

EL FONDO DE LA MEMORIA:
LOS RECUERDOS DEL PORVENIR DE ELENA GARRO

Ethel Junco

Claudio César Calabrese

Instituto de Humanidades, Universidad Panamericana

Aguascalientes, México

ejunco@up.edu.mx

ccalabrese@up.edu.mx

RESUMEN / ABSTRACT

El artículo formula un enfoque de la memoria en la novela de Elena Garro, su relación con la verdad histórica y su replanteo por medio de la imaginación activa de acuerdo con el punto de vista de Paul Ricœur. El relato revisa binomios convencionales (colectivo-individuo, historia-sueño, realidad-ficción, poder-amor) y los transforma desde la noción de *anámnesis*, con la cual desdibuja el presente y elimina la distancia pasado-futuro. Con una perspectiva que va de la operación crítica a la acción, la novela se propone sustituir una noción de memoria-objeto por una noción de memoria-ilusión. La autora enarbola el acto de la imaginación como nuevo saber ante la desgracia y la marginalidad, no como alternativa histórico-social.

PALABRAS CLAVE: memoria, *anámnesis*, imaginación, Paul Ricœur, novela mexicana, Elena Garro.

THE DEPTHS OF MEMORY:
LOS RECUERDOS DEL PORVENIR BY ELENA GARRO

The paper formulates an approach to memory in Elena Garro's novel, its relationship with historical truth and its restatement through active imagination according to the point of view of Paul Ricœur. The story reviews conventional binomials (collective-individual, story-dream, reality-fiction, power-love) and transforms them from the notion of *anámnesis*, with which it blurs the present and eliminates the past-future distance. With a perspective that goes from critical operation to action, the novel sets out to replace a notion of memory-object by a notion of memory-illusion. The author raises the act of imagination as new knowledge in the face of misfortune and marginality, not as a historical-social alternative.

KEYWORDS: memory, *anamnesis*, imagination, Paul Ricœur, Mexican novel, Elena Garro.

Recepción: 29/04/2020

Aprobación: 13/05/2021

Inventa. No hay fiesta que se pierda/en el fondo de la memoria.

Robert Ganzo

1. INTRODUCCIÓN

La noción de memoria convoca, al menos, dos ejes que se interceptan: uno, lo sucedido, y otro, el tiempo pasado en que se piensa. Suponemos que el suceso y su tiempo son reales, en cuanto acontecidos objetivamente y, además, que pueden hacerse actuales a través de la rememoración; así, nuestros recuerdos están constituidos por la vida feliz o desdichada, personal o social, ordinaria o extraordinaria. La antigua realidad que adviene no se recupera en forma neutra, sino que depende de las mediaciones de la imaginación, pues, el tiempo que nos separa de la experiencia la redimensiona, la reinventa (Bachelard 39). Por ende, no es posible establecer una relación proporcional entre lo acontecido y lo recordado, ni considerar que la fidelidad de lo recordado, eso que llamamos buena memoria, reproduce y devuelve el pasado sin alteración. Para encaminar el problema debemos considerar el papel de la imaginación y su incidencia más allá de los marcos del discurso ficcional, en su influencia en el mundo social. El significado del concepto de imaginación dentro del campo lingüístico-literario refiere a la resonancia. La imaginación dota al predicado de un nuevo significante: “imaginar es en primer lugar reestructurar campos semánticos” (Ricœur, *Del texto* 201-202). Ricœur considera que, a partir de su noción de mundo social entendido como realidad simbólica, no es posible la acción sin que medie la imaginación, pensar y obrar requieren en su centro la estructuración imaginativa (Ricœur, *Ideología* 179).

*Los recuerdos del porvenir*¹ de Elena Garro es una novela que se desarrolla en Ixtepec, pueblo simulado, pero reconocible en la geografía mexicana, durante

¹ “En *Los recuerdos del porvenir*, su primera novela –según la autora, inspirada en sus recuerdos de infancia– escrita en 1952 pero publicada en 1963, una voz colectiva narra la historia

el primer tercio del siglo XX². Las coordenadas son marco de referencia, pero no premisas de comprensión. Si bien señala Jiménez de Báez el hecho indiscutible de que “existe en México una tradición literaria de apertura franca hacia el contexto sociohistórico” (100), consideramos con Bundgard que, en este caso, el contexto posrevolucionario y cristero se sustituye por las “historias singulares y personales” (131)³.

La novela pone en relación la historia oficial, la memoria colectiva y la percepción individual, a través de la pluma experta de su autora⁴. Sin embargo, la proporción de veracidad del relato con el trasfondo histórico no es fundamental ni necesaria, pues no se trata de un texto fidedigno; lo importante es el giro en la perspectiva que enlaza los tiempos y opta por un tipo de representación donde la memoria elabora un “contra-discurso polifónico” (Bundgard 130).

Los acontecimientos vividos en un lugar y un tiempo precisos exponen el desconcierto del pueblo ante el destino, entendido como de orientación propia y entrecruzamiento de voluntades. Distinguimos los sentidos de *acontecimiento* y de *hecho*; el primero refiere a lo ocurrido que sirve de referente al discurso, mientras que el segundo, es su reconstrucción⁵. La narración se articula en la superposición del tiempo; los personajes suspenden relojes, atribuyen hechos presentes a causas remotas, miran espejos donde ven lo que otros verían,

de Ixtepec, un pueblo azotado por las luchas políticas, al que la Revolución Mexicana no ha hecho justicia y donde la Guerra Cristera intensifica el conflicto y la destrucción” (Melgar 250).

² Señala Luzelena Gutiérrez de Velasco que “el recuerdo trabaja a partir de datos que han sido cincelados por la razón” (“El regreso” 110).

³ “La novela comunica un sentimiento de frustración e insatisfacción no solo con las circunstancias políticas y sociales del momento histórico (la guerra cristera y la posrevolución), sino también con las posibilidades de vida en un pueblo provinciano, en donde muchos (y no solo las mujeres) son incomprendidos y viven escindidos entre el aquí y ahora y el mundo de la imaginación y la memoria” (Echenberg 83).

⁴ “Elena Garro (1920) es una singularidad en el panorama literario mexicano, la transgresora por excelencia, subversiva en su práctica vital y en la literaria. Garro es vanguardista y experimental, domina todas las técnicas narrativas y géneros, se inscribe en una tradición dada y rompe con las convenciones establecidas mediante un gesto irónico que en ocasiones raya con lo grotesco o esperpéntico. Lo experimental se manifiesta en todos los niveles del texto, pero es sobre todo en el nivel de enunciación donde los principios de su poética se imponen por originales” (Karageorgou-Bastea 130).

⁵ “distingo el hecho en cuanto ‘la cosa dicha’, el qué del discurso histórico, del acontecimiento *en cuanto en cuanto* ‘la cosa de la que se habla’, el ‘a propósito de qué’ es el discurso histórico” (Ricœur, *La memoria* 234).

están en la misma habitación, pero en distinta dimensión, comparten una conversación que fue de otra época. En la trama se reconfigura la “experiencia temporal confusa, informe y, en límite, muda” (Ricœur, *Tiempo I* 34).

El pasado es objeto de la historia y se recupera mediante la memoria (Calabrese 164). Referimos como historia a la disciplina que registra, interpreta y transmite los sucesos relevantes que constituyen una comunidad y como memoria al acto intencional de recuperar en el presente los acontecimientos. Ambas se relacionan para producir una reflexión sobre el significado e incidencia del pasado en el presente. La literatura cuestiona la linealidad de esta relación. El vínculo entre historia y relato se hace personal por la mediación del tipo de memoria que imprime el autor. Junto al ritmo histórico, se reconoce en la novela una concepción mítica del tiempo (Jiménez de Báez 96; Sieber 106) por la confluencia de temporalidad detenida, cíclica, y acronológica que clausura el devenir (Knapp 72). Este modo de considerar la memoria se da en llamar *mítico* tanto por la oposición al paradigma temporal progresista del cientificismo como por la persistencia del fatalismo cíclico propio de las culturas prehispánicas; la autora se une a la concepción experimental de los artistas que, a principios del siglo pasado, buscan una forma de interiorización del ejercicio literario a través de la alteración del tiempo convencional (Llorens 306) y proponen una perspectiva que, si bien pone en riesgo la verosimilitud de la memoria fácticamente hablando, fortalece la pretensión del acto creador, cuya intención es más exhortativa que positiva⁶. Más allá de las denominaciones, se postula la insatisfacción de un modelo de pensamiento cuya decadencia es clara para los contemporáneos de la autora⁷.

Para abordar la relación entre historia y memoria, sostenemos el análisis sobre las siguientes cuestiones: la presentación argumental de la obra; la materia de la memoria; la identidad de la memoria; el origen de la memoria; la antimemoria; la autoría de la memoria; y, finalmente, historia y memoria. Nos interesa destacar que la función imaginativa se separa del entorno espacio-temporal y se opone a los límites de la apreciación, permitiendo “un estado

⁶ “Según la escritora, no hay que poner límites a nuestra imaginación, hay que saber reconocer esa otra realidad, verla en cualquier parte. En efecto, las tramas de sus obras están basadas en la constante tensión entre estas dos realidades; sus personajes se mueven casi todo el tiempo entre la realidad y la irrealidad, entre la vigilia y el sueño” (Minardi 557).

⁷ “Su obra se coloca en el ritmo de cierta filosofía francesa actual, enfocada a la especialización del tiempo y la temporalización del espacio, movimiento que marca la ‘diferencia’, la ausencia de la palabra, el deseo que surge en ese tiempo y espacio en que los objetos son huellas de otras huellas, cuyo origen es el no origen” (Sánchez Coria, 57).

de no compromiso con respecto al mundo de la percepción o de la acción” (Ricœur, *Del texto* 203).

2. LA OBRA

La novela *Los recuerdos del porvenir* se desarrolla en el pueblo de Ixtepec en el marco de la Revolución mexicana de 1910 y la Guerra Cristera de 1926; tiempo y espacio están explícitamente asociados con sus referentes. Las concepciones mentales de los personajes y sus circunstancias de vida también corresponden a la escena histórico-social. Según expresa Bados Ciria: “si la literatura es producto tanto del impulso realista –imitación de la realidad– como del ficcional –alteración de la realidad– la literatura de Elena Garro es un preclaro ejemplo de esta combinación” (235).

El estado de violencia general se proyecta sobre el pueblo olvidado⁸; los habitantes se dividen y confabulan agrupados por etnia, jerarquía y funciones. La narración se enfoca particularmente sobre los avatares de una familia, Los Moncada, que representan el espíritu del pueblo. Como contrapeso, se ubica el poder militar impuesto sobre Ixtepec, que dirige arbitrariamente, encabezado por el General Rosas. La familia Moncada está compuesta por el matrimonio y tres hijos, Juan, Nicolás e Isabel, todos nostálgicos, soñadores y sufrientes. El general Rosas, instalado en el Hotel Jardín y rodeado de un grupo de soldados ignorantes y fanáticos, ejerce control sobre el pueblo, aunque él resulta igualmente sometido por el amor contrariado de su querida, la insondable Julia Andrade.

La acción se desencadena cuando un agente externo, el forastero Felipe Hurtado, llega al lugar para robarse a Julia y para instigar a los hermanos a que pongan en escena una obra de teatro. Así, se adueña de energías simbólicas que removerán interna y externamente la vida aletargada. Hurtado y los hermanos ensayan una obra teatral que alude a una ruptura y escape del tiempo, pero el efecto resulta demasiado poderoso para todos. La novela, dividida en dos secciones, culmina la primera cuando, contra la vigilancia de los militares, Julia huye con Felipe dejando al general devastado y furioso.

⁸ En palabras de Gutiérrez Piña: “Porque la historia, como ‘modulador’ de la memoria y, por lo tanto, de la experiencia humana, tiene en *Los recuerdos del porvenir* el signo de la violencia y esta es la que se convierte en una condición interminable, promotora de la desdicha” (77).

La segunda parte, en el marco de la Guerra Cristera, muestra a los pueblerinos conjurando contra el gobierno; se alude a la persecución del régimen de Plutarco Elías Calles, a las ambiciones del poder central, al sometimiento de los nativos y a los advenedizos sin escrúpulos. La acción se centra en la organización de una fiesta con intención distractora para rescatar a los presos políticos. En ella, Isabel Moncada se acerca al general Rosas con intención de seducirlo y transformarse en la nueva Julia; sin embargo, la fiesta fracasa y las consecuencias del engaño caen sobre todos, en forma de venganza y muerte. La novela termina con la extinción de los héroes (los que quisieron mejorar el orden, morirán) y con la decadencia de los ideales (los que detentan el poder se asocian, se engañan o se eliminan entre sí).

A lo largo de la ficción, la historia mexicana, que siempre fue de interés para la autora (Bustamante Bermúdez 97), se presenta con nitidez y muestra las diferencias extremas de raza, género, posición social, educación, expectativas (Prado 444). Las oposiciones de base se completan con las intenciones de explotación de los líderes y muestran la desesperanza de una historia estancada. La idea de destino, como orden previo e irreversible, condena la posibilidad de salida; los personajes que fantasean con el teatro y la fiesta, para renovar con la imaginación el determinismo del tiempo, producen la tragedia.

3. LA MATERIA DE LA MEMORIA

La materia de la memoria refiere al contenido de los recuerdos que, con sus particularidades, constituyen el conjunto del pasado. En la obra confluyen dos tipos de memoria, divididos según el extremo del tiempo al cual refieren, pasado o futuro, y una antimemoria constituida por la tendencia al olvido que se manifiesta en el presente. Nos guiaremos en buena medida con el paradigma hermenéutico de Paul Ricoeur para sustentar nuestra interpretación⁹.

La distinción de cuño aristotélico entre *mnéme* y *anámnesis*, esta última a través del tamiz platónico (Ricoeur 38-40), permite comprender su uso en la novela y su conexión entre memoria e imaginación. *Mnéme* es memoria pasiva, recuerdo que adviene como consecuencia de una afección producida en el pasado y que está bajo la influencia de aquello que la causa; se presenta

⁹ Ricoeur considera que la conceptualización tradicional sobre memoria e imaginación no ha sido la correcta, porque desde los griegos a los modernos, la imaginación quedó subordinada a la memoria y se la consideró fuente menor de conocimiento (*La memoria* 27-29).

luego de la mediación temporal, en un presente que la reconoce anterior y real. Es el recuerdo de lo acontecido sin intervención del sujeto que lo reconoce. *Anámnesis*, por su parte, es el acto de recordar intencionalmente, la memoria activa. Requiere de la búsqueda del recuerdo a través de un movimiento de cambio que se inicia en el sujeto. La impronta de la voluntad de recuperación implica un objeto preciso de búsqueda, una cualificación de los recuerdos que han recibido un valor específico por el cual el agente los quiere hacer volver (Cornford 127-131).

Frente a los recuerdos de infancia personal y de épocas antiguas, funciona una memoria pasiva, que recibe la imagen de otro tiempo, la acepta como *vivida* y produce una sensación agradable en el presente por la *vivencia* feliz. La memoria del pasado es evocativa e inactiva. Los recuerdos de los padres de los Moncada, de los niños jugando, de las familias en sus vidas simples forman el conjunto retrospectivo que da sedimento histórico común. Describe la añoranza propia del paso del tiempo ante la imposible recuperación del pasado. El tiempo huye y la pérdida hace pensar que la felicidad quedó atrás. Este modelo de memoria, que responde a la definición de la *mnéme*, no es el determinante en la novela. Entrecruzada con la anterior, el segundo tipo de memoria activa, la *anámnesis*, implica una recordación intencional, que busca el recuerdo con finalidad apelativa. Los mismos personajes que evocan *–mnéme–* ejecutan este segundo tipo de memoria para imprimir un cambio en su actualidad.

El presente es la zona afectada por la memoria. Visualizado en el dominio escénico del general Rosas y su querida, el paso del tiempo cotidiano en el pueblo está amenazado por la repetición que implica el olvido de sí y que impide toda actividad de la memoria conducente a un cambio (Echenberg 88). El olvido lleva a la desorientación y a la pérdida del presente. Pasado y futuro son puntos donde la memoria se desplaza, mientras que el presente está inmóvil, condicionado por la mediocridad de los hechos posibles, acotados a la desesperación de un pueblo sujeto a control político y a vidas que quieren escapar, pero que agonizan en sus límites.

La concreción de la memoria se lleva a cabo por medio de imágenes; un hecho pasado que vuelve a presentarse toma forma de imagen sensorial; las afecciones vividas se recuperan por la huella percibida a través del tiempo (Ricœur, *La memoria, la historia, el olvido* 21). La imaginación interviene en este proceso; las afecciones iniciales no retornan como copia, sino como reconstrucción. Recordar e imaginar se integran en un mismo proceso mental para armar una imagen nueva. Así como la creación literaria potencia

especialmente la articulación memoria-imaginación, en cuanto resonancia, es posible trasladar la resonancia lingüística a la operación histórica; no se trata ya de una imaginación fantástica, sino de una imaginación activa y pragmática, que puede repensar la vida sociopolítica (Ricœur, *Del texto* 207). Si el sentido de la memoria son los acontecimientos antiguos, el sentido de la imaginación son los nuevos, los que están en el futuro y aún no han acontecido (Bachelard 20). La imaginación tiene por objetivo modificar y renovar la memoria.

El modelo de memoria que propone Garro implica desmaterializarla de experiencias y cargarla de perspectivas, sustituir una noción de memoria-objeto, por una noción de memoria-ilusión. Cualquiera de los dos modos, el que vuelve o el que es atraído, implica la ausencia de la cosa –su afeción es indicio de la marca dejada– que alguna vez estuvo, no indica el retorno de la presencia. Garro hace una opción por la memoria activa –*anámnesis*– que supone la presencia de la cosa deseada, no la imagen de la cosa acontecida. El sortilegio de la operación literaria afirma que lo imaginado se hace realidad, al menos en el tiempo de duración de la lectura; no obstante, el curso del relato mostrará el momentáneo éxito de la imaginación activa y su claro fracaso, mediante las representaciones del teatro y de la fiesta.

4. LA IDENTIDAD DE LA MEMORIA

La familia Moncada organiza el escenario emocional que da forma a Ixtepec: los padres, Martín y Ana, los hijos, Nicolás y Juan, y la figura protagónica de la hija, Isabel, fijan las relaciones temporales y prevalecen sobre los demás (Jiménez de Báez 96). Cada uno, desde su infancia, teje una red de deseos con los que intenta sobreponerse al abatimiento y congoja de su presente y, aunque no parecen más que deseos incumplidos, ninguno se resigna a que su eficacia se limite al mundo de la imaginación¹⁰. Los sueños del pasado funcionan en el presente narrativo como contenidos activos porque son vías de búsqueda de futuro y convierten a la memoria en una voluntad operativa

¹⁰ La imagen de plenitud abandonada que asume la infancia en la memoria adulta se intensifica con realidades históricas de gravedad sostenida: “su literatura ilumina tanto los paraísos perdidos de la infancia y los sueños rotos, como las historias acalladas de las luchas y los ideales fracasados del siglo XX” (Melgar 245).

(Bachelard 320). De ese modo, memoria e imaginación –cúmulo de imágenes no acontecidas– se asemejan y compiten en la narración.

Como en un proemio épico, el capítulo primero concentra los elementos para definir el tipo de memoria que se postula en la obra, a saber, 1) la presentación del narrador, 2) del conflicto, 3) de los protagonistas y 4) una sugerencia de desenlace:

1. Ixtepec, la voz del pueblo, recuerda las causas, como una musa que garantiza la veracidad de los hechos; entra en las casas de los vecinos, en sus cuartos oscuros y sabe lo que guardan sus corazones. En tanto memoria suprahistórica, comprende proféticamente lo que vendrá; es una entidad propiamente divina, que prefigura el destino, en rigor una musa-Moira: “Solo mi memoria sabe lo que encierra” (Garro 15), no una mera instancia reproductiva del pasado. Este narrador objetivo y colectivo mutará al compás del relato.
2. El conflicto, es decir, una cólera desatada por oposiciones tan arraigadas que parecen operar transversalmente a todo proceso de cambio: segregación racial, clasismo, violencia de género. La discordia se presenta como una fuerza cósmica necesaria: “Supe del goce indecible de la guerra, creadora del desorden y la aventura imprevisible” (Garro 15). No obstante, con el avance de la trama, ese conflicto se descompone internamente hasta resultar insustancial, ya que ni la revolución pendiente, ni la Guerra Cristera son las causas del pueblo; el tiempo histórico está desideologizado en la novela (Karageorgou-Bastea 139). El detonante contextual, entonces, queda sujeto a los verdaderos ejes de progreso de la acción, el primero, el ensayo de la obra de teatro y el subalterno, la fiesta en casa de doña Carmen; ubicados respectivamente en la primera y en la segunda parte de la novela, son los hitos de acceso a la encrucijada memoria-porvenir, porque son los espacios simbólicos desde donde se quiere intervenir el tiempo histórico. Como portales, guardan la ambivalencia del riesgo y de la salvación.
3. Los protagonistas, la familia Moncada que se presenta como una estirpe trágica, portadora de percepciones compartidas sobre el destino y la libertad, que harán crisis en la joven hija, Isabel. Entre los recuerdos del pasado, se privilegia el apogeo de la familia representado por la tríada infancia-jardín-juego de los hermanos: “en la memoria hay un jardín iluminado por el sol, radiante de pájaros, poblado de carreras y de gritos” (Garro 17). Los estados ideales llevan a una supratemporalidad apropiada

para situar el paradigma¹¹: la infancia es el tópico obligado, si no de la felicidad, sí de la nostalgia del inicio. Si hay un punto de retorno, deberá ser el sustrato de imágenes en donde se intercalan anhelos y posibilidades; el despertar del sueño y la consiguiente cesura del tiempo vendrán con la irrupción del antagonista, el general Rosas (Garro 18).

4. En medio del recuerdo del origen, personajes espectadores que funcionan como parcas dictaminan lo que habrá de ser, sospechando sobre la felicidad y poniéndole límite: “Isabel está otra vez ahí, bailando con su hermano Nicolás, en el comedor iluminado por linternas anaranjadas, girando sobre sus tacones, con los rizos en desorden y una sonrisa encandilada en los labios (...) –No van a acabar bien– sentencian las gentes sentadas alrededor del brasero” (Garro 18).

El primer capítulo sirve a la economía de la acción conteniendo la fórmula sobre la que se expande la noción de memoria de la novela¹²: conocemos el desencadenante de la trama, los sujetos dramáticos y el encuadre fatalista.

Además del padre y de la madre, mediadores del futuro que Isabel deberá desenvolver, figura el personaje hermético de Felipe Hurtado, cuya entrada viene a recordar lo que la memoria guarda y promete. Destacamos la importancia del arquetipo familiar en la constitución de la memoria personal desde la infancia. El padre, Martín Moncada, oscila entre recuerdos habidos y recuerdos imaginarios, enlazados con premoniciones infaustas. La convicción de un mal de causas remotas, pero incorporado a su estirpe-pueblo lo acecha desde la infancia: “había presencias extrañas en torno a su casa, como si un maleficio lanzado contra él y su familia hubiera empezado a tomar forma aquella noche (...) se encontró solo e impotente para conjurar las tinieblas que lo amenazaban” (Garro 30). Su estrategia consiste en manejar el tiempo interior; por eso todas las noches a las nueve se detiene el reloj de su casa y “sus habitantes entraron en un tiempo nuevo y melancólico” (Garro 26). Gracias a que el no-tiempo exime de los peligros de la historia –por ejemplo, saber qué será de sus hijos (Garro 25)– Martín Moncada puede hacer la pregunta

¹¹ “Para Elena, la infancia queda recubierta por el mito del ‘paraíso perdido’ bíblico, que puede recobrar solo mediante el recuerdo, y reconstruir mediante la escritura” (Gutiérrez de Velasco, *El regreso* 113).

¹² “la construcción de la trama engendra igualmente la inteligibilidad mixta entre lo que hemos llamado la punta, el tema, el ‘pensamiento’ de la historia narrada, y la presentación intuitiva de las circunstancias, de los caracteres, de los episodios y de los cambios de fortuna que crean el desenlace” (Riceur, *Ideología y utopía* 135).

retórica por el porvenir; absorto en recuerdos no vividos, sus deseos marcan el alcance de lo real: “De niño pasaba largas horas recordando lo que no había visto ni oído nunca” (Garro 26). Recordar es soñar; la memoria carece de experiencia y solo se nutre de imaginación. Desde el padre se funda una cronología incompatible con la lógica de la vida, que pone a toda la obra en tesitura barroca: solo el sueño permite acceder a las cosas y hacerlas reales (Cangi 109).

La invención imaginativa desordena lo conocido, propone otra medida de verdad, en la que lo callado e ignorado se explora a partir del caos de imágenes que invade a los personajes. Del mismo modo que sucederá en la presentación de su esposa Ana, Martín Moncada es enajenado en su vida adulta por sensaciones vívidas de su niñez que le imponen una realidad desde donde sustenta su idea de porvenir: “su memoria reflejó sombras y colores del pasado no vivido, que se confundieron con imágenes y actos del futuro” (Garro 26). El acto de suspensión del reloj, es decir, el retorno al origen intacto, sin errores, parece simple ilusión evasiva, pero en perspectiva cósmica, equivale a la acción de un dios que reinicia el mundo; en la superposición temporal se diluyen las fronteras donde sucede la historia (Gutiérrez de Velasco, “Conmoción” 238). Este tipo de *anamnesis* vuelve sobre la perfección original, perdida y añorada: “‘Algún día recordaremos, recordaremos’ se decía, con la seguridad de que el origen de la fiesta, como todos los gestos del hombre, existía intacto en el tiempo” (Garro 27)¹³. Su perfil fronterizo, incapaz de conjugar las señales recibidas de otros mundos, es influencia explícita para sus hijos; la definición del destino pasa de una generación a la siguiente, no con la violencia imperativa del modelo mítico, sino a través de la melancolía incrementada por el clima familiar.

En sintonía con la noción trágica de tiempo, Ana, la madre de los Moncada, comparte temperamento, aislamiento e intensidad de percepciones. A través de la evocación de su infancia reaparecen sensaciones que claman por una novedad como única salvación: “La premonición de una alegría desbarataba uno a uno los días petrificados” (Garro 42-43). La mujer remeda la calma y la certeza típica de las madres trágicas cuando, aun entendiendo todo, no puede intervenir. Sabe que las consecuencias de un cambio no serán peores que la apatía en que viven: “Ella, como todos nosotros, padecía una nostalgia de

¹³ “Si memoria e historia pugnan por dar forma al presente de Ixtepec, una tercera fuerza surge de la manera en la que Martín Moncada define el recuerdo olvidado de la fiesta: la nostalgia” (Karageorgou-Bastea 138).

catástrofes” (Garro 43). En la narración materna se expone con mayor detalle la importancia de la revolución y su valor ambiguo entre la expectativa y la derrota; la historia nacional se imbrica emocionalmente con la urgencia de sentido de la familia Moncada: “La revolución estalló una mañana y las puertas del tiempo se abrieron para nosotros” (Garro 43). Así como Martín Moncada comunica el sentido inmaterial de la memoria, la madre, ligada a la materia, reconoce las señales del cambio con la llegada del forastero.

Los indicios anticipados en los padres hacen mella en la hija quien, sostenida en la noción de memoria como recuperación y renovación, será la ejecutora del destino. En tanto memoria, Mnemosine, y en tanto Moira, el destino es femenino por partida doble. Pero, también es femenina la Gorgona que pierde a quien la ve con la mirada; su familia primero y Rosas después le reprochan el modo destructivo de mirar (Tapia 177-178); finalmente, petrificadas sus víctimas, verse a sí misma también la convertirá en piedra: “Aunque Dios me condene, quiero ver a Francisco Rosas otra vez” (Garro 306). Su primer signo de permanencia en la unidad original se representa con el horror ante la idea de matrimonio y consiguiente desgarramiento del tronco familiar. Con Nicolás componen el andrógino que no debe dividirse: “Nicolás se ensombrecía, el pelo negro y los ojos se le enturbiaban: —¿Te vas a casar, Isabel?” (Garro 23); la segunda parte definirá la unión de ambos en las muertes paralelas. Dentro del mismo juego imaginario, Isabel, fantaseando con la imagen de un lejano esposo, adivina la desgracia que luego se corporizará en Rosas¹⁴; ella, como el pueblo, morirá por su causa. Igual que su padre, Isabel es descrita en dualidad: “la Isabel real y la Isabel irreal” (Garro 37) y en oposición al espacio contingente que solo tiene la entidad de un “mundo aparente” (Garro 37).

A través de la huella del padre se puede interpretar el título de la obra: “Él sabía que el porvenir era un retroceder veloz hacia la muerte y la muerte, el *estado perfecto*, el momento precioso en que el hombre recupera plenamente su *otra memoria*” (Garro 41; el destacado es nuestro). La realidad y el tiempo se enmarcan en tamiz platónico (Grube 62, 195, 198): la memoria es el punto del viaje, ascenso a la *otra memoria* que contiene el saber; si hay porvenir, es decir, vida que continúa, es porque hay reencuentro con la unidad; la constante percepción de los Moncada —como del cuerpo separado del alma— es que la pérdida de esa unidad produce desorientación, desconocimiento y dolor:

¹⁴ En este sentido, Gallo afirma que “el objeto del deseo de Isabel lleva en sí su propia negación” (152).

“tampoco sabía quién era su hija (...) Ana acostumbraba decir: ‘Los hijos son otras personas’” (Garro 38). El dualismo temporal y espacial atraviesa a los protagonistas promoviendo un movimiento de huida, de la historia y del cuerpo. Los estados de angustia dominan las reuniones familiares, las conversaciones y los pensamientos tácitos: “-¡Yo no quepo en este cuerpo!- exclamó Nicolás” (Garro 41); “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” (Garro 37). La ruptura emocional, que dispone el estado de fuga permanente como única perspectiva de felicidad, llama a la muerte *estado perfecto* en cuanto permite la liberación de la cárcel del cuerpo, en el aquí histórico, y su viaje hacia lo preconocido, la *otra memoria*. La familia Moncada, su vínculo y su casa ofician de portal de mundos: son emisarios de la libertad posible, porque están comunicados con otro plano de la realidad¹⁵. El porvenir queda definido como estado de la memoria, pero no de cualquier memoria, sino solo de aquella que remite –a través de la *muerte* de lo real/material– al renacer personal y al reinicio de la historia en tanto modo del obrar humano. La memoria es imagen de un viaje de retorno plagado de desvíos; como consecuencia de los actos de la imaginación se produce un nuevo saber en el que no importa si lo imaginado es imposible, solo si lo ficticio es superador: “es en el momento del reconocimiento, con el que concluye el esfuerzo de la rememoración, cuando se declara esta exigencia de verdad. Entonces sentimos y sabemos que algo sucedió, que algo tuvo lugar, que nos implicó como agentes, como pacientes, como testigos” (Ricœur, *La memoria* 79).

5. EL ORIGEN DE LA MEMORIA

Las características de la familia Moncada se presentan en paralelo a las del pueblo. Queda planteado el escenario donde operan los militares y sus contubernios, el poder en signo negativo del general Rosas (Gallo 152), su relación inconcebible con la maravillosa Julia y el advenimiento del forastero, Felipe Hurtado que, bajo aspecto de antiguo amante de Julia, opera de emisario de un mundo ideal: es el portador de la utopía. Si la memoria queda

¹⁵ “El destino de los personajes de Elena Garro está marcado por la inestabilidad y un fuerte apego a su imaginación, sus temores o sus soterrados deseos. Viven, casi como sonámbulos, entre la realidad y el mundo onírico de sueño feliz o de pesadilla, donde, de todas maneras, la realidad se subordina al ensueño” (Minardi 559).

atada al acontecimiento, se clausura y puede servir a la manipulación del historiador, quien le dará un valor mediante el discurso; la toma de distancia imaginativa encamina al concepto de utopía que implica la manifestación de las potencialidades humanas y se vincula al de memoria feliz, ideal disruptivo que busca establecerse pragmáticamente (Ricoeur, *La memoria* 633).

En el armado de la trama, el narrador segmenta la linealidad y escapa a la lógica de la verosimilitud; si bien caracteriza a los protagonistas en su relación con la memoria, será recién hasta la llegada de Felipe Hurtado, con un libro bajo el brazo, en un día de lluvia, que aparezca el guía de la *anámnesis*: “Por los canales de los tejados caían grandes chorros de agua que acompañaban la voz de Hurtado. Las palabras fluían mágicas y milagrosas como la lluvia” (Garro 115).

Dos hitos justifican la presencia de Hurtado: el ensayo de la obra de teatro y la huida con Julia. En uno ofrecerá el salvoconducto al pueblo y a la familia Moncada; en el segundo, retira de la historia el centro de atención para que el pueblo se reconcentre¹⁶. Felipe Hurtado, el extranjero, es el catalizador de los deseos postergados. “Era en mensajero no contaminado por la desdicha” (Garro 71); su llegada convulsiona tanto que nadie se ocupa de averiguar quién es: “La noticia de la llegada del extranjero corrió por la mañana, con la velocidad de la alegría” (Garro 71). Sus cualidades lo describen como inmaterial y disruptivo, externo al espacio y regido por leyes propias: “los invitados se preguntaron cómo había atravesado aquella tempestad con el candil encendido y las ropas y el pelo secos” (Garro 114), en clara alusión a quien se transporta seguro por donde otros no podrían. Cuando se sitúa en la comunidad, permanece pasivo, sin participar de sus intereses y solo interfiere con una pregunta clave, detonante de la apertura entre mundos: “—¿Y en Ixtepec no hay teatro?” (Garro 80). Mediante la propuesta de representar una obra de teatro, produce la liberación de la conciencia de los protagonistas hacia otro plano de la realidad, desde el cual se articula el futuro. El narrador dispone las condiciones para la intersección de mundos y tiempos: por un lado, en medio del calor y la sequedad sin atenuante —uno de los símbolos unificadores de opresión en la literatura mexicana (Garro, “El sol nos enloquece” 112)— se desencadena una lluvia torrencial; por otro, dentro de ese paréntesis cósmico, Hurtado oficia de instigador mediante un

¹⁶ Omitimos en este artículo el tratamiento específico que merece la complejidad del personaje de Julia.

texto que descubre para que los hermanos interpreten: “el extranjero traía un libro que mostró a sus amigos” (Garro117)¹⁷.

El teatro devela dos planos; en positivo, si la realidad es al teatro como el cuerpo es al alma, la puesta en escena es inicio de otra historia, la recreación del mundo con otra escritura; es ilusión que hace ascender al alma separándola de los muros temporales. Cuando la madre ve a sus hijos ensayando, expresa con satisfacción: “Por primera vez los veía tal como eran” (Garro 128). La visión ascensional expone la esencia. Pero, en negativo, lo que por un momento parece desprender y liberar, vuelve a caer, sojuzgando la imaginación a una materialidad que resulta más fuerte. El nuevo texto que se está escribiendo aparece contaminado por el antiguo: el porvenir se amasa con el pasado: “De pronto, sus palabras prestadas dejaron de aludir a aquellos amores teatrales y sonaron como si fueran palabras del general a Julia” (Garro 128). El teatro quedará reducido a un espejismo: “Felipe Hurtado falló y todos volvieron al mundo ilusorio” (Garro 128), como un demiurgo que juega con combinaciones que lo exceden¹⁸.

Isabel confirma el fracaso de la imaginación: “¡Qué triste es todo!” (Garro 128), dice cuando se descubre representando a Julia, como otra querida de Rosas; en medio del ensayo, la ficción se convierte en premonición: “a la mitad de la frase se detuvo y miró asustada a sus hermanos” (Garro 128); la frase en cuestión, que la voz de Ixtepec recupera después de muchos años en el presente de la narración, es “Mírame antes de quedar convertida en piedra” (Garro 129). Isabel se viste de rojo para la representación, mismo color con el que irá a la fiesta, se entregará al general y llegará hasta su muerte. Allí queda confirmado el destino como punto de la memoria; los asistentes comprenden el momento en que queda sellado: “–Pasó una bruja y su cortejo– dijo doña Matilde, santiguándose” (Garro 129). En el centro de la obra de teatro, metáfora de la creación de un nuevo orden, aparece la materialidad de la que se quiere huir; en el proceso de creación de una nueva realidad, los fantasmas de Rosas y de Julia, con todas sus valencias simbólicas,

¹⁷ Es natural la relación entre el libro y la utopía que, como forma de la imaginación, expresa la diferencia entre el no-lugar y el lugar posible. Para Ricœur, las ficciones fortalecen la realidad porque son capaces de reconstruirlas, no porque sean evasivas (*Ideología* 324).

¹⁸ “Juan, Nicolás, Ana Moncada, Isabel, Conchita, dona Matilde, Hurtado, trabajan juntos, pero la obra no logra trascender en el imaginario colectivo: nunca se representa, nunca llega a crear la comunidad de su público. Más que subversión, pues, la vaguedad que rodea este proyecto pone frente a la miseria histórica la literatura como evasión” (Karageorgou-Bastea 140).

se imponen inamovibles. Ese es el punto de mayor distancia entre la realidad y las posibilidades de la ilusión, donde la imaginación caduca en su intento de establecer una *memoria feliz* para Ixtepec¹⁹; lo que sigue es derrota. La materia prima de la vida está presa del determinismo histórico: queda claro que no hay porvenir; el paraíso no será recuperado (Gallo 158).

La ilusión efímera de Ixtepec se esfuma en la segunda parte de la obra, que inicia con la doble desgracia de la desaparición de Julia y del comienzo de la Guerra Cristera: “Los restos de aquel mundo que apareció mágicamente la noche de lluvia” (Garro 163). El estado anímico de los hermanos Moncada se define en paralelo al avance de persecuciones y fusilamientos: “Nicolás adivinaba el naufragio de los sueños que habían inventado juntos” (Garro 163). Pero, la señal objetiva del fin del tiempo se advierte con el cierre de la iglesia. El tiempo sacro funcionaba como estabilizador social; su negación expone el vacío y la desorientación que los militares imponen al presente: “Mis esquinas y mis cielos quedaron sin campanas, se abolieron las fiestas y las horas y retrocedía a un tiempo desconocido” (Garro 174). Con este desencadenante, empieza la resistencia que toma la forma imaginativa de los Moncada: una fiesta ficticia para engañar a los militares y liberar a los compatriotas apresados. La fiesta, como renacimiento de la utopía, pone la esperanza lejos de lo establecido por tradición, buscando deslegitimar el poder instaurado desde la ideología; las variantes surgen de las posibilidades del grupo social (Ricœur, *Del texto* 359).

Pero, en medio de la simulación, que avanza con la aparente docilidad del enemigo, sin embargo, los pueblerinos perciben el inminente fracaso; en ese punto, Isabel asume la defensa de todos y saca a bailar al general en una maniobra distractora. Esa acción exterior responde a una premonición del destino comunitario y personal: “caminando un porvenir que empezaba a dibujarse en la memoria” (Garro 172). La fiesta es voluntad de interrupción del tiempo prescrito y posibilidad de apertura del tiempo nuevo (Pieper 15), signado por el arranque del pueblo sojuzgado. Pero, ante la confirmación del fracaso, se sucede la tragedia; Martín Moncada sabe en su ánimo que ese día fatal ha sido configurado desde su infancia y lo ha transmitido a sus hijos: “¿Acaso él no había desatado la caída de los siglos sobre los cuerpos de sus hijos?” (Garro 218). La casa de la fiesta donde quedan apresados muestra la

¹⁹ “A mi modo de ver, lo que importa es abordar la descripción de los fenómenos mnemónicos desde el punto de vista de las *capacidades* de las que ellos constituyen la efectucción ‘feliz’” (Ricœur, *La memoria* 40).

corporeización del espacio que se cierra igual que el tiempo: “—Este es un día muy largo... —No tendrá fin. Aquí nos quedaremos para siempre” (Garro 223).

Pero, aunque una estructura comprensiva distingue víctimas y victimarios, la autora va en otra dirección. Desde el inicio de la novela, se ha destacado a Rosas como un hombre sufriente que despierta sentimientos ambiguos. El uso que hace de la violencia está más asociado al ejercicio de sus funciones que a su naturaleza; cuando la dirige contra Julia revela su impotencia, su descontrol ante la incapacidad de entenderla y, especialmente, de sentirse amado²⁰. El sometimiento final de Ixtepec, con la muerte de Juan, el encarcelamiento de Nicolás y la supuesta dominación de Isabel, es expresión máxima de su carencia; no obstante, Isabel, como Julia, rige la memoria. Ambas, centros enigmáticos del pueblo, causan igual atracción y rechazo; el rosa y el rojo que las identifican respectivamente sirven a sus fines de seducción y agresión. El vestido marca la imposición violenta sobre Rosas desde la noche de la fiesta y durante todos los días en que lo invade en el Hotel Jardín: “la pesadez ardiente de su traje rojo” (Garro 219). Alegóricamente la misión de Isabel, imagen del pueblo, debería ser vencer a Rosas, imagen de un poder abstruso, simplificando la oposición entre pueblo y despotismo: “La joven no había entrado al hotel a traicionarlos. Estaba allí como vengadora de la justicia, esperando el momento propicio” (Garro 280); no obstante, la lectura literaria del acontecimiento histórico sugiere que todos son inocentes en cuanto víctimas de una fuerza inescrutable: “La voluntad de los hermanos lo llevaba [a Rosas] a un terreno que desconocía” (Garro 281).

El ensayo de teatro de la primera parte es germen de la fiesta de la segunda, momento central de la novela. Así lo exhorta Hurtado en su despedida: “—¡Dígale a Nicolás que estrene la obra de teatro!” (Garro 154). La trampa para los militares es un montaje dramático con el fin de frenar la historia. Las dos representaciones pretenden quebrar el curso del tiempo, pero fracasan; en su intento de mejorar la realidad, ambas deben rendirse a la fuerza superior del destino. La derrota se expresa como repetición cíclica. La función de Isabel, inserta en el signo familiar, es renovar el pueblo, es decir, hacer una nueva memoria: “Los tres habían querido huir, para volver después y abrir una corriente de frescura en el pueblo” (Garro 277). Y se cumple la profecía

²⁰ “Julia es el talón de Aquiles del general, pero también, por eso mismo de ser el último reducto a conquistar para Rosas, es la que más se opone al poder opresivo y obtuso de los militares. Su triunfo consiste en invertir la relación de poder impuesta por el general. Lo vuelve prisionero de su recuerdo y le quita de por vida la posibilidad de amar a otra mujer” (Minardi 557).

infantil: “Nos iremos de Ixtepec, nos iremos” (Garro 279), aunque el término del viaje sea la muerte. El mito de la edad dorada, la infancia personal y pueblerina, “lugares intocados por el tiempo” (Garro 39), se deshace y la imaginación, que se había creído todopoderosa, debe ceder al orden estático y normativo de los hechos. Según afirmación de Karageorgou-Bastea: “El arte en tanto alternativa ética de la historia entra en un doloroso sueño” (146).

6. LA ANTIMEMORIA

El presente es principalmente punto para el olvido, porque verifica la ineficacia de las antiguas ilusiones y sufre la opresión del tiempo repetido; es el lugar de desenvolvimiento del destino prefigurado en las advertencias de los viejos y en las ensoñaciones de los niños (Bachelard 29).

El general Rosas determina el presente: “El general Francisco Rosas llegó a poner orden” (Garro 19). El narrador presenta al supuesto antagonista como un hombre vulnerable, inseguro de su misión y tendiente al abismo. El militar encabeza el poder en el pueblo, lidera a un grupo de subalternos con los que vive en el único hotel y cumple delegaciones del gobierno central. El presente también es el tiempo de las mujeres que acompañan a los militares, robadas y arrastradas en sus misiones por el país (Nettel 336); la sensualidad de las jóvenes y su abuso consentido acentúan el presente, único punto de escape. Como anuncio de otra memoria, se insinúa Julia, la querida del general Rosas, mujer misteriosa que lo domina y le recuerda constantemente que no le pertenece (Tapia 181).

Rosas es una hombre sin pasado: “Rosas se sintió muy solo (...) Él no tenía memoria” (Garro 86); como no tiene experiencias en las cuales reconocerse, tampoco puede imaginar. Su anclaje está en el presente absoluto, como se ve en los vínculos de poder y de amor. Su relación con Julia es imposible, en tanto ella es puro pasado y permanece en su memoria: “Se sentía vencido ante el silencio de su amante” (Garro 56); consciente de la distancia, quiere imponerse a la voluntad de silencio de la joven que habita en recuerdos impenetrables: “¿Cómo abolir el pasado? (...) Esa memoria no era la suya y era él el que la sufría” (Garro 85). Julia no le permite construir huellas y con su presencia superficial incrementa su caída en el olvido (Ricœur, *Tiempo III* 807). El militar que detenta el poder es, en realidad, un amante desesperado que solo quiere poseer la memoria de la amada, como viático a la parte del

tiempo que no tiene: “Sintió ganas de llorar. No la entendía. ¿Por qué se empeñaba en vivir en un mundo distinto del suyo?” (Garro 85).

Rosas queda afuera del laberinto de la memoria. La memoria de los Moncada es suficiente para reiniciar la historia, la memoria secreta de Julia la mantiene segura, pero la falta de memoria personal de Rosas lo hace insustancial y por eso adopta la identidad que el pueblo espera; la función política le permite distancia social y, existencialmente, delata su desarraigo y anticipa su degradación (Melgar 262); perseguir y castigar, actos de supresión de la historia, son venganzas por su propia exclusión.

La fusión de Isabel con Rosas, el antagonista aparente, supone la contradicción sintetizada, pero, las oposiciones políticas no son causa profunda de los protagonistas; ante los eventos que siguen al cierre de la iglesia, Isabel compadece a Rosas y comprende que su aparente maldad se corresponde con un deseo de absoluto inasequible: “Tal vez [Rosas] como ella y sus hermanos, tampoco había encontrado el secreto que buscaba desde niño, la respuesta que no existía (...) sintió compasión por el general” (Garro 171). Rosas, en cambio, le teme, al igual que temía a Julia: ambas lo excluyen de la historia recreada. Las dos mujeres tienen la fuerza de la fantasía, propia de los personajes femeninos de Garro, que las hace trascender sobre cualquier dependencia (Coria Sánchez 55; Gutiérrez de Velasco, *El regreso* 124).

La causa de Rosas vence en orden a la resolución de la trama; pero el hombre no triunfa. Al destruir a los Moncada —y tras ellos, a Ixtepec— elimina su posibilidad de historia personal: “¿Por qué había de matar siempre a lo que amaba?” (Garro 302). El resto es el proceso del olvido, premisa para la disolución: “Francisco Rosas dejó de ser lo que había sido; borracho y sin afeitarse. Ya no buscaba a nadie. Una tarde se fue en un tren militar (...) y nunca más supimos de él” (Garro 308). Rosas queda inscrito en la antimemoria del pueblo, en paralelo a que Isabel se convierte en piedra. Ambos, al representar un no-pasado y un futuro imposible, quedan a la vera de la historia, como todos los desdichados (Bundgard 135; Echenberg 92).

7. LA AUTORÍA DE LA MEMORIA

El dueño de la memoria está en el presente y en los márgenes (Melgar 248). Se trata del narrador que da principio a la acción, instaurando una actualidad en dirección retrospectiva; aun en su desorientación, mediante el cuento-conteo

de los recuerdos, pretende humanizar los hechos a través de su comprensión (Ricœur *Tiempo I* 39).

Una de las notas de estilo de la novela es que un colectivo, el pueblo, ejerce como narrador implícitamente omnisciente. Bajo formato de distintas personas gramaticales, los segmentos superpuestos de pasado y presente pretenden la objetividad de un sujeto pasivo, que no puede incidir sobre los hechos. Dice el pueblo en referencia a sí mismo: “Ese día, Ixtepec no abrió ni sus balcones ni sus comercios” (Garro 173) y casi inmediatamente: “En las noches, encerrados, espiábamos” (Garro 173). El narrador se disfraza de cronista y el relato inicia bajo esa apariencia; Ixtepec se presenta “sentado” (Garro 15) y con funciones pasivas: “fui fundado, sitiado, conquistado (...) me dejó abandonado (...) mis casas fueron quemadas” (Garro 15-16); no obstante, enseguida comienza a elegir un recuerdo sobre otro y en su selección define su intención: “como la memoria contiene todos los tiempos y su orden es imprevisible (...) la memoria me devuelve intactos aquellos días; y ahora Isabel está otra vez ahí, bailando con su hermano Nicolás” (Garro 18). La colectividad se restringe paulatinamente a la visión de la familia nuclear y el hilo narrativo se organiza a partir de los deseos incumplidos.

La atribución de la memoria a un sujeto colectivo es un recurso que parece naturalizado por dos componentes: la homogeneidad básica de costumbres de un pueblo mexicano de principios del siglo XX y la oposición al estado de guerra que interrumpe cualquier idea de vida, progreso, ilusiones. Sostener las afirmaciones en el testimonio del grupo y no de un individuo interesado parece sustentar su regularidad (Ricœur, *Tiempo III* 787); esto es válido cuando se trata de una memoria que pretende recuperar lo real-acontecido: “Ixtepec estaba preso y aterrado como ellos” (Garro 249). No obstante, como la intención no es rehacer la historia sino superarla, el devenir del narrador muestra el paso de la conciencia colectiva inicial a una conciencia subjetiva final: si bien recordar es un acto de todos, la dirección de la memoria está inducida y en la obra, concretamente dirigida hacia su fortalecimiento en la parcialidad del deseo de la protagonista. La historia oficial se debilita en la intimidad: “la memoria es traidora y a veces nos invierte el orden de los hechos, o nos lleva a una bahía oscura en donde no sucede nada. No recuerdo lo que sucedió después de la entrada de los militares” (Garro 209)²¹.

²¹ “Según el mundo literario que nos desdibuja Garro, tenemos que adentrarnos en la memoria individual y colectiva; pues para la escritora, la clave de nuestra existencia parece

Siempre recuerdan los individuos, aunque todos los miembros de una comunidad luego adopten concepciones comunes (Halbwachs 94-95). Isabel es la única que puede articular los recuerdos múltiples de los personajes, desnivelados en su valor, porque los unifica en la memoria imaginativa del porvenir. El relator-pueblo se expandirá en paulatina fusión con el sentimiento de Isabel, su voz interior da voz exterior al pueblo. En ese sentido, Isabel es la reveladora de Ixtepec: “Ahora, sentado en esta aparente piedra me pregunto una y otra vez: ¿Qué será de ellos? ¿En qué se transformó la tierra que devoró nuestros ojos retratados en ellos?” (Garro 284). La visión se “feminiza” y ofrece una perspectiva de réplica (Jiménez de Báez 95) en la que la autora reivindica la palabra estética como baluarte de liberación²².

A través de la figura del pueblo narrador se logra una impresión de unidad que parte de la percepción colectiva (Ixtepec), pasa por el sentimiento individual (Isabel) y de nuevo se une en la síntesis colectiva del final (Isabel-piedra-Ixtepec): “A veces, los fuereños no entienden mi cansancio ni mi polvo, tal vez porque ya no queda nadie para nombrar a los Moncada” (Garro 308).

8. HISTORIA Y MEMORIA

Compartimos el concepto de Lucía Melgar: “La literatura no cambia al mundo, pero nos ofrece caminos para la reflexión; invita a imaginar, junto con sus mejores autores, otras maneras de vivir, pensar y hablar” (248). Un encuentro con la historia contemporánea en sede literaria no tiene la fuerza de movilizar estructuras dominantes de forma inmediata; sin embargo, cuando un relato se articula sobre paradigmas cuestionables, la invención creativa da paso a la crítica cultural. La novela de Garro se confronta con las ideologías que sustentan y rigen su nación; al exponerlas en su injusticia, pretende superarlas. Como consecuencia, su lectura nunca es recreativa; al contrario, hay siempre en sus obras una interpelación que lleva de lo estético a lo político, exigiendo una renovación de ideas que, en algún momento,

hallarse no en cómo nos definimos, ni en cómo el otro nos ve, sino en cómo nos recordamos” (Echenberg 92).

²² Compartimos el juicio estético de Isabel Mellado como reflejo de la intensidad de esta novela: “Los recuerdos del porvenir. Ya en el título de su primera novela se advierte el carácter transgresor y enigmático, contradictorio, de su creadora. Da cuenta de una poética sombría y circular, un trueque de perspectiva, especie de contraseña u oráculo. Anuncia un resabio a ofrenda, a revelación y condena” (319).

cambien las acciones. Para Ricœur, las ficciones fortalecen la realidad porque son capaces de reconstruirlas, no porque sean evasivas (*Ideología* 324).

El manejo de la vivencia del tiempo sirve para que los personajes se liberen de una historia que no entienden pero que los condiciona. La renovación del tiempo personal y colectivo solo se logrará cuando, perdida la memoria agobiante de lo acontecido, estén en condiciones de hacer memoria nueva. El pueblo de Ixtepec, recurso que unifica a los narradores posibles, se sueña a sí mismo libre de su pasado: “Hay días como hoy, en los que recordarme me da pena. Quisiera no tener memoria o convertirme en el piadoso polvo que escapa a la condena de mirarme” (Garro 15).

El principio mnemónico de la novela afirma que el recuerdo es lo que se busca voluntariamente y no lo que aparece de manera arbitraria. La trama propone una memoria capaz de “polemizar con el pasado” (Molano Nucamendi 24). Los hechos contemporáneos, aunque son la base del presente y el escenario de los personajes, se vuelven planos e intrascendentes. Para vivir es necesario superarlos; pero la única forma de salir del pueblo es por medio de la imaginación. Y el suceso imaginado es justamente aquel que mejor hubiera podido cambiarlos: la revolución. Como el hecho histórico se revela fallido –unos lo rechazan, otros lo subvierten, otros lo aprovechan– añoran un modo de revolución al interior de su subjetividad: los indios, las mujeres abusadas, los pobres, las familias descartadas, los viejos solos, los varones sin heroísmo, todos deambulan imaginando una forma de renovación del tiempo personal. Así se anula el acontecimiento común y se proyecta como deseo al porvenir, único ámbito de posibilidad.

Los personajes habilitan el espacio de búsqueda en la dimensión de los sueños, donde radica un conocimiento no experiencial que solo opera por revelación involuntaria e intempestiva, al modo mítico (Junco 19). Ahí se profundiza la oposición de tiempos, anterioridad y actualidad; el primero prometedor y fecundo, el segundo ordinario y estéril. Desde el segundo, se originan imágenes de rememoración que se asocian a tensiones del deseo más que a temporalidades posibles.

Elena Garro propone un relato de la memoria ofrecido como llamado a la cohesión pendiente; en él reúne las voces, conocidas y excluidas, que muestran las polaridades. Su perspectiva no es optimista²³. Por un lado, un pueblo exilado en su propio territorio, por otro, un poder desorientado

²³ “la escritura de Garro, por el contrario, es el tratamiento más visceral, autorreflexivo y devastadoramente crítico de los fracasos de su propia clase social” (Lund 20).

dependiente de otro poder superior inescrutable; lo que en términos políticos es el contubernio oficial, en términos escatológicos es el destino: ambos inmóviles e impenetrables. Los representantes de la falsa dialéctica muestran semejanzas rotundas: sufren, se ahogan, desean más. Omitidos los rótulos de superficie, los personajes comparten iguales tensiones anímicas. Los íconos son Isabel y Rosas, ni buenos ni malos, con un absoluto pendiente que divide su tiempo: un presente minúsculo y el reclamo de una plenitud inexistente.

9. CONCLUSIÓN

En esta lectura de *Los recuerdos del porvenir* establecimos la conexión entre el papel de la imaginación y su posibilidad de incidencia en el mundo social más allá de los marcos del discurso ficcional, según la perspectiva de Paul Ricœur. La verdad histórica es revisada por medio de la imaginación activa y no solo rememorativa con perspectiva crítica; la novela promueve la transformación de la memoria en potencia liberadora y configuradora.

El presente es el punto de activación de la memoria, solo como modelo negativo para que el futuro sea distinto. Memoria y deseo no deben ser objetos de la historia, sino de la imaginación. Uno de los sentidos de la memoria es convertirse en acto de conocimiento mostrando otra realidad a la conciencia; según sugiere la autora, la historia re-imaginada dilata los sueños pendientes para convertirlos en proyecto.

La literatura, inútil como método de intervención en la historia, al menos, entre ironías y sugerencias, intenta impedir el desconocimiento y el olvido. La autora trabaja para modificar estatutos históricos desde el plano del discurso literario; si se acepta un entramado simbólico en el mundo social, la imaginación queda incluida en la resignificación de las relaciones humanas de forma no violenta. La utopía, como giro de la ilusión potencial, expresa el recurso de un grupo para pensar otras formas de orden compartido. Imaginar nuevos modos de vinculación exige miradas diferentes, imágenes inesperadas respecto a las heredadas. Pero no se debe creer que tal forma de imaginación es fantasiosa; la *anámnesis*, como presencia de lo deseado, debe servir a la activación de lo que aún no ha sucedido y desde ahí pensar nuevamente la vida política. Para hacer eficaz ese proceso, Garro expone a los personajes literarios de siempre, los mismos que el lector actual ve transitar todavía por la historia.

Garro, como voz de una literatura hispanoamericana que surge de las dicotomías, expresa la conciencia dramática de los traicionados y excluidos y hace de la polémica, no un elegante recurso literario, sino una causa de vida. Historia, geografía y sociedad son sus planos de exposición, la raza y el género son sus áreas de demostración de la injusticia y la violencia; la representación del tiempo es su recurso para imaginar el cambio.

Aunque la materia de su literatura está apresada en el determinismo, la idea de otro porvenir es la tarea pendiente: “En cualquier día de mi pasado o de mi futuro siempre hay las mismas luces, los mismos pájaros y la misma ira. Años van y años vienen y yo, Ixtepec, siempre esperando” (Garro 283).

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, GASTON. *La poética de la ensoñación*. México: FCE, 1997.
- BADOS CIRIA, CONCEPCIÓN. “Elena Garro: in memoriam”. *Arrabal*, 2, (2000): 235-242, <https://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/140480>.
- BUNDGARD, ANA. “La semiótica de la culpa”. *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas en el siglo XX*. Coord. Aralia López González. México: Colegio de México, 1995. 129-148. <https://www.jstor.org/stable/j.ctvhn0cm7.8>.
- BUSTAMANTE BERMÚDEZ, GERARDO. “Benito Fernández de Elena Garro: una mirada crítica sobre la historia mexicana”. *Valenciana* 10/20 (2017): 193-214. ISSN 2007-2538. <https://doi.org/10.15174/rv.v0i20.305>.
- CALABRESE, CLAUDIO. “Memoria y cultura: un giro sobre la objetividad”. *Espíritu* LVI (2007): 163-168.
- CANGI, ADRIÁN. “La máquina del mundo de las cosas singulares. Indagación de *El sueño de Juana Inés de la Cruz*”. *Revista Chilena de Literatura* 89 (2015): 93-112. <https://revistaliteratura.uchile.cl> Coria Sánchez, Carlos M. Ángeles Mastretta y el feminismo en México. México: Plaza y Valdés, 2010. ProQuest EbookCentral, Cornford, Francis M. *La teoría platónica del conocimiento*. Barcelona: Paidós, 1991.
- ECHENBERG, MARGO. “El ‘otro’ reflejado: Octavio Paz, Elena Garro y Simone de Beauvoir”. *Noticias del intertexto: estudios críticos sobre intertextualidad en la literatura hispanoamericana*. Comp. Carmen Álvarez Lobato. México: Editorial Porrúa, 2008. 73-92. ProQuest Ebook Central.
- GALLO, MARTHA. “Entre el poder y la gloria: disyuntiva de la identidad femenina en *Los recuerdos del porvenir*”. *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas en el siglo XX*. Coord. Aralia López González. México: Colegio de México, 1995. 149-160. <https://www.jstor.org/stable/j.ctvhn0cm7.9>
- GANZO, ROBERT. *L'oeuvre poétique*. París: Gallimard, 1997.

- GARRO, ELENA. *Los recuerdos del porvenir*. México: Alfaguara, 2019.
- GUTIÉRREZ DE VELASCO, LUZELENA. “El regreso a la “Otra niña que fui” en la narrativa de Elena Garro”. *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*. Comp. Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella, Luzelena Gutiérrez de Velasco. México: Colegio de México, 1996. 109-125.
- . “Conmoción de tres bandas: Juan Rulfo, Ramón Rubín y Elena Garro”. *Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto (1955-2005)*. Ed. Yvette Jiménez de Báez, Luzelena Gutiérrez de Velasco. México: Colegio de México, Fundación para las Letras Mexicanas (FLM), 2008. 229-239. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv6jmxh5.18>
- GUTIÉRREZ PIÑA, CLAUDIA. “El germen trágico de la memoria. *La casa junto al río* de Elena Garro”. *Escritura y resistencia. Entre Elena Garro, Hannah Arendt y Gilles Deleuze*. Coord. Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal. México: UNAM, Juan Pablos Editor 2019. 71-89.
- GRUBE, G.M.A. *El pensamiento de Platón*. Madrid: Gredos, 1984.
- HALBWACHS, MAURICE. *La Mémoire collective*. Paris: Albi Michel, 1997.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, YVETTE. “Caminos del ser y de la historia. La narrativa femenina en México”. *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*. Coord. Aralia López González, Amelia Malagamba Ansótegui y Elena Urrutia. México: Colegio de México, 1988. 93-111. <https://www.jstor.org/stable/j.ctvhn096j.14>
- JUNCO, ETHEL. “Mito y memoria histórica en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro”. *Ibero* 2021/93 (2021): 19-35. <https://doi.org/10.1515/iber-2021-0003>
- KARAGEORGOU-BASTEVA, CHRISTINA. “Fiesta y memoria en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro”. *Itinerarios* 10 (2009): 135-147.
- KNAPP, BETTINA. “*Recollections of Things to Come*: Exiles from Happiness”. *Confluencia* 5/2 (1990): 69-77.
- LORENS, MARÍA. “La memoria involuntaria: Marcel Proust y el descubrimiento poético del interior. Un análisis desde la perspectiva filosófica de Walter Benjamin”. *Areté* 30/2 (2018): 305-31, doi:10.18800/arete.201802.006.
- LUND, JOSHUA. *El estado mestizo. Literatura y raza en México*. México: Malpaso, 2017.
- MELGAR, LUCÍA. “Elena Garro, escritora de nuestro tiempo”. *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XX*. Ed. Rafael Olea Franco, Laura Angélica de la Torre. México: Colegio de México, 2010. 245-267. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnq1k.15>
- MELLADO, ISABEL. “Rescatar con la palabra”. Elena Garro. *Los recuerdos del porvenir*. México: Alfaguara, 2019. 319-325.
- MINARDI, GIOVANNA. “Elena Garro y el surrealismo”. *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo, transformaciones*. Coord. Manuel Fuentes y Paco Tovar. España: Publicacions Universitat Rovira i Virgili, 2011. 555-562. ProQuest Ebook Central. Molano Nucamendi, Luis Horacio. “El revés de la historia. Una interpretación de la obra de Elena Garro”. *Fuentes Humanísticas* 9/15-16 (1998): 23-30.
- NETTEL, GUADALUPE. “Un canon por venir”. Elena Garro. *Los recuerdos del porvenir*. México: Alfaguara, 2019. 335-342.
- PIEPER, JOSEF. *Una teoría de la fiesta*. Madrid: Rialp, 1974.

- PRADO, GLORIA. "Del deseo al delirio: reencuentros, testimonios y fantasmas en la narrativa de Elena Garro". Dossier Mujeres en la literatura: escritoras. *Destiempos* 9 (2009): 438-445. ProQuest Ebook Central.
- RICEUR, PAUL. *Ideología y utopía*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- _. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México: FCE, 2002.
- _. *Tiempo y narración, III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI, 2006.
- _. *Tiempo y narración, I. Configuración del tiempo*. México: Siglo XXI, 2007.
- _. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE, 2008.
- SIEBER, SHARON. "Elena Garro's New Sintesis: Epic and History in *Los recuerdos del Porvenir*". *Selecta* 18 (1997): 101-111. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnpqs.10>
- TAPIA, MARGARITA. "Identidad personal y social de los personajes en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro". *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*. Coord. Aralia López González, Amelia Malagamba Ansótegui y Elena Urrutia. México: Colegio de México, 1988. 175-185. <https://www.jstor.org/stable/j.ctvhn096j.21>