvido.

Proust, en su obra *En busca del tiempo perdido*, es responsable de mostrar esta alternativa de interpretar a la memoria y descubrirla a través de la literatura. El mundo relatado de Proust corresponde a una lógica del ensueño, la fantasía y la introspección, el tiempo no sigue una trayectoria lineal ni un acomodo que permita diferenciar al pasado del presente o del futuro, todo converge en una sola instancia que es la memoria. Cuando el narrador de Proust expresa con tristeza lo banal que es la existencia de quienes observa, demuestra que puede mirarse y sobreponerse a su propia condición, a sus sentimientos, del mismo modo el narrador de *Los recuerdos del porvenir* se superpone: Hubiera querido llevarlos a pasear por mi memoria para que vieran a las generaciones ya muertas: nada quedaba de sus lágrimas y duelos... (Garro, 1963:248).

La forma espacial de Ixtepec se contempla de afuera y luego va hacia adentro. La memoria le posibilita abarcar la visión de los personajes, pero también no todo lo comprende, esto se debe a un problema del mismo sujeto que enuncia. Se reflexiona sobre la manera en que Garro ha sido capaz de crear una ficción a través de un estrecho diálogo con la realidad y su mundo interior; esto, mediante la búsqueda del autoconocimiento. El narrador toma distintas perspectivas de los diferentes actores de la obra para construirse a sí mismo, todo con respaldo de la memoria.

La interpretación en *Los recuerdos del porvenir* partió de conjeturas sobre su significado, pero tras la etapa de la validación del sentido se deduce que el narrador del relato en la novela es el elemento primordial para comprender el sentido de la obra. El narrador trabaja como un actor "histriónico", el cual representa distintos papeles de personajes para construir la memoria de Ixtepec, asimismo, es de vital importancia conocer la mirada o foco que ofrece, el tipo de descripciones que otorga y el nivel de conocimiento que le permite revelar los acontecimientos que cuenta.

La creación de una memoria propia es lo que motiva al narrador a contar la historia de Ixtepec. Se puede comprobar por las mismas características que ofrece el narrador: es un narrador poliédrico-existencial (Del Prado, 1999:22), es decir, sabe lo mismo o menos que sus personajes porque él los interpreta y

su narrativa dirige la mirada hacia los aspectos más personales e íntimos de ellos, como interpretar sus deseos, angustias y nostalgias; el saber lo mismo que sus personajes indica que hay un interés por dirigir el relato hacia un punto en específico, es en este caso, es revelar la manera en cómo se está construyendo una identidad propia a través del recuerdo y el olvido.

El narrador se descubre y se inventa. La manera de hacerlo es a través del ejercicio de la memoria. A su vez, ésta utiliza el lenguaje, ya que permite que los recuerdos se manifiesten y se den a conocer sus imágenes. No obstante, muestra que debe manipular las palabras para regresar aquello que desea, que no es el mundo objetivo, sino el subjetivo.

El tiempo también ha sido un tema importante para la autora, pero unido a la interpretación de la memoria, pueden esclarecerse el relato y la incógnita del narrador hacia su viaje interior, de esta manera, el caos, que parece ser nocivo, es en realidad un efecto del proceso de búsqueda hacia una nueva identidad.

A medida que el narrador recuerda y olvida, va surgiendo un nuevo individuo. Mediante el olvido se busca alcanzar la liberación y es a partir de tres formas que se lleva a cabo: la primera anulando el pasado para reinventar el origen mediante la poesía, el segundo anulando el presente, suprimir toda evocación de él en el discurso, y el tercero asumiendo roles, el narrador se sitúa en los zapatos de los personajes y asume tanto una identidad en singular como en plural para disolver la propia y generar una nueva. El lector es testigo de la búsqueda del narrador por hallar a ese nuevo individuo, asimismo contempla que el olvido y el recuerdo son un proceso doloroso, pues genera sentimientos muy fuertes como la nostalgia y la angustia.

Al final de la novela el proceso se detiene en Isabel Moncada, quien se convierte en piedra. La pasión de Isabel por Francisco Rosas es más fuerte, la exaltación por el otro es lo que desborda al individuo de su camino hacia la redención, sin embargo, el narrador, cuando cuenta sus recuerdos, vuelve al mismo proceso y sobresatura a su memoria de ellos, para seguir buscando ese origen olvidado que lo hará renacer de nuevo.

Ixtepec también revela que él es el principal impedimento para ir más allá; pero la situación se vuelve paradójica ya que al tener conciencia sobre su ser y estar en el límite, le permite trascender y convertirse en una memoria que despliega el poder de la imaginación. De esta manera, logra que los acontecimientos que dejaron de ser aparezcan nuevamente corpóreos.

En su argumento, Ixtepec es un pueblo forzado al silencio, la colectividad pierde el derecho a la memoria, pero resiste al recordar la vida personal y la bélica. La primera muestra la lucha contra el olvido negativo que destruye la identidad, en tanto, la segunda evoca la esperanza hacia la Guerra Cristera, que es presentada como el último intento de sublevación real a favor de la libertad.

Los recuerdos del porvenir es una novela que comienza con un hecho simple: alguien se contempla a sí mismo y se describe, después, el relato finaliza revelando la forma en cómo el sujeto va edificándose a través de la memoria. También enuncia que en cada individuo existe un mundo difuso y frágil que está en eterno proceso y se niega a desaparecer, pese a los factores externos, como la muerte. El olvido se convierte en una promesa de renovación y la imaginación en una herramienta para alcanzar dicha oferta., sin embargo, la labor es un proceso doloroso porque existe la capacidad de poder elegir el destino, ya sea el olvidar o el seguir continuando para ejercer el poder de la imaginación una y otra vez.

Es un texto que sugiere a la memoria como clave para entender la identidad propia. Se muestra la memoria como la mayor prisión del ser humano, pero también su salvación; en cierta manera es su auténtico dios, una presencia omnipresente, ya que sin ella el hombre no es y con ella es incapaz de dejar de ser. *Los recuerdos del porvenir* es sólo un instante que cuando se lee se recuerda.

Capítulo 2

La interpretación de la memoria en *Los recuerdos del porvenir*

La interpretación de la novela se expondrá por partes para indicar las relaciones que tienen entre sí. Primero, se mostrarán las características del lenguaje, las cuales, manifestándose a través de la voz de un narrador, revelarán la tradición con la que el narrador entabla el diálogo. Después de ello, seguirá las observaciones hacia la estructura, la edificación del relato, la cual es mostrada a través del foco o la mirada del narrador.

Para trabajar la voz y mirada del narrador, es importante tomar en cuenta el lenguaje y cultura del autor. Carlos Fuentes, en su obra *La nueva novela hispanoamericana*, comentó que los autores en América latina buscaron crear un arte literario que representara tanto su mundo exterior como interior.

Los autores se apoyaron de estrategias poéticas para lograr una manera propia de escribir relatos. Dejaron de basarse en la trama, el argumento y la psicología de los personajes para tomar en cuenta más aspectos, que sólo los nacidos en América podían identificar; tales son: el mito oculto, pero no por ello menos verdadero, de la vida como el significado y la unidad del tiempo disperso... (esto es), la novela es mito, lenguaje y estructura (Fuentes, 1969: 31).

Aristóteles, en *La Poética*, había dicho que el lenguaje es la expresión del pensamiento por medio de las palabras; conforma grupos de signos intersubjetivos que hacen posible la comunicación entre los individuos. Sin embargo, cuando se habla de literatura, podemos añadir que también es la exteriorización por la cual trasciende la impresión que tiene un autor muy dentro de sí sobre el mundo y sobre sí mismo.

El lenguaje permite que lo íntimo se convierta en expresión y se dé a conocer al hombre. Por ejemplo, la existencia de la memoria, del pensamiento y los sentimientos son revelados gracias a que se distinguen a través del discurso lógico, el poético o el filosófico.

Paul Ricoeur, añade que el hombre, por el lenguaje, se hace presente cuando enuncia y desaparece cuando ya no lo hace. La exteriorización y la comunicabilidad son parte de su vida, la cual se convierte en discurso cuando es enunciada. Si se desea entender el lenguaje, se debe estudiar la interacción que existe entre el lenguaje-hombre-mundo, pues ésta permite tomar conciencia sobre lo lingüístico original del hablante como ser-en-el-mundo.

El lenguaje se manifiesta a través de la voz del narrador y los personajes, en tanto la estructura, como una extensión de éste se puede contemplar a través de la mirada del narrador cuando asume una postura o un papel dentro del relato. El lenguaje interactúa a través de estructuras, que son el modo en que se expresan y ordenan los contenidos que se desean transmitir, tales son: las imágenes, los símbolos, las palabras, los signos de puntuación, el ritmo, entre otros.

La estructura del discurso literario sirve para montar una percepción propia de una realidad, que puede ser objetiva o subjetiva. En los textos creativos, construye un sujeto, ya sea narrador en primera, segunda o tercera personas, para que tome distancia de los acontecimientos y pueda perfilar los elementos que servirán a la historia que se desea narrar.

Otros elementos que atañen a la estructura de un texto literario son los personajes, los marcos, los diálogos, los monólogos, los motivos, los tiempos y los puntos de focalización. El narrador, a través de su voz y su mirada, determina la forma del relato, pero también puede dejar que los personajes le ayuden a forjarlo. La interpretación aplicada a la lectura de la novela se dirige a mostrar cómo el narrador utiliza estos elementos para configurar su porvenir mediante el esclarecimiento de su pasado.

2.1. Voz, mirada e historia de Ixtepec

Como herramienta de la comunicación, el lenguaje funciona a través de la combinación de signos de manera limitada y repetible. Dicha selección autoriza a que exista una marca que permita identificar determinado estilo de hablar o de escribir de los hablantes o escritores. ¿Cómo se hizo presente Elena Garro en el mundo? Pues, en su obra escrita y a través de su lenguaje, lo mismo sucede con sus personajes y narrador.

El lenguaje es la transformación de lo psíquico en lo poético, es por tanto el proceso por el cual la experiencia privada se hace pública. Para entender el lenguaje de Elena Garro es necesario conocer su biografía y la tradición a la que pertenece; ésta se puede comprender como lo explicó Gadamer en su obra *Verdad y método*: las costumbres se adoptan libremente, pero ni se crean por libre determinación ni su validez se fundamenta en ésta. Precisamente es esto lo que llamamos tradición... (2007:348).

La tradición, podemos entender también, es el conjunto de nociones que se han heredado al hombre para hacerse conciencia y partícipe de su historicidad y la de otros. Las inclinaciones intelectuales y sociales, así como las épocas que moldearon la forma de ver el mundo de un individuo son parte de la tradición. En Elena Garro destacan las descripciones sobre vida íntima y eventos históricos como la Revolución Mexicana y la Cristiada.

Lucía Melgar ha descrito a la autora con estas características: Gran lectora, conocedora de la literatura española de los siglos de oro, del romanticismo alemán, de la gran novela rusa y de la literatura fantástica del Río de la Plata, entre otras, continuó en sus textos una mirada aguda y sensible sobre su época, una imaginación deslumbrante y una escritura fina, rica en matices y contrastes.

En su obra, *Testimonios sobre Elena Garro*, Patricia Rosas Lopátegui menciona que la autora desarrolló sus habilidades con la escritura en América, pero las refinó en Europa, ya que el movimiento surrealista influyó en ella, impulsado por André Breton, a quien conoció en persona, asimismo el existencialismo en Francia y de intelectuales como León Felipe, poeta español,

y su exesposo Octavio Paz.

Garro presenció cómo los surrealistas se interesaron por los mitos antiguos precolombinos y las cosmovisiones de pueblos no europeos. El resultado de tal propuesta brindó un reflejo de la realidad completamente diferente a la fundada por el positivismo y el racionalismo cartesiano. Carlos Fuentes, en *La nueva novela hispanoamericana*, refirió de esta manera la intuición de los escritores de su tiempo para hallar su propia voz dentro de la época mencionada:

En la capacidad para encontrar y levantar sobre un lenguaje los mitos y las profecías de una época cuyo verdadero sello no es la dicotomía capitalismo-socialismo, sino una suma de hechos fríos, maravillosos, contradictorios, ineludibles nuevamente enajenados, que realmente están transformando la vida en las sociedades industriales... (1969: 6).

Los recuerdos del porvenir se dieron a conocer en la década de los sesenta, por lo que está vinculada a esta generación de nuevas obras. Elena Garro también había mostrado una nueva propuesta para referirse a la forma de ver hispanoamericana.

Con la reformulación del lenguaje, repensar el mundo afectaría la manera de percibir la realidad. La autora, como el resto de sus contemporáneos, tuvo que emprender una revisión sobre su lenguaje, a partir de una evidencia clara: faltaba crear uno para recrearse. Carlos Fuentes había señalado que la postura que tenían los autores del siglo XXI, sobre la identidad de la novela hispanoamericana, tenía que ver con el tiempo en el que la literatura latinoamericana buscaba y encontraba una voz propia. Durante el segundo cuarto de siglo, se rompió con la novela regionalista, la cual comenzaba a debilitarse. Carlos Fuentes expresó que el fin de este movimiento coincidía con el universalismo europeo: ...todos somos centrales en la medida que somos excéntricos (1969: 10).

Dentro de la búsqueda de un lenguaje propio, el escritor latinoamericano se encontraba con dificultades, entre ellas estaba el de hallar un lenguaje que representara sus orígenes. Muchos autores tuvieron que crear uno nuevo para

mostrar la visión de mundo de un pueblo, pero a su vez que fuera universal. Carlos Fuentes añade:

Radical ante su propio pasado el nuevo escritor latinoamericano emprende una misión a partir de una evidencia: la falta de un lenguaje. La vieja obligación de la denuncia se convierte en una elaboración más ardua: La elaboración crítica de todo lo no dicho en nuestra larga historia de mentiras, silencios, retóricas y complicidades académicas. Inventar un lenguaje es decir todo lo que la Historia ha callado (1969: 17).

Los poetas fueron los primeros en proporcionar un lenguaje propio y universal, ya que, a partir del *Modernismo*, habían comenzado con la necesidad de expresar lo que era ser americano. Surgió el diálogo entre España e Hispanoamérica y los novelistas aprovecharon el resultado de dicho ejercicio para introducirlo en su prosa.

El estilo de los autores hispanoamericanos enriqueció su diversidad léxica y produjeron una atmósfera lírica propia. Pero también adoptaron una actitud con respecto a los temas literarios de la actualidad, tales como la identidad de la literatura que generaban, los temas históricos y la relación del continente con el resto del mundo. Esto también fue algo constante en la obra de Elena Garro, ya que el lirismo y la crítica son temas abundantes, no sólo en *Los recuerdos del porvenir*, sino dentro de sus demás obras.

Son cuatro características que hacen especial el lenguaje de la escritora mexicana, éstas obedecen a lo que Fuentes proponía para que una novela fuera trascendental: *revela el lado silenciado de la Historia, retrata el habla de la gente de su lugar de origen, tiene poesía y hay humor.*

El mundo interno de Elena Garro se contagió de las tensiones sociales, los conflictos históricos y los contrastes filosóficos. La Revolución Mexicana y la Guerra Cristera han sido etapas de gran importancia para ella, ya que han fundamentado su manera de juzgar la vida. Más que idear un lenguaje que representara al Latinoamérica, Garro se enfocaba en mirarse y definirse.

La autora cuenta que nació en Puebla de los Ángeles, pero junto con su

familia debió salir de su estado natal, después, durante su infancia, presencié la Guerra Cristera. Este acontecimiento histórico sería el escenario de *Los recuerdos del porvenir*. Para la autora, la Revolución Mexicana (1910-1920) y la Guerra Cristera (1926-1929) fueron movimientos que fallaron a los sectores sociales más marginados del país: los campesinos y los pueblos indígenas. Sin embargo, no hace a un lado que existía una intención genuina por cambiar las condiciones del país.

Jean Meyer, en su obra *La Cristiada*, explica que este movimiento surgió como una reacción contra "una Revolución Mexicana" que más bien buscaba proseguir con la empresa modernizante del Porfiriato y hacer a un lado a la Iglesia al tomarse en cuenta su afinidad con el poder; los progresistas emprendieron un anticlericalismo radical y brutal, ante ello, el pueblo católico del campo tomó las armas para defender su fe (1973: 387).

De niña, quizá, presencié lo que Meyer señalaría como la última y auténtica revolución que buscaba preservar la identidad y, a su vez, empujar el cambio político sobre el país:

Sin armas, sin dinero y sin jefes, los cristeros, llamados así por irrisión, a causa de su grito "¡Viva Cristo Rey!", emprendieron una guerra de guerrillas, una guerra revolucionaria, que puso seriamente en peligro al gobierno de Calles (1973: 385).

Con su experiencia de la infancia, la escritora proporcionó al narrador una de las primeras características que menciona Carlos Fuentes para inventar un lenguaje o voz propia: *Hablar sobre lo que la Historia ha callado*.

Antes de continuar con la reflexión, en esta parte del trabajo, la expresión "Historia" será empleada para referirse a las narrativas que la colectividad se comparte entre sí a través de la tradición, de generación en generación. La noción "historia oficial" será referida a aquel relato aceptado de manera pública. Los términos "experiencia de la historia" y "conciencia histórica", también contarán con su propia definición.

Ricoeur, en *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, expone que la "conciencia histórica" es una polaridad que existe entre la conciencia

individual y la colectiva; esto quiere decir que es posible la existencia de elementos parcialmente mediados por lo social, a su vez que otros pueden mantener aspectos subjetivos que son marcados por el colectivo. Esta idea es reiterada por Gadamer, quien, tras explicar el pensamiento filosófico de Wilhelm Dilthey, señala a la “conciencia histórica” como una forma de autoconciencia, es decir, la conciencia, al conocer, es capaz de situarse dentro de una relación reflexiva consigo misma y con la tradición, pues llega a comprenderse con y a través de su propia historia.

La “conciencia histórica” es sobre el conocimiento que se ha legado con el tiempo para poder interpretar el presente tomando en cuenta quién se ha sido y quién se es. En tanto, la “experiencia histórica” está relacionada con los actos y acontecimientos que han trascendido y son recordados, hasta tal punto que, de alguna manera, se cree que se repiten, sin embargo, sólo pueden ser producto de la interpretación del individuo. Para la hermenéutica, la “experiencia histórica” es privada, posee un carácter subjetivo, comparable con la experiencia de dolor, ya que es una experiencia de sentido y de significado. Gadamer expone que ésta se encuentra en una historia de su interpretación, pues el pasado mismo es algo inalcanzable.

Cuando el narrador menciona lo que la historia oficial no expone, se encara al presente, pero al nivel del individuo, esto significa que intentará develar aquello que sólo ha sido capaz de conocer por sí mismo y a través de cómo ha percibido la tradición. La historia busca el comienzo, pero la literatura busca el origen. La sociedad investiga la inauguración de su civilización, en tanto el sujeto lo hace con su iniciación dentro de lo colectivo. El comienzo consiste en un conjunto de acontecimientos datados por un historiador, encargado de marcar los procesos históricos. Por otro lado, el origen sólo destina la aparición del actor. Paul Ricoeur señala que el comienzo es histórico y el origen es mítico. *Los recuerdos del porvenir* hacen referencias a comienzos, pero intentan hallar un origen, el mito de la persona mediante el lenguaje.

La voz de la novela se ha conducido de manera paralela a los deseos de que expresan los autores de su tiempo. Los escritores de Latinoamérica han

deseado contar con un lenguaje libre de la opresión del pasado y la conquista, hablar de ellos en particular es una manera de apuntar hacia lo general. La creación de un lenguaje se vuelve una promesa a este fin. Carlos Fuentes lo expresa:

Nuestro lenguaje ha sido el producto de una conquista y de una colonización cuyo lenguaje revelaba un orden jerárquico y opresor. La Contrarreforma destruyó la oportunidad moderna, no sólo para España, sino para sus colonias. La nueva novela hispanoamericana se presenta como una nueva fundación del lenguaje contra los prolongamientos calcificados de nuestra falsa y feudal fundación de origen y su lenguaje igualmente falso y anacrónico (1969: 41).

El español debe servir para liberar a sus hablantes de otras influencias culturales. Ixtepec está condicionado por un lenguaje de conquistadores. Nadie, en la novela, es capaz de cumplir sus deseos porque ni el lenguaje se lo permite, sólo el acceso al pasado, a través del recuerdo y el mito:

Yo supe de otros tiempos: fui fundado, sitiado, conquistado y engalanado para recibir ejércitos. Supe el goce indecible de la guerra, creadora del desorden y la aventura imprevisible. Después me dejaron quieto mucho tiempo. Un día aparecieron nuevos guerreros que me robaron y me cambiaron de sitio. Porque hubo un tiempo en el que yo también estuve en un valle verde y luminoso, fácil a la mano. Hasta que otro ejército de tambores y generales jóvenes entró para llevarme de trofeo a una montaña llena de agua, y entonces supe de cascadas y de lluvias en abundancia, un último ejército, envuelto en la derrota, me dejó abandonado en este lugar sediento. Muchas de mis casas fueron quemadas y sus dueños fusilados antes del incendio (Garro, 1963: 9).

En Ixtepec hay una memoria que marca un principio para sus habitantes, sin embargo, no la recuerdan o no brinda información específica sobre él; estos son los hechos que corresponden a los últimos fracasos por movilizarse otra vez a favor de la identidad y de la libertad propias. *Los recuerdos del porvenir* narran eventos bélicos que han fallado, entre ellos, el intento por ganar una pelea que los libere de sus opresores, en este caso, los militares. La Revolución Mexicana es recordada para tomar en cuenta la derrota y la

Cristiada se suscita para conmemorar que aún hay resistencia contra los opresores.

Los antecedentes históricos son particulares en cada individuo, pueblo y nación. La etapa histórica en la que se desarrolla la novela es el comienzo de la Guerra Cristera (1926-1929) también conocida como Guerra de los Cristeros. Ésta fue una lucha armada entre el Gobierno, liderado por Plutarco Elías Calles, y milicias de laicos, presbíteros y religiosos católicos que estaban en contra de las políticas públicas orientadas a restringir la autonomía de la Iglesia Católica. Aproximadamente murieron doscientas cincuenta mil personas entre civiles y militares durante el conflicto.

El presidente Plutarco Elías Calle, 1926, promovió instrumentos sobre el artículo 130 de la Constitución para ejercer severos controles, buscando limitar o suprimir la participación de las iglesias en la vida pública. Algunas de estas reglas se enfocan contra el culto católico, como el obligar a los ministros a casarse y prohibir las comunidades religiosas. Su política dividió a la sociedad, cambió el tiempo y degeneró el lenguaje:

La Patria en esos días llevaba el nombre doble de Calles-Obregón. Cada seis años la Patria cambia de apellido; nosotros, los hombres que esperamos en la plaza lo sabemos... (Garro, 1963: 261).

Muchas iglesias del país suspendieron el culto y el clero en señal de duelo. Más tarde, convencieron a los feligreses de boicotear al gobierno negándose a pagar impuestos, minimizar el consumo de productos comercializados por el gobierno, no comprar billetes de la Lotería Nacional ni utilizar vehículos a fin de no comprar gasolina, afectando severamente la economía nacional. Esto inspiró la radicalización de algunos grupos entre los católicos mexicanos. Sin embargo, no todos se vieron afectados, la división social se marca más, doña Lola Gorívar y su hijo Rodolfito, los más ricos del pueblo, lo representan:

...Era la única casa que parecía tranquila en medio de aquel espectáculo extraño (...) en la noche sombría. Quizás porque era la única casa donde quedaba una capilla y se rezaban los

rosarios con regularidad. La riqueza y el poder de los Goribar aumentaba a medida que Ixtepec empobrecía (1963:236).

El gobierno para Ixtepec y su gente era el mal, asimismo, pensaban los cristeros acerca de él. En *La Cristiada*, de Jean Meyer se ejemplifica:

Al gobierno se le reprobaba unánimemente por ser de manera fundamental malo. Los cuestionarios y las entrevistas dan de él tan sólo la imagen negativa: perseguidor, por lo tanto, diabólico; perseguidor por ser protestantes y masón; protestante y masón por ser traidor y vendido a los Estados Unidos; ladrón y criminal, tiene todos los defectos... (1974: 282).

Para la autora experta en Elena Garro, Rosas Lopátegui, se trata de una lectura desmitificadora de lo que fue la Revolución Mexicana y la Cristiada, una novela que va totalmente en contra de la historia oficial. Las historias del general Francisco Rosas, de las familias pudientes del pueblo, de Isabel, Juan y Nicolás Moncada, de la beata Dorotea, del forastero Felipe Hurtado, de la enigmática Julia o de Juan Cariño dan cuenta de un sujeto que ha renunciado a la ilusión porque el pueblo también lo ha hecho. Ixtepec y su narrador, a su vez, son la versión más pequeña de los hechos que han construido la historia de México.

El narrador enfoca su relato sobre esta sociedad olvidada y les permite criticar su entorno social, al recrear sus voces y sus tonos, valorando sus estimaciones, burlándose y sintiendo compasión o rencor hacia ellos. Sin embargo, se presenta un problema dentro de la interpretación, que es el considerar que la novela pueda pertenecer al género de “novela histórica”.

Los datos que ofrece el texto pueden darle razón a esta propuesta, ya que los acontecimientos formaron parte no sólo de la historicidad de Garro, sino del resto de sus contemporáneos. Aunque la manera en cómo se usa el lenguaje es clave para intuir que va más allá de denunciar acontecimientos históricos que se ven amenazados por el olvido.

El tema de la memoria dialoga con esta disertación entre lo que es verdad para el individuo en la historia; pues le anteceden otros problemas, entre ellos está el rechazo que se presenta en las sociedades contemporáneas hacia las narrativas individuales, con respecto a los acontecimientos históricos; asimismo, en señalar que existe una represión del pasado individual y colectivo.

¿Qué historias son legítimas y cuáles no? Cada testimonio sobre algún acontecimiento posee una versión y se ha basado en la forma de expresión de éste para validar su autenticidad, sobre todo, si existen documentos que le respalden. También, como salida ante el problema, la historia ha trabajado para contar con un método científico que les respalde y ya no sólo con una retórica.

Los métodos de las ciencias modernas, bajo la postura del positivismo y el liberalismo, han esbozado que la humanidad debe poseer una perspectiva de avance y progreso. Lo que la historia expone es que hubo “un antes y un después”. Ante ello, se fortalece la idea de que el propósito del presente es avanzar hacia el futuro y que el pasado se oscurece más a medida que se alejan sus pormenores de la actualidad; sin embargo, el tema es retomado por algunos grupos sociales para demandar una recuperación de la identidad cultural; entre ellos artistas y filósofos.

La literatura ha trabajado este tema mediante la introducción de elementos históricos y míticos en las obras. El escritor le hace frente al pasado de distintas formas, como el entablar un diálogo con el “presente”, denunciar aquella historia callada o secuestrada por algunos grupos de poder, o interpretar y pronunciar las experiencias desvanecidas por el devenir social.

Asimismo, como obra de arte, no intenta revivir el pasado y lograr describir de manera fidedigna los hechos históricos, si bien la veracidad es esencial, existe plena conciencia de que la ficción no se compromete a alcanzar el estatus de realidad; al menos, no la que exigen las ciencias exactas o la historia que se respalda de éstas.

Como la filosofía, el conocimiento que ofrece la literatura, al abordar temas históricos, busca dar sentido al individuo, a la construcción y a la

desestructuración de su identidad cultural; por este asunto, es también considerable el tema del olvido en la narrativa, pues la voz del narrador construirá aquello que recuerda y reconstruirá lo que ha olvidado, causando con ello que la realidad objetiva de lo recordado se una a la fantasía de aquello que desaparece por la inexactitud de la información y el correr del tiempo. La “experiencia histórica” es la que impulsa la narrativa, para mostrar que es el individuo y su interpretación de lo colectivo el foco de atención en la obra de Garro.

Las estrategias de la narrativa dentro de la novela permitirán silenciar o reinventar los estragos dejados por el olvido a través de la poesía y demás formas retóricas, de allí la importancia de observar el lenguaje en los textos creativos. En Elena Garro, el lenguaje de la novela exhibe una vinculación con los temas históricos, sin renunciar a la subjetividad ni a la imaginación, pues exhibe su experiencia y conciencia dentro de la Historia. Todos los personajes dentro del relato son testigos históricos, más en lo particular que de lo general, sin embargo, no por ello pierden veracidad, al contrario, su experiencia es propia y legítima, porque refuerza la versión oficial mediante detalles que pasan desapercibidos.

Los recuerdos del porvenir se divide en dos partes. El primer segmento cuenta con catorce capítulos y el segundo con once. El lenguaje de la primera parte expresa nostalgia y las manifestaciones que pueden ser percibidas como fuera de lo posible o lo real son mayores aquí. Existe una relación estrecha entre las emociones y los recuerdos que pueden aparecer como mágicos o fantasiosos; incluso, el lenguaje poético, que requiere de la emoción, no es fiable para corroborar hechos verídicos, sin embargo, los vínculos de estos elementos indican dos aspectos en la voz narrativa: primero, se inclina hacia lo imaginativo y otro hacia los hechos concretos. Los hechos imaginativos son descritos de forma mágica, fantasiosa o indeterminada (como se señaló en la introducción); en tanto, los hechos concretos, exhiben detalles concretos y objetivos. El lenguaje influye en la calidad de la veracidad de los recuerdos, pues aquéllos que son expresados de forma indeterminada la pierden o son puestos en duda; mientras que los concretos no dan cabida a ello. Ricoeur se

preocupó por la función de la imaginación, mas no por sus productos dentro de la memoria, pero en *Tiempo y narración II*, explica que la fluidez de la narración a diferencia de un texto informativo se debe al uso de sus verbos, por tanto, el pensamiento puede llegar a ser flexible para interpretar lo que atiende a través del relato.

Ricouer dice que el logos germina por un nombre y un verbo, estas dos palabras constituyen la primera unidad del pensamiento, tal unión provoca una demanda hacia la verdad; aunque, existe el error. El lenguaje no será reflejo de la realidad, pero sí es el medio para comunicar lo que el pensamiento interpreta sobre ella. El narrador de la novela de Garro expresa una interpretación propia del pasado, aquí se refuerza la teoría de Gadamer y Ricoeur sobre la “conciencia histórica” y la “experiencia histórica”, son particulares, por lo tanto, contarán con una manera propia de revelar las cosas y la importancia de los hechos no radicarán en su verdad sino en el impacto sobre el narrador.

Se presenta una segunda característica para la creación de un lenguaje propio, que es la de *capturar la esencia de los hablantes latinoamericanos*. El narrador configura su voz con otras, la de los personajes, para contar su desencanto con el orden impuesto después de la Revolución Mexicana y la Guerra Cristera. Es en los jóvenes dónde se percibe el desencanto y la apatía por las instituciones. Además de expresar cómo de manera particular se ha dilucidado la experiencia de la Historia, se muestra también que esta ha causado decepción y apatía:

- ¿A ti qué te importa que el cura viva o muera? -preguntó Isabel.

-No. -contestaron ellos.

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

Los muchachos se echaron a reír de la violencia de su hermana (1963: 254).

La expresividad de las emociones hace especial el estilo que adopta la voz narrativa, pero también, dentro del lenguaje, la aportación de

algunos trucos, para el relato, ha sido esencial, las observaciones hacia lo elementos intrínsecos son necesarios. La autora cultivó la poesía (inédita en gran parte) y el periodismo; pero, destacó como dramaturga y novelista. También incursionó en otras disciplinas artísticas, como la danza, la actuación y la coreografía. Su experiencia en teatro y dirección de espectáculos se puede percibir en su prosa, sobre todo, cuando enfoca a sus personajes, ya que su capacidad de pasar de una voz a otra da el efecto de que el lector los escucha de forma directa, lo mismo sucede con la mirada, el receptor observa a través de los ojos del narrador.

La caracterización en los personajes no sólo ha consistido en objetivar sus particularidades sino en subjetivarlas, es decir, revelar cómo el narrador los observa e interpreta. El narrador toma distancia, permitiendo mostrar la verdadera expresión de los personajes al dejar que ellos se describan a través de sus recuerdos, su manera de hablar y su vida interior.

El narrador de la novela trabaja como un artista del lenguaje. Todo aquel que emprende la búsqueda del artesano de la palabra, para hallar su propio mundo, tiene que aprender de técnicas y estrategias que cautiven al receptor. Las estrategias son ejercicios de creación literaria como el diálogo, la descripción y la exposición; las cuales funcionan para agilizar la historia, conocer de manera más concreta a los personajes, mostrar detalles sobre lugares, individuos, objetos y, sobre todo, descubrir motivos de causa y consecuencia.

Entre las estrategias más llamativas del narrador está el de adoptar una identidad polifacética, porque cambia su voz de primera a tercera persona. Del mismo modo su mirada se proyecta hacia el mundo interior de los personajes como al exterior. Con la voz y la mirada cuenta el pensar, el sentir y la percepción de él y los personajes; sin embargo, dependiendo de la situación, también se halla limitada, pues no llega a conocer por completo los eventos o actos de estos mismos. Aparentemente, es un narrador que oscila entre la omnisciencia y la deficiencia, únicamente conoce algunas emociones de los habitantes del pueblo de Ixtepec, pero no de los extranjeros que llegaban a quedarse por muy poco tiempo.

La voz del narrador se presenta en primera, tercera persona y escasamente en segunda persona, pero no se queda con una sola opción. Usa la primera persona cuando está contemplando, recordando, pensando o sintiendo siempre a distancia de los eventos o de la acción principal. Es un testigo pasivo y su conciencia es lo único que tiene movilidad, sobre todo, cuando recuerda el pasado:

Desde esta altura me contemplo: grande, tendido en un valle seco. Me rodean unas montañas espinosas y unas llanuras amarillas pobladas de coyotes. Mis casas son bajas, pintadas de blanco, y sus tejados aparecen resecos por el sol o brillantes por el agua según sea el tiempo de lluvias o de secas. Hay días como hoy en lo que recordarme me da pena. Quisiera no tener memoria o convertirme en el piadoso polvo para escapar a la condena de mirarme (Garro, 1963:11).

No obstante, la voz en tercera y segunda persona son adoptadas, precisamente, para hablar de los personajes en tiempo presente. Hacen referencia a sus características, vivencias o emociones, puesto que hablan de aquellos que sí actúan y abstraen al narrador de sus propias reflexiones. Las situaciones en acción se reseñan a situaciones clave que sirven para mostrar la vida exterior de los personajes:

“¡Niña ya no te contemples más en el espejo!” le ordenaban los mayores cuando era pequeña; pero no podía impedirlo: su propia imagen era la manera de reconocer al mundo. Por ella sabía los duelos y las fiestas, los amores y las fechas. Frente al espejo aprendió las palabras y las risas. Cuando se casó, Justino acaparó las palabras y los espejos y ella atravesó unos años silenciosos y cerrados en los que se movía como ciega, sin entender lo que sucedía a su alrededor (1963: 29).

Es un narrador poco fiable, no muestra una identidad concreta, trabaja como testigo de los acontecimientos en Ixtepec, más suele cambiar los hechos objetivos por interpretaciones poéticas y más personales. Un cronista o periodista mantienen distancia de los hechos que marcan a una sociedad, pero el narrador está vinculado con los habitantes de Ixtepec de manera personal, a tal grado de exponer lo que experimentan, ya sea su temor o su incertidumbre:

...nosotros seguíamos en el atrio; teníamos sueño y sed, pero no queríamos abandonar a la iglesia en manos militares. ¿Qué haríamos sin ella, sin sus fiestas, sin sus imágenes que escuchaban pacientes nuestros lamentos? ¿A qué nos condenaban? ¿A penar entre las piedras y a trabajar la tierra seca? ¿A morir como perros callejeros, sin una queja, después de llevar su vida miserable? (1963:158-159).

El lenguaje es dinámico y emocional pese a la naturaleza introvertida. Su manera de hablar tan oscilante y a la vez verosímil corresponde a la de un intérprete artístico, no a la de un periodista, ni cronista, tampoco al de un testigo común y corriente de un hecho histórico, ya que estos mantienen distancia de los eventos o su subjetividad responde a límites dados por su condición social y cultural. El narrador está con el pueblo, habla como ellos y siente lo mismo:

Su presencia no nos era grata. Eran gobiernistas que habían entrado por la fuerza y por la fuerza permanecían. Formaban parte del mismo ejército que me había olvidado en este lugar sin lluvias y sin esperanzas. Por su culpa los zapatistas se habían ido a un lugar invisible para nuestros ojos... (1963:15).

En la tercera característica: *la poesía*, el narrador de Ixtepec conoce los efectos que produce un lenguaje poético. Elena Garro era poeta, periodista y dramaturga, conocía el lenguaje de cada género literario, así como el de la gente común al ser una excelente observadora de los quehaceres humanos. Su narrador no es sólo espectador, sino un hacedor de emociones, por lo que, para llegar a una intención estética, opta por usar una técnica similar a la técnica llamada *el correlato objetivo*.

La técnica del *correlato objetivo*, propuesta por el escrito norteamericano T.S. Eliot, busca, principalmente, la sucesión de imágenes simbólicas que, en su conjunto, evocan un sentimiento o una situación compleja. La emoción en el relato puede estar en silencio por motivos artísticos o porque es una estrategia del narrador para lograr un efecto de suspenso. La construcción de esta técnica literaria se da por acumulación y relación. En *Los recuerdos el porvenir* es perceptible la técnica en la primera parte de la novela, cuando se hace la

descripción de la casa abandonada:

En esta calle hay una casa grande de piedra, con un corredor en forma de escuadra y un jardín lleno de plantas y de polvo. Allí no corre el tiempo: el aire quedó inmóvil después de tantas lágrimas (...) Desde entonces, las magnolias florecen sin nadie que las mire y hierbas feroces cubren las losas del patio; hay arañas que dan largos paseos a través de los cuadros y del piano (1963;12-13).

Es más fácil referirse a una casa abandonada, que a un país o a un pueblo en crisis, además es una manera artística de hablar cuando ciertas situaciones requieren de un discurso y un tiempo amplio para ser procesados en la reflexión. Lo que le importa al narrador primero es afectar de manera emocional, luego de manera intelectual. Las impresiones más sensoriales son las primeras en llegar y las que más perduran en la memoria.

Poco a poco, a partir de la introducción que parte de la casa abandonada de los Moncada, se va revelando que esta es un reflejo pequeño de todo lo que es el pueblo de Ixtepec, es un microcosmos que trabaja en función de un universo mayor (el pueblo), a su vez, es reflejo de un mundo todavía más grande, en donde la violencia, la impunidad y el abandono reinan por completo.

Así como el *correlato objetivo*, está el uso de figuras retóricas como la *imagen*, la *comparación*, la *metáfora* y la *hipálage*. La *imagen*, la *comparación* y la *metáfora* permiten construir un mundo emocional que se mueve entre el ensueño y la creatividad, disfraza la apariencia de un objeto o suceso, para economizar su impacto y transformar la percepción de la realidad.

La diferencia entre la comparación, la imagen y la metáfora consiste en que la primera siempre usa una palabra que sirve para unir dos términos, reunidos por semejanzas, uno es considerado real y otro imaginario; en la segunda, también aparecen ambos términos, pero no utilizan el nexos, en lugar de ello, se apoyan en verbos intransitivos o preposiciones como “es” o “de”; la tercera, tampoco utiliza el nexos, no obstante, sólo requiere del término imaginario, cuya expresión se fórmula de manera directa sobre el real, es decir,

por sustitución.

En el lenguaje de Garro estas figuras retóricas trabajan juntas como un tejido que compone la imagen que codifica la identidad de Ixtepec. La descripción de las lagartijas, del esplendor y la belleza trabajan como imágenes, continuadas por una comparación y la metáfora que no se desvincula con el tema de los lagartos (salamandras) ni con el tema del consumo, pues, la metáfora, de manera discreta, se hace presente a través de la palabra “consumía” y “renacía”, aludiendo al fuego. El párrafo formula, con esta composición de figuras retóricas, un círculo de significación completo, el cual devela una micro narrativa entre un “yo” que desea ser mirado por un “otro” que puede cumplir con ese deseo:

Nadie miraba las lagartijas tornasoles. Todo mi esplendor caía en la ignorancia, en un no querer mirarme, en un olvido voluntario. Y mientras tanto mi belleza ilusoria y cambiante se consumía y renacía como una salamandra en mitad de las llamas (1963:118).

El narrador muestra una actitud hacia sí mismo y hacia el otro, es una actitud de aspiración y de lamento, aunque también hay resignación. La *comparación*, la imagen y la *metáfora* "dicen" más de lo que "enuncian", el narrador hace una referencia precisa a su abandono involuntario, pero por culpa o necesidad del otro; a su vez, remarca una consistencia en su preservación a través de la memoria propia. El microrrelato es un reflejo de la historia que ocurre en el macrorrelato, es decir, en la relación amorosa entre los personajes como Francisco Rosas, Julia Andrade, Isabel Moncada e, incluso, Conchita Montufar y Nicolás. La novela relata eventos notables, pero particularidades, de la historia mexicana, no obstante, el lenguaje poético es quien está indicando cuál es la constante en la narración: la relación entre el “yo” y el “otro”, este último visto como una aspiración inalcanzable.

La *hipálage* también cuenta con una función en la novela. Es la figura retórica que ayuda a montar una realidad que es indescriptible, ésta es la realidad interna, aquella que se construye con la Memoria y que no es fiel a la realidad tangible. Helena Beristain, en su *Diccionario de retórica y poética*, la

define como el producto de una permutación de lugares sintácticos que afecta el nivel léxico-semántico del discurso.

Un ejemplo es "El oro temeroso del avaro" (Benítez Reyes), en donde a quien le corresponde ser "temeroso" no es al "oro", sino al "avaro". Le atribuye al sustantivo una cualidad o acción que pertenece a otro nombre que está dentro del mismo texto, rompiendo con la relación lógica las categorías gramaticales.

En la novela las hipálages aparecen con estas expresiones: Los borrachos también andaban tristes y de cuando en cuando anunciaban su pena con un *grito alargado* y raro que retumbaban en la *luz huidiza* de la tarde (Garro, 1963:15). Son hipálages porque se le atribuye una cualidad incorrecta al sustantivo. Al romper con la norma se quiebra lo convencional y se afecta la realidad. La hipálage da el efecto de que el entorno también posee conciencia propia y que se encuentra al tanto de la situación del pueblo, incluso mejor que las mismas personas. Mientras los hombres pierden la conciencia bebiendo alcohol, el entorno y la luz con "su huida" advierten lo inhóspito y hostil que resulta ser el lugar.

No obstante, es en el título de la obra: *Los recuerdos del porvenir*, es en donde la *hipálage* expresa, de manera precisa, la esencia de toda la historia. La palabra "recuerdo" significa "volver al corazón", viene del prefijo "re", que es "de nuevo" y "cordis" que es "corazón".

En tanto, porvenir, es una palabra yuxtapuesta, que se refiere "a lo que va a pasar". Se interpretaría el título como "lo que volverá a pasar por mi corazón". Esta figura retórica puede construir efectos fantásticos, pero también sirve para sugerir una condición emocional; la constante de la novela es el volver a sentir, pensar y existir el pasado, con tal intensidad que no sólo se apodera del presente, sino que se convierte en el futuro. La *hipálage* del título sitúa al lector a una reflexión particular de la autora, que es el tiempo. Garro comentó su inquietud en una entrevista, en *El Día* por María Luisa Mendoza, *El porvenir de los recuerdos*:

...Me he interesado sobre tratar el tema del tiempo, porque creo

que hay una diferencia entre el tiempo accidental que trajeron los españoles y el tiempo finito que existía en el mundo antiguo mexicano. Siento que esa combinación ha dado una temporalidad especial a nuestra cultura y yo quisiera dar esa nueva dimensión (Mendoza, 1967:7).

Gastón Bachelard, es su obra, *La intuición del instante*, menciona que hay dos temporalidades. El primer tiempo consiste en ser vertical y está detenido; en él se muestra lo que permanece, se descubre el lenguaje poético y su instante adquiere un nivel metafísico.

Bachelard expresa que el tiempo vertical es el tiempo verdadero. El tiempo verdadero es el tiempo interno, es el que están las acciones simultáneas, las cuales se dan de manera ordenada. Gastón afirma que “el tiempo es un orden y no una cosa, y todo orden es un tiempo”. El tiempo vertical obedece tres órdenes de experiencia sucesivas: Es un tiempo personal, independiente de “los marcos sociales”.

Es un tiempo que no se rige por “marcos vitales de la duración”. Es un tiempo que no se rige por los “marcos fenoménicos”. Es un tiempo puro, éste no corre, brota. El lenguaje poético brota por instantes en la novela e invoca la memoria, la historia que se cuenta es en realidad un instante.

El segundo tiempo es el horizontal y es un tiempo común y corriente, es el tiempo de la prosodia y la gramática. En la novela ambos lenguajes trabajan creando estos mundos de contraste y oposición. El lector, el narrador y los personajes van del mundo táctil al onírico, del presente al pasado, del momento al recuerdo. De esta unión de los contrastes y los opuestos surge también el instante poético, el cual debe su complejidad, porque reúne a los contrarios y se constituye una relación armónica de los opuestos. El poeta unifica pasión y razón, esto, por medio de la antítesis sucesiva a través de sus múltiples contradicciones, asimismo, se llega al misterio.

El ejemplo más claro es la escena de cuando los amantes de Ixtepec desaparecen del pueblo. El narrador parece detener el tiempo cuando Francisco Rosas captura a Felipe Hurtado para matarlo. Posteriormente, la

escena se corta y el narrador dice desconocer lo que sucedió después. A partir de allí relata otra escena que resulta entre maravillosa y fantasmagórica:

Un arriero entró al pueblo. Contó que en el campo ya estaba amaneciendo y al llegar a las trancas de Cocula se topó con la noche cerrada. Se asustó al ver que sólo en Ixtepec seguía la noche. Nos dijo que es más negra rodeada por la mañana. En un miedo no sabía si cruzar aquella frontera de luz y sombra. Estaba dudando cuando vio pasar a un jinete llevando en sus brazos a una mujer vestida de color rosa. Él iba de oscuro. Con un brazo detenía a la joven y con el otro llevaba las riendas del caballo. La mujer se iba riendo. El arriero les dio los buenos días.

- ¡Buenas noches! –gritó Julia.

Supimos que era ella por las señas del traje rosa, la risa y las cuentas de oro que llevaba enroscadas al cuello. Iban al galope

Al salir de la noche se perdieron por el camino de Cocula, en el resplandor de la luz rosada del amanecer. El arriero entró al pueblo y nos contó cómo Ixtepec dormía redondo y negro con las figuras inmóviles en las calles y en los balcones.

-Era un mar negro, rodeado por los albores del campo –dijo. Nunca más volvimos a oír de los amantes (1963: 146).

El narrador llama un pasado difuso, sus acontecimientos son inciertos, pero por la nostalgia, los reconstruye con ayuda de la poesía. Los elementos clave de la novela que relata el narrador no son objetivos ni reales, sino subjetivos e irreales, incluso, de ensueño.

Samuel Arriarán, en su texto *Filosofía de la memoria y el olvido*, explica que, en la memoria, al carecerse de registros totales del pasado, es inevitable que la imaginación intente cubrir los vacíos que deja esa incapacidad.

La creatividad y la imaginación refuerzan la memoria, esto le ayuda al individuo a configurarse, no para el pasado, sino para el futuro, para que traspase su presente. Hay que alejarse para volver a encontrar lo más íntimo, lo más propio, el origen, pero llamar el pasado no es para vivir en él, sino para trascenderlo, el lenguaje poético que invoca el pasado tiene un propósito liberador.

El narrador, conforme va tomando distancia de los hechos ocurridos en

el pasado, a través de los recuerdos, va acercándose a su verdadera identidad y es aquella que va construyendo a través de la poesía. En la creación poética, menciona Yáñez Vilalta, la nostalgia surge por el deseo del hombre de superar la finitud y la temporalidad para revivir las instancias felices de su existencia y eternizarlas.

La cuarta característica consiste en *dotar de humor o risa a la novela*, es decir, otorgar de vivacidad, alegría, entusiasmo o genio al discurso para lograr una catarsis de revelación. El humor es una manera de enjuiciar las situaciones con cierto distanciamiento ingenioso, burlón o, en apariencia, ligero.

Evaristo Acevedo, escritor y humorista español, definió el humor como “lo cómico dignificado por la defensa de una actitud supra social”. El humor brota con carácter de crítica, ansía la reforma y denuncia injusticias, por ello es agresivo, sobre todo cuando las estructuras sociales no están en equilibrio con las libertades individuales. El hombre, mediante el humor, marca límites a la sociedad y libera por momento de los peligros que ciertos intereses caen sobre el individuo, sobre todo, cuando está alterado por el fanatismo y la ambición de lograr la perfección de sus actos.

Garro, con humor y sarcasmo, señala actitudes pretenciosas de la religión en los personajes. La inocencia de los niños Moncada rompe con la solemnidad sin caer en lo profano, así pone en entredicho la rigidez oficiosa:

Cuando llegaban las fiestas, Dorotea y Doña Matilde se encargaban de vestir las imágenes. Las dos mujeres encerradas en la Iglesia cumplían su cometido con reverencia. Don Roque, el sacristán, después de bajar a los Santos se alejaba respetuoso y las dejaba solas. - ¡Queremos ver a la Virgen desnuda! - gritaban Isabel y sus hermanos al entrar a la Iglesia corriendo y por sorpresa. Las mujeres cubrían con rapidez las imágenes. - ¡Por Dios, niños, estas cosas no las deben ver sus ojos! - ¡Váyanse de aquí! - suplicaba su tía Matilde. - ¡Tía, por favor, sólo una vez! De buena gana Dorotea se hubiera reído de la curiosidad y la carrera de los niños, ¡Lástima que reírse hubiera sido un sacrilegio! (1963:14-15).

Ciertos valores religiosos y prejuicios morales son abordados con humor y desenfadado: "Uno de los rasgos notables de la creación del verdadero lenguaje latinoamericano es el humor. Por primera vez, nuestros libros saben reír: dejan de ser sagrados, acuden a la parodia" (Fuentes, 1969: 39).

Dentro del humor de la autora se encuentra también una ironía macabra y un sarcasmo doloroso, el nombre de las dos pistolas de Francisco Rosas, las cuales se llaman "Los ojos que te vieron" y "La consentida", títulos de canciones rancheras mexicanas.

Otro ejemplo es cuando los soldados persiguen al sacristán, don Roque, y expresan su desconcierto cuando desaparece: - ¡Un muerto no se pierde! o ¡La búsqueda de un muerto caprichoso! Las palabras que pertenecen al lenguaje común de la gente impregnan la escena de humor negro y de esencia tragicómica. De igual manera la descripción de la muerte de una de las prostitutas es patética:

El día que mataron a la Pipila de un navajazo, Juan Cariño organizó las exequias con pompa y presidió el entierro que tuvo música y cohetes (...) "Todos los oficios son igualmente generosos", declaró el señor presidente al borde de la fosa abierta. Volvió el cortejo y la casa se cerró los nueve días que duraron los rezos. Juan Cariño le guardó luto un año entero (1963:51).

La inocencia de un narrador común se puede desenmascarar al considerar detalles del relato que exponen una perfecta intencionalidad artística. Quien cuenta la memoria de Ixtepec es como un "narrador histriónico", es llamado así en este trabajo porque manipula trucos poéticos, interpreta su papel de testigo como el de los personajes que actúan en la historia, asimismo, apela a las emociones para lograr su objetivo, que es afectar la memoria para encontrar ese tiempo íntimo que Elena Garro también llamaba el "tiempo real".

Tras observar al narrador de la novela como un poeta, se llegó a considerarlo también como un "narrador histriónico". La analogía entre el actor de teatro y el narrador de la novela surgió cuando se observó que ambos actúan como artistas de la interpretación y construyen personajes veraces

como extraordinarios; para lograrlo se involucran con lo psicológico, lo mimético y los efectos hacia lo colectivo, es decir, llegan a dirigirse a sus receptores, ya que los artistas no buscan la soledad, nacen para hacerse notar, por ende, intuyen a su público o lector.

El narrador en *Los recuerdos del porvenir* no sólo es especial por expresar un lenguaje poético, sino también porque interpreta a alguien que recuerda y que busca esclarecer por qué es quien es. Manifiesta estrategias retóricas para imitar la manera en cómo los recuerdos aparecen ante la psique y así edificar una historia, la suya. Su proceso de construcción es similar al de un actor de teatro; durante su relato, el narrador asume un papel y lo interpreta hasta el final.

Quien cuenta el relato posee características específicas que lo diferencian de inmediato de un personaje. Mediante elecciones sobre el lenguaje, las palabras logran un propósito y es durante el proceso de lectura que va descubriéndose cuál es. Un narrador sitúa a sus personajes en tiempos que sean congruentes de acuerdo con sus acciones y emociones para lograr la fuerza dramática entre los protagonistas, el receptor y el mismo narrador. Así como un actor, el narrador cuenta con sus propias herramientas, éstas son: lenguaje que se manifiesta a través de su voz, la focalización o mirada, y el nivel de conocimiento sobre el acontecimiento y los personajes.

¿Cuáles son las herramientas del actor para interpretar a un personaje? El actor y director de escena ruso, Constantin Stanislavsky (1863-1938) expuso que para construir un personaje el actor debe considerar las circunstancias previas, es decir, el actor debe formularse esta pregunta: ¿qué ha pasado antes de que el personaje entre en escena? La respuesta ayuda a profundizar el análisis del texto dramático, de esta manera se conforman las referencias que rodean al personaje a interpretar. También es necesario pensar en el mágico *si o ¿qué tal si...?*, el actor debe buscar su motivación interna y luego ponerse en la situación del personaje para llevar a cabo sus acciones, el texto literario, tras ser leído con atención, muestra cómo se llevan a cabo las relaciones y vivencias de los personajes, el actor intuye cómo puede ser su interpretación no sólo por el texto, él se involucra con la historia y sus

participantes. Y, por último, debe detectar el objetivo o súper-objetivo, ya que es la motivación o guía que da fuerza al personaje.

Stanislavsky también exhibió otros tres puntos más: La *relajación*, que consiste en una serie de ejercicios que ayudarán al actor a lograr cierta libertad mental y física, esto le permitirá efectuar con naturalidad su interpretación. La *concentración*, también conocida como “*escucha activa*”, el actor debe ver y escuchar todo en escena como si nunca lo hubiera hecho. Y la *memoria emocional y afectiva*, la cual trata de conectar sucesos de la vida del actor con la situación del personaje, para lograr una interpretación realista. Son mencionadas estas tres únicamente, ya que el resto requieren del cuerpo físico, la mente y la vida personal del actor; aunque el narrador habla de sí mismo cuando se refiere a Ixtepec, los puntos más destacables son los sugeridos por estar relacionados con el lenguaje y el análisis de la interacción entre texto y actor.

A diferencia del actor que elige sobre elementos mímicos, el narrador opta por categorías gramaticales; el actor trabaja con su cuerpo y el narrador con lenguaje, pero estas diferencias no los separa del propósito de imitar lo humano y de atribuir a sus personajes aspectos de su propio tiempo. ¿Cómo se relacionan ambas herramientas en la novela *Los recuerdos del porvenir*? El narrador de la novela cuenta el relato imitando procesos de la creación similares a los expuestos por Stanislavsky.

Las circunstancias previas que deduciría un actor para construir a su personaje las obtendría interpretando el texto dramático, mas, en *Los recuerdos del porvenir*, el narrador logra conseguirlas interpretando el pasado. El narrador edifica una identidad a través de los recuerdos, dicha identidad se va asumiendo como verdadera y se construye con el lenguaje poético, la distancia de los hechos ocurridos, a través del tiempo, permite que se idealicen los acontecimientos recordados y por ello interviene la poesía. Yáñez Vilalta, como se había mencionado en su obra *El tiempo y lo imaginario*, comenta que la creación poética se da por la nostalgia y ésta surge por el deseo de superar la finitud, igualmente la temporalidad para revivir las instancias felices de la existencia y así poder eternizarlas.

El lenguaje poético es inspiración de la nostalgia y esto detona más curiosidad por la situación, el ambiente y los personajes. Cuando el narrador de la novela aparece por primera vez se presenta como un individuo sin un aspecto concreto, todo al inicio se juzga indeterminado y se habla en metáfora, pero la razón es que no importa quién es el “yo ahora” sino quién fue ese “yo” antes de ese “ahora”, la descripción difusa de ese “yo” es reflejo de un presente ambiguo, se necesita recordar al pasado para esclarecerlo; además el narrador aborda un tono apesadumbrado y reflexivo, justo el que emplearía el sentimiento de la nostalgia:

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 trasfiguro 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 (1963: 11).

Cuando un personaje habla a través de un tipo de lenguaje muestra una forma de concebir al mundo. Un lenguaje poético revela una inclinación hacia la fantasía, no sólo a la de la utopía, sino a lo que en francés se define con mayor precisión, al *fantasme*. El término pertenece al orden de lo onírico, el *fantasme* busca el sentido manifiesto y latente de un sueño más allá de sus significaciones, rastrea la revelación de una verdad que sea la verdad de un deseo.

El lenguaje del narrador apunta que la historia se construirá para encontrar una verdad que puede revelarse a través del lenguaje de los artistas, el poético. Como se había definido con Aristóteles y Ricoeur, el lenguaje es la expresión del pensamiento por medio de las palabras, por él la existencia de lo íntimo se convierte en expresión. Ante esto, Gastón Bachelard añadiría que la poesía es una metafísica instantánea, ya que en un breve poema se brinda, al mismo tiempo, una visión del universo y el secreto de un alma. Es más que la vida inmovilizando la vida, es una dialéctica entre las dichas y las penas. La

poesía es una simultaneidad esencial en donde lo disperso o lo desunido conquistan su unidad.

Podría decirse que el lenguaje poético es la expresión dada en palabras de un suceso simultáneo e instantáneo, fugaz, manifestado en el interior o en el pensamiento, cuya reflexión se origina a partir de la unión de los contrarios, emociones que se enfrentan se concilian. Cuando se habla de conciliación, se habla de acomodo y por tanto de tiempos. Por ejemplo, lo poético se manifiesta cuando el narrador coloca de manera equilibrada los opuestos, como en la mencionada escena de Julia y Felipe; “ya estaba amaneciendo” enfrentando esta imagen “con la noche cerrada”, aquí se manifiesta la conciliación de los contrarios y es sucesiva con las descripciones del vestido rosa de Julia y el traje negro de Felipe, el “¡Buenos días del arriero!” con el “¡Buenas noches de Julia”, cuando los amantes se dirigen en dirección al amanecer y el arriero en dirección a la oscuridad donde se hallaba el pueblo, asimismo, “el mar negro rodeado por los albores del campo”. El instante poético se ha logrado porque dos imágenes contrarias se han unido para formar una sola, una que en tiempo sería un instante.

Sin embargo, el instante poético es un producto del lenguaje, la percepción, el deseo y el fantasma. Los momentos poéticos en las novelas son diversos y todos están sugeridos por un “si...”, el propuesto para que los actores adopten la sustancia de sus personajes. El narrador de Garro siempre supone con el “sí”, ¿qué tal si Felipe y Julia escaparon de Rosas?, aún de manera implícita, sobre todo, en los acontecimientos que no muestran una solución clara, como en el caso del triángulo amoroso Francisco-Julia-Felipe.

La lucha entre el miedo y el amor orilla a una decisión decisiva entre la muerte y la vida no para los personajes sino para el narrador, quien se ha puesto en la situación de los amantes para revelar los sentimientos de amor, desamor, ira y tristeza que les aqueja; sin la poesía, los personajes no trascenderían su condición de vida ni de muerte y, por tanto, tampoco lo conseguiría su narrador, ya que, como decía Stanislavsky, éste ha averiguado la motivación interna de ellos y se colocó en su situación para narrar sus acciones.

La poesía permite que existan las elecciones y que el “sí...”, al que se refería Stanislavsky, se presente y brinde posibilidades de explicar lo incierto, con el fin de completar a ese “yo presente que recuerda”, no importa que se construya de lo real, lo que importa es la continuidad de ese “yo”. En la novela de Garro, los acontecimientos difusos adquieren una claridad de ensueño por la poesía. Nada de lo que relata el narrador de la novela es algo objetivo sino subjetivo. Llamar al pasado con la poesía no es para hacerlo vivir de manera impersonal, por el contrario, para revivir lo personal.

Un actor preparado por la propuesta de Stanislavsky se hará la pregunta clave “¿qué ha pasado antes de que el personaje entre en escena?”, el narrador no es un actor, pero actúa cuando narra, así que se formularía una cuestión similar ¿qué ha pasado antes de que la casa quedara abandonada? El actor que entrará a escena en la novela será el recuerdo e interpretará a la memoria de Ixtepec, ésta requerirá, como se había mencionado, su técnica y sus herramientas.

La técnica de la creación del relato aumentará acciones, exagerará situaciones o quitará aspectos que no sean convenientemente relevantes, tal como lo ejecutaría un actor de teatro que construye a su personaje; es aquí donde se demuestra que el compromiso que la literatura tiene con la historia (como ciencia) es nulo, mas no lo es con el lector, la pieza artística y mucho menos con la historicidad de ambos.

La novela *Los recuerdos del porvenir*, configurada por técnicas artísticas, a través de su lenguaje, construye un cauce para unificar la seriedad de lo histórico con el de la vida del individuo. El lenguaje revela una condición histórica a nivel colectivo e individual. Su veracidad hacia lo histórico se muestra ante el interés de descubrir la forma genuina de hablar de sus habitantes, revelando con ello qué pensaban, qué sentían y que esperaban de su tiempo.

La intervención de la poesía y el humor no truncan con la objetividad, la cual se encarga de reconocer que la literatura ofrece ese espacio para vivir lo que no se permite o no se da en tiempo, es decir, traer a la vida las fantasías, el pasado que dejó de ser o llegar a encontrar una verdad sobre la propia

condición. El lenguaje poético, risueño, popular y crítico queda como la voz del narrador, en ella se expresa la objetividad de lo histórico, la abertura hacia lo real de los acontecimientos, tanto de gran trascendencia, a nivel social como a nivel personal; asimismo, la subjetividad, la cual carga consigo las emociones, los deseos y temores de Ixtepec.

La estructura, como una característica extrínseca o inmanente, puede coincidir en algunos puntos revelados por el lenguaje, tales como la manera en la que se manifiestan el discurso de la historia y las formas del recuerdo y el olvido, sobre todo, porque este último permite, con ayuda de figuras retóricas o estrategias de creación literaria, que la poesía reconstruya el pasado o, más preciso, integre al pasado en el presente.

En la primera parte de la novela, se desarrolla la historia motivada por el desencanto que trajo el movimiento revolucionario, sólo hay desdicha y violencia contra los indios en el ambiente. Los únicos distractores de tanta tristeza entre los pueblerinos son los escándalos amorosos que existen entre los militares con sus queridas, sobre todo, la relación lamentable entre el general Francisco Rosas y la bella Julia Andrade.

Todo cambia cuando llega un misterioso extranjero, Felipe Hurtado, quien trae a Ixtepec el entusiasmo por la ilusión y el teatro. La situación parece favorecer al pueblo, sobre todo, a los jóvenes Moncada que sufrían de aburrición, pero, Felipe causa estragos cuando se descubre su enamoramiento con la querida de Rosas. Se cierra este apartado con la desaparición de los amantes clandestinos, dejando distintas creencias sobre lo que les pudo haber sucedido. El pueblo se debate entre el milagro y la desdicha, sin embargo, prevalece la ilusión, porque optan por el escape de aquellos enamorados, pese a que la muerte pudo haberlos alcanzado.

En la segunda parte comienza la lucha política entre el gobierno de Calles y la Iglesia, en todo el país se prohíben los rituales religiosos, se cierran templos y se persiguen a los integrantes del movimiento cristero. El pueblo silenciosamente planea el rescate del sacerdote y el sacristán, organizando

una fiesta que sirva como distractor para que logren escapar. Al principio, los militares parecen estar confundidos. El narrador observa al general Rosas y a sus hombres que se encuentran a la expectativa. El pueblo podría salirse con la suya. Llega el momento de la falsa fiesta, todo falla y el narrador vuelve a mirar y a situarse con el pueblo; como él se encuentra esperando, pues se descubre el intento de rescate. Fracasa el plan y todos los habitantes son descubiertos. Los personajes que participaron son fusilados.

El narrador, como creador, opta por el misterio para mantener el suspenso. Cuando narra las acciones de los personajes, decide sólo focalizar a los pasivos, es decir, aquellos que no actúan

Para Genette, en la focalización cero, el narrador se impone restricciones a sí mismo para limitar su participación y brindarles oportunidad a los personajes de contar el relato, usando actos y voces. Sin embargo, el narrador de Garro se manifiesta con libertad para mostrar lo que éstos no perciben, pues se enfoca en la incapacidad del pueblo para cambiar su destino. El foco del relato se desplaza de un personaje a otro, del activo al pasivo, pero jamás su mirada quedará con aquel cuyo poder de cambiar la suerte del pueblo pueda ejercerse.

En el anterior apartado se había propuesto la posibilidad de interpretar al narrador como un “narrador histriónico” por su exaltación de las emociones y capacidades de invención con lenguaje, esta idea se refuerza con esta estrategia narrativa, que relata la historia, ya que pretende lograr el efecto de la “prestidigitación”, es decir, intenta confundir al espectador para dar un efecto que parezca mágico.

La realidad terrible de la persecución se matiza cuando se deja de mirar la desgracia, sólo hay foco para la expresión de quienes la observan, causando suspenso y confusión. Dentro de la segunda parte de la novela, cuando inicia la Rebelión Cristera, el foco se sitúa sobre los habitantes atemorizados por el cierre de los templos, la violencia y la persecución contra el sacerdote y el sacristán. La atmósfera de Ixtepec refleja el estado de alerta:

Era viernes. La noche estaba inmóvil, se oía el respirar pesado de

las montañas secas que me encierran, el cielo negro sin nubes había bajado hasta tocar tierra, un calor tenebroso volvía invisible los perfiles de la casa (1963:165).

El narrador señala dificultad de visión ante la situación. La oscuridad y lo invisible provocan suspenso; cuando menciona las palabras tocar y calor, se da mucha importancia al sentido táctil y a lo térmico. Tras no contar con la visión, el narrador se apega a las sensaciones, esto también lo lleva a deducir sobre el tiempo:

La calle del Correo callaba, ninguna raya de luz rompía sus tinieblas. Tal vez serían las dos de la madrugada... (Primer momento de duda) cuando se escuchó una carrera que resonó en Ixtepec como el redoble de un tambor. Otras carreras la siguieron, los zapatos restallaron en el empedrado como latigazos rápidos. Alguien huía y muchos pasos frenéticos lo seguían... (1963:165).

El sentido auditivo es lo único que construye la escena, así se intensifica la imaginación. Los sonidos descritos son acompañados de figuras como la hipálage, las expresiones “*noche ruidosa*” y “*noche violenta*” dan el efecto de que la acción se mueve en contra de los personajes:

Alguien huía y muchos pasos frenéticos lo seguían de cerca. La primera carrera se detuvo en seco. Se oyó su respiración jadeante; los otros pasos también se detuvieron y entonces se oyeron voces sofocadas.

- ¡Dale! ¡Dale!

Cayeron paredes que retumbaban sobre las piedras y se estrellaron en las maderas de las ventanas, otras rodaron frenéticas y sacaron chispas al empedrado de la calle. Adentro de las casas la gente se quedó quieta: estaban matando a alguien.

- ¡Dale! ¡Dale más!

- ¡Ábreme, padrecitos! ¡Socórame, Jesús Bendito!

Las voces pedían más piedras. Un hombre pidió auxilio (1963:165).

Las descripciones son de incertidumbre y violencia. Las imágenes

oscuras traman secuencias intrigantes, ya que las voces participan sin identidad (cuerpo, rostro o forma), haciendo más dramática la escena. El narrador está limitado para observar qué sucede realmente con aquella situación; sólo escucha y, por medio de la figura de la hipálage, supone lo que significa cada sonido; es así como decide dejar que los personajes (los maleantes) le ayuden a construir la escena con sus voces y su mirada:

Una última piedra estalló sobre ella y la apagó.

- ¡Vámonos! -dijeron las voces sanguinarias.

-Sí, luego venimos a recogerlo.

- ¿Cómo que luego? Hay que llevárselo ahorita.

-Nos va a ensuciar de sangre. -dijo una voz quejumbrosa (1963:166).

Los personajes le ayudan al narrador a construir la escena al manifestar cómo la están viviendo, en plena acción. Tal táctica muestra que hay lugares inaccesibles para la conciencia del narrador, como el pensamiento de algunos personajes, en este caso, el de los asesinos. La falta de accesibilidad, tanto en el espacio físico como el psíquico de los actores, también permiten crear efectos que parecerían mágicos, como la desaparición del sacristán. El ejemplo continúa con esta escena:

Las voces guardaron silencio. Cruzaron la calle, se replegaron en el portón del Correo y desde allí espionaron. ¿Quién era el piadoso? Doña Matilde en camión salió a la calle llevando en la mano un quinqué encendido. Avanzó tentaleando entre las sombras que su luz no alcanzaba a romper.

- ¿Dónde? ¿Dónde, hijo mío?...

Los asesinos echaron a correr y la señora al oír la carrera se detuvo. "Van a dar la vuelta a la manzana para hacerme al llegar a la esquina" y no pudo avanzar. Los pasos se alejaron veloces y la noche volvió al silencio. Pegada al suelo por el miedo, la señora miraba sin mirar la oscuridad que la rodeaba y que su pequeña luz no deshacía. Sintió que los segundos caían sobre ella como enormes cenizas. Desde la acera de enfrente las Montúfar la miraban a través de las visillas. También ellas estaban mudas por el miedo y fascinadas veían a doña Matilde que levantaba y bajaba el quinqué como si estuviera conjurando las sombras (1963:166).

La incapacidad del narrador para ver es equivalente a la incapacidad de los personajes para actuar a favor de su destino. El foco en doña Matilde y las Montúfar, mirando desde la ventana, es otro ejemplo, ya que la oscuridad provoca que la mirada se sitúe sólo sobre ellas y el quinqué que lleva Doña Matilde.

El movimiento que hace la mujer se presenta de manera teatral. La luz se mueve como un distractor "que levanta y baja". Tanto el narrador como el lector no reparan en dónde está el hombre que golpeaban los soldados por enfocarse en la luz, no obstante, este distractor es un truco del mismo narrador. El texto continúa: "Apenas tengo tiempo" y trato de avanzar, pero el suelo se hundió bajo sus pies. Nunca se había dado cuenta de lo alejado que quedaba su balcón de la entrada de su casa... (1963:166).

Aumenta el suspenso cuando se introduce en la mente de Doña Matilde y describe sus emociones, como una narrativa policíaca:

Quando llegó a su ventana encontró el silencio que se produce en el lugar donde se ha cometido un crimen; el cuerpo no estaba y la sangre huía rápido entre las piedras. "Se lo llevaron", y doña Matilde miró interrogante los barrotes y el muro ensangrentado... (1963:166).

El cuerpo golpeado desapareció. Ni doña Matilde ni los responsables se enteraron dónde quedó el cuerpo:

- ¡Ora sí! -dijo una voz muy baja. (Uno de los golpeadores)
- ¿Qué pasa? -preguntó la voz quejumbrosa, casi en un suspiro.
- ¡Quién sabe! -respondieron dos voces aterrorizadas.

Esto de meterse con Dios no es bueno... volvió a decir la voz apesadumbrada. (1963:167).

Da la impresión de haberse efectuado un hecho mágico, el cuerpo desapareció, pero el narrador fue quien realizó el truco como un acto de

prestidigitación, distrajo al lector con el quinqué iluminando la figura de la señora Matilde, mientras la acción ocurría a escondidas. Los soldados, por la oscuridad, tampoco vieron qué sucedió y se lo atribuyeron a un acto sobrenatural. Las que dan una pista de saber qué ocurrió son las Montúfar, pues hacen señas al personaje que anda a oscuras: ...De la acera de enfrente las Montúfar le hacían señas que ella no veía (1963:166).

El narrador opta por el enigma y no por la solución del misterio. También duda, pero no como un pensador científico, pues busca más dudas para recrear realidades. Los recuerdos son descritos con el matiz de la intriga y el suspenso, a su vez manifiestan un efecto poético. El discurso se halla entre la manera de ser del poeta y del filósofo, pues busca recrear su pasado para entender su presente y dejar de temer a su futuro, sin olvidar al sujeto que se es.

El truco de magia también sucede cuando Felipe Hurtado llega por primera vez al Hotel Jardín, frente al señor Pepe Ocampo (el dueño), pero en esta ocasión los rumores crean el efecto mágico, ahora de aparición, siendo el principal distractor el dueño del lugar:

... ¡Valía la pena vivir aquel tiempo! Ahora no tengo casi a nadie. Bueno, a excepción del general Rosas, el coronel Corona, algunos militares de menor categoría... y sus queridas...

Dijo esta última palabra en voz muy baja y acercándose al extranjero que lo escuchaba sonriente. El joven sacó dos cigarrillos y ofreció uno al patrón. Según se supo mucho después, don Pepe notó que las había extraído del aire. Simplemente había extendido el brazo y los cigarrillos ya encendidos aparecieron. Pero en ese momento don Pepe no estaba en condiciones de sorprenderse de nada y el hecho le pareció natural (1963: 40).

Las apariciones sin explicación son resultado de la falta de focalización y el rumor, son problemas relacionados con la voz y la mirada, tanto del narrador como la de sus personajes. El lector cree verlo, pero en realidad se deja llevar por lo que los personajes dicen que ven y el narrador deja que ellos lo hagan.

El narrador cuenta con una focalización interna y externa, se inclina por ser del tipo poliédrico-existencial, se le llama así a este narrador porque su mirada tiende a formar un poliedro, es decir, las caras de esta figura, simulando que es la mirada del narrador, ven o quedan ocultas dependiendo del punto de vista que escoja el observador. En apariencia, el conjunto de la figura geométrica se sostiene sobre un sólo plano, el cual funciona como soporte del cuerpo de los demás personajes (Del Prado, 1999:22). En *Los recuerdos del porvenir*, su relación con el mundo narrador corresponde al de observar a partir, no sólo a través de una posición física-existencial, sino también física-emocional.

El recuerdo es resultado de aquella mirada de "relación mundo externo-relación mundo interno", pues enfatiza que todo lo sucedido ocurrió hace mucho tiempo, pero que está y existe todavía gracias a la memoria. Esta idea se complementa con la de Pimentel cuando comenta: aunque el yo narrado y el yo que narra sean la misma persona, el yo que narra ya no tiene accesos, en el momento preciso del acto de narrar, al mundo de su yo narrado (1998,150). El "yo narrado", pertenece a ese mundo exterior del que se habla, el "yo que narra" se sitúa en el mundo interno.

Ixtepec existe por la memoria, pero la memoria se manifiesta por el lenguaje. A su vez, el olvido es parte de la memoria, así como el silencio es parte del lenguaje. El narrador también crea cuando, él como entidad, decide guardar silencio y dejar que sus personajes se expresen; en cuanto al olvido, sucede el mismo acto, sólo que la memoria es la que calla y es el narrador que complementa esos espacios con la poesía. El mundo de *Los recuerdos del porvenir* también se construye de memoria y olvido.

El olvido es la cesación de la memoria, ya que supone dejar de conservar en la mente la información que ya había sido adquirida. El narrador recuerda, pero también olvida, sobre todo, en los malos momentos, es allí donde se intenta manipular el olvido, a su vez, se observa la opción tomada por reinventar los hechos o cambiar el tiempo.

Luz Aurora Pimentel, en *El relato en perspectiva*, también explica que estos cambios de percepción brindan información narrativa y que no sólo dependen de las limitaciones de tipo cognitivo, perceptual, espacial o temporal de los personajes, sino de la autonomía, juicios y opiniones del narrador. Una manera de conocer la identidad de quien narra es atendiendo los elementos que conforman al pueblo, el espacio, sus personajes y descripciones, tanto generales como particulares. La forma espacial de Ixtepec se contempla de afuera y luego va hacia adentro. La memoria le posibilita abarcar la visión de los personajes, pero también no todo lo abarca, esto se debe a un problema del mismo sujeto que enuncia.

La memoria de Ixtepec funciona como un marco, que delimita el correr de la historia, y como la diégesis, el marco del discurso. Este último es un lugar construido por imágenes, que pueden acomodarse de acuerdo, no a una lógica racional, sino emocional. Pero si el marco intenta simular al fenómeno de la memoria, entonces es inevitable no llamar al olvido como un complemento más de ésta, incluso es aquello que delimita aún más la visión del narrador. Tzvetan Todorov menciona en su obra *Los abusos de la memoria que el olvido no se opone a ésta*:

En primer lugar, hay que recordar algo evidente: que la memoria no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos para constatar con la supresión (el olvido) y la conservación; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos (2013: 18).

El narrador da una presentación de su identidad y revela la manera en cómo percibe los objetos y a sí mismo, es una entidad sensitiva, lo que indica que su relato no es del todo objetivo, incluso, hasta fiable. Es un narrador sujeto a las trampas que le pudieran realizar sus sentidos, así que se toma como información de confianza la información obtenida del pasado. El presente es incierto, mas no el pasado, y en el caso de la novela, el futuro: “La veo, me veo y me transfiguro en multitud de colores y de tiempos. Estoy y estuve en muchos ojos...” (Garro, 1963:11).

También es por la memoria que el narrador se reconoce como el pueblo

de Ixtepec: "Soy memoria y la memoria que de mí se tenga" (1963:11); remarca una posición que ha trascendido en la historia, extiende su percepción para tomar distancia de sí mismo y observarse. El narrador se introduce a un ciclo de repetición y compulsión para lograr la libertad de ser. Busca la inexactitud de los hechos, los reinventa y confunde, no sólo posterga el temido porvenir también necesita hacerlo para seguir existiendo.

El rescate del sacerdote y el sacristán, o las muertes de los indígenas, se repiten hasta el infinito, Ixtepec se ve a sí mismo como un muro, un límite, no puede ir más allá de lo que conoce, únicamente funciona como un umbral para ir de afuera hacia adentro. Su única superación es situarse sobre sí mismo para viajar del pasado al futuro. También, la consciencia del narrador se despliega usando la imaginación, para recrearse, pero es una recreación obsesiva y dolorosa:

...Un círculo se cerraba sobre mí.

Quizá la opresión se debiera al abandono en que me encontraba y a la extraña sensación de haber perdido mi destino. Me pesaban los días y estaba inquieto y zozobante esperando el milagro (1963: 15).

¿Qué puede aliviar la compulsión de los eventos dañinos? Ricoeur propone que el olvido es necesario para prefigurar el futuro, asimismo la imaginación. La muerte, como una alegoría del olvido, es considerada un reinicio. Además, para concebir la memoria es esencial considerar el olvido, así como es esencial considerar el silencio, al hablar de lenguaje; lo que exponen los personajes y lo que callan. *La filosofía del olvido* dice Arriarán, implica una especie de corte del tiempo para estancar el acto destructivo:

...quien admite la idea del inicio debe admitir también la del fin, por el contrario, el olvido del pasado, es necesario para todo reinicio verdadero, es exclusivo de toda prefiguración del futuro y la necesidad de esta certidumbre fundamentalmente explica tal vez que la propia muerte, al final de un profundo trastorno, presente en todas las culturas, pueda ser concebida como un reinicio... (Arriarán, 2010:15).

Si no existiera el olvido, la memoria tampoco podría ser. Incluso, es

gracias a la omisión del recuerdo que existe una percepción dinámica de la realidad, a su vez, a nivel filosófico, del progreso, del cambio, de lo nuevo. La transformación de Isabel en piedra es una metáfora de esa memoria sacralizada, petrificada, que se vuelve estéril, de allí radica ese pensamiento estancado del narrador, el cual intenta evolucionar, transformarse en otro y dejar de temer si se reinventa.

Se encuentra dentro de un tiempo estático, un tiempo que no ha sido, porque recuerda demasiado, a tal grado que ha transformado el pasado en futuro. El porvenir no tiene posibilidad de ser otra cosa, por ello Isabel Moncada, en una parte con Francisco Rosas, habla de que las personas tienen dos memorias: -Francisco, tenemos dos memorias... Yo antes vivía en las dos, ahora sólo vivo en la que me recuerda lo que va a suceder. También Nicolás está dentro de la memoria del futuro... (251:1963).

Isabel menciona un tipo de memoria: la del futuro, por lo tanto, la otra es la del pasado. Una que retiene o invoca conocimientos del pasado, pero en esos momentos, todos los personajes están en la memoria del futuro, sólo están conscientes de lo que sucederá, no de lo que sucedió ni sucede, la fatalidad de la novela es no poder cambiar el porvenir, pero lo llamativo es que se busca cambiar el pasado para lograrlo.

Los personajes y el narrador sufren lo que Todorov llama un *exceso de memoria*, disponen de demasiada información sobre su futuro, por ello, no pueden escapar de su destino. Lo que les salvaría es el olvido, que es equivalente a la muerte, a la desaparición total y esto a lo desconocido. No obstante, Isabel Moncada prefiere convertirse en piedra y recordar por siempre su amor por Rosas, aun cuando eso le impida a los demás regenerarse. Por esa razón ella es "la mala", es el amor o la pasión de ella lo que impide que Ixtepec se salve:

Dijo Gregoria que la niña Isabel se volvió a mirarla con ojos espantados. Llevaba sangre en las rodillas, el traje rojo desgarrado y polvo gris en los rizos. El sol se estaba hundiendo y su último resplandor naranja sacó reflejos sombríos a la seda roja. La joven se puso de pie y echó a correr cuesta abajo.

- ¡Aunque Dios me condene quiero ver a Francisco Rosas otra vez! (1963: 291).

El narrador se pregunta qué signos, vocablos y nombres fueron los responsables de hacer su destino y su pasado. La memoria es quien rige sobre el narrador y sus recuerdos, por ello, decía Francisco Rosas: es el peor de los males. Sin embargo, la memoria que se reitera y excede su contenido no sería tan nociva de no contar con otros factores que provocaron la ruina del pueblo; éstos son la misma situación política y social. Todorov dijo que los procesos de perturbación de la memoria colectiva se deben en gran parte a ciertas adecuaciones para perpetuar las relaciones de dominación; en la historia de la novela, la milicia es esa fuerza imperante proveniente del Estado y sus conflictos políticos.

El exceso de memoria es atribuido a celebraciones y rituales que la política oficial efectúa sobre la población, para ocultar una manipulación de los significados del pasado. En la novela hay una notable reacción contra la historia oficial, menciona la represión del pasado individual y colectivo en Ixtepec, sucedidos durante la Revolución Mexicana, el gobierno de Madero y de Calles. Ante el lector, el presente del narrador no se muestra, pero se intuye que éste es el futuro que les aguarda a los personajes, el cual consistirá en la repetición del pasado, cuya oscuridad se desea olvidar, pero no se logra.

Diversos factores pueden provocar el exceso de memoria, pero en la obra de Garro se detectan dos muy importantes: el amor de Isabel por Rosas, que se mantiene imperturbable tras la transformación en piedra de la mujer y el historial de traiciones llevados a cabo desde tiempos inmemoriales, los cuales perduran a través de los diarios que el ferrocarril trae desde la ciudad de México.

Samuel Arriarán, en su obra *Filosofía de la memoria y el olvido*, señala que la tecnología al servicio de las ciencias, sobre todo de la Historia, ha sido relevante para el almacenamiento y protección del pasado, pero también ha sido una herramienta de doble filo:

Aquí hay una paradoja: la tecnología de la información, al mismo tiempo que nos permite adquirir cualquier conocimiento, nos impide plantear otras preguntas que no se habían previsto. No se puede recordar “mejor”, sólo de manera distinta. Los límites entre olvido y memoria nunca son, pues, definitivos. Por esos límites transcurren preguntas y respuestas según un diálogo que renueva y redefine el recuerdo. La relación cognitiva entre el presente y el pasado no es lineal sino circular en tanto nuestro conocimiento del mundo presente dependen del pasado. Pasado y presente están ligados por un círculo interpretativo (2010:11).

Hayden White, en su obra *El contenido de la Historia*, expone que la Historia adopta la estructura narrativa para referir a los acontecimientos históricos, haciendo que se sospeche de la veracidad de su objeto de estudio; ante ello, el autor apoya la postura del Droysen, sobre que la Historia, si busca su independencia como ciencia, debe dejar de apartarse de la narrativa para justificar la explicación de un acontecimiento y aceptar las debilidades que cuenta el historiador para mostrar el pasado. El historiador debe crear una historiografía que le permita trabajar los hechos para hallar la verdad del pasado, pero la manera no es revivir los hechos de tiempos atrás, sino significar lo que se encuentra en el presente.

La narrativa en la Historia, además de crear sospechas sobre la veracidad de los acontecimientos que estudia, lo orilla a ser herramienta de manipulación de ciertos grupos o ideologías de poder. La historia, no lo descarta Hayden White, no ha sido considerada del todo una ciencia; esto sería por parte de la ideología del positivismo, pero sí ha sido respaldada por el Estado porque configura, gracias a la capacidad narrativa, el pasado de la colectividad y, por tanto, edifica a su vez una identidad, ya sea colectiva, nacional o emblemática.

El contenido no debe ser confundido con la forma, la narrativa no es la historia, es el código por el que da a conocer, Hayden expone que es un meta-código, un universal humano que trasmite mensajes transculturales acerca de la naturaleza de una realidad que se halle en común entre los seres humanos.

Su estructuración no facilita la explicación de manera objetiva ni científica, para ello existen otros prototipos textuales que pueden hacerlo con

mayor precisión, como son la exposición y el argumento; sin embargo, el carácter de la narrativa facilita la comprensión al mostrar los hechos como un acontecer progresivamente humano, es decir, asemeja a los actores del acontecer histórico como personajes que se mueven con motivos propios, toman decisiones para efectuar sus acciones y afectan su realidad. Lo humano se enmarca mejor y la identificación apela a la imaginación; quien se enfrenta a la historia a través de su narrativa logra empatizar con los actores del evento y aceptar mejor el acontecimiento histórico.

Roland Barthes (2004) señala que la narrativa es como la vida misma del hombre y más que un problema es una oportunidad para dar soluciones a la manera en cómo se trasmite el conocimiento, sobre todo del pasado. No obstante, considerando la naturaleza de la narrativa, ésta no se desarrolla para transmitir un conocimiento necesariamente real, su figuración se vincula con la simbolización.

Para Paul Ricoeur, la ficción literaria y la historiografía pertenecen a la categoría del discurso simbólico y comprenden un “referente” último, que es la experiencia humana sobre el tiempo. El tiempo debe ser referido mediante la simbología, pues toda experiencia del sujeto sólo puede ser dada a conocer mediante este tipo de lenguaje; el ser humano, a diferencia del resto de los animales es un ser simbólico.

La narrativa tiene la capacidad de ordenar los acontecimientos del pasado, pero lo hace de manera simbólica, no es que lo retrate de manera fidedigna. La historia que le interesa a la “Historia” ya existe, señala Paul Ricoeur, y sólo queda al historiador encontrar las relaciones entre los hechos para exhibirlos; para ello se presenta la herramienta de la narrativa, pero existe un deber para con su buen uso, asimismo, el historiador debe verse como una herramienta eficaz para la ciencia.

Lo complicado en el historiador es liberarse de su intromisión individual o ser capaz de separar a su persona en la historia que investiga, porque de allí deriva la manipulación de los hechos y el predominio que una postura que, incluso, pueda afectar a la trama que se escribe para representar los hechos

históricos, ya sea que se escriba historia de la “Historia” como una comedia, un drama o una tragedia.

No es fácil mantener la apertura hacia el pasado. Gadamer expone que el diálogo con la memoria del pasado implica estar abiertos a la verdad, la cual se encuentra latente en su presente, pese al tiempo remoto; sin embargo, el olvido dificulta la disponibilidad y es por ello por lo que se le considera como una patología o algo que contrarrestar.

No obstante, la insistencia de la Historia por contrarrestar el olvido conduce a que se viva este exceso de memoria, que impide al poseedor de los recuerdos encontrar la paz en sí mismo, en su pasado y en los otros.

La historia de Ixtepec, que retoma los hechos de la Conquista, la Revolución y la Cristiada, es víctima de esta amplia manipulación de eventos, sobre todo, al ser oficializados por las mismas fuerzas de poder que los someten; éstos se hacen mención al señalar el poder de Plutarco Elías Calles, representado con el general Amaro; este hombre, de piel oscura y rostro de desconfianza, llega al pueblo y dura sólo unos días, lo que es en el discurso un instante; el narrador y sus personajes le temen a este sujeto porque saben que representa a la autoridad que reprime. Los poderes del Estado son los mismos que arrebatan la memoria, para sustituirla por otra; sin embargo, el narrador se opone a ello, pese a que el pasado es incluso más fuerte que la conciencia del presente.

Los habitantes no pueden tener futuro, hasta no olvidar su pasado. El problema no es el olvido, sino el exceso de memoria que le impide al narrador olvidar lo que relata para comenzar otra historia. El exceso causado por la Historia oficial, como una guerra contra el olvido, recae en el personaje de Francisco Rosas, en tanto, el de la historia íntima de los personajes pesa sobre Isabel Moncada, a su vez que el recuerdo de la joven es portado por el narrador. Esto provoca que se acumule aún más la información; como lo expuso Gadamer, la historia del individuo no sólo consiste en sus experiencias personales, sino en la de sus antecesores y coetáneos, es asimismo la tradición.

El límite para recordar y olvidar no sólo radica en la idea de su espacio físico y corporal, sino también psíquico, ya que el narrador también es un individuo que está encerrado en su contexto cultural, en su tradición y en su experiencia histórica. No obstante, irónicamente, también el recordar se convierte en un proceso continuo de liberación y de elección de aquellos círculos, ya que se descubre lo que se ignora, se inventan sonidos para alejar el silencio, o lo que puede representar, del mismo modo, se elige olvidar aquello que no se puede enunciar:

...A veces los fuereños no entienden mi cansancio ni mi polvo, tal vez porque ya no queda nadie para nombrar a los Moncada. Aquí sigue la piedra, memoria de mis duelos y final de las fiestas de Carmen B. de Arrieta. Gregoria le puso una inscripción que ahora leo. Sus palabras son cohetes apagados... (1963:192).

El prólogo expone que la estructura está diseñada para representar el proceso de memoria y olvido de un individuo, dicho elemento es clave para comprender el contenido de ensoñación y realismo que se expresan. En este retroceder veloz hacia la muerte que constituye el porvenir, la evocación de lo ocurrido es finalmente irreal: la verdadera realidad es lo que no ocurrió (1963:3).

La memoria de Ixtepec, cuando recuerda hasta el último evento de la historia, que es la transformación de Isabel Moncada en piedra, detienen la fluidez de su conciencia y vuelve a lo de antes. El pueblo, para explicar el deterioro de su condición, culpa a la Revolución fallida y a los políticos corruptos, pero el mal venía de más lejos, aunque no lo recuerdan, eso explica el aturdimiento y la incapacidad de actuar de sus habitantes.

La violencia, por medio de sus guerras y revoluciones, ha imposibilitado a los hombres y les impide tomar control de su destino, esto genera un círculo vicioso de escape: "Para romper los días petrificados sólo me quedaba el espejismo ineficaz de la violencia, y la crueldad se ejercía con furor sobre las mujeres, los perros callejeros y los indios" (1963:63).

Aunque el narrador está perdido, insiste en recordar para hallar el origen robado usando la poesía, reflexionando, refugiándose en la nostalgia, pero se

debate entre llegar a él o dejarlo por temor a desaparecer, genera angustia en esta repetición. La memoria de Ixtepec insiste en el tiempo circular para hallar un nuevo comienzo, pero se detiene por la pasión provocada de la ilusión, una enfocada en la relación con el otro, representada tal decisión por la imagen de Isabel Moncada convertida en piedra.

2.2. Mito, olvido y memoria de un pueblo

El análisis literario muestra que el narrador trabaja como un poeta, pero no está abstraído únicamente en sus sentimientos, también destaca su preocupación por la experiencia histórica. La narrativa de Elena Garro no sólo es conocida por su estilo y sus temas de ensueño, también lo es por la manera en cómo encara los valores de su tiempo y revela su experiencia.

La palabra *experiencia*, encontrada en el *Diccionario de Filosofía* de Nicola Abbagnano (2004: 495), destaca dos significados: el primero se asigna a la participación personal en situaciones repetibles, por ejemplo: “x tiene E. de S”, en la que se entiende por S cualquier situación o estado de cosas que se repiten con suficiente uniformidad para dar a x la capacidad de resolver algunos problemas; en ésta, la experiencia tiene un carácter personal – considera -no hay experiencia donde falte la participación de la persona que hable en las situaciones de que se habla.

El segundo significado expone que el recurso a la repetición de ciertas situaciones como medio para examinar cuáles sean las soluciones que permiten, como se dice: “La E. ha dado razón a x”, o bien “La proposición p es verificable por la E”; el término tiene, en cambio, carácter objetivo o impersonal, pues expone que por el hecho de que la proposición p sea verificable, no implica que todos los que hacen esta afirmación tengan que participar personalmente en la situación, la cual admite la comprobación de la proposición p.

Ambos términos destacan sus diferencias: uno es personal y el otro objetivo, sin embargo, lo que tienen en común es la repetición de las situaciones, este elemento es fundamental para su significado general. La Real

Academia Española añade que el término se asigna a una práctica prolongada, que proporciona conocimiento o habilidad para hacer algo. Asimismo, existen otras: Hecho de haber sentido, conocido o presenciado alguien o algo; conocimiento de la vida adquirido por las circunstancias o situaciones vividas; y circunstancia vivida por una persona.

La repetición, como aquel acto esencial para adquirir conocimiento sobre algo, es llevado por Aristóteles hacia el entendimiento de la memoria. En su obra, la *Metafísica*, destaca que todos los animales tienen algo llamado “sensación”, la cual es descrita como una “capacidad innata de selección”. La sensación, cuando llega a persistir, genera en el alma una marca; de repetirse de cierta manera genera el conocimiento racional. El filósofo griego afirma que a partir de ella se desarrolla el recuerdo y del recuerdo repetido se origina la experiencia; de esta manera, podría añadirse, la experiencia está relacionada con el ámbito de la memoria.

Los argumentos sobre luchas de poderes antagónicos, donde unos son derrotados y otros son vencedores, se repiten en el universo del narrador y da con ello un conocimiento sobre cómo ha sido el tiempo. Pero ¿La historia en la novela concierne a lo colectivo o a lo individual? Es decir, ¿Se narra a través de un pensamiento individual o colectivo? Estas preguntas nos conducen a una de las aporías que Ricoeur planteaba para definir su fenomenología de la memoria, esta consiste en que es difícil llevar cabo una conciliación entre la memoria individual y la memoria colectiva.

Para el pensador francés era importante efectuar una diferenciación entre memoria colectiva e individual porque poseen naturalezas distintas. Aceptaba la teoría de M. Halbwachs de que toda memoria individual es siempre colectiva, mas, le parecía imposible concordar que toda memoria colectiva fuese siempre individual.

Marcar la diferencia entre una y otra no podía ser resuelta mediante la reducción, ya que esto justificaría las memorias de grupo, es decir que argumentaría a las memorias basadas en nacionalismos y fundamentalismos, y limitaría el estudio de todo el fenómeno. Es entonces que Ricoeur se enfoca más en analizar la memoria individual para no caer en la aporía. La salida que

propone consiste en construir conceptos que correspondan a cada tipo de memoria:

Propongo al término de esta investigación sobre la aporía principal de la problemática de la memoria, explorar los recursos de complementariedad que ocultan los dos enfoques antagonistas, recursos enmascarados, por un lado, por el prejuicio idealista de la fenomenología husserliana, y por otro, por el prejuicio positivista de la sociología (2003:165).

Lo que puede ayudar a salir de la aporía es la atención puesta en la Historia o mediación histórica, ya que ésta proporciona esquemas de participación entre los extremos de la memoria individual y la colectiva. Antes, Ricoeur define a ambas memorias. La memoria individual se caracteriza por ser una memoria singular. Ricoeur, respaldado por las ideas de John Locke, expone que esta memoria, por sí misma, constituye un criterio de identidad personal: esta marca la diferencia entre los recuerdos propios y los ajenos; asimismo, sabe que los recuerdos ajustados a uno y a los de los otros no pueden transferirse, esto refuerza el conocimiento de una “experiencia del yo”.

En la memoria individual, el sujeto se observa a sí mismo y busca un sentido de las cosas. Descubre que la verdad de la realidad ya no radica en el mundo exterior sino en el interior. Ricoeur no sólo ubica el desarrollo del sujeto moderno en Locke, su investigación comienza desde San Agustín para entender cómo la filosofía ha ido construyendo su concepción de la memoria, es así como concluye que el tiempo adquiere una gran importancia en la reflexión del pasado. La verdad se encuentra “atrás”, en la memoria, y ésta en el mundo interno del hombre.

En *Los recuerdos del porvenir*, la conciencia del narrador intenta abarcar desde la experiencia de lo general hasta lo particular, recuerda la historia colectiva y también la individual. Sin duda, el motivo de la narración es llegar al conocimiento particular de uno, pero la presencia de la alteridad concibe que ese “yo” ha existido no sólo por autonomía, sino también por el “otro”, en este punto, la historia como ciencia, tradición o institución se debe involucrar.

Para Ricoeur, la concepción del “yo” se une a la dialéctica del pasado, el presente y el futuro. Así se manifiesta una especie de triple presente para el sujeto: el presente del pasado (la memoria), el presente del presente (la visión), y el presente del futuro (las expectativas).

El pasado que se considera reciente forma todavía parte del presente, al igual que puede serlo el futuro que anticipa. El presente es el que perdura y alcanza la primacía, pues rige a las tres instancias del tiempo y es el encargado de regular la integridad del “ser ahí” y del curso hacia la muerte, tal como expuso Heidegger. Pero Ricoeur plantea algo diferente; él va más allá de las referencias sobre la mortalidad en el cuerpo y ya no se enfoca en el tiempo ni en la memoria como orientación hacia el ser para la muerte, sino en el olvido, que considera positivo, ya que éste se encarga de asegurar la continuidad de la vida. Con esta conclusión, explica que lo que vincula a la memoria individual con la colectiva es que los recuerdos del individuo, incluso los más personales, se encuentran inscritos en relatos colectivos. La memoria colectiva aporta con la conexión entre los individuos y por tanto llega a formar parte de lo que se conoce como identidad social.

No se trata de considerar a la memoria como un acervo de conocimiento interior individual, sino que es más bien un proyector del mundo interior al exterior y lo hace a través de una experiencia que puede compartirse intersubjetivamente. Se efectúa una relación analógica entre el individuo con el otro, mediante los intercambios intersubjetivos aplicados a productos de la objetivación, y así se puede formular en el lenguaje la primera persona del plural: el “nosotros”.

En la novela, se perciben las identidades de lo individual y lo colectivo a través de la voz y lo que narra. El narrador expone que sabe que pertenece a una colectividad y que ésta experimentó lo mismo que él. Su voz adopta todas las voces que ha conocido. No se trata de una colectividad que opta por formar una voz y hacerse en una sola identidad como si fuese un coro en una obra dramática; se trata de un individuo que hace a un lado su identidad, decide interpretar a otros individuos, lo hace formar parte de sí y con ello crea la voz de un ente colectivo.

En el relato de Garro, los cambios de voz del plural en primera persona al singular en primera persona y en tercera persona insinúan que se busca establecer una fuerte conexión con “el otro”. Pero, no toda la experiencia ni los acontecimientos pueden ser compartidos. El narrador, en singular y primera persona, es el único en percibir el entorno natural que rodea al pueblo y en realizar un enlace por medio del lenguaje poético, de esta manera, los aspectos bellos del medio ambiente sólo pueden ser percibidos y expresados a través de una perspectiva individual. El lenguaje poético proviene de una voz en singular; en tanto, la prosa, así como los aspectos en oposición, se presentan a través de una perspectiva en plural. Es la mirada del individuo la que relaciona lo que al parecer está dividido. El “yo” puede mirar hacia mismo y cuando se refiere a la alteridad es porque mira hacia afuera:

Habíamos renunciado a la ilusión.

¿Dónde quedaba mi cielo siempre cambiante en sus colores y sus nubes? ¿Dónde el esplendor del valle amarillo como un topacio? Nadie se preocupaba de mirar al sol que caía envuelto en llamaradas naranjas detrás de los montes azules. Se hablaba del calor como una maldición y se olvidaba que la belleza del aire incendiado proyectaba los rostros y los árboles humeantes en un espejo purísimo y profundo. Ignoraban las jóvenes que el reflejo de sus ojos era el mismo que el de la luz inmóvil de agosto. En cambio, yo me veía como joya. Las piedras adquirirían volúmenes formas diferentes y una sola me hubiera empobrecido con sólo moverse de lugar (1963:118).

Al final del párrafo se remarca la diferencia entre el “yo” y “el otro”, la memoria individual contiene en sí a la colectiva, en tanto ésta no les posible contener a los individuos, a menos que les atribuya características generales o de arquetipos. Ricoeur, al exponer la relación que se establece entre memoria individual y colectiva, abre una nueva problemática, que es la del multiculturalismo; se añade el término de la multiplicidad de las memorias. Ricoeur le da importancia a esto tras considerar que podría explicar problemas de la actualidad:

Es cierto que se encuentra el término de memoria común en este contexto ampliado de la fenomenología trascendental, pero estará en perfecta sintonía con el concepto de “mundos

culturales”, entendido en el sentido de conceptos mundos de la vida en los que viven, pasiva o activamente comunidades relativa o absolutamente separadas (2013:155).

El pensador francés hace esta pregunta ¿Cómo explicar la formación y construcción de esos “mundos culturales” o memorias particulares de grupo en América Latina? Para la novela de Garro se establece estas cuestiones, si existe el multiculturalismo en el universo de *Los recuerdos del porvenir*, ¿Cómo verlo? ¿Y por qué sería tan relevante señalarlo en la obra literaria?

El filósofo y sociólogo Maurice Halbwachs fue quien propuso el término de *Memoria colectiva* para referirse a los recuerdos y memorias que acumula y destaca en su conjunto la sociedad. Asevera que la memoria individual está relacionada directamente a la memoria de grupo, encontrándose siempre en constantes cambios. Para Halbwachs la memoria es siempre social, ya que el recuerdo sólo emerge en relación con las personas, grupos, lugares o palabras. De esta manera, los marcos sociales de la memoria, que el filósofo determina a partir de estudiar los procesos sociales de la memorización colectiva, se forman de combinaciones, de imágenes, ideas o conceptos y representaciones. La memoria colectiva es compartida, transmitida y construida por el grupo o la sociedad, a su vez, está relacionada con fenómenos de opinión pública.

Ricoeur se centró más en la memoria individual, pero insiste, aun cuando toda memoria individual es colectiva, no toda memoria colectiva es individual. Él remarca que, en efecto, se comparten fenómenos de opinión y conocimiento, sin embargo, algo que evita la aporía es la concentración que existe con respecto a la historia vista como historicidad, es decir, tomar en cuenta que existe “un querer vivir en común”, algo como lo expresó Heidegger: un sentimiento de pertenencia a un grupo o a una nación determinada; esto implica que hay una conciencia del “uno” y el “otro”, que están separados, pero tienen anhelo de conectarse, tal como se observó en el ejemplo anterior.

Algo que une y separa es la historia o el mito. El multiculturalismo en *Los recuerdos del porvenir* puede verse en las historias de sus habitantes, es el mito referido por Carlos Fuentes, el cual une porque son historias que revelan

la experiencia en común, pero desunen por la forma en particular que suceden. ¿Y por qué sería tan relevante señalar esto? El mito en Ixtepec esclarecería aún más no sólo la identidad psíquica del narrador, sino también su relación con “el otro”.

Las historias que construyen el relato de Ixtepec son un legado que se transmite a través de la tradición. Éstas deben definirse y para ello es necesario vislumbrar la noción de mito. Así como fue localizado el contexto histórico y discernido como algo real, ahora se deben localizar las narrativas no oficiales para observar su función en el relato. El mito es algo que comparten los pueblos con respecto a un mismo origen o sueño, son historias del pasado que perduran en la memoria y continúan afectando el presente; pero, como en el caso de la Historia oficial, es por medio de la institución y la ciencia que su narrativa puede ser reconocida como oficial o no, verdadera o falsa.

El término “mythos” en griego deriva de la raíz indoeuropea “meudh” o “mudh”, que viene a significar un relato o una narración. También se refiere a algo continuado o que se desenvuelve, más preciso, una palabra que está en movimiento. Esto lo explica Cristóbal Acevedo, en su estudio *Mito y conocimiento*. En el mito se encierra el devenir de la palabra humana, cuya naturaleza está en su identidad o en sí misma. Se entiende que el mito es una historia viva, que se mueve y por tanto sufre cambios.

El devenir afecta a las palabras, así que se asume que las historias, conformadas por ellas, pueden sufrir alteraciones. Carlos Fuentes decía que uno de los elementos a considerar dentro de la nueva novela hispanoamericana era el mito. Las historias de cualquier índole, fantásticas o reales, nacidas en América Latina, deben mantenerse vivas mediante el diálogo y la crítica hacia el tiempo; dichas operaciones lograrían llegar a detectar las particularidades de ciertos textos; los elementos del relato que cambien por consecuencia de la comunicación, del tiempo o el devenir se despejarían para permitir ver la esencia de lo hispanoamericano; o, al menos, ofrecerían un atisbo pequeño de lo que conforma lo propio de un tipo de relato o autor en particular.

Las historias que recuerda un individuo para sí sufren modificaciones, sin embargo, éstas no se dan de la misma forma que en un grupo. Mircea Eliade, en su obra *El mito del eterno retorno*, expone que el devenir de la colectividad es más lento que el del individuo.

Sin embargo, la “historia que se narra en constancia” y la “historia ya narrada y oficial” difieren por la actividad comunicativa entre las personas. La primera sigue transformándose e interpretándose, incluso, hasta llegar a ser un relato fantástico, en donde no se percibe una separación entre lo real o lo irreal; en tanto, la otra se encuentra estática y su actualización requiere de más tiempo; sobre ésta se efectúan nuevas investigaciones y se involucran otros testimonios, por supuesto, todos supervisados bajo el escrutinio de la ciencia y la crítica.

Las historias narradas que conforman el relato en la novela corresponden a varios procesos de interpretación, el resultado de estas adquisiciones son el conocimiento que se heredará a los receptores y por el que se descubrirá su valor estético. Las cuestiones sobre si la historia es un conocimiento brindado por la colectividad o lo individual se responderían si se observa el fenómeno mismo del mito, sobre todo, como producto que ha trascendido al tiempo y que, debido a él, los acontecimientos del presente llegan a poseer o preservar su sentido.

El mito no narra situaciones del pasado únicamente, expone situaciones aún presentes en la vida y, más que brindar explicaciones a fenómenos que en determinada época no tuvieron, lo que indica es una proyección de cómo los hombres se interpretaban a sí mismos a través de lo diferente, de la alteridad. Los mitos no son relatos con fecha de caducidad, son impresiones de cómo los hombres se han contemplado ante el tiempo, muchas de sus proyecciones se perciben como si se repitieran, mas no es porque sea así, sino porque la situación psíquica del hombre es la que no ha cambiado.

Asimismo, la noción de que algunos acontecimientos del pasado vuelven a suceder, se debe a que la colectividad no toma en cuenta actitudes o situaciones particulares de los acontecimientos o personajes históricos, pues éstos se interpretan a partir de actitudes ya conocidas y transmitidas a través de

la tradición: ...tales “verdades históricas” no se refieren a “personalidades” o a “acontecimientos”, sino a formas tradicionales de la vida social y política... (Eliade, 2011:59). La memoria colectiva es “ahistórica”, lo mismo se puede aseverar de lo popular porque se rigen bajo las apreciaciones de lo ejemplar y no de lo individual. Las narrativas etiquetadas dentro lo oficial tienen mayor influencia sobre las memorias individuales que sobre la colectiva.

La mitificación de personajes históricos, que han proporcionado protagonistas a las leyendas o, incluso, a canciones populares, se han modelado según un patrón ejemplar: están hechos a imagen y semejanza de los héroes de los mitos antiguos. Los personajes históricos y sus gestiones son asimilados a modelos y categorías míticas, tales como la lucha del caballero contra el dragón, para salvar a la princesa, etcétera. El mito explica también porque puede referirse a que una memoria individual es colectiva, pero no a la inversa.

¿Qué mitos relata el narrador por debajo de las imágenes que lleva su propio relato? ¿Cuál sería si la historia sigue el patrón del mito? Y ¿Qué diferencias se habrán manifestado? Una clave más para responder a las preguntas radica en el mismo narrador, sobre todo en su voz y su mirada. Su focalización vislumbra un ambiente onírico y hasta lúdico, tal y como se observó en el apartado anterior.

Los mitos que se encuentran por debajo de la narrativa de *Los recuerdos del porvenir* pertenecen al mundo de occidente: su religión, sus leyendas populares y sus antecedentes históricos. Estos adquieren forma a través de actualizaciones. Por ejemplo, se tiene la mención de un origen y de que fue arrancado de éste, sin duda, se alude a un paraíso perdido; ya sea bíblico o no, la imagen de un espacio donde se dio la génesis es algo que corresponde a la tradición; pero el narrador le otorga una descripción diferente, porque lo interpreta desde su presente, cuyo tiempo mantiene vivo las heridas de un pasado aún más reciente, en este pasado involucra soldados, por tanto, a una autoridad mayor:

Yo supe de otros tiempos: fui fundado, sitiado, conquistado y engalanado para recibir ejércitos. Supe del goce indecible de la

guerra, creadora del desorden y la aventura imprevisible. Después me dejaron quieto mucho tiempo. Un día aparecieron nuevos guerreros que me robaron y me cambiaron de sitio. Porque hubo un tiempo en el que yo también estuve en un valle verde y luminoso, fácil a la mano. Hasta que otro ejército de tambores y generales jóvenes entró para llevarme de trofeo a una montaña llena de agua, y entonces supe de cascadas y de lluvias en abundancia. Allí estuve algunos años. Cuando la Revolución agonizaba, un último ejército, envuelto en la derrota, me dejó abandonado en este lugar sediento. Muchas de mis casas fueron quemadas y sus dueños fusilados antes del incendio (1963:11).

El rapto es un factor relevante en la novela, porque es un arranque que justifica el caos y el desorden que imperan en Ixtepec; asimismo, demuestra la separación del todo. La historia del pueblo comienza con el secuestro y éste continúa ejecutándose durante la Revolución y posterior a ésta. De manera particular, destaca la aprehensión de Julia y las demás queridas de los militares, a excepción de Luisa quien decide huir con el militar Flores para escapar de la opresión de la vida familiar. Esto recuerda al mito del rapto de las Sabinas, el cual narra el secuestro de las mujeres de la tribu de los sabinos por los fundadores de Roma.

En *Los recuerdos del porvenir* se destaca que el mito es entonces relevante, ya que las acciones de un pasado remoto se repiten, pero actualizan, sin importar la historicidad. Aunque, el narrador opta por mostrar una versión diferente del mito, una muy propia, porque además de exponer la perspectiva de las secuestradas, revela las que no lo han sido y se encuentran abandonadas:

Recuerdo todavía los caballos cruzando alucinando mis calles y mis plazas, y los gritos aterrados de las mujeres llevadas en vilo por los jinetes. Cuando ellos desaparecieron y las llamas quedaron convertidas en cenizas, las jóvenes hurañas empezaron a salir por lo brocales de los pozos, pálidas y enojadas por no haber participado en el desorden (1963:12).

Se presenta una interpretación propia del mito, pues busca empalmar las dos versiones, la de los sujetos que se movilizaron y la de quienes se quedaron. El narrador empieza la novela contando que, hace un

lejano pasado, estuvo en movimiento por causa de otros, de raptó en raptó; pero en su actualidad, se encuentra abandonado, como las jóvenes que presenciaron la Revolución. En el presente, se contempla a Ixtepec como una comunidad desatendida y espectadora de su propia desintegración. Todos sus cambios han sido por arrebató de los otros, esto aclara que ha sido la alteridad la responsable del destino del pueblo. La *otredad* siempre será una amenaza, ya sea porque rompe con la estabilidad o provoque las permutaciones.

Como lo apunta también Ricoeur, el “otro” también es responsable de las heridas que se mantienen en la memoria. Sin embargo, lo especial del relato de Garro será que ya no mira a los secuestradores como héroes ni como villanos, sino como gente desposeída que ya que no puede integrarse con nada ni nadie. Todos los personajes se sienten fuera de lugar en el pueblo y se culpan unos a otros; tal como sucede con Francisco Rosas y su querida Julia Andrade, ella al no corresponder a su captor, lo hace enfurecer y éste actúa con violencia contra ella y el pueblo:

... ¿Por qué se empeñaba en vivir en un mundo distinto del suyo? Ninguna palabra, ningún gesto podían rescatarla de las calles y los días anteriores a él. Se sintió víctima de una maldición superior a su voluntad y a la de Julia. ¿Cómo abolir el pasado? Ese pasado fulgurante en el que Julia flotaba luminosa en habitaciones irregulares, camas confusas y ciudades sin nombre. Esa memoria no era la suya y era él el que la sufría como un infierno permanente y desdibujado (1963:79)

La *otredad* ejerce su fuerza sobre Ixtepec desde tiempos remotos. El origen del mal para el pueblo radica en el despojo y la rendición. Por ello, en la novela sólo podrá narrarse aquello que se conoce desde entonces, que es la postura del secuestrado, el vencido y el pasivo; de aquel que no ejerce su propia voluntad. El despojo y el raptó son heridas de la memoria y los responsables de saturar de recuerdos, causando que esta historia se repita a lo largo del tiempo. Lo que padecen los personajes es un exceso de memoria, pero no sólo de recuerdos suyos, sino de aquellos que no les pertenecen a *priori*. El sobre abasto de memoria corresponde a toda una sociedad.

La historia del rapto es la raíz de Ixtepec, pero no es el único mito. Así como hay una historia de origen, hay una que narra el final. Ésta se ve reflejada en los jóvenes Moncada. Mientras que Francisco y Julia remontan al mito de la vida y el conflicto que tiene el “yo” con el “otro”, los Moncada recuerdan que habrá un punto dónde todos pertenecerán a un mismo lugar, allí la reconciliación se encuentra al final:

Y Nicolás e Isabel bajaban de la mano hasta el cuento de Dorotea. Asustados, se encontraban debajo de la bóveda subterránea donde se guardan las vidas de los hombres. Ardían millones de velas de distintos tamaños; algunas eran ya pabilos chisporroteantes. La mujer negra que se paseaba entre ellas se acercaba y las apagaba de un soplo. Entonces los dueños de las velas morían sobre la tierra. Nicolás salía del cuento con la voz insegura.

-Tu vela está del mismo tamaño que la mía... (1963:155).

Es una imagen que remite al cuento clásico de hadas: *el ahijado de la muerte*, de los hermanos Grimm, el cual, junto a otros cuentos, fue escrito durante el apogeo del romanticismo para recuperar los relatos populares de la edad media y fortalecer, incluso, los sentimientos patrióticos. El cuento es escrito de manera sencilla y popular, mas otorga una lección moralizante y profunda acerca de las reglas de lo divino, el ciclo de la vida y lo ineludible de la muerte; está basado en creencias populares, por ejemplo: la vida de los hombres son velas, que una vez apagadas por el soplo de la muerte marcan el fin de éstos.

El recuerdo infantil de Isabel remonta al origen no sólo de ella y de su hermano, sino al de su familia y su comunidad. No se trata sólo de un cuento infantil, sino de una primera concepción de la vida y la muerte. Una interpretación que define la identidad de los hijos de los Moncada. Isabel sabe quién es ella, pero sólo es a través de las imágenes de sus recuerdos que el narrador puede decírselo al lector. Si el personaje sabe quién es, entonces presiente hacia dónde se dirige. Isabel sueña recordando las imágenes de lo que es la muerte, pero no sólo es la muerte su destino, hay más elementos en el sueño, por ejemplo, ella está acompañada.

Se entretajan dos perspectivas que conforman la historia de Ixtepec y configuran la identidad colectiva: la histórica y la mítica; las dos pertenecen a la tradición del pueblo occidental, porque abordan figuras y relatos correspondientes a la cultura europea y judeocristiana, un ejemplo de ésta es la misma Isabel, quien como la esposa de Lot se convierte en piedra. La comparación radica en que ambas se petrifican, Isabel en una roca y la mujer de Lot en una estatua de sal; a su vez, porque las dos deciden mirar atrás ante la destrucción de sus respectivos pueblos. En la Biblia, Génesis 19:26, Dios le avisa a Lot que destruirá la ciudad de Sodoma, así que él y su familia deben huir sin mirar atrás por ningún motivo. Lot y sus hijas obedecen a Dios y, pese a los sonidos de destrucción, mantienen su paso hacia adelante; la única de desobedecer fue la esposa, quien al hacerlo se transforma en estatua de sal.

Las interpretaciones sobre esta historia han sido diversas, por ejemplo, que la desobediencia siempre traerá un castigo o una consecuencia, pero también, desde lo simbólico, se puede interpretar que la mujer de Lot lo último que deseó fue ver a su ciudad siendo arrasada por el poder divino. Es una alegoría de la retrospectiva, quien mira hacia el pasado se quedará detenido en el tiempo, la sal hace alusión a la preservación; el pecado y sus consecuencias prevalecen en tanto la mirada no enfoque a nada más que al pasado. Isabel se convierte en piedra porque se niega a pedirle a la virgen que le ayude a olvidar el amor que siente por el general Francisco Rosas. Decidir recordar a su amante por la eternidad, conlleva a repetir la misma historia de desilusión y desdicha que cautivó a todo Ixtepec.

El pensamiento de Ixtepec se encuentra vinculado con otras creencias, como la concepción del tiempo que corresponde a las culturas antiguas, entre ellas se vislumbran la tradición precolombina, representada en la figura de los indios, sobre todo, de Félix, el sirviente de la familia Moncada, quien es capaz de detener los relojes para introducir a sus patrones hacia un mundo íntimo que no se rige por las normas del exterior: el mundo de la política, el progreso y la violencia.

El tema de la experiencia histórica regresa para interactuar con la situación del mito. Es sin duda relevante considerar que, si se recuerda el

pasado, no sólo es para traerlo de vuelta, sino para confrontarlo y ello lleva a que se considere a la historia no como una ciencia, sino como tradición que, tal y como expuso Gadamer, lleva consigo la disponibilidad para ser interpretada, porque lo que llena a la conciencia histórica es la multiplicidad de voces que resuenan del pasado o en la memoria.

Las voces del pasado constituyen la esencia de la tradición, éstas determinan la identidad de las personas. Gadamer añade que las personas, al sentirse pertenecientes a una historia, reconocen de otras historias a otras personas. Las voces diferentes y discordantes que se contraponen llegan a delimitar a los individuos, por lo que, sólo entendiendo el pensamiento de los otros, en sí mismos, se puede ampliar el horizonte y definir la individualidad.

Partiendo del horizonte restringido se logrará comprender y significar, posteriormente, e incitar una “fusión de horizontes”. La verdad descubre lo nuevo, no lo que ya había antes de la comprensión. La experiencia histórica es resultado de ese dialogar sobre las costumbres que el tiempo ha otorgado, tomando en cuenta las diferencias espaciotemporales de los grupos y los individuos; asimismo, la repetición del diálogo, efectuando lo que se señalaba con el círculo hermenéutico.

Dialogar con la historia y el mito es lo que realiza el narrador. Ahondar en ellos podría confirmar o refutar lo importante que es el tema de la memoria. Si se considera a la historia como una tradición, cuyos orígenes han sido las voces de los tiempos del pasado, entonces, se aborda el asunto del mito y sus historias: que son la “oficial”, la “familiar” y la “individual”.

Sin duda, para entender a la historia y al mito es esencial el asunto de la memoria y el tiempo. La memoria, como señaló Ricoeur en su obra *La memoria, historia, el olvido*, no es un acervo de conocimiento interior de cada individuo, sino que es un proyector que apunta al exterior para comunicar una experiencia que permita compartir la intersubjetivamente:

Podemos aplicar, entonces, a los productos de la objetivación de los intercambios intersubjetivos el carácter analógico que Husserl atribuye a todo alter ego respecto al ego respecto al ego propio. Gracias a esa transferencia analógica, podemos emplearla primera persona del plural y atribuir a ese nosotros, sea cual sea

su titular, todas las prerrogativas de la memoria: carácter, continuidad y polaridad pasado-futuro (2011:18).

Los recuerdos más personales se encuentran inscritos en relatos colectivos, afirma Ricoeur para explicar la vinculación entre memoria colectiva e individual. El lector, como un historiador, cuando interpreta a los actores de un relato, debe preguntarse tal como lo hizo Ricoeur: ¿Qué es lo que los emula? ¿La memoria de los protagonistas de la acción, considerados uno en uno, o la de las colectividades tomadas en conjunto? (2013:125).

El devenir que transcurre en la novela está dado por el mito. Las historias que se encierran en el texto pueden ser halladas si se reparten de lo general a lo particular. El mito, siendo la base de éstas puede ser hallado a partir de una observación estructural, como identificar la conciencia del narrador, la cual es la responsable de la trama a los acontecimientos.

Hans Blumenberg, en su obra *Trabajo sobre el mito*, explica que la conciencia mítica pertenece al hombre primitivo y tiene cuatro características: *sentido de participación, sentido mítico de causalidad, concepción del tiempo y la magia*. Elena nos conduce a esta conciencia mítica al abordar en la novela estos cuatro puntos en el narrador, que es el pueblo y los personajes.

En *el sentido mítico de participación*, el ser humano se considera como una parte del mundo y del cosmos que lo rodea. También se ubica dentro de un plano ininterrumpido de acción y colaboración equitativa. Los personajes tienen la necesidad de lograr la unificación y recuperar un orden, esto se muestra cuando deciden unir fuerzas para salvar al sacristán y al sacerdote de los militares. El narrador entra en ese proyecto; lo observa, lo vive y menciona, se convierte en un participante más, aunque mantiene la distancia. De esta manera, describe la unión del pueblo, como si compartieran por fin algo:

Caía la tarde. El grito de los voceadores de los diarios que anunciaba la suspensión de los cultos religiosos atravesó mis calles, se introdujo en los comercios, penetró en las casas y puso movimiento al pueblo. La gente salió a la calle, formó grupos y se dirigió al atrio de la Iglesia.

- ¡A ver si nos dejan santos!

Bajo la luz violeta de la tarde, la muchedumbre fue creciendo.

- ¡Vamos a ver quién desmadra a quién!

Encerrador en una ira en voz baja, los pies descalzos curtidos por las piedras y las cabezas descubiertas, los pobres se agruparon bajo las ramas de los almendros.

- ¡Virgen de Guadalupe, ayúdanos a chingar a estos cabrones!

Los gritos se sucedían de cuando en cuando, luego volvía el silencio. Mientras esperaban, los hombres fumaban cigarrillos baratos y las mujeres cuidaban a sus hijos. ¿Qué esperábamos? No lo sé, sólo sé que mi memoria es siempre una interminable espera. Llegaron las señoras y los señores de Ixtepec y se mezclaron con los indios, como si por primera vez el mismo mal nos aquejara (1963:157-58).

El sentido mítico de causalidad está ligado a la teoría de participación. El pensamiento primitivo concibe la idea de que las fuerzas visibles parecen afectarse mutuamente, todo posee una causa y un origen, es así como se explica cómo asuntos del pasado continúan afectando la vida del presente. El narrador y sus personajes recuerdan la Revolución Mexicana con decepción.

Los conflictos políticos y bélicos, que ocasionaron los cambios sociales, han permitido que las fuerzas de unos cuantos grupos de poder superen la voluntad de los personajes. Los actos son consecuencia de la modificación del orden natural. La figura que representa el quebrantamiento del orden es la de Francisco Rosas, quien impuso el miedo y el terror:

Cuando el general Rosas llegó a poner orden me vi invadido por el miedo y olvidé el arte de las fiestas. Mis gentes no bailaron más delante de aquellos militares extranjeros y taciturnos. Los quinqués se apagaron a la diez de la noche y esta se volvió sombría y temible (1963:18).

El orden que impera en Ixtepec es el del temor y la muerte. El hombre ha sido sometido y esto provoca la fragmentación de la comunidad, los individuos serán incapaces de restablecer relaciones con sus vecinos.

La concepción del tiempo se refiere a la conciencia cíclica y no lineal, esta última es la manera más común de percibir para el hombre objetivo. El pensamiento mítico concibe que el tiempo fue fundado en épocas primordiales, que, sin embargo, no representan un pasado sino un tiempo que es capaz de reencarnar; es el tiempo que está regido para indicar el inicio y el fin de las festividades y de los ritos, las cosechas y los ciclos de la naturaleza.

En la novela hay dos tiempos: el primero es el mítico, que enaltece la relación entre el hombre y la naturaleza. El segundo es el prosaico, regido por la violencia y la muerte, busca establecer la fragmentación. El narrador realiza cambios de tiempo: pasado, presente y futuro. Las interrupciones que se dan entre uno y otro rigen su percepción y a sus personajes, para indicar etapas que comienzan y finalizan.

Un ejemplo de ello está en casa de la familia Moncada. Los habitantes del hogar están visiblemente en el tiempo profano, pero cuando Félix detiene los relojes, Martín, el padre, entra al tiempo verdadero y el lenguaje poetiza la realidad. Así se crea un mundo diferente al profano, lo anula. Lo implícito y lo explícito se contraponen, y muestran la dualidad en constante conflicto y reconcilio:

...El reloj martilleaba los segundos desde su caja de caoba. - Cuánto ruido haces en la noche -le dijo don Martín, mirándolo con severidad y amenazándolo con el dedo índice. -Son las nueve- respondió Félix desde su rincón; obedeciendo a una vieja costumbre de la casa, se levantó de su escabel, se dirigió al reloj, abrió la puertecilla de vidrio y desprendió el péndulo. El reloj quedó mudo... (1963: 20).

Félix, el sirviente de los Moncada, detiene los relojes de la casa para hacer que cada uno de ellos se enfrente a su interioridad:

-Hoy fui a ver al doctor Arrieta y le hablé de los muchachos -oyó decir a Félix. - ¿Al doctor? -preguntó Martín Moncada. ¿Qué sería de él sin Félix? Félix era su memoria de todos los días. "¿Qué vamos hacer hoy?" "¿En qué página me quedé?" "¿En qué fecha murió Justina?" Félix recordaba todo lo que él olvidaba y contestaba sin equivocarse a sus preguntas. Era su segundo yo y la única persona ante la cual no se sentía extraño ni le resultaba extraña (1963:23).

El indígena está presente como una alegoría de una memoria muy antigua, posee un origen mítico y recuerda pequeños detalles que dan sentido a la vida familiar, tales como acciones sencillas: "¿Qué vamos hacer hoy?" e ideas: "¿En qué página me quedé?", asimismo la historia: "¿En qué fecha murió Justina?". Sin embargo, Félix no está integrado a la comunidad por su condición: es el otro indeseado por ser diferente.

La voz y la mirada que resaltan son la del mestizo y la única razón por la cual existe un acercamiento hacia las acciones de Félix es porque los Moncada sienten afecto o empatía hacia él, especialmente Martín:

Félix colocó la pieza de bronce sobre el escritorio de su amo y se volvió a ocupar su sitio. -Ya por hoy no nos vas a corretear - comentó Martín mirando las manecillas inmóviles sobre la carátula de porcelana blanca. Sin el tictac, la habitación y sus ocupantes entraron en un tiempo nuevo y melancólico donde los gestos y las voces se movían en el pasado. Doña Ana, su marido, los jóvenes y Félix se convirtieron en recuerdos de ellos mismo, sin futuro, perdidos en una luz amarilla e individual que los separaba de la realidad para volverlos sólo personajes de la memoria... (1963: 20).

Félix es el enlace entre los Moncada y el mundo del tiempo mítico, ya que tiene el poder de hacer correr y detener el tiempo, asimismo, de situar a los Moncada en una dimensión interior.

Mircea Eliade, en *El mito del eterno retorno*, menciona que el tiempo no es homogéneo ni continuo para el hombre religioso, en él existen intervalos, el primero es sagrado (mítico): el tiempo de las fiestas, que en su mayoría son fiestas periódicas, este también se asemeja al tiempo verdadero de Elena Garro, porque dentro de él comienza la creación; y en el tiempo profano (histórico), cuya duración temporal es ordinaria, se inscriben los actos despojados de significación religiosa, aquí los actos carecen de sentido.

En el tiempo profano hay pasado, presente y futuro, hay vida para la muerte, es vertiginosa y efímera. Entre estas dos clases existe una solución de continuidad; pero, por medio de ritos, el hombre religioso puede "pasar" sin

peligro de la duración temporal ordinaria a lo sagrado. Los actos que realiza Félix con las manecillas del reloj, como recordarle a Martín Moncada ciertos eventos, son ritos de la casa que llenan de sentido el convivio familiar.

Félix es el único que puede detener el tiempo exterior, el tiempo profano y sin significados, para que sea otra dimensión temporal la que domine el espacio. También, tras detener los relojes, interviene lo sagrado, así se presenta la renovación continua, pues invoca el nexo que une al pasado con el futuro y desdobra a los personajes para hacerlos entrever su porvenir:

Después de la cena, cuando Félix detenía los relojes, corría con libertad a su memoria no vivida. El calendario también lo encarcelaba en un tiempo anecdótico y lo privaba del otro tiempo que vivía dentro de él... (1963:22).

En el arco y la lira, Paz señala que incluso este tiempo tiene semejanza con el tiempo de la poesía. El tiempo poético no es lineal, se convierte en ritmo, se repite o se actualiza: El poema es tiempo arquetípico, que se hace presente apenas unos labios repiten sus frases rítmicas. Esas frases rítmicas son lo que llamamos versos y su función consiste en recrear el tiempo (1956:62).

El lenguaje poético de la novela revela una manera particular de percibir la realidad y la crítica hacia lo histórico forma parte de esa percepción. Para Elena Garro existían dos realidades, una que es la aparente y otra la verdadera, la primera es objetiva y racional, la última es intuitiva.

A la realidad aparente existe paralelamente la realidad verdadera, regida por la magia y no por los políticos, su tiempo tampoco está sometido a los relojes, es subjetivo y cambia de velocidad. Lo explicó a amigos como Carlos Landeros y Patricias Rosas Lopátegui, quienes lo mencionan en *Yo, Elena Garro y Testimonios sobre Elena Garro*.

Coincide con lo decía Gastón Bachelard con respecto al instante poético, hay dos temporalidades: el horizontal y el vertical. El tiempo horizontal es un tiempo común y corriente, es el tiempo de la prosodia y la gramática. En la novela, el narrador trabaja con ambos lenguajes, creando estos mundos de

contraste y oposición. El tiempo vertical está detenido; en él se muestra lo que permanece, se descubre el lenguaje poético y su instante adquiere un nivel metafísico. Igualmente, el tiempo vertical es el verdadero.

El tiempo verdadero es el vertical, allí el tiempo interno manifiesta todas las acciones de manera simultánea, pero se dan de manera ordenada. El autor francés añade que este tiempo obedece a tres órdenes de experiencias sucesivas: Es un tiempo personal, independiente de “los marcos sociales”. Es un tiempo que no se rige por “marcos vitales de la duración”. Es un tiempo que no se rige por los “marcos fenoménicos”. Es un tiempo puro, este no corre, brota. El lenguaje poético brota por instantes en la novela e invoca la memoria, la historia que se cuenta es en realidad un instante.

La realidad verdadera de Garro se relaciona con la de Bachelard al manifestarse por medio del lenguaje poético, asimismo porque es a través de este lenguaje que busca el origen íntimo. La idea de la autora también es semejante a la reflexión que se da sobre la conciencia mítica, la cual concibe al mundo como una totalidad perfecta, en cuyo orden el hombre es un participante activo. La experiencia del tiempo dinámico (el sagrado) y el tiempo congelado (el profano) sobre los personajes es notable, el lenguaje les permite acceder a ellos, ya sea a través de ritos, oraciones, poesía, o actos nacidos del instante, todos pasan de uno a otro.

Los personajes de Elena Garro son diseñados de tal modo que, desde el nombre, asoman sus gestos más profundos. Félix, como la felicidad, trae equilibrio a la familia, detiene la tristeza y el temor que sienten los Moncada por el porvenir. Félix es el vínculo con la realidad verdadera, aquella que señalaba Elena Garro, en dicha realidad hay unidad y verdaderos vínculos con el “otro”, los Moncada son la única familia unida que hay en Ixtepec:

-Le expliqué el estado de nuestras cuentas y estuvo muy de acuerdo en emplear a los muchachos en sus minas. -concluyó Félix (...) -No te preocupes, papá, nosotros nos vamos a ir de Ixtepec -dijo Nicolás sonriente. -Así se sabrá si son tigres con dientes o sin dientes, pues corderos hay muy pocos -respondió Félix desde su rincón. -A mí me gustaría que Isabel se casara -intervino la madre. -No me voy a casar -contestó la hija (...) -Si la niña se va y ellos se quedan, esta casa no será la misma casa. Es

mejor que se vayan los tres, como dijo el niño Nicolás -aseguró Félix, pues a él le disgustaba la idea de que la niña Isabel se fuera con un desconocido (1963:24).

El indígena trata y protege a los Moncada, forma parte de su vida y es quien mantiene vivo el sentido de los hábitos, los cuales dan origen a las costumbres y por ende a los ritos que permiten que la existencia humana sea más soportable:

-Estamos cansados -aclaró Félix y desapareció para volver al cabo de unos minutos con una bandeja en la que reposaban seis vasos y una jarra de agua de tamarindo. Los jóvenes bebieron de prisa su refresco. A esa hora el calor bajaba un poco y el perfume de huele de noche y de los jazmines inundaba de tibiezas la casa. -Puede ser bueno para los muchachos -añadió Félix cuando recogió los vasos vacíos. Don Martín agradeció sus palabras con una mirada (1963:29).

La novela recrea la atmósfera de una familia afable que se enfrentará a la desintegración, del mismo modo a los problemas del campo y a la indiferencia de la ciudad con respecto a los problemas de éste, al tiempo que cuestiona los resultados que trajo la Revolución Mexicana y que provocaron esta crisis social. Para justificar el fracaso de dicho movimiento trae de vuelta el trauma de la conquista y señala las desigualdades sociales:

-Necesitan cuerda. Ustedes no se vayan despacio. Tengan siempre la pistola en orden -insistió Segovia. Félix, sentado en su cascabel, los escuchaba impávido. "Para nosotros, los indios, es el tiempo infinito de callar", y guardó sus palabras. Nicolás lo miró y se movió inquieto en su silla. Le avergonzaban las palabras de los amigos de su casa (1963:27).

Félix, por su condición de marginado social, también representa "lo otro", la vergüenza de los vencidos tras la conquista de los españoles, motivo de castigo entre los habitantes del pueblo, descendientes de aquellos que conquistaron pero que ahora están siendo sometidos. Sin embargo, tras preservar su origen, su identidad y sus vínculos afectivos con la familia de Martín adopta la posición de mediador entre los tiempos que mantienen atrapados a los personajes. Él es quien puede ver de manera más amplia la crisis por la que atraviesan los Moncada. Cuida con solicitud y silencio la

identidad del grupo desde el rincón. Es un protector de aquello que da sentido en la naturaleza humana: el origen, el convivio, los ritos del hogar y la reflexión.

Los Moncada son el último vestigio de participación colectiva. Todos forman parte de algo mayor, una comunidad, una familia. Félix les sirve por tal virtud y les permite el acceso a los dos tiempos. Los habitantes pudientes de Ixtepec se frecuentan con ellos, las tertulias son en su casa, no hay nadie en el lugar que no los conozca y cuando los integrantes más jóvenes de esa familia se condenan por sus acciones, no sólo se destroza esta pequeña unidad social, sino que todo el pueblo también se condena. Al romper esta componente (la familia) Ixtepec pierde su sentido del vínculo.

La tarea de Félix deja de ejercerse cuando ocurre la tragedia de los hermanos. Cada joven desea más que cualquier cosa ejercer su individualidad, alejarse de la colectividad. Los hermanos Moncada pierden la posibilidad de cambio: sin pasado no hay futuro. Félix vela por el bien de la familia, preserva el vínculo con ese tiempo verdadero hasta la muerte de ellos. Sin la necesidad de participación no hay continuidad, es entonces que el narrador usa su voz para hablar por los que ya no lo hacen, aquellos que ya no tienen un porvenir:

Por la tarde el tren anunció su llegada con un largo silbido de triunfo. Han pasado muchos años, de los Moncada ya no queda nadie, sólo quedo yo como testigo de su derrota para escuchar todos los días a las seis de la tarde la llegada del tres de México (1963:37).

Otra parte del texto que funciona como alegoría para referirse a aquellos que se quedan muy atrás del progreso, es representado por el tren que viene de la capital del país, México. Siempre viene a Ixtepec, pero jamás nadie se va en él. El tren también representa el movimiento, el progreso, el tiempo con objetivo y sentido, la modernidad.

Los recuerdos del porvenir es la historia de los que se quedan atrás frente al desarrollo social, tecnológico y humano. Ad. E. Jensen en su obra *Mito y cultos entre los pueblos primitivos* señala que el progreso está ligado a la palabra “desantropomorfización”, que significa el fin del ser humano, esto al no existir una medida específica para él dentro de las ciencias exactas, el único

medio para aproximarse a la comprensión del hombre es a través de la capacidad subjetiva de vivencia. Con estas imágenes la novela relata la historia de gente conquistada por un nuevo tiempo.

La visión que cae sobre el indígena y el mestizo, que corresponde a la de los silenciados por la conquista y el mundo moderno, siempre está presente en la novela, como un leve eco. La voz del narrador describe a Félix, entiende al indio, pero no es él. Se trata de un narrador desvinculado, está y luego no con la colectividad, describe las acciones de las multitudes, pero hay mayor fuerza poética, capacidad de reflexión, hallazgo interior y conciencia mítica en el individuo. La separación de la comunidad en Ixtepec es consecuencia de la violencia y la imposición. La desunión de la sociedad permite que los invasores triunfen, en el caso de la novela son la violencia y la injusticia. El narrador y sus personajes no pueden actuar sobre su destino a causa del avance de cierta desintegración social que incluso amenaza a lo individual, en esta última, Isabel es quien repara en ello:

Entre el poder de la oración y las palabras que la contenían existía la misma distancia que entre las dos Isabeles: no lograba integrar las avemarías ni a ella misma. Y la Isabel suspendida podía desprenderse en cualquier instante, cruzar los espacios como un aerolito y caer en un tiempo desconocido... (1963:31).

Dicho destino se halla en el tiempo profano, son acciones vertiginosas del momento las que impiden su integración; algo los somete, la misma historia, la memoria. El tiempo profano es el tiempo de la historia, es asunto de vivir en el momento, se opone al tiempo sagrado, Ixtepec se enfrenta a los estragos de la modernidad. La preocupación por las fechas y el calendario que mostraban los indios, la exacta medición de los ciclos, los fenómenos naturales y cósmicos de sus sociedades, zonas rurales, contrasta con esa pérdida de la cuenta motivada por la Historia, la cual impone la medida del reloj y el calendario, artificios sin vida. El vínculo con la naturaleza se desvanece, ahora la familia y el sentimiento de comunidad peligran:

Para ellos, las fechas importantes, los lapsos que marcan el origen de su comunidad y el origen de sus dioses, parecen haber sido desvanecidos por la experiencia actual. Los mestizos no

tienen la estrecha relación que los indios guardan con la naturaleza, están desarraigados de la tierra y de la agricultura (León, 2004: 304).

Hay una persistencia del olvido por parte de agentes externos, militares y burócratas. El desorden temporal que invade a los mestizos de Ixtepec cuando tratan de recordar los acontecimientos del pasado es producto de este nuevo tratamiento para cambiar la identidad del pueblo. El mestizo se haya perdido, lo siente, pero no lo entiende, su vida es como un sueño, el olvido trata de ser contrarrestado con la poesía, únicamente es a través del lenguaje que Ixtepec siente que tiene control, pero mientras no lo tenga habrá violencia:

Las culturas que no han llegado aún al dominio de su realidad siguen con su sueño y estarían dispuestas a arrebatarse su realización a aquellas que creen haber despertado ya del mismo (Blumenberg, 1979:11).

La historia también ha sido constante para marcar las diferencias entre los tipos de personas que hay en el mundo, el racismo es un incentivo más de esta desvinculación con "el otro", naturaleza o ser humano.

Elena, en la obra de Lopátegui, *Testimonios sobre Elena Garro*, le había dicho que consideraba a los indios como las personas más sabias que había conocido y éstas marcaron fuertemente su infancia, incluso, estuvieron con ella como figuras paternas, por otro lado, también fueron los indios quienes le enseñaron a Garro las diferencias raciales y de clase que existían:

Vinculada con España directamente por línea paterna, y bisnieta de un inmigrante vasco por parte materna. Elena al lado de sus hermanos y primos, pertenece al grupo social y racialmente aceptado; son blancos, rubios, de ojos azules, son "los bonitos" del pueblo (...) Desde niña Elena se supo diferente (Lopátegui, 2004:93).

En la ciudad de México era mejor aceptada porque la población era mestiza y blanca, es decir, podía asistir a los colegios privados sin sufrir discriminación por la venia que le otorgaba su piel blanca y su cabello rubio, pero esto no la salvaba del estigma de ser "gachupina":

Descubrió que en la sociedad mestiza se valora más lo blanco y se desprecia lo indígena, mientras que en Iguala se enfrenta con otra realidad: se da cuenta de que los "güeros" representan la minoría en los pueblos donde es rechazada por los oprimidos, indígenas (Lopátegui, 2004:92).

El tema de la discriminación y las diferencias entre las personas es muy recurrente en su literatura como en la antología de cuentos *La semana de colores*, la novela *Nuestras vidas son los ríos*, *Matarazo no llamó* y *Los recuerdos del porvenir*, la misma escritora ha contado anécdotas:

En una de nuestras correrías por el monte un arriero me preguntó: "¿Cuál de los dos ancianitos es tu papá?" ¿Ancianitos?, pregunté humillada. "Sí, tú también naciste ya ancianita, con el pelo blanco." Sus palabras nos preocuparon. En efecto, en todos los corridos y las canciones las mujeres tenían pelo negro y "brillante". (...) Quisimos quejarnos de la triste suerte de ser güeros, pero en la casa nadie me escuchó... (Lopátegui, 2004:93).

En la obra de *Nuestras vidas son los ríos*, de la antología de cuentos *La semana de colores*, los personajes Nellie y Lelinka encarnan perfectamente las primeras impresiones que Garro tuvo del mundo durante sus infancia, incluso ambas se parecen a los niños Moncada en *Los recuerdos del porvenir*, libres, despreocupados y juguetones, hasta que los demás les muestran las diferencias y límites que hay, sólo que Leli y su hermana lo entienden a edad más temprana y los Moncada optan por la muerte y la deshonra antes que aceptarlo, haciendo referencia a la muerte de Nicolás y Juan, y al abandono familiar de Isabel:

-Quiero a esa muñeca -balbuceó. Don Tomás se hinchó de ira, su piel tomó el color de una berenjena, se irguió y la miró indignado. - Esa muñeca es mía ¿Por qué la quieres? -Me gusta, me gusta mucho y quiero llevármela a mi casa. (...) -Así son los gachupines, todo se lo quieren llevar a su casa. ¡Pues no se va a poder! ¡Es mía! La tengo yo para regalo de mis ojos. ¡Y mi dinero me costó! (Garro, 1997: 205).

Aquellos años que pasara de niña en la ciudad de México nunca le conmovieron, pero los años vividos al sur de México, sí. Iguala, un pueblo de

provincia, añadía a la atmósfera de la novela la presencia de los indígenas o campesinos con su poesía, lenguaje que construía una realidad con elementos mágicos para el occidental, proveniente del pensamiento prehispánico, cuyo tiempo es el que corresponde al ir y venir de las cosechas y las lluvias.

El narrador expresa el sentir del extranjero, mestizo o criollo, ante el mundo, este es de alguien que no pertenece a ningún lugar y por ello la sensación de amenaza está latente, así como la memoria:

A los mestizos, el campo les producía miedo. Era su obra, la imagen de su pillaje. Habían establecido la violencia y se sentían en una tierra hostil, rodeados de fantasmas. El orden de terror establecido por ellos los había empobrecido. De ahí provenía mi deterioro... (1963:27).

El sentimiento de abandono es una de las respuestas al por qué de la condena de Ixtepec, el narrador está consciente de su interioridad, está estático en el desierto, su conciencia se encuentra más apegada a la del mestizo, porque ambos sufren la misma incapacidad de cambiar y de conectarse con el mundo. El narrador expresa lo que la gente pudiente siente, envidia y odio hacia los otros, la destrucción y no la creación se muestra como única alternativa para acabar con la amenaza interna de saberse frustrados por no poder cambiar: "... ¡Ah, si pudiéramos exterminar a todos los indios! ¡Son la vergüenza de México!" Los indios callaban" (1963:27).

El discurso que se percibe es la del mestizo y el criollo desposeídos, el indio calla porque no hay manera de llegar a su interioridad, el silencio impuesto por la violencia hacia él no lo permite, a su vez que el indígena representa los rastros dejados por el pasado mítico olvidado. La discriminación de los indígenas radica desde la conquista, el ser diferentes ha sido motivo se menospreció y abandono, a pesar de que durante los siglos XVI y XVII fueron parte importante de la riqueza de Nueva España.

En el pasado, los criollos habían descubierto que podían confiar más en su fuerza de trabajo que de la de un negro, que poseía problemas de adaptación, o un mestizo, que realmente era indisciplinado y muy costoso, se explica incluso que las crisis más fuertes en la América hispana se debieron a

la disminución de la población indígena, de allí la iniciativa para el virreinato de protegerlos.

El separatismo entre el mestizo y el indio se marcó aún más cuando el primero se sujetó a la razón, buscó europeizarse y optar por el positivismo científico para seguir el ritmo marcado por el resto del mundo (Israel, 1980: 68), para ello cortó con todo vínculo con la adoración a la naturaleza y el respeto a ella.

La necesidad de empatía crea el discurso de Ixtepec, a pesar de que el narrador siente pena por los indígenas le es imposible acceder a su mundo, una causa sugiere que los indígenas son dueños de un lenguaje distinto e inaccesible por no descender del latín, ni del hebreo, árabe o el inglés; su forma de pensar no es pragmática ni positivista, su vinculación con la naturaleza les permite formar parte del todo, asimismo la necesidad de participación es más valorada.

Sin embargo, no todos los indígenas sienten lo mismo. Inés, que trabaja para las Montúfar, los traiciona porque no hay lazo afectivo entre patronos y trabajadores, a pesar de que sus apariciones son escasas, este personaje se hace relevante porque decide el destino de todo el pueblo, el otro, el indio, al que tanto temen los mestizos, termina traicionándolos:

...Doña Elvira se tapó la cara con las manos y Conchita, impasible, se dejó servir. -Estamos vendidas... -dijo la señora cuando Inés desapareció detrás de la puerta. -No la podemos echar. -contestó Conchita lacónicamente. - ¡No!... ¿Te imaginas las represalias? ¿Estos indios son traidores?... - ¡Chist! -le dijo su hija llevándose un dedo a la boca en señal de silencio. La señora obedeció y un tropel de temores informes la hizo casi perder el conocimiento. No cabía duda, la traición había salido de su casa y ella era incapaz de limpiar su honor y de vengar a sus amigos... (1963:258-9).

La falta de conexión es una causa para la desgracia de Ixtepec, el pueblo está narrando cómo vivió su desintegración. El "otro" se muestra como la amenaza, sin embargo, también es quien puede ofrecer la promesa de libertad y felicidad. *Los recuerdos del porvenir* es una novela donde es constante la ilusión y la desilusión, ambos forman un juego con el lector para

hacerlo pensar si las situaciones de los personajes terminarán bien o mal, al final la desilusión triunfa por la traición siempre del "otro", primero de Inés, la menos conocida del relato, y luego por Isabel, una de las protagonistas; la captura del sacerdote y la muerte de Nicolás Moncada rematan con el fatal final.

En la interpretación destacan también otros conceptos: *religión* y *religiosidad popular*, esta última se basa en códigos de conducta que dan sentido a la vida de las personas, para que se armonicen con las funciones de la colectividad. La *religiosidad popular* hace funcionar sanamente a la sociedad, incluso forma parte de la edificación de la cultura y de la identidad del pueblo; es una necesidad existencial. Asimismo, es la unión del mestizo con el indio, ya que tras la conquista el cristianismo se sincronizó con las creencias espirituales de los indios, cuyas expresiones son visibles en los rituales.

El personaje de Dorotea es un ejemplo de ello, pues al contemplar los cuerpos de los indios ejecutados por los militares, por "abigeos o rebeldes", sincretiza la forma de ver la muerte para el indígena como para el mestizo: los ahorcados tienen el privilegio de entrar al reino de los cielos, un mundo mejor, el "orden perfecto" como lo llama ella, a su vez ella está condenada por seguir con vida, está viva por el recuerdo, algo que le impide entrar a ese orden por la permanencia de sus pecados en su memoria:

- ¡Dios los tenga en su Santa Gloria! -agregaba mirando a los ahorcados, descalzos y vestidos de manta, que parecían indiferentes a la piedad de Dorotea. "De humildes será el Reino de los Cielos" recordaba la vieja, y la Gloria resplandeciente de rayos de oro y nubes blanquísimas aparecía ante sus ojos. Bastaba extender la mano para tocar ese momento intacto. Pero Dorotea se guardaba de hacer el ademán; sabía que una fracción mínima de tiempo contenía al abismo enorme de sus pecados y la separaba del presente eterno (1963:16).

Es el olvido un camino a la redención, ya que el presente es eterno en Ixtepec. La imagen del zapato, desde la religión ha sido símbolo de protección y adhesión con la tierra, asimismo, al despojarse de uno es

desprenderse de lo terrenal para pasar a un plano espiritual, es, asimismo, alejarse de la permanencia, ser etéreo y dejar la entidad:

"Están allí por pobres". Vio sus palabras desprenderse de su lengua y llegar hasta sus pies de los ahorcados sin tocarlos. Su muerte nunca sería como la de ellos. "No todos los hombres alcanzan la perfección de morir; hay muertos y hay cadáveres, y yo seré un cadáver", se dijo con tristeza; el muerto era un yo descalzo, un acto puro que alcanza el orden de la Gloria; el cadáver vive alimentado por las herencias, las usuras y las rentas (1963:16).

Se convierte en una vida alternativa la vida religiosa, desde un punto de vista pragmático, porque representa una forma de supervivencia para el espíritu. Dos formas de lograr que el espíritu se mantenga a salvo han sido la ocupación de actividades físicas, intelectuales y la religiosidad, al negarse estas, Ixtepec se encuentra desprotegido de todo aquello que hace mal.

En Ixtepec todo ritual religioso también puede percibirse como una fiesta porque rompe con el tedio y las malas sensaciones que acosan al pueblo; los rituales y las fiestas autoafirman su humanidad y se muestra la vitalidad. Además, como lo menciona Ad. E. Jensen en su obra *Mito y culto entre pueblo primitivos*, los contenidos de vivencia en una fiesta son distintos de los cotidianos porque las verdades míticas sólo se revelan en una atmósfera de festividad.

El hombre mediante los rituales reafirma el vínculo que tiene con el cosmos y el mundo, imita los procesos naturales y logra expresar el papel que le corresponde dentro de él. Elena creía en los milagros y era religiosa, espiritual. Ella comprendió los efectos que el cierre de templos provocó en el pueblo. Ixtepec se encontró frente al Apocalipsis y fuerzas sobrenaturales, Jean Meyer destacó en su trabajo la *Cristiada*:

Los cristeros vivieron la epifanía de una condición humana gloriosa y absoluta que sobrepasó el momento histórico y dio rienda suelta a su deseo de reencarnar los arquetipos; así, los acontecimientos históricos están cargados de mensajes soteriológicos y Dios se revela a través de la historia. Reviven tiempos pasados, planteando de nuevo a la cuestión de la legitimidad de un César detrás del cual vislumbran a Satán; los

soldados del gobierno: ¿Viva el Gran Diablo, nuestro padre! "El perseguidor, cual cristero al revés, es el testimonio de una totalidad, la del México cristiano engendrado en el siglo XVI... (1974:322).

El fin del mundo que conocían se vivía y era el cambio de una etapa a otra, se cortaba un vínculo con el origen primario del hombre. La voz del narrador presiente el fin de los tiempos, los cuales llegan como sucesos ya vividos, asimismo, los personajes, por medio de señales y símbolos, intuyen lo que les sucederá en el futuro, una catástrofe. Margarita León, en su texto, *La memoria del tiempo*, destacó:

El final apocalíptico de Ixtepec significa la desaparición de un lugar cósmico, un lugar a donde los estragos del tiempo no llegan. Ese lugar cósmico encarna en la memoria "del origen" a un Ixtepec del pasado remoto, edénico, donde abundan la armonía y la felicidad. Es un Ixtepec de la infancia, cuya destrucción por efecto del olvido y por las acciones de los hombres, crea un sentimiento intenso de angustia (2004:118).

Un destino inevitable va ocurriendo, en él los habitantes de Ixtepec sienten con lentitud su disolución. El clímax de la obra, que marcará la primera pauta hacia su fin, comienza en la primera parte de la novela cuando los amantes, Julia y Felipe, se inmolan, en la segunda parte de la novela ocurre la destrucción moral y física de Isabel Moncada, dando con el ello el auge del nudo, hasta que se termina con el alejamiento de toda promesa de futuro para Ixtepec.

Los personajes se van alejando de un pasado al que se aferran por considerarlo paradisiáco, el tiempo antes de la Revolución y la Cristiada, esto, al creer que en él dominaba el orden y las jerarquizaciones. La anulación de dicho orden produce angustia a todos los involucrados: personajes y narrador, porque significa la separación total con el origen.

Se vio la religiosidad ¿pero ahora qué es la religión en Ixtepec? Ésta fomenta el misterio en los habitantes de Ixtepec y acrecienta su miedo hacia lo desconocido, por ello acuden a ella con intensidad para obtener tranquilidad interior:

Apareció la raya naranja que anuncia la mañana: la luz subió por el cielo y nosotros seguíamos en el atrio; teníamos sueño y sed, pero no queríamos abandonar a la iglesia en las manos de los militares. ¿Qué haríamos sin ella, sin sus fiestas, sin sus imágenes que escuchaban pacientes los lamentos? ¿A qué nos condenaban? ¿A penar entre las paredes y a trabajar la tierra seca? ¿A morir como perros callejeros, sin queja, después de llevar su vida miserable? (1963:158-9).

La religión logra que Ixtepec se sienta liberado de su destino. La posibilidad de elección es abandonada para adorar a un tótem, un ídolo (ídolos o santos, los mismos que venera Dorotea), a un dios para distraerlos de sus pesares. Es un lenguaje que pertenece a un pensamiento mítico, el cual justifica los males o los bienes del mundo a entidades sobrenaturales.

El último punto, *la magia* se presentan en las acciones que al parecer no pueden tener una explicación racional para Ixtepec, fuerzas que superan las posibilidades físicas de los personajes se manifiestan, ejemplos: la aparición y presencia de Felipe Hurtado, la huida de los amantes del pueblo y la transformación de Isabel en piedra.

Hans Blumenberg menciona que la *magia* en la conciencia mítica forma parte de esta aceptación por lo sobrenatural, un algo que es más grande que el ser humano y que posee el control de todo, incluyéndolo a éste, las veces en que se llega a topar con lo mágico se descubre la nimiedad de la individualidad, es más bien en lo colectivo donde se puede hallar lo verdadero

La distancia del narrador para relatar los acontecimientos le brinda un carácter especial a la novela, hace que las situaciones se presenten de manera ensoñadora y poética, Blumenberg dice algo al respecto con el sueño: Las culturas que no han llegado aún al dominio de su realidad siguen con su sueño... (1979:11).

Las imágenes son casi irreales, enfatizando la naturaleza mítica de la novela y más al hacerlas conocer como recuerdos. Tales características realizan los rompimientos de tiempo y espacio que se precisan dentro de las características de la conciencia mítica. El narrador parte de una realidad externa (profana) y después a una interna (verdadera o sagrada), la primera realidad es la que el lector no ve (implícito), pero intuye; la segunda es la que ve (explícito) y la trae la memoria.

Blumenberg dice que la necesidad de vincularse con "el otro" se halla en *el sentido mítico de participación*. El hombre se consideraba como una parte del cosmos y del mundo que lo rodea, pertenece a un plano ininterrumpido de mutua acción y colaboración. No se considera como centro dominador de lo que le rodea, más bien, forma parte del todo.

Los habitantes de Ixtepec y el narrador sienten la necesidad de vínculo, pero les es imposible lograrlo a causa de sus antecedentes históricos: conquistas y despojos, los cuales, sin que se los puedan entender les pesa y les impiden trascender; se marcan los antecedentes de la conquista, momento histórico que dio inicio a la marginación.

El narrador le atribuye su condición a la historia, al Estado violento, pero el bienestar a algo más poderoso que estos dos, a esa magia que se haya en el interior del ser humano y habita en la realidad verdadera. Elena Garro le explicó a Carlos Landeros como ella definía la magia:

-Tremendo. Elena, ¿y en la brujería sí crees?

-Sí, sí creo.

-En la buena o en la mala, o...

-Creo que la magia negra y en la magia blanca.

- ¿La blanca es la buena?

-Sí, por ejemplo, la misa es magia blanca, porque tú cuando vas a misa asistes a un acto mágico, porque eso de que la hostia sea el cuerpo de Cristo, pues es un acto mágico.

-Es cuestión de fe ¿no?

-Sí.

- ¿La magia y la brujería son diferentes?

-Sí. Son dos cosas diferentes.

-Porque la brujería, como la practicaban los aztecas, los mayas, como la practican en Escocia, en Holanda y...

-Y aquí.

- ¿En Francia también?

-También hacen brujería contra un fulano o contra una fulana. Le ponen alfileres a un muñeco y la gente se enferma.

-Entonces ¿también crees en las fuerzas del bien y del mal?

-Yo sí creo que en su existencia; si quieres te lo digo, en otros términos: existen las fuerzas negativas y la positivas.

- ¿Entonces qué es la brujería?

Es brujería todo lo que sea hacerte daño, utilizando medios raros para perjudicarte. La brujería es una inversión de valores, ¿no ves que los brujos ponen la cruz de cabeza?... (Landeros, 2007: 119-120).

Esta misma magia sería causante del único y verdadero milagro ocurrido en Ixtepec, la transformación de Isabel Moncada en piedra, no por un dios sino porque ella así lo deseó. El sentimiento de abandono y el porvenir hacen pensar al narrador que fuerzas ajenas son las responsables de su pena.

Gabriel Weisz, en su obra *Rituales literarios*, también explica que la magia es el arte con el que el hombre influye sobre el mundo para dominarlo con un fin de beneficio. La magia puede también considerarse como una participación negativa, que es cuando el hombre, por su condición de eslabón en la cadena vital, siente deseo de poder, de domar lo que está unido a él. Octavio Paz explica:

...por una parte trata de poner al hombre en relación viva con el cosmos, y en este sentido es una suerte de comunicación universal; por la otra, su ejercicio no implica sino la búsqueda del poder (1979:36).

La religión y la magia poseen en común que el mundo y sus fenómenos son concebidos por entidades sobrenaturales, así que sólo a través del uso correcto de determinados signos, creados por estas formas divinas, se podía acceder a sus favores o causar angustias.

En la novela la religión actúa como un ejercicio de poder, busca afectar al mundo, indica que “hacer”, y que “no hacer” a cambio de promesas de vida eterna, de perdón, de alejamiento del mundo cruel, de recompensas, aunque también amenaza con brindar castigos, impone tabúes y prohibiciones si no se le sigue.

La búsqueda de la religión en el ser humano lo equilibra psíquicamente por miedo a lo desconocido o a lo inevitable. Ixtepec y sus habitantes no quieren llegar a ese porvenir tan amenazante, así que atribuyen que una

entidad superior es culpable de su condición, se manifiesta nuevamente el *sentido mítico de causalidad*, un nuevo orden se está estableciendo en el pueblo, este es traído por los militares, así que ellos deben someterse a ella para no enfurecerla más, a su vez, confían en divinidades y les atribuyen ritos (fiestas) para conservar su esperanza.

Pero ¿Hay diferencia entre religión y religiosidad? La religión es un sostén para enfrentar el mundo externo, protege a Ixtepec haciendo que ignore las posibilidades inevitables que causan su angustia, como la muerte. La religiosidad es para hallar el mundo interno y aceptar lo ineludible. Domínguez Hidalgo diferenció estas palabras: ...La religión será la estática de los sentimientos y los pensamientos. La religión implica vida interior contemplativa. La religiosidad vida interior creadora, transformadora, innovadora (1974: 34).

En la novela hay religión y ausencia de religiosidad, esta última que poseerían los indígenas al tener conciencia sobre lo colectivo. Los habitantes de Ixtepec contemplan, no actúan, no crean alternativas para cambiar su destino, son pasivos, el narrador de la novela también lo es. Narrador y personajes no pueden lograr tal acto porque son prisioneros de su propia memoria.

La diferencia entre religión y religiosidad es confundida por los personajes, por ello las acciones heroicas en el relato son irrealizables. La gente se altera cuando cierran los templos, se sienten perdidos porque piensan que al privárselos estarán deslindándose unos de otros, hay temor por el cambio, la muerte y la soledad.

La religión radica de la etimología del latín *ligare* que significa unir, *re* es un prefijo que significa intensificar, por lo tanto, *religare* es reunir, *religión* es la unión de los individuos e Ixtepec se ha hecho a través de ella, haciendo clave este elemento para descifrar cómo se construye el pueblo. La separación o segregación es el caos, así lo expresa Ana Moncada:

“Un aerolito es la voluntad furiosa de la huida” se dijo, y recordó la extrañeza de esas moles apagadas, ardidadas en su propia cólera y

condenadas a una prisión más sombría de la que habían huido. "La voluntad de separarse del Todo es el infierno" (1963:32).

Todos los habitantes del pueblo están ligados al mismo espacio, tiempo y destino gracias a su propio lenguaje, a sus imágenes y doctrinas, continua e aplicándose el *sentido mítico de participación*. La angustia de perder la conexión está latente y se puede observar en esta escena:

Caía la tarde. El grito de los voceadores de los diarios que anunciaba la supresión de los cultos religiosos atravesó mis calles, se introdujo en los comercios, penetró en las casas y puso en movimiento al pueblo. La gente salió a la calle, formó grupos y se dirigió al atrio de la Iglesia. - ¡A ver si nos dejan sin santos! Bajo la luz violeta de la tarde, la muchedumbre fue creciendo. - ¡Vamos a ver quién desmadra a quién! Encerrados en una ira en voz baja, los pies descalzos curtidos por las piedras y las cabezas descubiertas, los pobres se agruparon bajo las ramas de los almendros. - ¡Virgen de Guadalupe, ayúdanos a chingar a estos cabrones! Los gritos se sucedían de cuando en cuando, luego volvía el silencio (1963:157).

La religión sirve como columna para Ixtepec y sus habitantes, sin ella se desmoronan, o al menos así lo sienten. La angustia está latente en toda la narración, ¿por qué la angustia? Manejada desde el punto de vista del existencialismo, es la conciencia de la imposibilidad de la existencia, angustia es el destino para Ixtepec, es la elección de la situación de la que no se puede escapar y el reconocimiento de la imposibilidad o nulidad de toda otra elección.

El narrador y los habitantes del pueblo saben que no hay alternativas alrededor de ellos, la angustia es por aquel conocimiento de no poder cambiar lo que se avecina: el cierre de los templos, la desintegración de su comunidad a causa de ello. Al narrador, como a los personajes, sólo les resta contemplar como el pueblo que conocen está siendo aniquilado. Se elimina lo espiritual con el cierre de las iglesias, lo sensual con la desaparición de Julia y lo intelectual con la de Felipe. La sangre y la impunidad sólo conducen a la nada.

Siendo el narrador de un pensamiento totémico, una de sus características es dotar de presencia a lo ausente (Frazer,2012: 290). El

lenguaje es la herramienta que dota de apariencia a los objetos faltantes, ya sean concretos como una persona o abstractos como los sentimientos. Este pensamiento asocia la esencia de éste con su nombre y una vez denominándolo brota en el mundo, así era concebida la realidad en la antigüedad (2012: 291).

La realidad percibida a través de la conciencia mítica es similar a la realidad que Elena consideraba genuina o verdadera, "no existe el tiempo de los relojes", decía ella, sólo principio y fin, mas es imposible de apresarla con el lenguaje objetivo, así que recurre a la poesía, siendo la única en capturar lo incapturable.

El narrador se rige por este parámetro de la magia y la religión, fuerzas ajenas lo mantienen sin movilidad, sin evolución, y esta entidad sobrenatural es su propia memoria; pero, la memoria que restringe la voluntad del sujeto no es únicamente individual, sino también colectiva, tal como se había expuesto anteriormente. Esto responde a la cuestión sobre su identidad, el narrador como individuo es lo que es por causa de los otros, no puede deslindarse de ellos, no puede olvidar al otro, a su vez, la gente de Ixtepec, como los militares y los indios, están unidos por aquel que les recuerda, el narrador, y éste les recuerda por el amor que Isabel Moncada siente por Francisco Rosas.

El tipo de conocimiento que otorga la novela es sobre la naturaleza del mundo interior del individuo, pero este posee una particularidad. Su visión es la del mestizo, el descendiente de dos mundos distintos, pero unidos por el devenir. El mestizo se encuentra alejado de sus orígenes y no es capaz de encontrar su lugar en ningún espacio o tiempo que suscita por obra del avance pragmático, progresista y material; a excepción, dentro de sí mismo, ya que rememora a sus ascendientes.

Todos los habitantes de Ixtepec manifiestan este sentimiento, pero el más pesaroso está en Francisco Rosas, porque ha olvidado su ascendencia y sólo tiene en sus recuerdos a Julia. Se siente miserable y derrotado, porque siendo un aventurero con todas las cualidades requeridas jamás encontró la cura de su vacío. Encarna al hombre idealista, tal como lo comentó el personaje de Juan Cariño, porque vive y es impulsado por sus ideales; sin

embargo, las ideas existen en la mente del sujeto y no en un mundo exterior independiente. Rosas se encuentra confundido, pues su memoria ha jugado con su percepción:

...Rosas se sintió muy solo. Sin Julia el cuarto quedó desmantelado, sin aire, sin futuro. Se volvió y vio la huella de su cuerpo sobre la cama y sintió que giraba en el vacío. Él no tenía memoria. Antes de Julia, su vida era una noche alta por la que él iba a caballo cruzando la Sierra de Chihuahua. Era el tiempo de la Revolución, pero él no buscaba lo que buscaban sus compañeros villistas, sino la nostalgia de algo ardiente y perfecto en que perderse. Quería escapar de la noche de la sierra, en donde sólo le quedaba el consuelo de mirar las estrellas (...) Traicionó a Villa, se pasó con Carranza y sus noches siguieron iguales. Tampoco era el poder lo que buscaba. El día de su encuentro con Julia tuvo la impresión de tocar una estrella del cielo de la sierra, de atravesar sus círculos luminosos y de alcanzar el cuerpo intacto de la joven, y olvido todo lo que no fuera el resplandor de Julia. Pero ella no olvidó y en su memoria seguían repitiéndose los gestos, las voces, las calles y los hombres anteriores a él (1963:79-80).

Los habitantes de Ixtepec están bajo la misma condición, pero lo manifiestan de distintas formas, Martín recuerda el pasado de su infancia y de sus ancestros, la viuda Montufar, a su esposo, sobre todo, por la manera en cómo se vengó de él por acaparar todos los espejos de su casa, Conchita a Nicolás, de quien está enamorada en secreto, Dorotea a los zapatistas, etcétera. Los personajes que aparecen más en la trama recuerdan su infancia, pero Julia resalta porque no hay acceso hacia su mundo interior, únicamente cuando se acerca su fin en la novela.

La amante de Rosas es antítesis de él, mientras éste carece de los recuerdos de su origen, la mujer sospechosamente, con el testimonio del general, parece tenerlos en exceso, ya que hace caso omiso del presente y de todo el pueblo que chismorrea sobre ella. Jugando con las perspectivas, si el narrador ignora su presente por vivir hurgando en su memoria, y en ella los recuerdos fuesen espejos, la imagen más parecida del narrador sería la de Julia.

No se asevera para nada que el narrador y Julia sean la misma persona, pero sí que, como un microcosmos o un espejo visto en contrapicado, el

narrador se sumerge en su memoria tal como Julia lo hace y esta, a su vez, debe estar pasando por un proceso similar al de narrador. El presente no se puede exteriorizar a ella hasta configurar en su memoria su identidad, a menos que este no le proporcione los elementos que requiera para construir su “estar ahí”. Julia se aburre de todos, sólo muestra interés por el extranjero, Felipe Hurtado:

La hermosa Julia, la querida del general, envuelta en una bata de fulgurante rosa, con el pelo suelto y los zarcillos de oro enredados en los cabellos, dormitaba en su hamaca, cerca de ellos (Hurtado y el hotelero). Como si sintiera la presencia extraña abrió los ojos y miró soñolienta y curiosa al extranjero. No pareció sobresaltarse, aunque ella era capaz de disimular más de un sobresalto (1963:41).

La incomodidad causada por los sentimientos de despojo y abandono condicionan, al que recuerda, a que se haga de una vida desahuciada; sin embargo, esto forma parte de la identidad. La historia del pueblo de Ixtepec prevalece porque está adherida a la conciencia y a la memoria del desposeído, del que busca y espera encontrar.

Paul Ricoeur precisa los conceptos “conciencia histórica” y “tiempo histórico”. Con ellos, plantea la irreductibilidad cronológica del tiempo y expone que el espacio y la experiencia son resultado del conjunto de herencias del pasado; las cuales establecen los deseos, los proyectos y los miedos que una sociedad y sus integrantes poseen. También hay un espacio de experiencia, el lugar donde se vive, y un horizonte de espera, las expectativas que se tienen del lugar, ambos dialogan y construyen una dinámica que origina la “conciencia histórica”, la cual se establece sólo en tiempo presente. Esto condujo a Ricoeur hacia otro dilema: el de la memoria herida.

La memoria sufre de traumatismos y abusos que forman parte de la construcción de la identidad individual y colectiva, sobre todo, cuando la expectativa resulta caer en la decepción. Antes esta crisis, se muestran tres causas: La primera tiene que ver con la relación conflictiva entre la permanencia de uno mismo y el tiempo. La segunda es sobre la competición que se impone cuando aparece el “otro”, a partir de ese momento, la alteridad y

la diferencia se perciben cual amenazas para el “yo”. La última da a lugar a la violencia dentro de la construcción de las identidades.

Los traumas de la memoria individual son análogos a la de la colectiva. La interacción entre el “yo” y el “otro” siempre implicará algo de violencia, nace una memoria herida que, ante la observación de Ricoeur, necesita de atención. Una forma de tratamiento es a través del ejercicio de la interpretación del pasado y el proceso del duelo; sobre todo, cuando se trata de la pérdida de algo importante, ya sea la familia, la patria o un ideal. Este padecimiento es el exacto descrito en *Los recuerdos del porvenir*.

En la novela las heridas parecen diversas: la decepción que trajo la Revolución, la matanza de los indios, el despojo de tierras, la corrupción y el caciquismo; pero se pueden ordenar de manera más concreta en tres y concordar así con las observaciones de Ricoeur: la primera es la vejación de la identidad, la segunda corresponde a la presencia y ausencia del otro, y la última corresponde al sujeto y su memoria bajo las órdenes del tiempo.

La primera pérdida o herida en la memoria es la vejación de la identidad. Se observa cuando el narrador relata los eventos de violencia trazados por la Revolución o el gobierno de Calles. La mirada deja de enfocar a personajes en particular y se dirige hacia los habitantes del pueblo, como si fueran una sola entidad. Ixtepec llora, grita y amenaza, mas, nada ocurre a su favor. El narrador, junto con el resto de los pueblerinos, revela su incapacidad de acción contra la matanza de los indios y el cierre de templos; aquí surge una interpretación que señala que el individuo es prisionero y carece de importancia, pues, la impunidad no se dirige hacia nadie en particular, toda personalización es negada, aunque se les asigna la identidad que más conviene para justificar las acciones:

... Yo callaba detrás de los balcones cerrados y el *Gallo* pasaba con su cauda de cantos y balazos. Temprano en la mañana aparecían algunos colgados en los árboles de las trancas de Cocula. Los veíamos al pasar haciendo como si no los viéramos, con un trozo de lengua al aire, la cabeza colgante y las piernas largas y flacas. Eran abigeos o rebeldes, según decían los partes militares (1963:16).

Los militares no distinguen personas sino a un sólo enemigo, una sola entidad hostil y extraña que no está dispuesta a abrirse con ellos. El Estado, a través de estos hombres de armas, anula lo individual, pero el narrador cohesionaba a todo el pueblo en sí para sujetarles en su propia memoria. Al hacerlo, el narrador resiste al apocalipsis.

La espera en el relato, en tanto, es algo que concierne al tiempo, porque mientras los que actúan lo aceleran, los que atestiguan esperan. La captura del tiempo es la captura de la historia y a su vez de la acción para poder ejercer cualquier aspiración. El pueblo no sólo debe soportar la pasividad, sino que es obligado a ser testigo de las peripecias de otros. Paul Ricoeur expuso que el testigo es una estructura crucial para la conformación de la memoria colectiva, pues es un documento viviente que avala la legitimidad del acto para las estancias de poder:

Caía la tarde. El grito de los voceadores de los diarios que anunciaba la suspensión de los cultos religiosos atravesó mis calles, se introdujo en los comercios, penetró en las casas y puso en movimiento al pueblo. La gente salió a la calle, formó grupos y se dirigió al atrio de la iglesia.

- ¡A ver si nos dejan sin santos!

Bajo la luz violeta de la tarde la muchedumbre fue creciendo.

- ¡Vamos a ver quién desmadra a quién!

Encerrados en una ira de voz baja, los pies descalzos curtidos por las piedras y las cabezas descubiertas, los pobres se agruparon bajo las ramas de los almendros.

- ¡Virgen de Guadalupe, ayúdanos a chingar a estos cabrones!

Los gritos se sucedían de cuando en cuando, luego volvía el silencio. Mientras esperaban, los hombres fumaban cigarrillos baratos y las mujeres cuidaban a sus hijos. ¿Qué esperábamos? No lo sé, sólo sé que mi memoria es siempre una interminable espera... (1963:158).

Para el narrador de la novela, la historia oficial o la experiencia de lo histórico debe involucrar no sólo a individuos, sino al pueblo, porque su estructura en el lenguaje se diseña para aglomerarles. El narrador habla en un plural en tercera persona para sostener una conciencia del "yo" que ha pasado

por la identificación con el “otro” y que ahora le ha trascendido. El Estado efectúa una prolongación del poder mediante el sometimiento del otro, sobre todo de su memoria; sin embargo, el narrador sabe qué memorias son suyas y cuáles no, porque no niega la alteridad ni sus faltas con ella, las enfrenta y dialoga con ellas.

Para resistir a la manipulación de sus recuerdos, el narrador contempla su memoria herida y busca, a través de la interpretación, una manera de efectuar su duelo. Posterior al encuentro interno con el dolor, puede suceder una fase positiva, en donde se da una reconciliación y se supera el trauma. Pero también existe una negativa, en la cual dominará la melancolía y surgirá la repetición compulsiva que mantiene el daño.

En la novela se da la impresión que está última es la que surge, ya que el narrador rememora continuamente los eventos ocurridos en Ixtepec. Sin embargo, su interpretación muestra que, mediante el lenguaje de la poesía, los recuerdos pueden cambiar y por tanto la condición del individuo también, esto implica una participación del olvido.

Ricoeur expone que el discernir sobre qué aspectos corresponden a la voluntad del individuo, para elegir su destino, concluyen en que el olvido es un modo de liberación del recuerdo. Pero, el olvido no es el único acto de voluntad, también está el lenguaje.

Reiterando sobre la importancia que tiene el lenguaje en la novela, también se destaca que este no se enuncia de manera egocéntrica, hay un vínculo inquebrantable entre el “yo”, que es el narrador, con la otredad. Un cronista, periodista o historiador mantienen distancia de los hechos, pero el narrador literario está involucrado con la historia que narra, tal es el caso de este narrador, quien comparte con sus personajes los sentimientos:

Su presencia no nos era grata. Eran gobiernistas que habían entrado por la fuerza y por la fuerza permanecían. Formaban parte del mismo ejército que me había olvidado en este lugar sin lluvias y sin esperanzas. Por su culpa los zapatistas se habían ido a un lugar invisible para nuestros ojos... (1963:15).

La empatía convierte a todos los integrantes de la novela en una sola identidad, mas es una identidad que nace de la interpretación del narrador; pues éste es quién opta por hablar como poeta para revelar el lado emocional de su conflicto y como observador objetivo para aclarar la experiencia de lo histórico; juzga su contexto y denuncia la violencia causada por las guerras internas y el progreso.

Cuando el narrador elige recordar, se recrea la historia colectiva de Ixtepec. Sin embargo, la memoria se mantiene petrificada y lo fatídico sucede porque conserva un obstáculo: el amor. Dicho sentimiento impide el completo olvido de todo el pasado. La carga histórica, a causa de este factor, imposibilita sobreponerse al eterno retorno de sus errores; en efecto, el exceso de memoria, llevado a cabo, repela el olvido.

La joven, a la que le pertenece la lápida, en donde el narrador comienza a recordar, se convierte en el Alpha-omega de la memoria de Ixtepec; no se petrifica el pasado, sino la memoria, ya que la historia comienza y finaliza con Isabel; no hay nada antes ni después de ella o de Francisco Rosas, la consciencia del narrador se mueve sólo para buscar aquel fatídico reencuentro con el amor.

El exceso de memoria hace recordar a Ixtepec una y otra vez para llegar al olvido y reiniciar, mas, se detiene por temor a él, la oscilación es constante, por ello se percibe a lo largo de todo el discurso de la novela. Si se pierde la imagen de Francisco Rosas, se pierde el conocimiento del amor y del tiempo verdadero.

Para seguir el camino hacia este conocimiento sobre el amor verdadero, el foco de atención enmarca los acontecimientos a nivel grupal, el “yo” que relata se sumerge y se abstrae de sí mismo para formar parte de lo colectivo, sin embargo, al hacerlo se queda sin protagonismo. El narrador, dueño de la voz y la mirada, una vez dentro del “papel” de lo colectivo, adopta una actitud pasiva y sólo contempla a otros cómo construyen la historia, mas es él quien edificará la trama, es decir, funda el ritmo por el que atraviesan las acciones. Las descripciones detalladas y precisas individualizan y destacan a la alteridad para señalar su principal intervención en el relato.

El narrador, a través de su trama, opta por dejarse llevar por el “otro”, ya que, al tratar con asuntos del pasado, no existe todavía un “yo” concreto. Tal como manifestó Maurice Halbwachs, la memoria individual resulta ser siempre colectiva a causa del vínculo íntimo entre el individuo y la sociedad. El recuerdo del individuo se mantiene e instaura por la memoria colectiva, puesto que su lenguaje se desarrolla del contexto y las representaciones sociales de sus contemporáneos.

La inteligibilidad del texto integra la reflexión sobre lo importante que es la sociedad para el individuo, pues la estructura del relato es un tributo a cómo la mente humana afronta el problema que tiene con la memoria cuando intenta comprender una situación o acontecimiento temporal que no sólo ha concernido a un sujeto, sino a muchos, en este caso: el pasado que no fue erigido por su voluntad sino por la de otros, grupos ajenos que se van adueñando del espacio e imponen su propio tiempo, el de los relojes y los calendarios.

Para Maurice Halbwachs, el concepto de memoria no se puede agotar dentro de los límites de la subjetividad del individuo. Existen los “marcos sociales”, estos son: el espacio, el tiempo y el lenguaje; los cuales conceptúan un sistema global de pasado, que permite la rememoración individual y colectiva. Hasta este punto, lo analizado en el capítulo anterior coincide con esta dirección, el narrador no deja a un lado la importancia que tiene “el otro” y la manera en cómo se ha entendido a sí mismo a través de su interacción con él. El aspecto histórico se aborda y se interroga su relevancia.

La Revolución Mexicana y la Cristiada, dentro del relato, no son justificados desde una perspectiva científica-individual, sino vivencial-colectiva, sin embargo, el foco no es colectivo, debido a la incapacidad de lo masivo por señalar particularidades, más bien, el lente es individual. El narrador alude al distanciamiento para brindar objetividad de los hechos con el propósito de mostrar qué asuntos le incumben desde el punto de vista personal, es decir, cuáles han sido asunto de su voluntad y cuáles han estado fuera de ella; en este caso, tras la observación dada a los mitos, lo que perdura es la historia, además del rapto y la violencia del otro, son los sentimientos nacidos de estos

acontecimientos: el temor y el amor.

Las historias que relatan el temor de los habitantes de Ixtepec se encuentran vinculadas con la parte histórica, es decir, la que puede calificarse como real, puesto que sus testigos son todo el pueblo. En tanto, la historia que relata el amor no cuenta con informadores fiables, ya que son individuos cuyas facultades se pueden poner en duda o cuya situación carece de importancia en la sociedad. Por ejemplo, en la desaparición de los amantes de Ixtepec, su testigo, la señora Matilde, pierde la razón tras el fusilamiento de su esposo. En la transformación de Isabel en piedra, la indígena Gregoria es discriminada por su etnia.

La relación secreta de Felipe y Julia, así como la transformación de piedra de Isabel Moncada llegan a ser narrados como mitos o leyendas, sobre todo, por la disposición que tienen de ser reinterpretadas por los pueblerinos cada vez que sean narradas. Sin embargo, el narrador, a causa de su perspectiva crítica, sólo puede sostener que una de estas historias no es mito ni leyenda y es la de la joven Moncada. Dos lados de la historia de Ixtepec se presentan ante el lector, la historia mítica y la real, no obstante, ambas no se salvan del olvido.

Los recuerdos de los acontecimientos históricos poseen una duración de dos a tres siglos dentro de la memoria colectiva, del mismo modo, ocurre con la memoria popular. En *Los recuerdos del porvenir* no se interpreta una memoria popular, pese a que el pueblo posee una participación relevante para el narrador, más bien este se inclina por lo colectivo percibido desde lo individual, dado que su apreciación asume una postura crítica y empática hacia los acontecimientos sociales y sus personajes.

En *Los recuerdos del porvenir* se puede señalar, entonces, que hay un intento por abarcar una totalidad de los acontecimientos que se recuerdan, tanto los propios como los ajenos, de aquellos que cuentan con la garantía de lo real como los imaginarios, sin embargo, las sospechas sobre la veracidad de las historias narradas se manifiestan ante las exageraciones, interrupciones de tiempo y las deficiencias por parte del mismo narrador, que además es

quinestésico, mencionado en el apartado sobre la voz, la mirada y la historia.

Los efectos del relato, como las elipsis y las exageraciones, son imitación de la disertación que suele suceder en la memoria cuando evoca los recuerdos. La estructura de la novela se vincula a diversos procederes de ésta, entre ellos a lo que también Marc Augé proponía en su obra *Las formas del olvido*, como llegan las representaciones del olvido.

Los mitos y las historias oficializadas, como conocimiento, coinciden con la necesidad que tiene el narrador de sobresaturar su memoria para reiniciar su curso, pero ¿qué conocimiento es el que insiste en perdurar y cuál es el que se olvida? ¿Será el mito o la historia oficial? El duelo por el que vive el narrador presenta a su vez una manipulación propia hacia su memoria. Para ello es esencial el olvido, el cual interferirá sobre los factores que han causado más daño sobre la psique. Su proceso es similar a las propuestas de Marc Augé.

La primera forma del olvido se relaciona con la necesidad del retorno para recuperar un pasado perdido, mediante el olvido del presente, el narrador busca este pasado suprimiendo el tiempo actual. En la novela, el narrador busca ese pasado viviendo el tiempo verdadero, es decir, el tiempo interno, aquel que se mencionaba en el apartado sobre "el lenguaje", por ello, suprime toda referencia al presente, incluso, en la novela no hay mención alguna como una fecha o lugar, a excepción de las del pasado. Este pasado es el origen, es del que hablan los mitos, en donde se explica el inicio de todos los bienes y los males.

En Ixtepec se desea acceder al pasado por dos razones, olvidarlo y renacer en un ser nuevo o seguir viendo a Francisco Rosas, a Isabel, a Julia y a Felipe, porque es a través de ellos que el pueblo y el narrador viven el amor en su totalidad. La sincronía que tiene el narrador con los personajes, como Isabel, se debe a que buscan lo mismo y a su vez poseen las mismas emociones como contradicciones. Como narrador histriónico es capaz de situarse en el lugar de Isabel, hasta que se convierte en piedra, es entonces que se coloca en Dorotea para leer la inscripción:

"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 en cinco de octubre de 1927 delante de los ojos espantados de Gregoria Juárez. Causé la desdicha de mis padres y la muerte de mis hermanos Juan y Nicolás. Cuando venía a pedirle a la virgen que me curara del amor que tengo por el general Francisco Rosas que mató a mis hermanos, me arrepentí y preferí el amor del hombre que me perdió y perdió a mi familia. Aquí estaré con mi amor a solas como recuerdo del porvenir por el siglo de los siglos (1963: 192).

El narrador ya no puede situarse en los enamorados, porque ya pertenecen al tiempo verdadero y están en el origen: son, hasta dónde pueda recordar Ixtepec, una dialéctica entre el amor y el temor.

La segunda forma tiene que ver con la aspiración a recuperar el presente, aislándolo provisionalmente del pasado y del futuro, se trata, sobre todo, de invertir los roles sociales, esto significa despojarse de las máscaras sociales y presentarse de manera distinta como se aparece en la cotidianidad, el cambio de roles permite que la naturaleza humana se exprese mejor. Cuando el narrador cambia su mirada hacia los recuerdos, permite que los personajes hablen y así separa el presente. El único vestigio del presente que es el mismo narrador.

Por este proceso, el narrador trabaja como un autor, o incluso un creador, como se explicó en el apartado anterior. Construye a los personajes integrándose en sus pensamientos y emociones. Narra en primera persona del plural para vivir lo que ellos viven: “Así volvimos a los días oscuros. 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” (1963:248).

Bajtín, en su texto *Estética de la creación verbal*, plantea el problema del autor ante la creación de sus personajes y expresa: “...el primer momento de la actividad estética es la vivencia: yo he de vivir (ver y conocer) aquello que está viviendo el otro, he de ponerme en su sitio, como si coincidiera con él (...) Yo debo asumir el concreto horizonte de esta persona tal como ella lo vive...” (2005:30). El narrador habla en primera persona del singular y luego en plural.

Fusiona su identidad con la de los otros y luego se desprende.

El autor también menciona que, cuando nos estamos mirando (yo y el otro), dos mundos diferentes se reflejan en las pupilas y para reducir al mínimo la diferencia de horizontes se puede adoptar una postura más cómoda, aunque esta sea la de eliminar diferencias para que se fundan y se construya una misma persona. El narrador se unifica a nivel emocional con los personajes, aunque marca en determinados momentos las diferencias entre él y los otros, para que se puedan descubrir distintos puntos de vista sobre la historia, de esta manera ofrece un panorama global.

La fusión de miradas es un acto de contemplación entre el "yo" y "el otro", en este caso, "yo" memoria y los "otros" que son recuerdos. La memoria de Ixtepec se atribuye haber trascendido más allá de la condición de los personajes, por ello, es capaz de contemplar a mayores rasgos quién es él y los demás. Todo lo ha vivido, visto y sabe, en tanto las familias de la localidad, los militares, las cuscas y los indígenas no, ellos están atrapados dentro de sí mismos y la única forma para el narrador de descubrirlos es colocándose en su lugar y permitiéndoles hablar.

La memoria puede etiquetar y conservar noción de determinados recuerdos vinculados con las emociones, las situaciones más culminantes de la novela ocurren al ser invocadas por esta razón, así se permiten recordar caras, aromas, sabores y situaciones de alegría como de desdicha. Se percibe la nostalgia en su discurso, como lo vimos en el capítulo anterior, como un motivante creativo, es menos miserable el que recuerda cuando habla de su miseria o la olvida y da cabida al humor:

...En los días a que ahora me refiero, Dorotea era ya tan vieja que se olvidaba de lo que dejaba en la lumbre y sus tacos tenían gusto ha quemado. Cuando Isabel, Nicolás y Juan llegaban a visitarla le gritaban:

- ¡Huela a quemado!

- ¿Ah? Desde que los zapatistas me quemaron la casa se me queman los frijoles... -respondía ella sin levantarse de su silla baja.

-Pero tú eres zapatista -le decían los jóvenes riendo.

-Eran muy pobres y nosotros les escondíamos la comida y el dinero. Por eso Dios nos mandó a Rosas, para que los echáramos de menos. Hay que ser pobre para entender al pobre -decía sin levantar la vista de sus flores (1963: 17).

Las voces se construyen de los que dejaron de existir y tras adoptar su identidad, adquieren una propia, asimismo, trasciende su situación, transformándose en un tipo de memoria colectiva. El narrador presenta una memoria individual, se manifiesta un "yo" singular, pero usa el pronombre en primera persona plural para volverse como una memoria colectiva, sus recuerdos son los de los otros, pero los conoce, los asimila y los interpreta, de esta manera los hace propios.

Paul Ricoeur expone, en su obra *Historia, memoria y olvido*, que se trata fundamentalmente de una memoria individual aquella que por sí misma constituye un criterio de identidad personal (mis recuerdos no son los de otros), no pueden transformarse los recuerdos de uno a la memoria de otros. Sin embargo, Todorov asegura que toda memoria individual es colectiva, porque los seres humanos compartimos elementos en común, nos formamos a partir de los otros, hacemos diferencia del otro y el yo, pero a su vez el otro nos complementa.

Tzvetan Todorov, en *Los abusos de la memoria*, remarca también que la memoria de un individuo está hecha de otras memorias, las cuales aluden a experiencias de otros tiempos o situaciones; mas, los eventos que llegaron a afectar una vida, se terminaron justo en el instante en que dejaron de ser percibidos. El acceso a una verdad histórica es imposible, mas no de una de una idea de la experiencia, y la memoria es fundamental para construir la identidad. Para acceder a la historia es esencial "el otro", lo colectivo.

El narrador une a los personajes en una sola entidad, Ixtepec, en su propia voz, para hacerlos hablar. Cuando un personaje habla, lo hace por todos aquellos que no pudieron afectar la Historia del pueblo ni ser felices por ningún motivo: "- ¡Fracasó todo! -dijo Isabel en voz alta. -No te precipites. Todavía no

sabemos nada. –respondió él (Martín) tratando de creer en sus palabras. - ¿Qué más quieres saber? ¡Estamos presos!” (1963:206). Esto, haciendo que el narrador vaya de lo particular (enfocándose en cada uno de los personajes) para ir luego a lo general, señalándose a sí mismo como el pueblo de Ixtepec al enunciarse en primera persona del plural:

Recuerdo aquellos días vertiginosos y en mi memoria se confunden con los días anteriores a la fiesta de Doña Carmen B. Arrieta. Aquella otra vez, la gente pudiente se fue a México y los que nos quedamos esperábamos con avidez melancólica las noticias luminosas que nos llegaban de la capital. ¡Éramos los desterrados de la desdicha! (1963: 194).

Dirigir la mirada hacia los paisajes o dejar que intervengan voces y rumores, permite que se disuelva el individuo, logrando así un proceso de liberación; igualmente, de conciencia sobre sí mismo como un ente social. Es a partir de los otros, de los recuerdos, que se va generando una nueva identidad.

Ixtepec posee recuerdos individuales proveniente de una memoria colectiva, que se ha cuestionado quién ha sido. La colectividad percibe un origen, pero no lo recuerda, todos los personajes tienen en común eso. Martín Moncada, cuando recuerda la nieve, réplica sobre este olvidar y he allí su desapego con el resto del mundo, los personajes irónicamente son recuerdos hechos de olvido, separados de algo grande y extraordinario, dejados a la deriva, su principio y fin es la nada. La comunidad de Ixtepec es una comunidad obsesionada con la idea de que se encuentran atrapados en un lugar sin futuro y que no hay nada que los saque de allí, ellos definen a Ixtepec. Francisco Rosas enfatiza en esa desvinculación y en la imposibilidad de pertenencia:

Los Moncada le enseñaron el mundo de la compañía y cuando entraba en él, confiado, se lo arrebatában para dejarlo otra vez solo, entregado a la nada de sus días. Nunca más perdonaría nadie, se dijo dolido. Desde entonces él era también un fusilado de la suerte (1963: 213).

La segregación social es culpable de la ruina de Ixtepec. Existe

una gran separación entre los jóvenes y los mayores, cada grupo posee intereses distintos en la vida, esto no permite la vinculación, por lo que nadie recuerda su pasado, por ejemplo, son pocos los habitantes de Ixtepec que conmemoran a los zapatistas, sólo Dorotea, que ya es demasiado mayor. Hay expresión de nostalgia en la voz de la mujer cuando se refiere a ellos, igualmente ocurre con el narrador principal, sin embargo, no regresan sus imágenes al pueblo, esto es porque nadie más los recuerda.

Dorotea se encuentra en gran soledad, nadie comparte su sentir. Los hermanos Moncada, una generación muy posterior, están ajenos a ella y al pueblo, no lo vivieron, por lo tanto, no los entienden. A los Moncada, Julia, Felipe, Francisco Rosas, e incluso a la "Taconcitos", una de las cuscas, les borraron su pasado, por lo tanto, les arrebataron el futuro.

La actitud de los hermanos Moncada, hacia el pasado, confirma lo que nadie experimenta en cabeza ajena. Nicolás, Isabel y Juan aspiran a crear su propia historia, de allí su desvinculación. Pero, la realidad les impone otro destino, pese a la unión de los hermanos, cada uno es un individuo solitario, cuya única compañía auténtica es la de sus pasiones. Nicolás desea ser héroe e Isabel sentir el amor. Nicolás lo percibe y se siente traicionado:

Apoyado en un pilar del corredor, Nicolás veía salir a Isabel del cuarto de Dorotea con el rostro transfigurado, perdida en un mundo desconocido para él. Lo 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 (1963:18-19).

La falta de auténtica unidad lleva al fracaso el rescate del sacristán y del sacerdote, porque cada quien veía por sus propios intereses. Los hermanos Moncada sólo tenían ojos para la gloria. La falta de un pasado propio que recordar, los hacía prepararse para la fatalidad. Juan y Nicolás mueren a manos de los militares, Isabel es deshonrada. La prolexis aparece para dar aviso de su destino:

Después se encontrarán con los héroes que los llamaban desde el mundo glorioso de clarines. Ellos, los Moncada, no morirían en su cama, en el sudor de unas sábanas húmedas, pegándose a la vida como sanguijuelas. El clamor de la calle lo llamaba. El estruendo lejano de la Revolución estaba tan cerca de ellos que bastaba abrir la puerta de su casa para entrar en los sobresaltos de unos años antes.

-Prefiero morir en mitad de la calle o en un pleito de cantina. –dijo Nicolás con rencor.

-Siempre estás hablando de tu muerte, muchacho. –respondió Dorotea (1963: 18-19).

Nicolás Moncada, para ser legítimo dueño de su porvenir, decide retar a las autoridades y ser él quien provoque su propia muerte. La muerte aparenta ser la única y verdadera salida de Ixtepec y de su tiempo opresor, incluso logra que Francisco Rosas se marche del pueblo, sin embargo, aunque Nicolás muere, Ixtepec no se libera del retorno de matanzas:

...También Francisco Rosas dejó de ser lo que había sido, borracho y sin afeitar, ya no buscaba a nadie. Una tarde se fue en un tren militar con sus soldados y sus ayudantes y nunca más supimos de él. Vinieron otros militares a regalarle tierras a Rodolfito y a repetir los ahorcados en un silencio diferente y en las ramas de los mismos árboles, pero nadie, nunca más, inventó una fiesta para rescatar fusilados... (1963: 292).

Al interpretar diferentes roles, se reinventa el presente. El narrador se da la oportunidad de recordar para olvidar su vieja identidad, deja de ser una y se vuelve otras, alcanza cierta liberación de sus pecados y decisiones.

La tercera forma del olvido se relaciona con la experiencia del reinicio o del recomienzo. Se aspira a recuperar el futuro mediante el olvido del pasado, con el fin de crear las condiciones para un nuevo nacimiento. La memoria no se reduce a la descripción de hechos en el pasado, sino a la creación, a través de la imaginación y del deseo, capaces de ser interpretados como hechos posibles o no, por ejemplo, en realidad, Julia y Felipe fueron asesinados por el general Rosas, pero el pueblo, en su deseo por preservar la ilusión, deciden suponer que escaparon de Ixtepec y que se pasean por la ciudad de México.

Arriarán expresa que *“la filosofía del olvido”* culmina en una utopía de la felicidad que se halla en el instante, pero en el instante compartido, en la

compenetración con el ser amado para no pensar en el pasado” (2010:14).

Los personajes que lo afirman son Felipe Hurtado y Julia Andrade, ya que su amor los liberó de la maldición de pueblo, son recordados con magia, sublevados y descritos de manera mítica; en tanto, Isabel y Francisco son lo opuesto, es el recuerdo de ellos lo que impide el total olvido de la historia, pues, mientras el narrador continúe recordándoles, el pasado vivirá y así se enfrentarán una y otra vez a la lucha entre recordar para vivir u olvidar para morir; entre llegar al origen y dejar de existir, o ser la piedra que sostiene al presente, hecho eterno porvenir.

Hay una paradoja, la memoria es una cárcel para el narrador de *Los recuerdos del porvenir*, pero a su vez es su medio de escape para poder reivindicar su presente, su pasado y la totalidad de sí mismo. La manera de conseguirlo es a través de la creatividad en el lenguaje, pero también en la postura crítica hacia los acontecimientos y el perdón, el cual sólo darse si se reconoce la pérdida sin el deseo de remuneración, a su vez, lo que puede alentar esto, es el sentimiento del amor.

En el análisis anterior, se concluyó que el motivo del por qué se narra el acontecimiento de Ixtepec es por el amor. De olvidar Isabel Moncada a Francisco Rosas, entregándose a la virgen, tal y como se lo dice la indígena, la historia de decepción y muerte caerían en el olvido, haciendo se esta manera que se dé otro tipo de comienzo; sin embargo, de acabar con ello, no habría reivindicación para el individuo, sólo el final y otro comienzo que podría originar las mismas situaciones, las mismas dichas, pero también pesares y heridas. Isabel opta por recordar una y otra vez a Francisco Rosas, condenándose a sí misma y al pueblo a repetir su historia, sólo con el fin de invocar al ser amado. En el acto se manifiesta un interés auténtico por el otro, una entrega incondicional.

Olvidar el pasado ayuda a vencer a la muerte, en *Los recuerdos del porvenir*, recordar la trasciende. El texto de Garro afirma que el olvido a favor de la vida no es una regla a seguir, suele pasar de manera contraria. Acentuar el peso de la memoria puede contrarrestar la amnesia individual y colectiva, de

esta manera se determina quién es. El individuo y lo colectivo se hallan en el punto de no diferir uno del otro, sólo lo que fue deja de ser, pero ellos al ser uno, su presente se fortalece y superan a la muerte, aunque la vida no les resulta benevolente:

Pasaron las semanas y como Juan Cariño nosotros nunca más volvimos a ser los mismo. También Francisco Rosas dejó de ser lo que había sido; borracho y sin afeitar, ya no buscaba a nadie. Una tarde se fue en un tren militar con sus soldados y sus ayudantes y nunca más supimos de él (1963:292).

La novela interpreta una memoria, además de partir de una protesta o la demanda de la identidad, toma en cuenta las ambivalencias que hacen al ser humano tan complejo. La memoria es particular en este sentido, pues trabaja con cierta determinación de justicia; a Isabel no se le exige represalia por esta condena, la memoria del individuo prevalece fuerte por sus propios motivos, debe hacer frente a la alteridad y reivindicarse.

En la novela se trata del amor; sin embargo, a la Historia sí que le señalan detalles que anteceden a la decisión de Isabel, a la de los personajes y a la del propio narrador: Cuando la Revolución agonizaba, un último ejército, envuelto en la derrota, me dejó abandonado en este lugar sediento. Muchas de mis casas fueron quemadas y sus dueños fusilados antes del incendio (1963:11).

En contraste; en la novela, para el narrador, en la historia de Ixtepec se manifiesta el exceso de la memoria; en tanto para la Historia oficial, se presenta el exceso del olvido, referente a aquellos eventos que afectaron en lo particular a los individuos. En cuanto a lo colectivo, se preserva, no obstante, la manera de relatar los eventos de manera distinta a la del narrador de la novela. Existen obvias razones para destacar las diferencias; el discurso de la Historia oficial trabaja bajo la estructura científica, sin embargo, es incapaz de adoptar detalles minuciosos que conciernen a la experiencia humana, al tratarse de lo emocional.

Se puede destacar que ambos, el narrador, como la entidad literaria, manejan un discurso poético que combate al olvido, ya que, mediante la manipulación de metáforas, hipálages y otros trucos poéticos sustituye o crea imágenes que se han desvanecido o dejarían sin aclarar algunos cauces de la historia. En tanto el discurso de la ciencia de la historia se respalda por la adquisición de la información. Existe un gran énfasis en guardar la documentación escrita, en almacenarla como prueba y estudiarla, para que, posteriormente, con ayuda de una retórica, pueda entablar las relaciones de los hechos.

Las desventajas y ventajas entre el narrador de *Los recuerdos del porvenir*, ante el problema de la memoria y el olvido; en contraste con la Historia, es que el primero puede hacerse al olvido, pero al otro ya no se le permite. La lección que la Literatura otorga, con respecto a este tema, es que los individuos pueden resignificar el pasado, cuestionarlo y configurarlo; de esta forma se alivian y sobreviven a su tiempo; en tanto, la ciencia de la Historia amenaza a la memoria al ir en contra del mismo olvido, puesto que la “petrifica”, le quita la característica de ser cuestionada al erradicar el olvido mediante la preservación de la memoria a través de la escritura.

Algo esencial que también remarca la novela, es que no puede haber memoria sin un requerimiento histórico, por ello, lo que hace el narrador es demandar los derechos colectivos reprimidos por políticas autoritarias. La revitalización del tema de la memoria en la obra de Garro se logra en cuanto a la presencia del acontecer histórico, además de narrar los hechos de la Cristiada, se encuentra el recuerdo de la Revolución Mexicana.

El narrador habla de la memoria de los inactivos de la Historia oficial y la hace persistir. También la reconoce como aquella narración veraz silenciada por los datos oficiales, pero no se enfoca sólo en los derrotados por el gobierno de Plutarco Elías Calles, sino en aquellos que temen al devenir constante de la vida o dejaron de temer tras sufrir los estragos de la decepción.

Los recuerdos del porvenir muestran la persistencia que los marginados de la Historia efectúan sobre lo que más valoran: la empatía, el sentimiento de colectividad, la búsqueda del origen y el amor. Sólo se teme al olvido porque se cree que puede suprimir estos valores, pero los sentimientos son impulsos que van más allá de la voluntad propia; ante ello, la narrativa de Garro invita a esta reflexión: los sistemas autoritarios enseñan a temer al olvido, para que ellos puedan seguir teniendo el pretexto del argumento, de esta manera, se negaría la redención y el reconcilio, se mantendría la división o la jerarquización de la realidad; pero el potencial de la memoria insiste que nada es imperecedero, el olvido siempre termina por imponerse y puede generar consecuencias positivas como negativas; ya sea vivir compulsivamente, evadiendo las responsabilidades, repitiendo los mismos errores y atrocidades, o generar una transformación que libere y sane a la identidad individual como colectiva.

El pasado está en el olvidar y no en el recuerdo, pues, pese a la supresión hacia la memoria, lo que se le opone no es el olvido, por el contrario, el olvido complementa a la memoria, ambos pertenecen a la historicidad. A través del olvido hay posibilidad de reconciliación social y cultural; aunque, la Historia oficial y el narrador de la novela tienen en común el insistente deseo por preservar el recuerdo, ambos lo exponen de manera diferente. El narrador de Ixtepec no explica el proceder de la memoria, pero muestra cómo la vive y la interpreta, esto a su vez revela que el amor es quien reivindica al hombre y a su temporalidad.

2.3. Imagen, fantasía y verdad de los recuerdos

¿Quién narra? No es importante para la novela revelar el nombre del narrador o si se trata de algún personaje que se ha desdoblado y habla consigo mismo. Sin embargo, se puede identificar a un sujeto, cuya identidad da relevancia a su conciencia histórica, manifiesta su ascendencia mítica y expresa su tradición. Pero también, da indicios de contar con una constitución corpórea y una inclinación intelectual.

El narrador se encuentra sujetado a sus sentidos y a su memoria, es

decir, por la estructura del cuerpo y la psique. La intervención del cuerpo físico no es tan evidente en el texto. Sin embargo, se percibe que está allí gracias a la manera en cómo la focalización se encuentra limitada por la oscuridad. La luz no siempre llega a su vista, en ocasiones las sombras dominan por completo el espacio y es el sentido del oído el que permite suponer qué es lo que está sucediendo en el marco que narra. El lenguaje se manifiesta a través de la voz del narrador y de sus personajes; cuando el narrador habla, expresa lo pertinente o permisible, es decir, aquello que el cuerpo, con la vista, no delimita; en tanto, si lo hace el personaje, este es un recuerdo de lo que hubo escuchado.

Para compensar la imposibilidad, la voz deja que la memoria hable a través de los sujetos recordados. La identidad colectiva de Ixtepec y la individual de los personajes son expansiones de la memoria, construcciones mentales, edificadas por la interpretación; su aparición compensa los límites impuestos por el cuerpo y por otro ejercicio de la memoria, que es el olvido.

Se tiene como narrador a un sujeto que recuerda y posee un lenguaje poético, con el cual es capaz de efectuar estas prácticas: exteriorizar con palabras sus emociones, sus experiencias íntimas y recrear el pasado, a su vez que expone su juicio. Es un narrador que no permite que los límites de su cuerpo o condición como testigo trunquen con dar a conocer los acontecimientos que han sido importantes para él, por ello, ordena estratégicamente sus recuerdos y juega a la prestidigitación, es decir, durante la narración distrae al receptor con lo que sabe, mientras que, con lo desconocido, posteriormente lo presenta como un misterio, algo mágico o sobrenatural.

Los momentos misteriosos como la llegada del extranjero, la huida de los amantes o la transformación de Isabel en piedra no son un impedimento para contar la historia de Ixtepec como algo real; tras observar sus descripciones no sólo resultan ser trucos que distraen la atención del receptor, también, indican que la presencia de la memoria y de sus fenómenos influyen de manera importante en el lenguaje y la estructura del relato; ya que ambos trabajan para representar una realidad no objetiva sino subjetiva, delimitada por

la otredad.

La otredad sería el otro. En el *Diccionario de Filosofía*, de Nicola Abbagnano, se expone que la Otredad se trata del reconocimiento del Otro como un individuo diferente, éste no forma parte de su comunidad, familia o grupo, aunque, al reconocer su existencia, la persona llega a asumir su propia identidad. El narrador sabe quién es porque el otro lo delimita: los indios con su silencio, el Estado a través de su sometimiento y el pueblo con su expectación. Quién relata se define a sí mismo porque conoce lo que tiene en común con los demás y lo que no. Éste conocimiento lo dirige hacia un porvenir que tiene que ver con la regeneración de sí mismo.

El futuro que se plantea en la novela puede interpretarse como algo compulsivo y repetitivo; no obstante, la presencia de aquello que se aprecia como sobrenatural, mágico o misterioso hace pensar que los fenómenos de la memoria están más presentes y arraigados en la estructura del relato de lo que se puede visualizar; porque posee similitudes con las formas en cómo se manifiesta el olvido. Siendo así el caso, el narrador no sólo atraviesa un proceso que le permite recordar situaciones que parecen nocivas, sino que vive una transformación. De cambiar el pasado por los efectos del olvido y mitificarse por el lenguaje poético, se restauraría el origen y no se aprisionaría al porvenir en un eterno presente.

La sensibilidad y la empatía permiten trascender. La Otredad se acepta gracias a ellas, ya que no sólo se reconoce como aquello que delimita, sino que orilla a buscar alternativas de existencia para encontrar la armonía. La poesía se manifiesta como aquella oportunidad de cambio para integrarse a un tiempo distinto del otro, si el tiempo de éste es lineal, la poesía permite que emerjan los ciclos. El mundo íntimo o verdadero es el lugar donde los poetas regeneran la realidad y por ende la humanidad puede alcanzar el olvido o el perdón, puesto que, gracias a que las palabras cambian sus significantes y significados, el mundo puede verse con ojos nuevos.

Las formas del olvido permiten anular la personalidad dañada y situarse en el otro, a su vez, efectúan lo mismo sobre el tiempo y espacios presentes.

Dentro de la novela, el narrador poético es capaz de situarse en el lugar de Isabel, hasta que se convierte en piedra, es entonces que se coloca en la mirada de Dorotea para leer la inscripción: "...Causé la desdicha de mis padres y la muerte de mis hermanos Juan y Nicolás. Cuando venía a pedirle a la virgen que me curara del amor que tengo por el general Francisco Rosas..." (Garro,1963: 292). Más que ideales sociales o individuales, la historia de Ixtepec está cargada de realidades emocionales, por ello la empatía puede instituirse.

Un científico de la historia debe limitarse a entender la caída de una civilización en base a testimonios y registros, pero un poeta puede ir más allá al interpretar las emociones y pensamientos que empujaron a estos a suceder. La identidad del narrador como poeta también sigue la tradición de hacer trascender a la conciencia, ya que, como interprete, se involucra con lo psicológico y su información se convierte en conocimiento.

María Zambrano, en su texto *Filosofía y poesía*, expone que el poeta ama las dualidades, la totalidad y busca poseer la unidad, sin embargo, con angustia, sabe que no puede poseer lo que ama y por ello se ve forzado a crear y a darle presencia con las palabras. El poeta se aferra a las emociones y prefiere reencontrarse con el amor, lo único que considera que es o debe ser memorable y poseído, pese al miedo o al dolor.

Tras las observaciones sobre el lenguaje y la estructura, se reconoce que el narrador de la novela posee una personalidad de poeta, incluso, se le ha denominado "narrador histriónico", pues su calidad de artista proyecta su maestría para domar el suspenso y las emociones. El relato muestra estrategias retóricas para imitar la manera en cómo los recuerdos aparecen ante la psique y así edificar una fábula propia, pero también retoma la historia de su colectividad y la crítica, para efectuar un diálogo que le permita discernir sobre el pasado histórico y quién ha sido por él. La transformación concierne no sólo al emisor, sino a su mundo, o a quién comparta su contemporaneidad.

¿Qué recuerda y cómo lo olvida? Los eventos del pasado y del futuro se pueden traducir en secuencias y por lo tanto en imágenes; las cuales llevan

consigo representaciones de acciones, símbolos y alegorías. La clave está en observar las imágenes y entender lo que significan en el relato ya que, al situar la interpretación en el contexto de la memoria, se debe entonces considerar las aporías que existen entorno a ellas, ¿los recuerdos son reales o imaginarios? Al definir que el narrador es un poeta, se hace aún más válida la pregunta, pero también los rasgos que insinúan al olvido, pues no pueden pasar desapercibidos. Paul Ricoeur, para explicar su fenomenología de la memoria, muestra en su primera aporía la relación que tienen la imaginación y la memoria; la primera funciona para reponer la ausencia de una imagen en el presente; en tanto la segunda, la memoria, aunque consista como la imaginación, su propósito es alcanzar el pasado para encontrar allí una verdad.

El narrador de Garro recuerda y también olvida. Las aporías que explica Ricoeur poseen ciertas semejanzas con los motivos que impulsan las acciones del relato. La primera aporía, que tiene que ver con la relación entre imagen y memoria, es clave para observar que los efectos que aparentan ser ajenos a la realidad pueden ser producto del fenómeno de la memoria, para representar al pasado.

Las imágenes que este proceso intenta preservar o regresar no son inmunes al tiempo ni al devenir, por lo tanto, con el acto del recuerdo, la imagen sufre una descomposición en su calidad, se muestran más deterioradas o radiantes, dependiendo de las emociones que sienta el narrador en tanto las narra; por ejemplo, los contrastes entre Julia e Isabel. Entre más nostalgia se siente por Julia, más bella y luminosa se describe, incluso, la psicología del resto de los personajes se asoma a través de sus descripciones, revelando con sus contrastes los deseos de estos y cuan oscuros son:

...La presencia de Julia llenaba de presagios el aire caliente de la noche. Desde lejos su traje rosa pálido nos anunciaba su belleza nocturna. Ella, indiferente, sonriendo apenas, paseaba al lado de Francisco Rosas, vigilante.

- ¡Anda celoso! –dijimos con malignidad

El general parecía inquieto: los ojos amarillos llenos de imágenes sombrías muy erguido, trataba de disimular su pena y de saber de dónde le venía el peligro. La llegada de Hurtado a la plaza

acompañado de los Moncada le produjo un sobresalto. Julia no se inmutó. Sonámbula, caminó entre la gente encandilándonos con su piel traslúcida, sus cabellos ahumados y en una mano su abanico de paja finísima en forma de corazón transparente y exangüe. Dio varias vueltas por la plaza para ir a sentarse después en la banca de costumbre. Allí se formó una bahía de luz. Julia, en el centro del círculo mágico formado por ella, rodeada de las queridas y escoltada por los hombres de uniforme, parecía presa en un último resplandor melancólico. Las ramas de los árboles proyectaron sombras móviles y azules en su rostro (...) Los hombres inquietos, giraban de prisa para llegar al lugar donde se encontraba Julia. No podían perderla: bastaba seguir su estela de vainilla dejada por su paso. En vanos la condenaban cuando estaban alejados de ella, pues una vez en su presencia no podían escapar al misterio de mirarla (1963:95-96).

Sucede lo opuesto con Isabel, entre más angustia se siente por el recuerdo del porvenir, más decadente se presenta. La angustia, expresado por el filósofo danés Soren Kierkegaard, es el temor hacia la completa libertad que tiene el ser humano para elegir si arrojarse o no al precipicio. La decisión de Isabel sobre su propio porvenir determinará el destino del pueblo, o así se puede percibir al principio. Tras la fiesta, la imagen de Isabel es más opaca y triste, incluso, la descripción dada por Gregoria es usando la palabra “hechizo”, para referirse a su ocaso. La angustia no la manifiesta el personaje femenino, pero el narrador lo hace a través de las descripciones que le dedica. La nostalgia aparece por el pasado y la angustia por el futuro. El contraste entre ambos sentimientos es más perceptible en los últimos momentos de la novela. Las dos mujeres del general Rosas, incluso, hacen alegoría a los dos sentimientos: la nostalgia y la angustia; a su vez, a dos potencialidades del tiempo: el pasado y el futuro; en la interpretación se observan otros elementos dentro del discurso: la muerte y el lenguaje.

Observar los contrastes entre ambas permite apreciar la dinámica de la novela. Hay una interacción muy activa entre los opuestos. Tal como expuso el filósofo, Gastón Bachelard, se construyen dos realidades, porque hay dos tiempos y a su vez dos maneras de llegar al olvido: a la manera de Julia y a la manera de Isabel. La alegoría sobre el tiempo está muy conectada con el de la muerte y el lenguaje. Julia recuerda al tiempo que va dejándose atrás, pero cuyas historias se mitifican y resplandecen. Su muerte queda como una

desaparición sobrenatural, ya que el narrador no recuerda su fallecimiento, sino cuándo fue la última vez que se le vio, sin embargo, sí hay un testigo que sí recuerda qué pasó con Julia:

Las jóvenes se internaron por la caballeriza. No era posible que las hubiera traicionado. Parecía tan contento de verlas, tan amable...

- ¡Fausto!... Faustito!... –volvió a llamar Rafaela.

Nadie respondió a su llamado. El caballerango de Francisco Rosas se había ido sin ruido, deslizándose como una serpiente.

- ¡Desgraciado!

- ¡Vámonos! –urgió Antonia.

- ¿Quieres que nos agarren a la salida del pueblo?

- ¡Acuérdate de Julia! –contestó Rosa, sombría (1963:235).

La incógnita de Julia la convierten en un ideal en la vida, su desaparición sin resolver la libera y la hace trascender en una leyenda. Julia se mantiene viva no sólo por los recuerdos que el pueblo tiene de ella, sino por el misterio de su identidad y los celos de Francisco Rosas, que llegan a la exageración. El vestigio de su existencia se encuentra en la tradición oral.

En el caso de Isabel, el tiempo es algo que se halla enfrente y sigue adelante sin poder detenerse. El tiempo de este personaje es aquel donde reina el desgaste. Las historias no brillan, sino que se ensombrecen, pues Isabel no promete el paraíso, sino el infierno, o el lugar donde lo material acaba, se descompone, se desintegra; si en Julia la discreción de su final le permitió trascender lo material, en Isabel la evidencia de la suya la inmortaliza, porque ella siempre estará presente, adelante, convertida en piedra.

La joven Moncada se mantiene viva, no por la tradición oral sino, por la escrita, ya que, tras convertirse en piedra, Gregoria escribe su lápida; el lenguaje muestra otra manifestación suya: la escritura, la cual surge para ser dedicada a los muertos. Julia cambia con la expresión oral, se mueve y transforma, pero Isabel permanece quieta e imborrable como la piedra. Cuando ejecutan al joven Moncada y a sus aliados, la presencia de Isabel sigue

perturbando a los militares y Gregoria se convierte en testigo de lo que será su destino:

El sol se levantó con fuerza y el campo se llenó de cantos de cigarras y zumbidos de víboras. Ya tarde, después de enterrar a los fusilados, los soldados regresaron al pueblo. En el camino hallaron a las dos mujeres sentadas en las piedras y al reconocer a Isabel se alejaron de prisa. Gregoria fue en su busca. Quería saber lo que había sucedido en el cementerio. Volvió con Isabel y la joven le produjo miedo: se veía muy extraña vestida con su traje de baile rojo sentada en la mitad del campo. No se atrevió a decirle lo que le habían contado los soldados. La miró largo rato. ¿En qué pensaba esa última invitada de la fiesta de Ixtepec cubierta de sedas rojas? De la noche iluminada con luces de bengala sólo quedaba el traje rojo secándose al sol sobre las piedras.

- ¿Lo quiere mucho niña...? –preguntó asustada.

Isabel no contestó. Gregoria in quieta, le tocó la rodilla:

Quería romper el hechizo de esa mañana, igual en apariencia a todas las mañanas (1963:288-89).

Entonces, ¿El pasado que se recuerda en la obra es una reconstrucción o una construcción? ¿La belleza y luminosidad de Julia, así como la sensualidad y oscuridad de Isabel son reflejo del pasado o del presente del narrador? Las emociones, como la nostalgia y la angustia, ayudan a reconstruir el pasado y a edificar el porvenir, por ello es válido cuestionar qué tan reales son para el narrador los eventos que sucedieron.

La intensidad de las emociones es prueba de la importancia de la subjetividad, éstas son cristales por las que se mira el pasado. No obstante, la crítica, como se había mencionado en los apartados anteriores, es también señal de que se manifiesta la objetividad para hallar el elemento que Ricoeur propone para resolver su primera aporía: la verdad.

¿Qué verdad busca encontrar el narrador? Éste critica los hechos políticos y los de la comunidad, al hacerlo, los descarta y se convierten en acontecimientos que sólo se van repitiendo incluso más allá del desenlace del relato. La historia del miedo no trasciende, sólo se repite con cada recuerdo,

acaban y comienzan otra vez. En tanto, la historia del amor sí, pues incluso permuta al recuerdo y permite que el individuo se redima a través del olvido y la creación. ¿El amor puede ser aquella verdad oculta en la memoria? Al menos podría ser así en la novela de Elena Garro.

La primera aporía de Paul Ricoeur se ajusta a la problemática que muestra *Los recuerdos del porvenir* para ser interpretada y responder a la pregunta. Las imágenes de la obra plantean esta cuestión ¿Los recuerdos son reales o imaginarios? ¿Cómo diferenciarlos? Algunos recuerdos muestran aspectos sobrenaturales o fantásticos, síntoma de que atraviesa una permutación; otros permanecen y no cambian. Puede deducirse que aquellos recuerdos que se repiten y cambian son producto de la fantasía, en tanto, aquellos que redundan sin modificarse son los auténticos, pero, si bien, se manifiesta la fantasía en los recuerdos no es suficiente evidencia para que se consideren falsos, ya que los sonidos, imágenes, colores, sabores que forman los recuerdos tienen un origen en la realidad.

El problema del recuerdo falso o real comienza con el problema de la imagen. Para Ricoeur hay mucha cercanía entre la aporía de la representación antigua con la moderna, por esta razón retoma a Platón, a Aristóteles, a Locke, Bergson, Husserl y Halbwachs. La situación de la imagen consiste en que, desde los griegos, el recuerdo era una especie de imagen, ya que, tanto la imaginación como la memoria, tienen la cualidad de hacer presente lo ausente; sin embargo, también poseen un rasgo que las difiere, por un lado, la visión de lo irreal y la interrupción de cualquier punto de vista de la realidad, de igual modo, la posición de una realidad anterior.

Ricoeur, en base a los autores mencionados, llega a la conclusión de que la memoria tiene una dimensión de veracidad a diferencia de la imaginación. La memoria efectúa su ejercicio sobre asuntos que realmente ocurrieron, en tanto la imaginación se direcciona hacia lo irreal o lo fantástico. Desde Platón hasta la actualidad, se ha cuestionado que la relación entre memoria e imagen puede verse rebasada por la reflexión y el análisis que se le ha dedicado, pero se ha logrado establecer que la memoria no sólo se manifiesta como la imaginación, sino que la experiencia de la vida, capturada

por medio de los sentidos: olfato, tacto, olor, entre otras percepciones, es también relevante para su exteriorización y aceptar su veracidad.

Con Husserl, Ricoeur llega a entender que el problema entre memoria e imaginación radica no sólo en la percepción, sino también en el lenguaje que se usa para estudiarlas. Los términos deben ser más precisos para entender mejor los sistemas y las diferencias que existen entre imaginación y memoria. En su escrito, *La memoria, la historia, el olvido*, propone, para su fenomenología de la memoria, términos que toman en cuenta las traducciones que se han hecho en alemán, francés e inglés para delimitar mejor las técnicas que efectúa la memoria y el recuerdo. Estos son *presentación* (que tiene que ver con el objeto del presente), ya sea directa (experiencia real) o indirecta (experiencia no real), *fiction* (fiktum), *pintado* (abgebildete) e *imagen* (bild).

Tras determinar sus claves, esclarece los métodos para formular su fenomenología de la memoria. Es así que llega a concluir, sobre todo con el apoyo de las reflexiones de Aristóteles, que la ficción es algo “artificial” o “pintado” y que el tiempo la va degradando; en tanto, la memoria permanece como una huella o marca, que, aunque llega a desgastarse, persiste más al tiempo. Con su léxico, despliega que la memoria y la imaginación pese a lo común de hacer presente lo ausente, deben ser separadas y una manera es marcando la dimensión temporal de la memoria. No se experimenta directamente con las cosas del pasado, sino a través del tiempo. Existe una distancia que resulta fundamental y esa es la temporal. La imaginación está relacionada con lo irreal, lo virtual o lo posible; en tanto, la memoria se vincula con los hechos tal y como sucedieron; en el primero se puede hablar de una presentación indirecta y en el segundo de una presentación directa.

Es difícil separar a la memoria de la imaginación, ya que retienen y reproducen información en una sola ejecución del recuerdo, aunque la segunda únicamente es capaz de representar. Ambas se vinculan y se estrechan cuando lo recordado se apoya de lo pintado, es decir, de la imagen, de allí provienen los errores que comete la memoria al momento de ejercitar los recuerdos, estas se convierten en falsedades de la memoria y representan un problema al momento de discernir sobre lo que ocurrió de verdad en el pasado.

Por esta razón, Ricoeur insiste en que la memoria debe mantener una relación de fidelidad y exactitud con el pasado, es decir, necesita una teoría de la veracidad., ante esto expone el autor francés:

La ambición veritativa de la memoria tiene propiedades que merecen ser reconocidas antes de considerar cualquier deficiencia patológica, antes incluso de compararlas con las deficiencias que llamaremos abusos de la memoria. Para decirlo sin miramientos, no tenemos nada mejor que la memoria para significar que algo tuvo lugar, sucedió, ocurrió antes de que declaremos que nos acordamos de ello. Los falsos testimonios sólo pueden ser desenmascarados por un procedimiento crítico que nada puede hacer mejor que oponer testimonios considerados más fiables a los que están afectados de sospecha (2013:41).

Término procedente del latín "perceptio". Por "percepción" se ha entendido en filosofía, de modo general, la aprehensión directa de una realidad objetiva, siendo dicha aprehensión como algo distinto de la sensación y de la intuición intelectual. Tanto sobre el carácter intermedio de la percepción, entre la sensación y el intelecto, como sobre si la percepción tiene un carácter mediato o inmediato, se plantearon distintas interpretaciones. Posteriormente, la descripción fenomenológica de la percepción, llevada a cabo por E. Husserl, concluyó en la existencia de dos percepciones, una interna y otra externa

Para la psicología contemporánea, la percepción es un proceso constructivo, de carácter selectivo, mediante el que las sensaciones son organizadas en conjuntos dotados de sentido, en el que intervienen tanto los estímulos procedentes del mundo exterior, como las formas o estructuras perceptivas y las motivaciones, expectativas, experiencias previas del sujeto que percibe.

La percepción se vuelve una clave más para explicar la distinción y relación entre memoria e imaginación cuando se establece un juego entre lo recordado, lo ficticio (fiktum) y lo pintado (abgebildete). Ricoeur junta estos términos y los ubica dentro de la fantasía. En la percepción, el objeto se presenta a sí mismo de modo directo, en tanto, lo pintado se anticipa a lo ficticio. La ficción deriva del término "fingir", este no es sinónimo de fantasía,

pues tiene que ver más con la imitación de lo real que de su invención, sin embargo, el concepto se asocia con facilidad para delimitar aquello que no es real, sobre todo, por tener un carácter indirecto, el cual se ofrece como soporte de la imagen (Bild) física.

La novela de Garro presenta situaciones descritas de manera directa e indirecta. Las acciones que tiene una manifestación directa son la mayoría de las escenas en la novela y estas abren los marcos del pueblo (las persecuciones a los indios y las matanzas), de las familias protagónicas y los extranjeros (Felipe, los militares y sus queridas). Las acciones que tienen una participación indirecta son aquellas que se describen de manera sobrenatural o mágica, por ejemplo, la llegada de Felipe Hurtado, la cual se conoce por la versión de Pepe Ocampo el dueño del hotel Jardín, pero incluso él confiesa no haberle tomado importancia a su llegada, hasta que desaparece y es entonces que le atribuye aspectos mágicos, como la aparición de la nada de los cigarrillos, uno que incluso él joven le ofrece:

- ¡Usted ve señor a lo que he quedado reducido con esta situación política! Ixtepec fue un lugar muy visitado, el comercio fue muy importante, y el hotel estaba siempre lleno. ¡Había que haberlo visto, con sus mesitas en el corredor, y la gente comiendo y hablando hasta muy tarde!... ¡Valía la pena vivir aquel tiempo! Ahora no tengo a casi nadie. Bueno, a excepción del general Rosas, el coronel Corona, algunos militares de menor categoría... y sus queridas...

Dijo esta última palabra en voz muy baja y acercándose al extranjero que lo escuchaba sonriente. El joven sacó dos cigarrillos y ofreció uno al patrón. Según se supo mucho tiempo después, don Pepe notó que los había extraído del aire. Simplemente había extendió el brazo y los cigarrillos ya encendidos aparecieron. Pero en ese momento don Pepe no estaba en condiciones de sorprenderse de nada y el hecho le pareció natural. Miraba a los ojos de su cliente, hondos, con ríos y con ovejas que balaban tristes adentro de ellos. Fumaron apaciblemente y salieron al corredor cubierto de helechos húmedos. Allí oyeron el murmullo de los grillos (1963:40).

Otro ejemplo es la misma “huida” de los amantes, nadie en el pueblo fue testigo de su escape, muchos rumoraron haber visto a Julia en

ciudad de México, sin embargo, los únicos que podrían aseverar que fue lo que pasó son las queridas de los militares y el matrimonio Meléndez; sin embargo, las mujeres se guardan los hechos por temor y la pareja se desintegra por completo, el señor Meléndez es fusilado y su mujer Matilde se vuelve loca.

La novela está configurada de testimonios directos e indirectos. Los testimonios directos están apegados a la realidad, a los hechos que pueden ser corroborados por otros testigos; pero los indirectos tienden más a la fantasía, ya que sus fuentes no se reconocerían como fiables, asimismo, porque por cada emisor expresa algo distinto. La posición del narrador para llegar a su verdad depende completamente de su percepción. Ricoeur explica que mientras la imaginación puede desenvolverse en el medio de la ficción, en tanto no pinta, pero se aleja de lo real, el recuerdo puede presentar las cosas del pasado. Aquello que es lo pintado, en tanto conserve una presentación indirecta, hará que la ficción y lo fingido se sitúen tajantemente fuera de la exposición.

Esto significa que, al momento de imaginar una situación o crear una imagen, la construcción se basará en información dada en el pasado, de los recuerdos, siempre y cuando la experiencia provenga de una fuente (presentación) directa; es decir, que se haya conocido o vivido. Sin embargo, de no contar con una fuente directa, se hará de una fuente indirecta, es decir una experiencia no vivida, la cual puede ser algo testimoniado por otra persona o capturada a través de una fotografía, una pintura o un aparato audiovisual.

El trabajo hacia el recuerdo, para Ricoeur, se efectuaría de esta manera: percepción, recuerdo, ficción. El recuerdo puede diferirse de la imagen, que es lo pintado o la fantasía, cuando implica una actualización, pues, el recuerdo, tras enfrentarse a un cambio en la percepción, es decir, que la cosa muestre alguna alteración, sólo se modificaría; en tanto, la fantasía dejaría en “suspense” al recuerdo, pasma la situación entre el que percibe y lo percibido. Este efecto sucede en más de una ocasión en la novela y es precisamente cuando están por ocurrir los instantes mágicos. Uno de ellos es cuando los hermanos Moncada juegan en el jardín de su casa, el narrador se refiere a este momento como un recuerdo, pero sucede algo inverosímil:

Nicolás Moncada, de pie en la rama más allá de Roma, observaba a su hermana Isabel, a horcajadas en una horqueta de “Cártago”, que se contempla las manos. La niña sabe que a Roma se le vence con el silencio.

- ¡Degollaré a tus hijos!

En “Cártago” Hay trozos de cielo que se cuelan a través de la enramada. Nicolás baja del árbol, se dirige a la cocina en busca de una hacha y vuelve corriendo al pie del árbol de su hermana. Isabel contempla la escena desde lo alto y se descuelga sin prisa de rama en rama hasta llegar al suelo; luego mira con fijeza a Nicolás y éste, sin saber qué hacer, se queda con el arma en la mano. Juan, el más chico de los tres hermanos, rompe a llorar.

-Nico, no la degüelles!

Isabel se aparta despacio, cruza el jardín y desaparece.

-Mamá, ¿has visto a Isabel?

- ¡Déjala, es muy mala!

- ¡Desapareció!... Tiene poderes.

-Está escondida, tonto.

-No, mamá, tiene poderes –repite Nicolás (1963:13).

Cuando el personaje de Isabel Moncada desaparece a los ojos de su hermano, disfraza el aislamiento en un instante mágico. El retraimiento de la joven no permite acceder a su pensamiento y por no poder acceder a ella esta desaparece, a diferencia de lo que sucede con otros personajes como su padre, la viuda Montufar o Francisco Rosas. Sin embargo, es sólo en este momento que el narrador no se introduce en Isabel, ya que posteriormente, revela como ella se siente ante los cambios suscitados en su familia por la crisis económica y el conflicto político tras el cierre de templos. La entrada de Isabel a la historia es también una apertura hacia el mundo interior del narrador, con este acto insinúa lo que efectivamente se menciona en el prólogo de *Los recuerdos del porvenir. la verdadera realidad es lo que no ocurrió*.

El acto de magia efectuado sobre Isabel puede interpretarse como otro resultado de la memoria. El recuerdo de la infancia de los jóvenes Moncada no está completo y su límite es Isabel. Lo que continuó después del

enfrentamiento de los hermanos se interrumpe con el suceso “mágico” de la desaparición, porque ya no existen más referentes directos para completar el recuerdo. Isabel es el comienzo y el fin de la historia de Ixtepec, es el Alpha-omega del relato. Isabel no es una fuente directa para el narrador, es indirecta, pero esto indica que, en el juego de los hermanos en el transcurso de la novela, ella es el enigma.

Continuando con las escenas de Felipe y Julia, esto se puede observar cuando el general Rosas arresta a Hurtado y el tiempo se detiene, lo que se apreciaría como efecto mágico puede también interpretarse como la interacción de dos actos de la memoria: la del recuerdo y la fantasía. Como sucede en el caso de Isabel, la situación mágica se introduce con la detención del tiempo, pero la interpretación invita a observar que es la falta de información lo que es sustituido por ese efecto. El narrador niega dar información de lo que Rosas hizo con Hurtado, así como el matrimonio Meléndez a dar su testimonio.

La falta de información, aunque puede ser porque el narrador desconoce qué sucedió o por qué los Meléndez prefieren callar, responde a una necesidad que se encuentra en el relato, que es mantener la esperanza en el porvenir, de enunciar lo que pasó de algún modo se eliminaría la ilusión. La primera parte de la novela corresponde a este sentimiento, en tanto la segunda a lo opuesto, la desesperanza. El narrador relata aquello con lo que hubo una presentación directa e indirecta, sólo que mediante la primera se construye la estructura convencional y verosímil del relato, y con la segunda, se manifiesta lo fantástico; no tal como lo expondría Todorov, ya que el propone que la narración fantástica se caracteriza por el grado de incertidumbre; sino como apuesta Alazraki, lo neofantástico, donde se introduce otra realidad mediante los efectos del miedo, lo desconocido o lo poético. La presentación directa (o fuente), es indicio de que todo lo relatado ha sido real, en tanto, lo que proviene de una indirecta es producto de la fantasía o lo no real; sin embargo, no por no ser real, significa que no sea verdad.

La verdad, expone el *Diccionario de Filosofía de Abbagnano*, consiste en la fidelidad a una idea, es decir, que hay coincidencia entre una afirmación o la realidad que se afirma. La palabra verdad también hace referencia al concepto

de honestidad o sinceridad humana; pues significa que un acuerdo, ya sea un conocimiento de alguna cosa u hecho, se afirma y se asume como real. Del mismo modo, se puede aseverar que las cosas son verdaderas cuando son fiables o fieles porque cumplen lo que ofrecen. A su vez, cuando la relación de los hechos o las cosas forman una totalidad que no sólo sea coherente, sino que forma parte de la constitución del “Todo” o del el Universo; ante este caso, son la crítica, la ciencia y la lógica las que pueden develar el enlace.

A lo largo de los siglos, las cuestiones sobre la verdad han sido debatidas entre teólogos, filósofos y lógicos. Se ha concordado que también es un tema que concierne al alma, por tanto, también es materia de estudio para el campo de la psicología racional y el resto de las ciencias sociales. En Literatura, todo texto, ya sea ficticio o no, propone no sólo una verdad, sino muchas, debido al ejercicio de la interpretación y la recepción, ningún lector es igual a otro.

En esta interpretación de *Los recuerdos del porvenir* se intuye que la verdad es aquella que está vinculada con la realidad, tanto del autor como la del lector; incluso, que puede ser un conocimiento que perdura pese al tiempo. Este es identificable porque también sirve de enlace a otras temporalidades. Se puede sospechar que la verdad que busca el narrador y concierne al lector tiene que ver mucho con la importancia que tiene el mundo de la psique y de los sentimientos.

El mundo de Ixtepec se desenvuelve en dos mundos, uno que es real y otro que es una fantasía, o ilusión, pero aún ésta puede contener algo de autenticidad. La fantasía, nuevamente, según el diccionario de Abbagnano, dice que se considera lo mismo que imaginación. Fue a partir del siglo XVIII, que los términos fantasía e imaginación tuvieron una distinción de significados.

Un concepto cartesiano señala que la fantasía es “la manera de concebir las cosas mediante la aplicación del espíritu a las imágenes que están grabadas en el cerebro”. Kant decía que la fantasía exterioriza una imaginación sin regla o sin freno, es “la loca de la casa”. En tanto, el romanticismo manifestó que la fantasía es imaginación creadora, diferente en calidad más

que en grado de la imaginación común reproductora. Novalis, en sus *Fragmentos*, destaca que “es el máximo bien”. La fantasía puede sustituir todos los sentidos; en tanto estos ligados a leyes mecánicas, la fantasía cuenta con total libertad, pues no posee vínculo con el presente ni los estímulos del mundo exterior. Hegel veía en la fantasía la imaginación que simboliza, es decir, aquella que hace alegorías y poesía.

La fantasía y la imaginación fueron condenadas durante el siglo XVIII, pero en el siguiente se convirtió en un elemento positivo, ya que se le comenzaba a ver como señal de libertad creadora, asimismo, como una manifestación infinita y fuera de toda posibilidad de análisis y comprobación. Benedetto Croce, en *Breviarios de estética*, expuso la diferencia entre fantasía e imaginación:

...Amontonar imágenes, elegir las, recortarlas y combinarlas presupone en el espíritu la producción y la posesión de las imágenes, en particular y la fantasía es productora cuando la imaginación es estéril y capaz sólo de combinaciones extrínsecas y no para generar el organismo y la vida (1913:35-36).

Sigmund Freud comentó que los seres humanos no pueden continuar en la insatisfacción que la realidad atribuye. Se necesitan de “construcciones auxiliares”, tal como realizaciones de deseos imaginarios. En la adaptación infantil, a medida que se desarrolla el principio de la realidad, se presenta una especie de actividad de pensamiento que después se divide; en un principio, el ser humano se mantuvo libre de la prueba de realidad y permaneció subordinada al principio del placer solamente; esta actividad se conoce como “fantasear” o soñar despierto.

Freud comparó esta actividad como una reserva natural, ya que en ella se conserva un estado original en el que todo, incluyendo lo que es inútil o hasta nocivo, puede crecer y proliferar sin obstáculos. Las fantasías pueden ser inconscientes o conscientes, asimismo, incluyen una gran parte de la verdadera esencia constitucional de la personalidad del sujeto. El hombre puede transformar sus fantasías en síntomas, pero un artista las convierte en creaciones artísticas.

En el siglo XXI, la intersubjetividad posmoderna presenta un nuevo interés por la fantasía, la cual es considerada como una forma de comunicación interpersonal y ya no sólo como una reducción de deseos insatisfechos, como había expuesto Freud. Las emociones también cobran importancia para el desarrollo de las fantasías, las cuales no están determinados por tipificaciones colectivas. Es así que se ha sugerido ir más allá del principio del placer, del principio de realidad y de la compulsión a la repetición del principio de fantasía. Lograrlo podría significar dejar atrás los estereotipos para establecer las formas de relación personal y social.

En la literatura, la fantasía se convierte en un factor esencial para comprender las imágenes creadas en una novela. En *Los recuerdos del porvenir* forman parte del estilo de la escritora y revela sus inclinaciones intelectuales o ideológicas. Las imágenes fantásticas de la obra literaria de Garro nos sugieren que no sólo se ha creado una realidad atractiva, sino que se traza una auténtica, como se mencionó en capítulos anteriores, esta se trata de la realidad del mundo interior, la de la psique, sin embargo, este último subcapítulo comprueba que todos sus elementos: lenguaje, estructura y mito crean una construcción coherente con esta interpretación, mas, alcanza su término cuando se considera el análisis extrínseco, es decir, se entabla el análisis con otras propuestas del ámbito de la humanidades, la ciencias sociales y las experiencias que poseen los lectores.

El material que construye las imágenes es el lenguaje, pero sólo se vislumbra la forma completa del ejercicio de la interpretación cuando el lector también observa cómo él recuerda e invoca sus fantasías. La voz que lo enuncia expone poesía, humor y crítica, el lector debe conocer los códigos de estos sistemas para comprender que corresponden a un modo de expresión y este a su vez a una tradición ideológica. El estilo de la narrativa está influenciado o posee cierta similitud con los ideales del Romanticismo, pero no puede encasillarse a este prototipo porque también cuenta con otras cualidades en su esencia; sin duda, para observar la genética del estilo de la narrativa, se consideraría su tiempo, siglo XX, entonces, más que corresponder a esta corriente sería más bien un descendiente de éste.

El Romanticismo es un movimiento artístico e intelectual que apareció en el siglo XVIII y dominó parte del XIX. Este se oponía a las propuestas dadas por la Ilustración y el Neoclasicismo, las cuales daban peso máximo a la razón. El contexto del narrador de Garro, incluso, posee similitud con el de este movimiento. La razón, que extendía sus dominios sobre el pensamiento para concretar el entorno, no era suficiente para explicar la realidad ni tampoco su dureza, lo mismo seguía sucediendo con el contexto histórico a principios del siglo XXI, el pensamiento positivista y liberal del nuevo Estado mexicano se imponía con fuerza y reformaba al país bajo sus parámetros.

Ante el sentimiento de opresión, surge la exaltación del “yo” individual para buscar la libertad. Este tipo de acontecimiento es resultado de crisis sociales e ideológicas profundas; ante esto, el Romanticismo se aferró a que los hombres siguieran amparándose en los ideales de libertad e individualidad; asimismo, en apreciar los sentimientos, en acobijar la soledad, la creatividad, el espíritu de rebeldía, la intuición y el respeto y admiración por la naturaleza. Estas características están encarnadas en los tres jóvenes Moncada, pero en Isabel sobresalen los sentimientos.

En la escena donde están en casa de Dorotea proyectan por completo esta inclinación en sus personalidades. Mientras el mayor de los Moncada sueña con batallas y gloria, Isabel aspira a encontrar al amor de su vida. Nicolás lo descubre por las expresiones de su hermana y se siente traicionado. Sin sospecharlo, esta escena es una prolepsis muy discreta de lo que acontecerá en la segunda parte de la novela. Isabel buscara actuar bajo sus impulsos y sus sueños, los cuales se oponen a los de su hermano. La tradición y cultura reflejadas en el narrador corresponde en buena medida a las características señaladas de este movimiento, sin embargo, se forma una dialéctica curiosa entre el espíritu rebelde, manifestado en los recuerdos y el espíritu decadente y triste que los narra.

El narrador, como un intento de conciliar y, a su vez, superar su herencia romántica y realista, se expresa de manera simbólica, pero también objetiva sobre su mundo, sobresaliendo estos aspectos: manifiesta expresiones de incomodidad, disconformidad, busca refugio en la intimidad, en la soledad y en

la marginalidad. Es severa con las clases sociales, sobre todo con las pudientes, las cuales se niegan a conocer otro tipo de realidades o a dejar su estado de confort, esto recuerda a la crítica realizada por los autores posrománticos, en dónde se le señalaba una relación ambigua entre sus ideales y la realidad:

Entró una ráfaga de viento húmedo, trayendo el olor de las hojas y los campos que se confundió con la frescura del alcohol.

El general se sirvió un trago de cognac que apuró de un trago.

- ¡Tráiganmelo, vamos a invitarlo a beber! –dijo con los ojos opacos.

El teniente coronel se dirigió a la mesa de don Ramón. Éste apenas lo vio acercarse, hizo ademán de despedirse de sus contertulios.

-El general le ruega que lo acompañe.

-Muchísimas gracias, pero en este momento me iba...

Me esperan en mi casa.

-No nos va a hacer un desaire –dijo gravemente Cruz.

El viejo, sin saber qué hacer, se levantó. Cruz lo tomó del brazo y lo condujo a la mesa del general. Los clientes de Pando miraron al viejo que se dejó llevar asustado, sin decir una palabra.

-Señor Martínez, haga favor de tomar asiento –ofreció galantemente el general Rosas.

Don Ramón se sintió seguro. Después de todo no era malo intimar un poco con aquella gente huraña. Tal vez los convenciera de que él era una persona de algún valor. Sus ideas sobre mejoras para el pueblo le llegaron atropelladas. Era su oportunidad y se dispuso a hablar seriamente con los militares. Bebió las primeras copas y atacó de frente su tema favorito: el progreso.

El general lo oyó con atención y respondió con signos afirmativos mientras continuaba llenando las copas con regularidad.

- ¡Aquí nos hace falta un benemérito! Alguien que entienda a nuestro tiempo de motores, de sirenas de fábrica, de grandes masas obreras, grandes ideas y grandes revoluciones. ¡Alguien como usted, mi general! - dijo don Ramón ya medio borracho. Estaba cansado de esperar la aparición del gran jefe que pusiera en marcha al pueblo atrasado que era Ixtepec. Ixtepec daría luego el ejemplo al resto del país feudal y estúpido, fuera de la historia

moderna que él leía en los periódicos. Las industrias, las huelgas y las guerras europeas lo llenaban de desprecio por nuestros problemas caseros mezquinos (1963:112).

El mundo que aspira el señor Ramón no parece tener nada en común con la situación real de Ixtepec. El hombre tiene en común con sus cohabitantes el sentimiento de tedio y angustia, sin embargo, no es capaz de verlo y por ello es víctima de su propia ingenuidad:

El general pareció que empezaba a aburrirse con las necesidades de su invitado.

- ¡Déjese ya de discursitos y póngase a trabajar! –cortó brusco Francisco Rosas.

-Pero, mi general, yo le explicaba mis ideas...

-No son ideas; Pando, tráigame una escoba, que aquí el compañero quiere trabajar –gritó el general.

-Mi general, yo hablaba de otra cosa...

- ¡Pando, una escoba! - volvió a ordenar Rosas.

Pando se acercó con una escoba que entregó a Francisco Rosas. El general la puso en las manos de don Ramón y éste, sin saber qué hacer ante la mirada del militar, se puso de pie y sonrió.

-Barra la cantina –ordenó Rosas.

Don Ramón dio unos pasos y los oficiales, sentados a las mesas. Lo miraron con júbilo. El señor Martínez trató de dar algunos escobazos y su sumisión aumentó el alborozo de los oficiales. Afuera la lluvia coreaba las risas de los jóvenes. Sólo el general siguió serio, indiferente, bebiendo su cognac sin hacer caso de don Ramón. Los oficiales lanzaron corchos y cigarrillos encendidos a la cabeza del viejo y éste, asustado, trató de esquivar los golpes girando sobre su escoba. Algunos se levantaron de sus sillas y regaron la cerveza por el suelo, estrellaron botellas, lanzaron los platos con botanas y vaciaron los ceniceros en el piso.

- ¡Un trapeador! - pidieron agritos.

Pando no se movió de su lugar. Desaprobaba su actitud. Con los codos sobre el mostrador miraba al señor Martínez barriendo su cantina y le llegaba ardiendo la humillación del viejo. Cejijunto, esperaba a que la broma terminara. Pero los jóvenes ensuciaban una y otra vez lo que el viejo barría (1963:113).

Podría decirse que la obra de *Los recuerdos del porvenir* es descendiente del Romanticismo, incluso, podría intuirse que se involucraría de manera más precisa con el Posromanticismo, porque, pese a su afecto por el paradigma, no se percibe en la novela un desborde ni el triunfo de los sentimientos. Por el contrario, éstos tienen que enfrentarse a la dureza de la realidad y su conquista no se lleva a cabo, sólo a partir de una interpretación realista y un tanto pesimista, porque no hay parejas logradas, ideales que se concreten ni villanos castigados. Sin embargo, la fantasía cuenta con un papel esencial, porque es la clave para acceder a una realidad intuitiva.

Ricoeur propone que la memoria tiene una dimensión de verdad y que su objeto, el pasado, debe determinarse para hallarla. Esto es lo que la hace diferente de la imaginación, la cual se reduce a lo posible y lo fantástico. Entonces, ¿cómo interpretar la fantasía en *Los recuerdos del porvenir*? La fantasía se sitúa justo cuando la imaginación marca un muro que le imposibilita representar el pasado, esto, debido a que el recuerdo no cuenta con la información otorgada por una presentación directa. Pero la fantasía, más que sustituir lo que “no hubo”, manifiesta una clave para llegar a la verdad o al corazón del enigma del relato.

Lo evidente en la novela, los hechos claros y concisos, son expresión de un pasado que no cambiará: el miedo, la angustia y el rencor permanecerán siempre, pero también lo hará el amor. No sólo se relata la resignación de los que fueron vencidos, sino la aceptación de la pérdida para permitir que el amor permanezca en la realidad del narrador. Si existe una justificación para respaldar la existencia de toda traición, injuria y temor, esa debe ser que el amor no sólo es algo que existe, sino que es la verdad que empuja a los hombres a actuar ya sea para hacer el bien o el mal. A través de los actos y acontecimientos no evidentes, lo oculto por el vacío informativo y sustituido por la fantasía expresan la esperanza en el porvenir, esta radica en la posibilidad de mantener el amor con vida.

En el caso de la novela, la fantasía, similar al término francés *phantasme* o *fantasme* (mencionado en el apartado anterior), funciona como ese espacio donde los deseos pueden realizarse, pero también dónde se otorga un escape

de la saturación de la memoria con los recuerdos que provienen de una presentación directa. Los espacios cubiertos por la fantasía revelan que la interacción entre lo evidente y lo que no lo es construyen una vía hacia el perdón; a su vez, la voluntad de hallarlo permitirá que el olvido mantenga un espacio para que subsista el amor. La fantasía también permite el ejercicio de la interpretación.

¿Por qué el amor sería aquella verdad del sujeto que narra? El amor es el motivo por el cual se esparce el daño en Ixtepec; esto mediante las decisiones de toman las cuatro parejas principales de la novela: Julia-Felipe e Isabel-Francisco. Francisco castiga al pueblo porque Julia no le ama e Isabel hace lo mismo porque a su vez Francisco no le corresponde. Igualmente, la relación amorosa entre el general y su primera querida es el escape por el que el pueblo puede cotillear y desahogar sus penas, se distraen de su fatídica realidad y la culpan de todos los pecados cometidos en Ixtepec.

Incluso, ambas parejas antitéticas encajan con la dinámica de la tercera aporía de Ricoeur, la cual habla de la actitud que se tiene ante los usos y abusos de la memoria, del olvido y el camino hacia el perdón. Las cuatro parejas son los móviles auténticos del argumento de la novela de Garro y el motivo por el cual la memoria se ejercita. Si se situara un esquema de causa-efecto, quedaría de esta manera: De no ser por la Revolución, no habría guerras internas, de no ser por las guerras internas en el país, el general Rosas no habría llegado con Julia y sus hombres (junto a sus queridas). De no ser porque Julia desaira a Rosas, no habría muertos ni corrupción en el pueblo y el pueblo, de no ser tan miserable por culpa del general y sus militares, no harían que los jóvenes Moncada fuesen tan imprudentes y que Isabel no se enamorara de Rosas.

Este esquema, ya predecible desde que se comienza a leer la novela, ayuda a situar que las parejas principales trabajan como alegorías de las faces que puede tener el amor. *Los recuerdos del porvenir* sirven como un espacio donde los opuestos pueden situarse encararse y conciliarse. Pretender abarcar la totalidad de los acontecimientos del pasado se convierte en un propósito inalcanzable, sin embargo, crea algo diferente, coloca a todos los tiempos en

una sola estancia: el relato; al lograrlo se hace reflexionar hacia las caras que puede presentar los sentimientos, sino también la memoria, pues también cuenta con una fase positiva y una negativa.

La memoria positiva es encarnada en Julia y Felipe; la Negativa en Isabel y Francisco. Mientras la primera regenera, porque lleva al olvido y crea una nueva realidad; la segunda repite las escenas de muerte, dolor, impunidad y dolor. ¿Pero por qué el narrador recuerda unos acontecimientos y otros no? Recuerda a Felipe y a Julia, pero a su vez los va olvidando y el olvido se presenta mediante la exageración de la belleza de Julia y la magia del extranjero. Asimismo, se saben que estos no son reales porque sus imágenes quedan en suspenso y luego tienden a la repetición. No obstante, la pareja de Isabel y Francisco se puede considerar real porque sus imágenes se mantienen intactas, decadentes, pero persisten al embelesamiento.

Los recuerdos, entre más ordenados y lúcidos se presenten sus imágenes, más tiempo habrá ocurrido sobre ellos; en tanto los recuerdos que responden a una expectativa del futuro o a un evento atroz, serán más desordenados y oscuros. El narrador explica que la dinámica del tiempo no es cuantitativa, sino cualitativa, entre más sumergidos están dentro de su devenir más esplendorosas o decadentes se presentarán a la memoria los objetos o personas recordadas, esto quiere decir, que entre más maravilloso o inexplicable se describe un acontecimiento, es porque el tiempo ha tomado más dominio, a su vez afirma que su devenir se ha extendido más o que el objeto/sujeto ha sido una presencia indirecta.

Las imágenes de los recuerdos ofrecen pistas de la extensión del devenir. El esplendor de Julia y Hurtado es por la simbolización o la alegoría que el narrador y el pueblo les han atribuido, la pareja representa el amor ideal, en tanto, Francisco e Isabel son el amor real.

El amor entre Julia y Felipe corresponde al de la fantasía, como se había mencionado antes; al *fantasme*, aquel espacio mental donde puede correr con libertad los deseos que el consiente y la realidad exterior reprimen o no aprueban. Incluso, la pareja recuerda a las parejas cuyo amor es imposible,

pero se hace inmortal porque jamás llega a consumarse. Al mismo tiempo, es una manera de escapar de la autoridad que reprime en el pueblo. Los habitantes de Ixtepec redimen o perdonan a Julia porque con su leyenda les da esperanza para poder creer que todavía existe la posibilidad de establecer una conexión con el otro.

¿Qué sería entonces el amor entre Francisco e Isabel? Este amor roto es producto de la fragmentación, pero a diferencia del anterior, Julia y Felipe, es real porque expone el dolor del cuerpo y el desgaste de la mente. Sin atisbo de vergüenza o pudor, se recuerda que tan simple e incómoda resulta ser la realidad cuando “el otro” se presenta sin que se desee, que es problemático e invasivo, completamente ajeno a todo lo que pertenece al “yo”. Se obliga a aceptar que el mundo no es lo que se quiere:

...Al entrar a su cuarto y mirarla de cerca, le molestaron sus ojos obstinados y su traje rojo. A él le gustaban las mujeres suaves, envueltas en colores claros. La silueta rosada de Julia se interpuso entre él y la joven que lo miraba rencorosa, adivinando sus pensamientos. Aturdido, su primer movimiento había sido decirle: “vete, vete a tu casa”, pero se contuvo. Quería saber y hacer saber a Ixtepec que Ixtepec sólo contaba la voluntad del general Francisco Rosas ¿Acaso no se reían de él desde hacía meses? Todos habían sido cómplices de Felipe Hurtado. Cogió una botella de cognac y bebió con generosidad; luego se volvió a Isabel que esperaba muda y de pie en el medio del cuarto. “Ahora van a saber que lleno mi cama con la que más les duele”, se dijo.

- ¡Desvístete! -ordenó sin mirarla.

Isabel obedeció sin replicar y Rosas, intimidado, apagó el quinqué de un soplo; en la cama se encontró con un cuerpo extraño que le obedecía sin decir una palabra. La luz de la mañana lo encontró desamparado. A su lado, Isabel fingía dormir. Rosas se escabulló de la cama y se afeitó tratando de no hacer ruido. Quería salir de la habitación que se había vuelto asfixiante (1963:244-45).

La pareja también recuerda la fragmentación del pueblo y, sobre todo, de la familia Moncada. Muy diferente es su alegoría a la de Julia y Felipe, porque también, en vez de despertar la esperanza de encontrar la concordia con el “otro”, revela que, al menos en el mundo exterior, no es así. El “otro” estará allí para recordar aquello que se carece y no se tendrá, aquello que se

pierde y nunca se recuperará, aquello que no se es ni jamás será; pero, sólo de esta forma el “yo” se enfrenta a la oportunidad de asentarse en lo real, aceptar las equivocaciones propias y tolerar la alteridad.

La relación entre Isabel y Francisco da un giro especial a la historia porque permite deslumbrar la condición real del pueblo, ambos mundos, el de los pueblerinos de Ixtepec y los militares, son prisiones del sin sentido, porque valores que respondían a una demanda social sencillamente ya no lo hacen. El papel de general que interpreta Rosas como el de la joven Moncada no proyectan futuro alguno, a ambos se les ha arrebatado la oportunidad de generar su propia vida cuando se les desposeyó del pasado por causa de los constantes conflictos políticos e ideológicos.

La escena que enmarca el encuentro de estos dos mundos, que antes se miraban como enemigos, es la que describe el último encuentro entre Isabel y Francisco, en la segunda parte de la novela. Allí se manifiestan los dos niveles de la realidad del relato, la interna y la externa, la psique y la corporal. Cada uno de los personajes se comporta como el reflejo del mundo interior del otro y es así que llegan a la identificación, luego a la compasión y por poco al perdón.

La escena de los dos personajes es dinámica, se presenta con descripciones leves y precisas, las cosas son referencias al mundo interior como al exterior. El mundo de afuera es el de los sonidos y los olores. El mundo interno se proyecta a través de las sombras y la luz. El narrador les observa como si mirase una puesta dramática, sigue los movimientos de cada personaje a través de la descripción, el cuerpo de los personajes también se expresa.

El ir y venir de Francisco Rosas resuena con la impaciencia que siente Isabel para que la mire de forma diferente; a su vez, los trances incoherentes de la joven, como lanzar cosas sin motivo alguno, responden al pasado del general, pues remonta a sus propios actos. Se construye un espacio de intimidad, ideal para que al fin los personajes revelen cuáles son sus naturalezas reales:

Isabel guardó silencio. Rosas se volvió al espejo para terminar de afeitarse, luego se vistió muy despacio, se hizo la corbata con esmero eligió dos pañuelos que humedeció en agua de colonia y se los guardó preocupado en el bolsillo de atrás del pantalón. La joven, fascinada, seguía sus movimientos. La sombra alta de Francisco Rosas corría por las paredes imitando sus gestos; el ir y venir de sus botas sobre las losetas resonaba en la bóveda del cuarto. De la calle no llegaban ruidos. Aún no amanecía.

-Yo no tengo la culpa...

Los pasos se detuvieron un instante y el hombre se volvió a mirarla

-Tampoco yo...

-Yo no soy la única culpable...

¿Y cuál es mi culpa? ¿Haberte llamado esa noche en los portales? Tú ya te habías ofrecido. No me digas que eres inocente. Sabías lo que querías y me trajiste a tu infierno... ¿Me oyes? ¡A tu infierno!...

Y Francisco Rosas, lívido y amenazante, se acercó a la joven con el puño en alto dispuesto a deshacerle el rostro a golpes. Los ojos de Isabel, ajenos a su cólera, lo detuvieron.

-Quiero ver a Nicolás. Él sabe que yo no inventé estas muertes...

- ¡Cállate! No quiero oír nombrar más a los Moncada... ¡Nunca más!... Cuando bailaste conmigo lo sabías todo...

-Ya habías matado a Juan cuando me llamaste. –Isabel saltó y acercó su voz al rostro de Francisco Rosas. El general se dejó caer sobre una silla y se cogió la cabeza entre las manos. Era verdad que lo sabía y que sólo por eso la había llamado en los portales. ¿Por qué lo hizo? Nunca lo sabría. Isabel se acercó a él y se inclinó sobre su oído.

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

De afuera llegaron los pasos de los ayudantes acercándose a la puerta del cuarto de su jefe, ya listos para ir a los fusilamientos. Francisco Rosas los oyó llegar y le dio miedo que la joven los oyera. Se levantó, quitó el biombo que cubría la entrada y cerró la puerta. Isabel se precipitó sobre el traje rojo y empezó a vestirse. El general la tomó por los hombros.

-Isabel, óyeme, sí, sabía, que tu hermano Juan estaba muerto...

La muchacha lo miró. Tiritaba como si tuviera mucho frío.

-Sí, lo sabía –insistió Rosas.

-Por eso me llamaste. Siempre supe que lo harías...

-Yo no –dijo él, desalentado. Soltó a la joven y se refugió en un rincón del cuarto. De espaldas le llegó el estrépito del furor de Isabel que abría los cajones de la cómoda y revolvía la ropa, lanzando las camisas, los frascos y las corbatas al suelo mientras buscaba algo sin hallarlo.

- ¿Qué buscas? –preguntó asustado.

-No sé... No sé lo que buscó- dijo ella con un frasco en la mano y dándose cuenta de que no buscaba nada.

El general se acercó a ella, le quitó el frasco de la mano y luego le dejó caer al suelo.

-No busques, no hay nada... Todavía no lo sabes, pero no hay absolutamente nada.

- ¿Nada?

-Nada –repitió Isabel, mirando su traje rojo a medio abrochar.

El general se sintió aliviado. “Nada son cuatro letras que significan nada” y la nada era estar fuera de ese cuarto, de esa vida, era no volver a caminar el mismo día durante tantos años: el sosiego (1963:271-72).

Isabel Moncada es percibida como la mujer rebelde del pueblo, juega con sus hermanos, es valiente y ruda. Luego se vuelve transgresora de las costumbres, sobre todo, cuando ella interpreta que su realidad no tiene sentido y comprende que no es diferente de un objeto al que no se le encuentran un espacio en el pueblo. La joven siempre va contracorriente, mientras el pueblo critica mal a Julia, Isabel grita que desea ser como ella, asimismo, en tanto Ixtepec aborrece al general Rosas, Isabel le ama. Después, aun sabiendo que Rosas ha matado a su hermano Juan y está por fusilar a Nicolás, huye con él y se convierte en su amante, por ello, pasa a ser la traidora del pueblo y de su familia.

Todos los personajes de la novela pasan por cambios en su carácter, sin embargo, Isabel es el personaje que más transformaciones internas sufre durante el transcurso de la novela, pero estos cambios son en descenso, su

estructura mental va llegando incluso a lo esquizofrénico: *Había dos Isabeles, una que deambulaba por los patios y las habitaciones y la otra que vivía en una esfera lejana, fija en el espacio* (1963:268), pues se siente disuelta por causa del tedio y la aprensión impuestos al pueblo; como un recuerdo, ella se va desmoronando con lentitud, sin embargo su vitalidad y pasión por Rosas la hacen persistir.

Isabel sufre crisis de ansiedad y va perdiendo con lentitud la voluntad de actuar. El pueblo, incluso cae en la decepción al entender que ella no hará nada para salvar a su hermano del fusilamiento; esto indica que existía una Isabel valiente y juguetona, “muy hombrecito”, decían, sin darse cuenta que había dejado de ser. Pero, no todo es lo que parece. La joven Moncada es el enigma de la novela, incluso más que Julia, porque ella, al entrar a los dominios del Rosas, fue disolviendo la congoja de éste y lo transformó. Es así que el general decide no fusilar a Nicolás y salvarle de la ejecución. Isabel Moncada pudo haber sido la heroína del pueblo, pudo haber roto el hechizo que fosilizaba a Ixtepec, sin embargo, el intento fracasa.

Francisco Rosas acepta la pérdida de Julia y encuentra el sosiego. El contacto que tiene con Isabel lo regresa a su presente y le otorga conciencia de sus actos. Isabel es quien ayuda a Rosas a cerrar con el luto para pasar al siguiente paso que es el perdón. Como lo expondría la aporía de Ricoeur, no se trata del perdón que ofrece la religión a cambio de dádivas, sino de aceptar que sólo se ha perdido y que pese a ello la vida continúa. La palabra “nada”, expresada por Francisco Rosas, resulta ser un detonante liberador para cerrar su duelo. El luto que vivía el personaje no era por haber perdido el amor de su vida, sino porque perdió el ideal y Julia lo encarnaba a través de sus belleza, colores suaves y perfume.

El proceso de duelo no inició tras la muerte de Julia, sino que tenía tiempos atrás, más bien fue cuando el espíritu de entusiasmo, que impulsara la Revolución Mexicana, acabase. En el maltrato de Julia y el pueblo se presencia como la violencia se impone por órdenes del Estado, pero, tras conocer el mundo interior de los militares también sus actos delatan que viven el proceso del duelo, sobre todo Francisco Rosas.

Las fases del duelo son cinco: Etapa de la negación, de la ira, de la negociación, de la depresión y de la aceptación. En la primera, Francisco se niega a aceptar que Julia no le desea, sin embargo, evade esta realidad celebrando serenatas y paseos por las noches para hacer feliz a su amante, aun sabiendo que no funcionarán; se le llamaría “negación indirecta” o “implícita”.

La siguiente corresponde a la ira, en la cual se manifiestan sentimientos de rabia y resentimiento cómo producto de la frustración; Rosas no puede evadir por mucho la realidad, en los momentos en que descubre que no puede hacer nada para hacer feliz a su amante arremete con violencia hacia ella y los habitantes de Ixtepec; hay más colgados, indios muertos, robos y extorsiones.

La tercera fase es la negociación, se intenta crear una ficción que permita ver a lo perdido como una oportunidad para actuar y evitar que se vuelva a perder; es una fase breve y consiste en crear una realidad donde se establece un intercambio de objetos que hagan sentir que se liquida algo; se parece a la primera fase; Rosas retoma las serenatas y los paseos a caballo por la noche para reestablecer el orden y seguir evadiendo la realidad.

En la cuarta se manifiesta la depresión, se presenta la sensación de vacío, es lo que experimenta el personaje con la desaparición de Julia. Hasta aquí, Rosas se estanca, pero no es hasta que se introduce Isabel a su marco para dar reinicio con el proceso de duelo y llegar casi a la última fase, que es la aceptación; en la cual se admite la pérdida y se decide aprender a vivir con ello. Esta última fase también permite el acceso al perdón y después continúa hacia un olvido que Ricoeur denominaría “olvido activo” o positivo, el cual, frente a los abusos de la memoria, funciona como un olvido liberador. En el olvido positivo se concilian los contrarios sin olvidar las injurias, pues se encamina a reinterpretar el sentido de éstas, de esta manera se da un lugar a la dialéctica de la conciencia histórica.

¿Qué trunca el proceso? La ironía de la novela responde que es el *alter ego* de Isabel, su hermano Nicolás. Quién se niega a olvidar lo ocurrido es él, ya que, al rechazar ser rescatado mediante el escape, durante la ejecución,

reafirma su papel de héroe caído dentro de la trama de impunidad que se escribe en Ixtepec. Podría interpretarse que el ego, protegido por ideologías binarias entre los buenos y los malos, los sometidos y los amos, mantiene a raya al olvido de las narrativas sociales; sin embargo, trae consigo consecuencias que Ricoeur señalaría, dentro de sus aporías, como productos del olvido pasivo.

Si la interpretación y el duelo llevan al perdón, y éste a un olvido activo o positivo, el cual permite al individuo sanar las heridas de su memoria y continuar con su vida; su ausencia causaría todo lo contrario. El acto heroico y coherente de Nicolás es acorde con la ideología romántica del hombre que se sacrifica por sus ideales; sin embargo, en contraste con la realidad del texto, resulta ser perjudicial. La muerte de Nicolás mantiene los ideales de lucha y sacrificio, pero también preserva los actos de victimización y despotismo.

Como su hermana, pero hacia otro camino, Nicolás se niega a olvidar los actos de terrorismo e impunidad; elige recordar el temor. Evade a su hermana y se conduce hacia su muerte para fundar un eterno recordatorio de quiénes fueron los militares y lo que hicieron. En Nicolás se manifiesta una visión imperiosa, es severa y condenatoria; el perdón no es algo que se obtenga con facilidad para Isabel, pero Nicolás lo convierte en algo inaccesible:

...Las cabezas y los pechos rotos vivían una vida intensa y desordenada y el cementerio azul y blanco parecía reprocharles su presencia. Los militares se miraron incómodos. ¿Para qué habían matado a aquellas gentes? Habían cometido un acto estúpido. Francisco Rosas se mordió los labios.

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

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

Francisco Rosas se volvió contrariado: había reconocido la voz. Nicolás Moncada, muy pálido, avanzaba hacia él en línea recta. Desconsolado por la presencia del joven, el general buscó a los oficiales y se encontró con sus caras fatigadas de sangre. “No aceptó mi perdón” ... Palideció y se golpeó los muslos con las palmas de las manos (1963:285-86).

Nicolás niega el perdón para no parecer un cobarde. Asumir la responsabilidad de los actos y lograrlo fortalece al ego, reafirma la individualidad y, bajo la perspectiva de la conciencia mítica, acrecienta la fragmentación. Con ello se accede a un olvido pasivo, el cual suprime los recuerdos de manera neutral, pues, al carecer de interpretación, los actos vuelven a repetirse. El olvido pasivo puede ser uno inexorable, es decir, que puede borrar las huellas de lo aprendido. También inmemorial, pues niega las fundaciones originarias, las fuerzas de la creación, la ascendencia. El olvido evasivo es una expresión de mala fe, pues evita la información o el conocimiento que puede clarificar las perspectivas a la toma de decisiones.

Los Moncada son quienes condenan al pueblo de Ixtepec a repetir su historia. De llevarse un proceso de olvido negativo, se olvidarían los orígenes y los momentos de dicha; se suprimiría el mito y se anularía el lenguaje poético. Mas, no es el caso de la novela, pues Isabel, con su transformación en piedra, hace perdurar su amor y este es el factor que posibilita la intromisión de la poesía. Lo que vence en la novela no es un amor ideal, pero sí auténtico, porque, como la poesía, concilia a los contrarios, aunque sea por unos instantes, pues el tiempo, como lo propusiera Ricoeur, es un causante más de las heridas en la memoria, su devenir imparale no se acomoda a los deseos humanos.

¿Cuál es la verdad en la novela? El amor es una de sus verdades, ya que está presente en toda la trama. Incluso, podría decirse que la fragmentación es otra y que podría denominarse como la maldad, pues también se menciona, sobre todo, como alegoría del apocalipsis, el cual se manifiesta a través de las consecuencias trasladadas por la Revolución Mexicana y las primeras actividades de la Guerra Cristera.

La maldad es la desintegradora del "Todo", desde lo general (lo colectivo), se puede observar cómo las guerras han aislado a Ixtepec de otras comunidades, asimismo, como las familias se quedan sin miembros, ejemplo, es el caso de los Moncada, que pierden a sus hijos; hasta lo particular (el individuo), Isabel se siente dividida. La segmentación de la colectividad provoca la compulsión de los recuerdos e invoca un olvido pasivo. Pero el amor insiste

en la unión, se hace un olvido positivo y rememora para transformar la historia en otro mito. La verdad hace aceptar la ambivalencia de la realidad.

El verdadero apocalipsis es el amor, porque acapara las tres instancias: presente, pasado y futuro. La novela no habla de la añoranza por el pasado, sino de lo incierto que es el tiempo y que se ama siempre para el futuro. A su vez, el porvenir no es lo que va a pasar, sino el “ahora constante”, pero incierto. El porvenir es el caos y la eterna incertidumbre, aun cuando el pasado sobrecargue a la memoria de recuerdos propios o ajenos, el apocalipsis lo convierte en la realización del uno con el otro, ya que la destrucción no puede existir sin la creación. Se mira al futuro, a la otredad, para construir y ser una interdependencia de dos, algo que trasciende y se vuelve “un nosotros” al final de los tiempos.

Conclusiones

La novela muestra como la mente realiza el ejercicio de la memoria y con ello cómo se desenvuelven el olvido y el recuerdo, a su vez expone que la fantasía, puede confundir las imágenes reales con las de los deseos o el temor. También la obra apunta a que las emociones son elementales para la reconstrucción del pasado y la expectativa del porvenir. La naturaleza de la realidad depende en gran parte de los sentimientos, el sujeto es capaz de convertir su entorno en un medio tranquilo o nocivo para sí.

Los recuerdos del porvenir exponen una realidad que no puede ser captada por los sentidos; pero sí por la intuición y la inteligencia. Coincide con lo aseveraba Alazraki con respecto al relato neofantástico, no se trata de implementar la vacilación, pese a que se presenta en distintas circunstancias, lo primordial es juzgar el lente con el que se percibe la realidad. En el caso de la novela, es seguir al sujeto y observar cómo comunica el pasado, el cual es sin duda inaccesible, mas, con la memoria no es que le haga presente otra vez, sino que simboliza la experiencia del pasado a través del lenguaje y con ello es posible moldear el presente.

El estilo poético y a la vez directo de la autora se caracteriza por la exageración de los hechos narrados, sin embargo, éstos no fueron creados para obedecer a un estilo de género literario, sino, para imitar como el sujeto se interpela psíquicamente. *Los recuerdos del porvenir*, desde esta perspectiva, sí sería una novela realista, como lo hubo sugerido su misma autora. De acuerdo con lo que expone Alazraki, la percepción es un elemento suficiente para construir la realidad, lo sobrenatural puede ser efecto de las fallas que el sujeto posee para describirla o relatarla, ya que factores que se encuentran ajenos a su voluntad o a su misma percepción también se involucran en la composición de su mensaje.

El término “neo fantástico” propone considerar que no existe una realidad sino diversas, que el ser humano está condicionado por su naturaleza finita y, por tanto, su interpretación del mundo también lo es. En tanto lo fantástico dialogaba con las certitudes que patrocinaban las ciencias exactas,

el positivismo y el empirismo; lo neo fantástico reaccionaba a paradigmas como el psicoanálisis, el surrealismo y el resto de las vanguardias del siglo XX.

En la interpretación, si la novela de Garro perteneciese a un género, podría ser al neo fantástico, pero eso requiere de otro tipo de análisis y de herramientas para efectuar contrastes, observaciones y pruebas. También tiene relación con el surrealismo, por plantear una nueva descripción de la realidad, la cual parte no de su razón únicamente, sino de sus emociones. Pero, sin importar a qué género o paradigma pudiese pertenecer, lo esencial es que el mundo que plantea no se compone sólo de materia; la percepción, la mirada y la sensación forman parte también de su definición; existen dimensiones que aún faltan por explorarse, sobre todo, aquellas que tienen que ver con la mente, el espíritu y el alma. La literatura funciona como una cámara primitiva para captar el movimiento del pensamiento humano y registrarlo. Garro coincide con los surrealistas, expresa lo que yace en el interior de la conciencia, sin embargo, a diferencias de ellos, no se adentra más allá de la oscuridad del inconsciente, porque eso implicaría llegar al completo olvido de lo que su narrador ha sido.

La interpretación puede señalar que la novela se inclina por este género del siglo XX; no obstante, se reconoce que se necesita profundizar todavía más el análisis de sus elementos para fortalecer la propuesta. Sin embargo, si se respalda que *Los recuerdos del porvenir* es una obra fiel con la realidad humana, pues retrata la vida interna de manera fluida y veraz, ya que la empatía es producto de ello. La novela de Garro es una obra coherente con toda su construcción, pues la relación estrecha entre el lenguaje poético y la estructura del relato coinciden en crear una conciencia que dialoga con su esencia mítica e histórica; asimismo, presencia su devenir, impuesto por un mundo devastador y urgente de cambios.

La voz y mirada del narrador exponen un mundo que se está desintegrando. El narrador es testigo de un pequeño apocalipsis que se manifiesta en silencio para muchos, mas no para él y su gente. No obstante, ante la destrucción, opta por ser un poeta, sin hacer a un lado la crítica con la realidad. La voluntad del narrador dirige al lector hacia un camino donde exigirá

su comprensión y su empatía.

La relación entre el mito, el olvido y la memoria radica en el tiempo y en cómo este corroe los recuerdos, haciendo dudar si el conocimiento adquirido es verdadero o ficticio. Sin embargo, el olvido se presenta como una acción importante que envuelve al narrador y a todos los personajes para prepararlos hacia el porvenir. Sólo a través de la interpretación del pasado es que el narrador puede llegar al perdón de todos los actos.

Imagen, fantasía y verdad son términos esenciales para exponer la problemática que existe para diferir entre los recuerdos y las imágenes que son producto de la fantasía. Ricoeur, para su fenomenología de la memoria, enfatiza que la diferencia entre la memoria y la ficción es que la primera busca la verdad y la segunda la fantasía, y que sólo el conocimiento que se tenga de lo real y la crítica pueden evitar la aporía. La novela de Garro destaca este problema en la manera en cómo recrea las imágenes del pasado. Ixtepec, sus habitantes y sus acontecimientos se encuentran dentro de la interpretación de la memoria, la cual, como se hubo señalado, es subjetiva porque es atravesada por factores como el tiempo interno, el mito, la historia y la tradición.

¿El narrador busca la verdad de su pasado o la fantasía de su futuro? El narrador encuentra la verdad de su pasado y la convierte en su porvenir, aunque no se trata de la verdad certificada por las ciencias empíricas o positivistas, sino por una intuitiva y vivencial, ya que es inevitable no recordar demasiado un evento o recordar demasiado poco cualquier otro; sin embargo, esto lo ayuda a sobrellevar su propia existencia, sobre todo, para poder aceptar o abrazar al amor, que es el factor que une a la creación con la destrucción. Los sentimientos son elementos esenciales para el desarrollo de la novela, no son el factor que define al texto, pero sí es lo que mueve el argumento. La angustia y la nostalgia afectan el correr del tiempo, el amor, en tanto, se convierte en un motivo para relatar cada evento ocurrido en Ixtepec, este sentimiento justifica la presencia de los recuerdos y el por qué el “yo” narrador elige no olvidar su historia.

Lo que también enseña *Los recuerdos del porvenir* de Garro a la

literatura es que la Historia no puede cargar con la tarea del conocimiento absoluto del hombre; la obra literaria, en cambio, puede mostrar que las situaciones dadas en el pasado ya no están, pero sus vestigios pueden llegar a determinar el presente y por tanto a dominar el futuro. Se debe continuar con la narrativa para preservar lo que los seres humanos valoran más que al tiempo: a sí mismos.

¿Qué sería la memoria en esta obra literaria? La memoria en la novela de Garro no es el proceder de almacenaje de información que se respalda por la Historia, pues esta no puede reducirse a las explicaciones científicas o del arte, ni siquiera a las de la misma mnemotecnia; esta memoria es un proyector de la vida interior afectada por la alteridad y el tiempo, el sujeto dentro de ella, sin embargo, descubre, que puede contar con algunos instantes de libertad que sólo le permiten elegir entre dejar que el olvido haga su trabajo o aceptar la pérdida y reinterpretar el acontecer.

Nada puede hacer el ser humano contra el correr del tiempo, pero la memoria y el olvido, como elementos de vital supervivencia, indican estas sentencias: el no poder olvidar lleva a la locura y a la muerte, sólo aquellos que consiguen olvidar, pueden llegar a sobrevivir (Arriarán, 2010:9). Aunque el narrador no puede olvidar, no por sí, si no por el deseo de Isabel Moncada:

Dijo Gregoria que la niña Isabel se volvió a mirarla con ojos espantados. Llevaba sangre en las rodillas, el traje rojo desgarrado y polvo gris en los rizos. El sol se estaba hundiendo y su último resplandor naranja sacó reflejos sombríos a la seda roja. La joven se puso de pie y echó a correr cuesta abajo.
- ¡Aunque Dios me condene quiero ver a Francisco Rosas otra vez! (Garro, 1963:291).

No se pueden recordar ciertas circunstancias porque el tiempo así lo impone, el olvido es inevitable. Sin embargo, la voluntad humana es enérgica y la interpretación que el hombre efectúa sobre su pasado se convierte en algo vital para superar su presente. Surge el conflicto con el tiempo y nace la narrativa que simula los dilemas de la memoria. A través de ella, se puede elegir si comenzar de nuevo con la realidad ya existente o transformar su destino en algo diferente.

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola (2004). *Diccionario de filosofía: aumentado por Giovanni Fornero*, Trad. José Esteban Calderón, Alfredo N. Galleti, Eliane Cazenave Tapie Isoard, Beatriz González Casanova, Juan Carlos Rodríguez, México, Fondo de Cultura Económica.
- Aguirre Lara, María Esther; Leticia Flores Farfán, Luis Garagalza, Patxi Lanceros, Eduardo Milán, Andrés Ortiz-Osés, Eugenio Trías, María del C. Valverde Valdés (2001). *Los lenguajes del símbolo, Investigaciones de hermenéutica simbólica*, Barcelona, Anthropos Editorial del hombre.
- Aristóteles (2000). *Poética* (2da edición), México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____ (2005). *Ética a Nicómaco*, Trad. José Luis Calvo Martínez, Madrid, Editorial Alianza.
- Arriarán, Samuel (2010). *Filosofía de la memoria y el olvido*, México, Universidad Pedagógica Nacional.
- Augé, Marc (1998). *Las formas del olvido*, Barcelona. Gedisa.
- Bachelard, Gastón (1999). *La intuición del instante*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mihael M. (2005). *Estética de la creación verbal*, duodécima edición, México, Siglo XXI editores.
- Barthes, Roland; A.J. Greimas; Umberto Eco... (2004). *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán.
- Bergson, Henri (2016) *Memoria y vida*. Trad. Mauro Armiño, Madrid, Editorial Alianza.
- Beristáin Helena (2006). *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.
- Bertran, Pierre (1977). *El olvido. Revolución o muerte de la historia*. México, Siglo XXI.
- Blumenberg, Hans (1979). *Trabajo sobre el mito*, Madrid, Paidós Ibérica.
- Breton, André (1973) *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard.
- Bueno Chávez, Raúl (2004). *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*, Lima, Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Botton Burlá, Flora (1983). *Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de hispanoamericanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Calderón Bird, Raúl (2002). *La narrativa y el teatro fantásticos de Elena Garro*, tesis, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

- Castro Ricalde, María (1991). *El espacio deshabitado*, México, Ediciones del H. Ayuntamiento de Toluca.
- Chevalier, Jean; Alain Gheerbrant (2007). *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder Editorial.
- Chiampi, Irleamar (2000). *Barroco y modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Del Prado Biezma, Javier (1999). *Análisis e interpretación de la novela: Cinco modos de leer un texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis.
- Domínguez Hidalgo (1974). Antonio, *Iniciación a las estructuras literarias*, México, Editorial Porrúa.
- "Era Mercurio" (sin año), Revista Coatl, México, Guadalajara, Jal.
- Filinich, María Isabel (1999) *La voz y la mirada: Teoría y análisis de la enunciación literaria*, México, Plaza y Valdés.
- Fuentes, Carlos (1969). *La nueva novela hispanoamericana*, (Decimoquinta edición 2003), España, Planeta DeAgostini.
- Frazer, James George (2012). *La rama dorada*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Freud, Sigmund (1981) *El malestar de la cultura*, Obras completas tomo 3, Madrid, Biblioteca nueva.
- _____ (1994). *Los sueños*, Trad. Luis López Ballesteros y de Torres, México, Alianza Editorial, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Gadamer, Hans-Georg (1991). *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Editorial Paidós.
- _____ (2012). *Verdad y método* Vol. I, Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, España, Hermeneia.
- _____ (2015). *Verdad y método* Vol. II, Trad. Manuel Olasagasti, Salamanca, España, Hermeneia.
- _____ (2015) *El giro hermenéutico*, Trad. Arturo Parada, Madrid, Cátedra.
- Garro, Elena (1963). *Los recuerdos del porvenir* (2da edición) (1993), México, Joaquín Mortín Laurel.
- _____ (1997). *La semana de colores* (2da edición), México, Porrúa.
- _____ (1997). *Testimonios sobre Mariana*, (2da edición), México, Porrúa.
- Genette, Gérard (1989). *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- González Alcantud José A. (1989). *El exotismo en las vanguardias artístico-*

literarias, España, Anthropos Editorial del hombre.

- Grondin, Jean (1999). *Introduction á Hans-Georg Gadamer*, Paris, Les Éditions du Cerf.

_____ (2002) *Introducción a la Hermenéutica Filosófica*, Trad. Ángela Ackermann Pilári, Barcelona, Herder.

- Halbwachs, Maurice (2004). *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos Editorial del hombre.

_____ (2004). *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

- Heidegger, Martin (1983). *El ser y el tiempo*, Trad. José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica.

- Israel, Jonathan (2005). *Razas, Clases sociales y vida política en el México colonial 1610-1670*, México, Fondo de Cultura Económica.

- Jensen Ellegard Adolf (1996). *Mito y culto entre los pueblos primitivos*, México, Fondo de Cultura Económica.

- Kerenyi K; E. Newmann, G. Scholem y J. Hillman (1994). *Arquetipos y símbolos colectivos, Círculo de Eranos I* (Cuadernos de Eranos - Cahiers-D`Eranos), Barcelona, Anthropos Editorial del hombre.

Kristeva, Julia (2005). *El tiempo sensible: Proust y la experiencia literaria*, Buenos Aires, Eudeba.

_____ (2019). *Historias de amor*. Trad. Araceli Ramos Martín, México, Siglo XXI editores.

- Landeros, Carlos (2008). *Yo, Elena Garro*; México, Lumen.

- León Vega, Margarita (2000). *Literatura Fantástica, Los recuerdos del porvenir: tiempo de la memoria, memorias del tiempo*, México, Universidad Autónoma de Puebla.

_____ (2004). *La memoria y el tiempo*, Ediciones Coyoacán, Colección de Filosofía y Cultura, México, UNAM.

- Lopátegui, Patricia Rosas (2002). *Testimonios sobre Elena Garro*, México, Edición Castillo.

_____ (2005). *El asesinato de Elena Garro*, México, Porrúa.

- López Austin, Alfredo, Leonardo López Luján (1996). *El pasado indígena*, México, Fondo de Cultura Económica.

- Mendoza, María Luisa (1964). *El porvenir de los recuerdos*, redacción 13 de enero, p.8, México, revista El Día.

- Meyer, Jean, Enrique Krauze, Cayetano Reyes (1977). *Historia de la Revolución Mexicana*, México, El Colegio de México.

_____ (1973-1974). *La Cristiada* 3 vols. México, Siglo Veintiuno Editores, S.A.

- Mircea, Eliade (1998). *Lo sagrado y lo profano*, Trad. Luis Gil Fernández, Barcelona, Paidós.

_____ (1999). *Mitología de la memoria y el olvido, en Mito y realidad*, Barcelona, Kairos.

_____ (2004). *El mito del eterno retorno*, Barcelona, Alianza.

- Neumann E., M. Eliade, G. Durand, H. Kawai y V. Zukerkandl (1997). *Los dioses ocultos, Círculos Eranos II*, Barcelona, Anthropos Editorial del hombre.

- Nyenhuis, Gerald (2009). *Hermenéutica y Literatura*, copiladora Gloria Vergara, México, Editorial Jus.

- Paz, Octavio (1972). *El arco y la Lira*, Última edición, México, Fondo de Cultura Económica.

_____ (1988). *Poesía en movimiento*, México, Siglo XXI.

- Pimentel, Luz Aurora (2008). *El relato en perspectiva*, Estudio de teoría narrativa, México, Siglo XXI editores.

- Rico, Eugenia; Juan Cruz Ruiz, Francisco Javier Rodríguez (2012). *Saber narrar*, México, Aguilar.

- Ricoeur, Paul (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, España, Universidad Autónoma de Madrid.

_____ (2001). *Tiempo y narración I: configuración del tiempo en el relato histórico*, Trad. de Agustín Neira, México, Siglo XXI editores.

_____ (2006). *Teoría de la interpretación, discurso y excedente de sentido*, (6ª edición), trad. Graciela Monges Nicolau México: Siglo XXI editores.

_____ (2006). *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI editores.

_____ (2008). *Tiempo y narración II: configuración del tiempo en el relato de ficción*. Trad. Agustín Neira. México, Siglo XXI editores.

_____ (2010). *La Historia, la Memoria, el Olvido* (2da edición), México, Fondo de Cultura Económica.

- Stanislavsky, Constantin (1963). *El manual del actor*, México, Editorial Diana.

- Steiner, George (2016) *La poesía del pensamiento: Del helenismo a Celan*, Trad. María Condor, México, Fondo de Cultura Económica/Siruela.

- Taylor, Charles (2005). *Las fuentes del yo*, Barcelona, Paidós.

- Todorov, Tzvetan (1995). *Los abusos de la memoria*, París, Paidós.

_____ (2003). *Introducción a la literatura fantástica*, Trad. Silvia

Delpy. México, Ediciones Coyoacán.

- Verduzco Garza, Raúl C. (2014). *Memoria y resistencia: representación de la subjetividad en la novela latinoamericana de fin de siglo*, México, Bonilla Artigas editores.

- Virilo Paul (1997). *La velocidad de la liberación*, Buenos Aires. Manantial.

- Virno, Paolo (2003). *El recuerdo presente: ensayo sobre el tiempo histórico*, Barcelona, Paidós.

- Weisz, Gabriel (2013). *Rituales literarios*, México, Fondo de Cultura Económica.

- Yañez, Adriana Vilalta (2011). *El Tiempo y Lo Imaginario*, México, Fondo De Cultura Económica.

- Zambrano, María (1996). *Filosofía y poesía* (4ª edición), México, Fondo de Cultura Económica.

Páginas de internet

- Alazraki, J. (1990). *¿Qué es lo neofantástico?*, Mester, Vol. XIX, No 2. Columbia University. Disponible en: <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Alazraki%20Que%20es%20lo%20neofantastico.pdf> Consultado el 22 de abril del 2018.

- Alemán, Manuel Maldonado (2010). *Literatura, memoria e identidad. Una aproximación teórica*, Universidad de Sevilla. Disponible en <https://revistas.ucm.es> consultado el 04 de enero 2019.

- Barrenechea, Ana María (1972). *Tipología del texto fantástico*, Revista Iberoamericana. Disponible en <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/2727/2911> . Consultado el 22 de octubre del 2018.

- Buriticá Londoño, Lina María (2014). *La narrativa femenina en la posguerra literaria centroamericana: una semántica emergente en un orden desdiferenciado*. Disponible en Cahier d' études romanes. <https://journals.openedition.org/etudesromanes/4409?lang=es> Consultado el 26 de abril 2018.

- Campra, Rosalba (1981). *Lo fantástico: una isotopía de la transgresión*, Disponible en Roas (2001: 153-191): <https://core.ac.uk/download/pdf/29401368.pdf> Consultado el 24 de octubre del 2019.

- Diccionario de la Lengua Española (2018), *Real Academia Española*, s.v., "agreste". Disponible en: <https://dle.rae.es/?id=19Z5l8p> consultada el 02 de noviembre 2018.

- Echegoyen Olleta, Javier (2015). *Historia de la Filosofía. Volumen 3: Filosofía*

Contemporánea. Editorial Edinumen. Disponible en Torre de Babel: Filosofía contemporánea: <http://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiacontemporanea/Sartre/Sartre-Angustia.htm> consultada el 04 marzo, 2019.

- Fuensanta Muñoz (2010). Ideas sobre interpretación: Stanislavsky. Recuperado de <https://arteescenicas.wordpress.com/2010/01/15/ideas-sobre-interpretacion-stanislavsky/> consultado el 20 de mayo del 2018

- Gadamer, Hans-Georg (1975), *The Problem of Historical Consciousness*. *Graduate Faculty Philosophy Journal* (5:1). The new school. Disponible en: <https://blogs.newschool.edu/graduate-faculty-philosophy-journal/category/1-10/51-hans-georg-gadamer/> consultado el 2 de febrero del 2019.

- Gröne Arne (1995), *El concepto de la angustia en la obra de Kierkegaard*. Universidad de Copenhage, Disponible: <http://institucional.us.es/revistas/themata/15/02%20Grom.pdf> consultado 08 de diciembre, 2018.

- Hernández Muñoz, Silvia (2012). *El humor y su concepto. Humor, humorismo y comicidad*. Disponible en: <http://www.monografica.org/Proyectos/4522> consultado 19 enero del 2019.

- Liikanen, Elina (2015). *El papel de la literatura en la construcción de la memoria cultural: tres modos de representar la Guerra Civil y el Franquismo en la novela española actual*. Facultad de Filología Santiago de Compostela. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/75994548.pdf> consultado el 03 de enero del 2019.

- Maribel Elsa (2015), *La imagen del indio en tres estudios críticos latinoamericanos*. Disponible: <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/5894/5761> consultado el 24 de marzo del 2019.

- Maryellen Bieder (2005). *Mujeres en la narrativa de posguerra de la marginalidad a la agencia histórica y la opacidad posmoderna*, Indiana University. Disponible en <https://www.raco.cat> consultado el 15 de marzo 2019.

- Platón. *Cratilo o de la exactitud de los nombres*. Disponible en: www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS Consultado el 14 de noviembre del 2018.

- Revilla Diego Miguel y María Sánchez-Agustí (2018), *Revista de estudios sociales*: Disponible en <https://journals.openedition.org/revestudsoc/10383> consultado el 14 de mayo 2019.

- Robichaux, David (2008), *Identidades indefinidas: entre “indio” y “mestizo” en México y América Latina*. Disponible en: <https://alhim.revues.org/1753> consultado el 20 de junio del 2018.

- Tecglen, Eduardo Haro (1997), *Evaristo Acevedo, humorista*; Diario el País: Necrológicas. Disponible: http://elpais.com/diario/1997/02/05/agenda/855097206_850215.html, consultada el 22 diciembre, 2018.