



Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Española

TESIS DOCTORAL

**Ficcionalización del mito del eterno retorno:
Los recuerdos del porvenir de Elena Garro**

Maria Mercedes Ribeiro Pessoa Cavalcanti

Directora: Dra. Carmen Valcárcel
Doctorado en Estudios Hispánicos: Lengua, Literatura,
Historia y Pensamiento
Noviembre, 2016

A mi esposo

*GUILHERME DE ALBUQUERQUE CAVALCANTI,
inteligencia resplandeciente,
mi amor, mi puerto seguro.*

A mis hijos

*RAFAEL, EDUARDO y HENRIQUE,
mis joyas más preciosas,
regalos de Dios.*

A mi madre

*MERCEDES TRONCOSO NOVELLE,
prueba viva de que la sabiduría y la tenacidad
se armonizan con el amor.*

A mi padre

*ANTONIO RIBEIRO PESSOA (In memoriam),
que estará orgulloso de mí,
haciendo fiesta en el Edén.*

A mis hermanos

*FÁTIMA, CRISTINA,
ANTONIO y CARLOS ALBERTO,
sinónimos de ternura y motivación.*

A mis abuelos maternos

*ASUNCIÓN NOVELLE y JUAN JESÚS TRONCOSO
(In memoriam),
semillas de mi mitad española.*

A mis abuelos paternos

*OTÁVIA RIBEIRO y ADOLPHO PESSOA
(In memoriam),
mis raíces brasileñas.*

Agradecimientos

*Mi profunda gratitud
a todos los que me han brindado un tesoro
-un tramo del valioso tiempo de sus vidas.*

La realización de esta tesis doctoral ha requerido, desde el periodo de lecturas, investigación, proceso de maduración, escritura y conclusión, una ardua dedicación y entrega. El desarrollo de todas las etapas de esa compleja labor ha sido posible gracias al soporte de personas e instituciones que, directa o indirectamente, han favorecido su consecución. Así pues, me es sumamente grato utilizar este espacio para expresarles mi gratitud y mi profundo reconocimiento.

Ante todo, a Dios, el Señor de la Luz, por mi vida, mi familia, mis amigos, mis personajes, mis guías espirituales y mi trabajo –sobre todo por haberme transmitido inspiración, armonía, salud y coraje para empezar, dar continuidad y finalizar mi Doctorado. Y a la dulcísima María, quien, seguidamente, me ha amparado en su regazo.

A la querida profesora Doctora Carmen Valcárcel, por haber aceptado ser mi directora de tesis, punto de partida de mi trayectoria doctoral, brindándome su energía positiva, su apreciada confianza, su imprescindible ayuda y sus valiosos conocimientos, que han hecho posible la realización de este trabajo. Y a la más fecunda biógrafa de Elena Garro, la escritora Patricia Rosas Lopátegui, por ofrecerme la base bibliográfica sobre *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro.

A mi familia de Brasil, Chile y España, representados *In memoriam* por mis abuelos paternos Adolpho y Otavia Ribeiro Pessoa, y mis abuelos maternos Juan Jesús y Asunción Troncoso, que, desde el Más Allá, me envían una constelación de luz.

Al inolvidable escritor Ascendino Leite (*In memoriam*), luminar inteligencia y compasiva devoción, ejemplo e inspiración para mi vida intelectual; también a su secretaria y tierno ángel Ivonete, cuya amistad heredé.

A Rosângela Araújo, su marido Val y mi lindo ahijado Rafael: una tierna trinidad que me regaló su amistad, su cariño, su ánimo, su fe inamovible en mi éxito, y me proporcionó preciosos momentos de magia regados con vino. Asimismo, a Geová Mendonça, Elisalva, Dantas y Glória Gama, fuentes pródigas de afecto y alegría, asegurándome la paz de espíritu para dedicarme a mi trabajo investigador.

A Ana Berenice Martorelli, quien, con su natural generosidad, comprensión y serenidad, me inculcó la idea de realizar mi Doctorado en la Universidad Autónoma de Madrid. Igualmente a Maria Luiza Batista por su tan amable colaboración. Y a Ana Beatriz y su bella Raphaela, por su inestimable ayuda en varios trámites burocráticos desde Madrid, cuando un océano nos separaba.

A Ana Julinda, Teca, Bela y Liginha, representando a mis compañeras y queridas amigas de colegio; a la eterna directora del Instituto João XXIII –la hermana Carolina (*In memoriam*)–, personificando a todas las monjitas franciscanas.

Asimismo, no podría dejar de expresar mi gratitud a dos personas que Dios puso en mi camino: Victoria Checa y José María del Real y Victoria Checa, cuya atención y paciencia consiguieron que, desde Brasil, pudiera cumplir las normativas y los procedimientos necesarios para la obtención de mi Doctorado en la UAM.

Por último, mi más hondo agradecimiento al Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Madrid y al Departamento de Letras Estrangeiras Modernas de la Universidade Federal da Paraíba, porque su ayuda y consideración me han permitido la realización de mi Doctorado.

A todos los que no he podido nombrar y que, de algún modo, me han acompañado, dándome fuerzas, motivándome a cumplir esta espinosa tarea, les doy las gracias.

*Al hombre se le rescata
con la palabra.*

Elena Garro (1979, p. 65)



**Doctorado en Estudios Hispánicos:
Lengua, Literatura, Historia y Pensamiento**

Título: “Ficcionalización del mito del eterno retorno: *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro”.

Doctoranda: Maria Mercedes Ribeiro Pessoa Cavalcanti

Directora: Dra. Carmen Valcárcel

RESUMEN

Esta tesis doctoral ofrece un estudio de *Los recuerdos del porvenir* (1963) de la escritora mexicana Elena Garro. Esa elección se debe al sustancial aporte literario de la autora, que Patricia Rosas Lopátegui considera “uno de los intelectuales más importantes del siglo XX”, y cuya obra, según Octavio Paz es “una de las creaciones más perfectas de la literatura hispanoamericana contemporánea”.

Con el objetivo de ofrecer una contribución al conocimiento académico, se analizó la novela bajo una perspectiva nueva y original. El objetivo de este trabajo fue descubrir, en la escritura garriana, la recurrencia el mito del eterno retorno, enhebrado en el tejido narrativo como un elemento constitutivo y ficcional. Para la consecución de dicho planteamiento, se han utilizado los fundamentos teóricos de Nietzsche, G. Durand y M. Eliade. De esta forma, se observa en el texto garriano la aparición de imágenes simbólicas que señalan un inacabable regreso al origen. Se ha analizado cómo ese fenómeno está urdido, imbricado e integrado en el plano de la ficción literaria. Tanto el mundo imaginario y creativo, puramente ficcional, como la intertextualización de la realidad histórica, social y cultural mexicana revelan esa faz cíclica de recomienzos sin fin; como, por ejemplo, la Revolución Mexicana y la Guerra Cristera que descubren una violencia continuamente resucitada en la memoria de la narradora-protagonista de la historia: Isabel-piedra-Ixtepec. La circularidad y el redoblamiento temporal transitan en el texto desde su apertura hasta su clausura.

En suma, tras el análisis del mito del eterno retorno en la mencionada novela, se llega a la conclusión de que este se revela en todo el texto, sobre todo en la especificidad de las imágenes simbólicas, traspasando la trama, los personajes, la acción, el espacio y el tiempo ficcional –suspendidos en una dimensión cosmogónica que los remite perennemente a los orígenes.

PALABRAS CLAVE: Literatura hispanoamericana. Narrativa mexicana. Elena Garro. Mito del eterno retorno. Imágenes simbólicas.

ABSTRACT

This thesis focuses on the novel *Los recuerdos del porvenir* (1963) by Elena Garro. That choice is due to the substantial literary contribution of this Mexican author, whom Rosas Lopátegui considers "one of the most important intellectuals of the twentieth century", and whose oeuvre Octavio Paz (Garro, 2010, back cover) defines as: "one of the finest creations of contemporary Hispano-American Literature".

Aiming to offer a contribution to academic knowledge, the novel was analyzed according to a new and original perspective. The purpose of this study was to demonstrate the myth of the eternal return is recurrent in the text, acting as a constitutive element in the fictional scheme. To accomplish this work, it was employed the theoretical concepts by F. Nietzsche, G. Durand and M. Eliade. In this way, we can observe in Garro's writing the appearance of symbolic images that indicate an endless return to the origin. It has been analyzed how this phenomenon is woven, imbricated and integrated in the plane of the literary fiction. Both the aspects of the imaginary and also the intertextualization of the historic, social and cultural Mexican reality expose this cyclic aspect of endless beginnings; like the Mexican Revolution and the Cristero War, that unveil a continuously revived violence, triggered by the narrator-protagonist's reminiscences: Isabel-stone-Ixtepec. The circularity and repetition pervade the entire text, from the commencement to the end of the story.

In short, after analyzing the myth of the eternal return in the garrian novel, the reader concludes this phenomenon appears throughout the text, especially in the specificity of the symbolic images, crossing the plot, characters, action, the space and the fictional time – all suspended in a cosmogonic dimension that push them perennially back to their origins.

KEYWORDS: Hispanic American Literature. Mexican Narrative. Elena Garro. Myth of the eternal return. Symbolic images.

ÍNDICE

	Pág.
Preámbulo	10
1. INTRODUCCIÓN	16
1.1. Delimitación del corpus	16
1.2. Hipótesis, objetivo y motivaciones	21
1.3. Metodología	24
2. CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL E INFLUENCIAS LITERARIAS	28
2.1. Violencia y conflicto armado	29
2.1.1. La Revolución Mexicana y la Guerra Cristera	30
2.1.2. La masacre estudiantil de 1968 y el “caso Garro”	36
2.2. La cuestión social	41
2.2.1. Los campesinos y los indígenas	44
2.2.2. La condición femenina	47
2.3. Panorama literario mexicano	57
2.3.1. Los orígenes de la Literatura hispanoamericana	57
2.3.2. El Modernismo mexicano	59
2.3.3. Fisonomía de lo fantástico hispanoamericano	64
3. SEMBLANZA BIOLITERARIA DE UNA ESCRITORA ILUMINADA Y MALDITA	69
3.1. Elena Garro: ¿persona o personaje?	73
3.2. Obra literaria: cualidad estética y compromiso ético	87
3.2.1. Obras de Elena Garro	90
4. EL MITO DEL <i>ETERNO RETORNO</i>	94
4.1. Aspectos del mito	96
4.2. El mito y la imagen simbólica	103
4.3. El mito del eterno retorno	105
4.3.1. La perspectiva nitzscheana	107
4.3.2. El enfoque durandiano	109
4.3.3. La concepción eliadiana	111

5. LOS RECUERDOS DEL PORVENIR: NARRATIVA E INTERTEXTUALIDAD	119
5.1. Argumento y perspectiva del narrador	119
5.2. Dimensión del espacio y del tiempo	125
5.3. Caracterización de los personajes	127
. La piedra	128
. Don Martín Moncada	128
. Doña Ana	129
. Isabel	129
. Nicolás	130
. Juan	130
. Félix	130
. General Francisco Rosas	131
. Julia Andrade	131
. Las queridas de los militares	132
. Los militares	132
. Juan Cariño	132
. Las prostitutas	133
. Felipe Hurtado	133
. Joaquín	133
. Matilda	134
. Doña Elvira Montúfar	134
. Conchita	134
. Tomás Segovia	135
. Los ahorcados	135
. Dorotea	135
. Lola Goríbar y su hijo Rodolfo	136
. Gregoria	136
. Don Pepe Ocampo	137
. Padre Beltrán	137
. Blandina	137
. Doctor Arrieta	137
5.4. Intertextualidad narrativa: realidad histórica, política y sociocultural	138
5.5. <i>Los recuerdos del porvenir</i> y <i>Cien años de soledad</i>	139
6. LOS RECUERDOS DEL PORVENIR: ELEMENTOS SIMBÓLICOS DE LA FENOMENOLOGÍA CIRCULAR	143
6.1. El título: un perenne regreso	145
6.2. Imágenes simbólicas: ficcionalización del mito del eterno retorno	148
6.2.1. El árbol, pilar sagrado	149
6.2.2. El ahorcado, mártir sacrificado	152
6.2.3. El baile, ritual circular	155
6.2.4. La bruja y sus poderes	158
6.2.5. El coro, atmósfera de infinitas voces	166
6.2.6. La costura, vaivén de un renacer infinito	171
6.2.7. Cristo, sacrificio y eterna resurrección	173

6.2.8. El diccionario y el mito de don Quijote	176
6.2.9. El espejo, mimesis y reproducción	180
6.2.10. El juego, separación y reunión	185
6.2.11. El loco, al margen del sistema	188
6.2.12. La memoria y el tiempo	192
6.2.13. La mujer fatal, dimensión mítica	195
6.2.14. El número nueve	203
6.2.15. La piedra: unidad/totalidad	205
6.2.16. La poza: agua de purgación y renacimiento	209
6.2.17. El reloj y el viaje cíclico	211
6.2.18. La sal, bendición y maldición	212
6.2.19. La violencia cotidiana	214
7. CONCLUSIÓN	217
8. BIBLIOGRAFÍA	224
8.1. Obras de Elena Garro	224
8.2. Estudios sobre Elena Garro	225
8.3. Otras fuentes	231
8.4. Estudios	232
9. ANEXOS	
ANEXO I. Fotos de Elena Garro	240
ANEXO II. Cubiertas de <i>Los recuerdos del porvenir</i>	244
ANEXO III. Portadas de la película <i>Los recuerdos del porvenir</i>	249

Preámbulo

*Yo a través de mi vida me he repetido
de una manera incansable,
tanto en los errores, como en las virtudes.
Por la unidad del tiempo,
pasado-presente-porvenir,
todo es un espejo
que se repite a sí mismo.*

Elena Garro (2005, p. 230)

Mis investigaciones sobre las literaturas en lengua española se deben principalmente a tres motivaciones. La primera, y también la más abstracta y trascendental de ellas, y que, por su importancia, aglutina las otras dos, es que, además de mis raíces brasileñas, también las tengo españolas, lo que me otorgó oficialmente mi doble nacionalidad. La brasileña fue obtenida por nacimiento y por ascendencia paterna. La hispánica, que me aseguró el pasaporte español, la obtuve por parte de mi madre, una mujer “multinacional”, española de Porriño (Galicia) y argentina de Mar del Plata. De este modo, al venirse a Brasil, trajo en su equipaje libros de autores españoles e hispanoamericanos que me cautivaron desde entonces. Siempre he estado rodeada de publicaciones escritas originalmente en lengua española; poemas, novelas y cuentos me han embelesado desde una edad muy temprana. En cuanto me alfabetiqué, ya empezó a fascinarme la lectura, no solo de los autores brasileños, sino también de los españoles e hispanoamericanos. Y así me he convertido en una eterna e incurable enamorada de la lengua y la literatura de origen español.

La segunda faceta que me ha encaminado hacia la literatura en lengua española ha sido la curiosidad. La verdad es que algunos aspectos de la cultura española han producido “contaminaciones” en el imaginario del pueblo brasileño; probablemente debido al legado del periodo histórico en que prevalecía el dominio de la corona de España sobre Portugal. Es el caso de *Don Quijote*, por ejemplo, que, en la región donde vivo –el Nordeste brasileño–,

fue transmutado en *Dom Quixote* e incorporado a la tradición local desde tiempos inmemoriales. Alabado oralmente por una clase de juglares nordestinos, sus historias en versos, adaptadas a la cultura pueblerina, han surgido en renovadas creaciones, como si se tratara de un héroe local. Editadas en rústicos cuadernillos populares –*cordéis*-, a veces llegaban a mis manos y mis ojos a través de un jardinero que solía cuidar el jardín de la casa de mis padres. A la vez artísticos y pintorescos, esos textos despertaron mi curiosidad por los originales en lengua española e incentivaron aún más mi interés hacia la literatura producida en los países colonizados por España.

La curiosidad igualmente me ha motivado a acercarme más a la lengua y la literatura en lengua española por el hecho de que Brasil constituye la única nación de habla portuguesa en las Américas; al fin y al cabo, estamos circundados por nuestros vecinos hispanohablantes. Desde mi infancia, cuando aún era el francés o el inglés el segundo idioma hablado en Brasil y ni siquiera existía el MERCOSUR, ya me llamaba la atención ese dato geográfico y lingüístico que convierte Brasil en una especie de isla a nivel lingüístico y literario. Ello me ha estimulado a bucear en la literatura hispanoamericana, a la que pertenece Elena Garro, escritora que constituye el centro de mi tesis.

Mi interés por la lengua y la literatura de los pueblos hispanohablantes se ha visto acrecentado, finalmente, por factores de orden profesional. Esa es la tercera motivación, la cual no deja de ser una consecuencia de las razones anteriores. Soy profesora en la Licenciatura de Lengua Española, en el Curso de Letras de la *Universidade Federal da Paraíba* (Brasil). Como docente, me encargo de varias asignaturas de Cultura y Literatura, lo que me ha empujado más y más tanto a una labor investigadora como pedagógica; al estudio, según una praxis de especificidad teórica, metodológica y de aplicabilidad pragmática, de las obras de los pueblos hispanohablantes.

En ese marco, me he dejado hipnotizar conscientemente –si es posible decirlo– por *lo fantástico hispanoamericano*. Lo fantástico imbuido de los elementos del extrañamiento, que encierra lo inaudito, sorprendente, increíble, asombroso y extraordinario. Sin embargo, en lo que concierne a la especificidad de la obra de Elena Garro, debo reconocer que solo recientemente me he dedicado a estudiarla, pues hasta hace relativamente poco tiempo apenas se encontraba información sobre la escritora mexicana, ya

sea escrita o virtual. No se hacían tampoco reediciones de sus obras y prácticamente no se la citaba en Internet (que constituye un banco de datos de gran magnitud).

Mientras investigaba en lo real maravilloso y lo fantástico, encontré el nombre de Elena Garro en un texto recogido en *Antología de la literatura fantástica* (1996, p. 189), un volumen de relatos reunidos por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. El relato de Garro es “Un hogar sólido” –único texto mexicano del libro. El hecho de que Borges lo hubiese incluido en esa antología refleja el reconocimiento público de que Garro forma parte del selecto grupo de autores pioneros de lo fantástico.

De inmediato, el discurso literario de la escritora mexicana me pareció sumamente atractivo. Su escritura transcurre bajo una temática particularmente insólita y sus personajes parecen criaturas salidas de una cripta. Para rematar esa extraña atmósfera, el tono de humor negro y satírico que emana del extraño diálogo, increíblemente, deja sobresalir una risible comicidad. No obstante, la calidad de los textos de Garro no ha ido pareja con el poco reconocimiento que se le ha brindado. Este ostracismo tan injustificable no le quita ni un ápice de valor a su obra literaria.

En la entrevista de Carlos Landeros a Emmanuel Caballo (Landeros, 2007, p. 180), ambos comentan que Elena Garro ya había escrito *Los recuerdos del porvenir* antes de la publicación de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (Editorial Sudamericana, 1955), aunque la obra no se editara hasta 1963 por la Editorial Joaquín Mortiz. Independientemente de las fechas, Landeros (*ibíd.*, p. 17) asegura que “investigadores de universidades de diferentes países consideran las novelas *Los recuerdos del porvenir* de Garro y *Pedro Páramo* de Rulfo como las precursoras más significativas del llamado ‘realismo mágico’ en América Latina”. Sin embargo, no existe todavía ninguna traducción de Garro en Brasil. Mi próxima tarea, tras concluir este trabajo, será justamente dedicarme a la traducción al brasileño de *Los recuerdos del porvenir*, que ya he iniciado.

Lo expuesto hasta ahora nos conduce inevitablemente a la pregunta: ¿por qué han sido relegadas al olvido, durante tanto tiempo, la autora y su obra? A pesar del indefectible brillo que tenía Elena Garro, lo que le brindó alabanzas de importantes intelectuales, una de las explicaciones a menudo

expresadas para justificar ese olvido sería la sombra que ejercía Octavio Paz, esto es, un marido famoso y carismático que la opacaba. La atención de editoriales e intelectuales se volvían hacia él –cuyo talento, coronado por su magnetismo personal, lo llevó a ganar el Premio Nobel de Literatura. Otra razón sería que Garro tenía una personalidad demasiado dinámica, enérgica e independiente, que no se ajustaba a la condición femenina de su época. Sobre ello Melgar y Mora citan un comentario de Miguel Naveros: “Elena Garro tuvo que purgar dos virtudes que casi nunca le ha perdonado la sociedad a la mujer: ser brillante y ser libre” (2002, p. 15).

Sin embargo, el obstáculo real que cercenó el éxito y la difusión de la obra de Garro fueron, concretamente, sus desavenencias de orden político. Amiga y enemiga de políticos y artistas, creó una cortina de hostilidad con la clase intelectual de México, sobre quienes ejercía un natural liderazgo Octavio Paz. Los problemas de la escritora culminarían con el infausto debate que sostuvo sobre la trágica masacre estudiantil de 1968. Ello fue, concretamente, lo que hizo que la persiguieran, hostigaran y condenaran al exilio sus compañeros coetáneos, capitaneados por su ex esposo¹, especie de paladín de los letrados de la época. Y finalmente, la dejó en el total ostracismo la consecuencia lógica que siguió a todo ello: durante varias décadas, las editoriales de México la mantuvieron alejada de todas las librerías.

Si por un lado su propio país la borraba de la memoria, en el mío no había prácticamente ninguna obra de su autoría disponible, como aún no la hay en portugués. En consecuencia, no le dediqué la atención que se merecía y la olvidé yo también casi completamente; era como si no existiera como presencia literaria, o como si hubiera muerto. Solamente tras su regreso a México, a partir de 1983, se volvería a hablar de ella, al principio solo en el ámbito hispanohablante, especialmente en su país y Argentina. Tras esta larga proscripción, el interés por la producción literaria y periodística garriana ha ido creciendo en los últimos años, no sólo en Hispanoamérica, sino también en España y Estados Unidos. Aunque, como se queja Víctor Hugo Rascón Banda, todavía es difícil encontrar sus libros: “Ahí está su obra que enriquece nuestro

¹ Su separación matrimonial fue considerada un escándalo.

patrimonio cultural, aunque sus textos son inconseguibles, y solo circulan en borrosas fotocopias”².

Para mí, Elena Garro empezó a aparecer nítidamente un día de 1998, cuando yo visitaba Buenos Aires y la vi nombrada en el suplemento *Cultura y Nación*, del periódico bonaerense *Clarín* (Sánchez, 1998). La noticia estaba fechada el 25 de octubre de 1998, o sea, dos meses después de su fallecimiento. Paradójicamente, mientras enfermaba gravemente el cuerpo de Garro, que, poco a poco, agonizaba y moría, su obra resucitaba, renaciendo gradualmente de las cenizas como un Ave Fénix. La portada del artículo en *Cultura y Nación* empezaba con el titular: “La mujer que amaron los escritores” (Sánchez, 1998, pp. 4-6), lo cual ya me sorprendió, así como el rigor y seriedad del contenido del texto. Al mismo tiempo, me llamó la atención el respeto y admiración con que se refería a la escritora mexicana la articulista que lo firmaba.

Posteriormente me encontraría con el gran afecto y el enaltecimiento incondicional que dedica a Garro la escritora Patricia Rosas Lopátegui (2005 y 2008), su principal biógrafa y su máxima defensora. Aunque, ulteriormente, también descubriría la saña casi enfermiza con que la tratan otros críticos y ensayistas. Y me asombraría el hecho de que unos la quisieran tanto y otros la detestasen en la misma medida. Sobre todo me he dado cuenta de que Garro, tanto si la defienden como si la atacan, era una mujer y escritora poderosa, que nos legó en su obra el testimonio de una inspiración y un talento incuestionables. Y que evoca en la memoria colectiva una belleza legendaria y una personalidad que aturde e hipnotiza. Controvertida, polémica, dueña de actitudes que generan aplauso entusiástico o antipatía y rencor. O se la odia, o se la ama. Nadie logra ser completamente neutral, entonces ¿por qué tendría que serlo yo? Opté por amarla. Y estudiarla.

Formar juicios de valor sobre una obra, basados únicamente en los elementos extrínsecos –sean estos positivos o negativos-, puede llevar a conclusiones equivocadas sobre su valor artístico. Los aspectos extraliterarios no constituyen la obra en sí misma, aunque se imbriquen en el texto, pasen a

² Comentario formulado en la mesa de clausura del Coloquio Internacional en *Homenaje a Elena Garro. Quincuagésimo Aniversario de su Dramaturgia*, en el Palacio de Bellas Artes, México D.F., el 17 junio de 2007.

integrarlo y adquirieran una especificidad literaria. Desde el momento en que elementos de la supuesta realidad aparecen insertos en la tesitura ficcional, influyendo en el desarrollo del relato, pasan a ser significativos para la comprensión de la obra, y pueden ser analizados según la función que desempeñan en la estructura, la semántica, las metáforas y las simbologías de la composición literaria.

Los factores históricos y bioliterarios de Garro, por ejemplo, están de un modo u otro tematizados en su obra: la historia mexicana, la Revolución Mexicana y la Guerra Cristera son temas recurrentes. Las incomprendiones que afectan a sus personajes femeninos pueden, igualmente, resultar de la incompreensión que la misma autora-mujer sufrió y, por tanto, no pueden estar ausentes de este estudio.

Independientemente de si los temas garrianos brotan de su imaginario o si constituyen elementos del plan de la realidad trasladados e imantados en la escritura, lo que los impulsa es un perpetuo regreso a lo mismo. A tal punto que, al final de *Los recuerdos del porvenir*, cuando el lector cierra el libro, se ve inmerso en un círculo que lo devuelve al inicio de la historia. Esa percepción me estimuló a bucear nuevamente en su narrativa, pero esta vez no regida por una voluntad lúdica, sino por una meta preconcebida: identificar si existían otros elementos de redoblamiento temporal. Al reiniciar la lectura, verifiqué que sí, que el libro se compone de un sorprendente caleidoscopio de idas y vueltas de situaciones, devaneos y reminiscencias.

En el texto, los recuerdos señalan un porvenir que jamás se logra alcanzar. El pasado regresa interminablemente en las acciones, en los sucesos, las descripciones y los pensamientos de los personajes. Y de repente, sentí una revelación: el mito del eterno retorno se hallaba allí, yacía a lo largo de la novela, ficcionalizado en el texto. Y esa constatación inspiró el proyecto de la presente tesis doctoral. Espero que resulte un trabajo de interés académico para los estudiosos y –¿por qué no?– que pueda igualmente cautivarlos.

1. INTRODUCCIÓN

La interpretación y análisis de una obra constituye una especie de traición. Quizás por esa razón, Elena Garro, a través de sus personajes, decía que “las palabras debían permanecer secretas” (2010, p. 61). Pero, por otra parte, se mantienen mudas e inútiles si no se las interpreta. Corroborando la importancia de revelarlas, la narrativa garricana también atestiguaba que, al ser leídas, las palabras “se llenaban de paisajes misteriosos y bellos, como en los cuentos de hadas”. Asimismo, los que las interpretaban “sentían que de sus labios brotaban flores, estrellas y animales peligrosos” (*ibíd.*, p.119). Por tanto, este capítulo contiene las herramientas que hicieron posible esta investigación literaria.

1.1. Delimitación del corpus

Los recuerdos del porvenir *siempre me ha parecido
una de las novelas más extraordinarias.*
Juan Rulfo (en Rosas Lopátegui, 2005)

La expresión *corpus* es de origen latino; su significado literal se resume, sencillamente, en el sustantivo ‘cuerpo’. Roland Barthes lo define como “uma coleção finita de materiais, determinada de antemão pelo analista, segundo certo arbitrário (inevitável) e sobre a qual ele vai trabalhar” (2007, p. 94)³. Por otra parte, de acuerdo con Laurence Bardin, el corpus constituye el “conjunto dos documentos tidos em conta para serem submetidos aos procedimentos analíticos (2008, p. 122)⁴. Siguiendo esa línea de pensamiento, se concluye que todo corpus es un recorte de elementos elegido por el

³ Traducción libre al español: “Una colección finita de materiales, determinada de antemano por el analista, con una cierta (inevitable) arbitrariedad y sobre la cual trabajará”.

⁴ Traducción libre al español: “Conjunto de los documentos elegidos para someterse a los procedimientos analíticos”.

investigador para realizar determinado trabajo; en nuestro caso, la novela *Los recuerdos del porvenir* [1963; citamos por la ed. de 2010] de Elena Garro.

Sin embargo, es fundamental observar que, por tratarse de un trabajo académico –una tesis doctoral–, el aspecto arbitrario debe ser evitado. La elección de un corpus no supone libertad irresponsable o descomprometida; como aclara Marcia Benetti (2008, p. 26), la construcción del corpus requiere el empleo de los siguientes criterios: relevancia, sincronismo y homogeneidad.

El primero se ampara en la idea de que todo corpus tiene que adecuarse a una propuesta investigadora. Por consiguiente, le corresponde ser temática, teórica y metodológicamente **relevante**. Asimismo, debe poseer una naturaleza que permita la clase de análisis que se pretende. Además, sus materiales constitutivos deben ser reunidos según un determinado punto de vista, considerando una temática, dialéctica o problematización.

El aspecto del **sincronismo** se fundamenta en la concepción de que los materiales han de ser recopilados en un ciclo de tiempo determinado. Ello se explica por el objetivo de presentar una investigación precisa, clara y fiel a su objetivo; igualmente por la imperiosidad de una cronología, orden o encadenamiento que debe observar el estudioso, a fin de llevar a cabo su trabajo. También puede referirse a un corpus que posee un carácter de actualidad, capaz de motivar tanto el interés de los investigadores como del futuro receptor que leerá el trabajo.

En cuanto a la **homogeneidad**, se refiere al hecho de que los medios o soportes distintos no deben ser mezclados arbitrariamente o confundidos; es decir, entre el corpus y los objetivos, los métodos y los fundamentos teóricos, debe prevalecer una lógica de adecuación recíproca. En definitiva, la pertinencia entre el material que se emplea y lo que se desea obtener es fundamental para la realización de cualquier trabajo, sea académico o no.

La delimitación del corpus implica una selección previa de reglas que se deben seguir exhaustivamente, con el propósito de asegurar que se cumplan los objetivos y se logren los resultados esperados. Consecuentemente, establecer un corpus para la investigación, análisis y desarrollo de una tesis doctoral es indudablemente una tarea ardua. Implica un compromiso que conlleva necesariamente reflexiones sobre su pertinencia, la adecuación del tema propuesto y la elección de una fundamentación teórica

adecuada, al igual que la metodología empleada. Se hace imprescindible no solo cerciorarse del valor del material, sino también, o sobre todo, resaltar el interés que pudiera despertar el estudio que se planea llevar a cabo. Asimismo, se hace necesario asegurar su pertinencia como palco de un nuevo horizonte hermenéutico de la obra en general y, específicamente, de la escritura narrativa.

De este modo, se optó por la escritora mexicana Elena Garro y, entre todas sus obras, se eligió como corpus de estudio *Los recuerdos del porvenir*, con la certeza de que cumple todos los requisitos mencionados. Luego se analizó el texto, sobre la plataforma teórica y conceptual del mito del eterno retorno, dictada por Friedrich Nietzsche, Gilbert Durand y Mircea Eliade.

Acerca del valor de Elena Garro, afirma Lady Rosas-Trempe, en su artículo “El hechizo de una escritora en exilio permanente”:

Elena Garro propuso en su obra literaria y en su circunstancia histórica un cosmos complejo y desafiante que comenzó a expresarse a fines de los años 50 en la dramaturgia con *Un hogar sólido*, llegó a su esplendor en los 60 con su narrativa, *Los recuerdos del porvenir* y *La semana de colores*, y continuó sorprendiéndonos en las décadas de los 80 y 90 con sus clásicos y perturbadores cuentos que conforman *Andamos huyendo Lola* y su novela *Testimonios sobre Mariana*.

(Rosas-Trempe, 2002, p. 203)

Garro es considerada por muchos estudiosos uno de los exponentes máximos de la literatura mexicana: “uno de los intelectuales más importantes del siglo XX, que vivió intensamente su compromiso con el tiempo y con la historia” (Rosas Lopátegui, 2005, p. 38). Uno de los comentarios más entusiastas respecto a la autora y su obra emana del prólogo escrito por Víctor Hugo Rascón Banda, en el libro de la mencionada biógrafa, *Yo quiero que haya mundo* (2008). En ese fragmento emocionado, alude exactamente a la paradoja que implica el rechazo en el pasado y el flamante interés que actualmente despierta la escritora:

Tenemos Elena para rato y para mucho. Elena existió y creó a pesar de la sociedad que le relegó, a pesar de las condiciones hostiles de sus auto exilios y a pesar de sí misma. Ay, Elena, cuánto se ha dicho sobre ti y acerca de tu creación y apenas empezamos a reconocerte.

(En Rosas Lopátegui, 2008, XXIV)

De hecho, la autora mexicana posee una ingente obra⁵, tanto a nivel cuantitativo, como, y sobre todo, cualitativo. Lo ratifica María. H. Sandoval en su ensayo incluido en *Con los ojos de Elena Garro*, al afirmar que: “La presencia de Elena Garro es fundamental para el panorama literario mexicano del siglo XX, pues marcó profundos cambios. [...] La originalidad y frescura de sus obras apabullaron una dramaturgia estancada en el realismo ramplón” (Pérez, 2007, p. 41). Asimismo, en sus “Palabras preliminares”, Lucía Melgar y Gabriela Mora advierten que:

Desde *Un hogar sólido*, *Los recuerdos del porvenir* y *La semana de colores*, la obra de Elena Garro ha fascinado a sus lectores. [...] Estos textos innovadores se inscriben entre las obras más importantes de la literatura en lengua española. El creciente número de lectores interesados en estos y otros escritos de Garro confirman su calidad literaria y la riqueza de sus mundos dramáticos y narrativos.

(Melgar y Mora, 2002, p. 7)

Además de escribir biografías y ensayos sobre la escritora mexicana, otros autores se han inspirado en Garro para escribir su obra de ficción. Ejemplo de ello es Carlos Landeros (2007, p. 130), cuya novela *Adolfo Moncada* alude a los Moncada, personajes de *Los recuerdos del porvenir*; la elección de dicho apellido fue expresamente realizada en honor a la célebre escritora. Carlos Fuentes en su cuento “Las dos Elenas” (*Cantar de ciegos*, 1964) retrata a Garro ficcionalmente, convirtiéndola en la protagonista de su historia. Elena Poniatowska escribió una novela sobre la vida amorosa y política de la escritora, retratándola en *Paseo de la Reforma* (Poniatowska, 2009). Y Octavio Paz creó el relato “Mi vida con la ola” (Paz, 2009), en el que la belleza cristalina y la energía revoltosa de la ola personificaba a Garro.

Respecto al valor literario de *Los recuerdos del porvenir*, son numerosos los escritores y críticos que testifican, categóricamente, su mérito. Juan Rulfo la consideraba “una de las novelas más extraordinarias” (en Rosas Lopátegui, 2005, p. 149) y para Octavio Paz, era “una de las creaciones más perfectas de la literatura hispanoamericana contemporánea” (en Garro, 2010). En su artículo “Medio siglo de la publicación de *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro”, Landeros refrenda: “Su publicación provocó un leve temblor de tierra, preámbulo del terremoto que comenzó, como todos los terremotos que

⁵ Sus obras están listadas en el apartado 3.3 de esta tesis.

provocaba Elena, y que aún ahora, cincuenta años después, continúa interesando” (Landeros, 2013).

En cuanto al lenguaje empleado, tiene una estética moderna, sin perder su esencia artística: escapa hábilmente de lo costumbrista para resaltar la esencia de la cultura mexicana y buscar la autenticidad de los pensamientos y diálogos del pueblo. En cuanto a la fabulación, posee una estructura abierta, no lineal, y presenta un discurso que oscila entre lo imaginario y lo histórico. Este, sutilmente, empieza a sufrir una distorsión que, sin alejarse de lo verosímil, viaja por las sendas de un insólito redoblamiento temporal.

Por otra parte, prevalece un sentimiento de soledad, desesperación, angustia e impotencia frente a las injusticias y la violencia que parecen alargarse y repetirse cíclicamente en la historia mexicana, desde su misma colonización. Los sucesos históricos son reescritos por Garro según la interpretación de quien no logra olvidar a los desvalidos y excluidos de la sociedad. Ello agrega al carácter artístico de la obra un aporte documental, combinando la escritura literaria con una visión del mundo y una interpretación personal sobre los acontecimientos culturales, históricos y sociales de su país.

Asimismo, algunos críticos consideran que esta novela inspiró la laureada *Cien años de soledad*⁶ de García Márquez (1967), gracias a la que su autor consiguió en 1982 el Premio Nobel Literatura. Esta y otras tantas valoraciones positivas nos permiten afirmar que la elección tanto de la escritora como de su obra ha sido acertada. Al fin y al cabo son elogios de varios escritores reconocidos y aplaudidos en el medio cultural, lo que atestigua la importancia trascendental que la mencionada novela tiene no solo en la producción garriana, sino también en el contexto mexicano y mundial. Sin duda se trata de una obra densa, reflexiva; Garro descubre la cortina tanto para descubrir los más recónditos secretos y dilemas del ama humana, como los problemas que afligen a una comunidad y/o a un pueblo. Temáticamente provocadora, subraya las cuestiones más espinosas de orden político y social. Expone con intrepidez la injusticia contra los pobres descamisados, descalzos y sin techo, mayormente los campesinos e indígenas, y asimismo denuncia la intransigencia de la sociedad respecto a las mujeres.

⁶ Ver apartado 5.5. de esta tesis.

Sin embargo, no se puede perder de vista que el objetivo de este trabajo se sustenta en varias dimensiones. En primer lugar, se pretende añadir un mayor conocimiento, en los medios académicos, de la figura y la obra de la escritora mexicana. En segundo lugar, se intenta instaurar una herramienta para futuras investigaciones sobre la manifestación del mito del eterno retorno en la obra garricana y en otros textos que podrían insertarse en ese mismo marco teórico. Por último, esta tesis robustece la certeza de que siempre existirán nuevos horizontes y nuevas posibilidades para des(re)velar los secretos de una obra literaria.

1.2. Hipótesis, objetivo y motivaciones

En el punto anterior se ha aclarado la importancia de Elena Garro, la calidad literaria de su obra y la relevancia de adoptar su novela *Los recuerdos del porvenir* como corpus de este trabajo. Por otra parte, el mito del eterno retorno está incuestionablemente arraigado –y ficcionalizado– en la obra garricana, a partir del mismo título de la novela. La alusión a “los recuerdos” refiriéndose al “porvenir” apunta a una situación sin duda rara. Describe, extrañamente, una rememoración de vicisitudes futuras; este dato, desde luego, confiere a la obra una faz insólita, extraordinaria, remitiendo directamente a lo fantástico. El aspecto fantástico de Garro no es novedoso: ya había sido registrado por Borges, Casares y Ocampo desde el momento en que, como ya hemos señalado anteriormente, la incluyeron en la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica* (1940). Por otra parte, el papel de la memoria en la obra de la escritora también fue ampliamente estudiado en el minucioso análisis llevado a cabo, sobre todo, por Margarita León en su libro *Memoria del tiempo* (1994).

El objetivo de esta tesis es plantear un nuevo análisis de *Los recuerdos del porvenir* bajo otra comprensión exegética. Sin dejar de percibir los demás elementos significativos de la obra -por ejemplo, lo fantástico-, nuestro propósito es investigar y comprobar la recurrencia del mito del eterno retorno a nivel textual. En efecto, este contamina la trama, los personajes, el espacio y, obviamente, el tiempo, interviniendo en el hilo narrativo, desde su apertura hasta su clausura. Las últimas palabras del libro remiten al inicio de la historia,

que empieza así: “Aquí estoy, sentado en esta piedra aparente”. La imagen de la misma piedra se configura en el cierre del relato: “Aquí sigue la piedra” (2010, pp. 11 y 292 respectivamente). Es decir, el nacimiento y el final del tiempo narrativo vuelven y se tocan. El uno remite eternamente al otro, implican extremidades temporales que, en vez de contraponerse y alejarse en una estereotipada y “normal” duración del tiempo, se vuelven a encontrar infinitamente en una dimensión fantástica. Este dato, por su importancia en la trama, ya configuraría, por sí solo, el inextinguible apremio de la circularidad y redoblamiento del mito del eterno retorno. Se enfatiza así una senda hermenéutica con base en la especificidad de la presencia y la función del mito del eterno retorno en la narrativa garriana. Buscando la claridad, la coherencia y la adecuación, el análisis literario de su obra adquirió otros tonos interpretativos. Consecuentemente, la expectativa *fue/es/será* abre otra vía para el discernimiento y la investigación académicos, aportando una contribución relevante para los estudios sobre Elena Garro.

Se ha intentado que este trabajo, desarrollado según el marco teórico mencionado, sirviera de inspiración para la realización de otros estudios sobre la ficción garriana, que este enfoque pudiera aplicarse no solo a la obra de la escritora mexicana, sino también a otros corpus literarios que presenten algún tipo de redoblamiento temporal. Por ello, una de las motivaciones inherentes a la realización de este trabajo fue también mostrar que, en la literatura, siempre habrá algo por descubrir, por analizar, por subrayar. Sobre todo, obviamente, cuando una producción literaria es tan controvertida y rica como la de Elena Garro.

En el laberinto narrativo garriano circulan personajes de una fuerza indómita, redondos y complejos, que se mueven en una atmósfera de espacio y tiempo inestable e insólita, ya que el tiempo, en vez de avanzar hacia adelante, retorna circularmente. Tema, trama, personajes y las imposiciones del espacio y del tiempo quedan suspendidos entre lo aparentemente real y la fantasía. Una realidad que, sin perder la verosimilitud, se deshace incesantemente.

La escritura de Garro es sumamente artística, con una estructura bien elaborada y original. El resultado es una narrativa que sorprende, emociona y cautiva. Indudablemente, *Los recuerdos del porvenir* constituye una obra merecedora de investigaciones académicas; al llevar a cabo una lectura

detenida de la obra ensayística sobre Garro, apreciamos que se habían realizado acercamientos a *Los recuerdos del porvenir* desde varios prismas, pero faltaba tratar de la especificidad del mito del eterno retorno. Asimismo, se observó detalladamente la manera cuantitativa y cualitativa de los episodios del eterno retorno en su narrativa. No se trata de contar, ni mucho menos medir unidades de categoría homogéneas, ya que la subjetividad del tema no se presta a exuberancias numéricas. Eso sí, se buscó evaluar si la recurrencia y la densidad de los episodios justificarían una investigación centrada en el mito del eterno retorno en el corpus analizado. Y lo que se comprobó fue que, efectivamente, se encuentra indisolublemente arraigado en el texto. De ese modo, su estudio se reveló importante para una comprensión más amplia y profunda de la obra de Garro.

Ese enfoque cualitativo, evidentemente matizado por la subjetividad que todo lo literario hace emerger, guió el desarrollo del presente trabajo. Sin embargo, fue necesario establecer unos criterios claros para poder llevar a cabo un estudio dotado de claridad y coherencia. De ese modo, en el intento de analizar la novela garriana bajo la especificidad recurrente del mito del eterno retorno y de propiciar resultados que pudiesen ser de utilidad e interés académicos, se buscó responder a las indagaciones siguientes:

¿Al examinar la narración, se logra confirmar esa circularidad temporal que se encuentra en el mismo título? En la escritura textual, ¿se pueden descubrir los aspectos cíclicos que echan por tierra el plan de la realidad natural del tiempo, convergiendo en un plano más bien onírico y absurdo de la dimensión temporal? ¿Es posible localizar datos claros, concretos, que señalen la existencia de ese incesante regreso a lo mismo, ese continuo volver o regresar a los orígenes, como una inacabable resurrección? Finalmente, ¿se consigue detectar semánticamente y/o estructuralmente elementos capaces de comprobar el empleo consciente o inconsciente del mito del eterno retorno por Elena Garro?

1.3. Metodología

Una tesis doctoral no puede prescindir de una organización metodológica, ni mucho menos de una sólida fundamentación teórica. Por otro lado, nunca es demasiado reiterar que se analizó *Los recuerdos del porvenir* con la certeza de que alojaba en su escritura el fenómeno del mito del eterno retorno. Además, se identificó, a nivel textual, la especificidad, la complejidad, pero también la belleza y el misterio vivificante de dicho fenómeno. Huelga subrayar que la investigación sobre el mito del eterno retorno se encuentra mejor detallada en el capítulo del marco teórico.

En relación a la finalidad, se desarrolló en este trabajo una investigación *exploratoria*. Explica Miguel Ángel Heredia Chumacero, en su monografía *Metodología de la Investigación*, que “los estudios exploratorios se efectúan, normalmente, cuando el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado [...] anteriormente” (Heredia Chumacero, 2015, p.7). Y la verdad es que, aunque existen actualmente muchas publicaciones acerca del corpus elegido, no se ha encontrado ningún documento que retrate el estudio basado en la especificidad teórica o conceptual del mito del eterno retorno en el texto garriano tal y como se plantea aquí.

Por lo que se refiere a las fuentes, se efectuó una investigación documental a través de materiales preexistentes. En otras palabras, se emplearon textos variados, como el propio corpus y la plataforma bibliográfica de apoyo, para luego profundizar e incorporar nuevas ideas. Respecto al método utilizado, se procedió a un estudio de carácter deductivo. De esta manera, partiendo de conceptos teóricos preexistentes sobre el mito del eterno retorno, se pudo deducir un abanico de elementos significativos, presentes en el texto. Paralelamente, el presente estudio fue cualitativo, lo que, según Gregorio Gómes:

[...] implica la utilización y recogida de una gran variedad de materiales –entrevista, experiencia personal, historia de vida, observaciones, textos históricos, imágenes [...] etc.– que describen la rutina y las situaciones problemáticas y los significados en la vida de las personas.

(Gómes, 1996, p. 32)

Sin duda, en este trabajo se recurrió a datos frecuentemente subjetivos, como algunas imposiciones extrínsecas al texto, como datos biográficos e históricos, que fueron intertextualizados y pasaron a integrar la escritura literaria. De modo análogo, se recogieron elementos literarios e imágenes, a fin de observar cómo dan significado e influyen en la acción de los personajes encarcelados en un interminable regreso a lo mismo. Por otra parte, se trató de una investigación explicativa y analítica, pues se han analizado los diferentes elementos del mito del eterno retorno. De igual manera, se detectaron y se explicaron las conexiones entre ellos, y la forma como están “cosidos” e imbricados, siempre robusteciendo la función circular que ejercen en el texto.

Desde otra perspectiva, que remata sinópticamente el procedimiento metodológico utilizado, el análisis del corpus también cumplió los tres objetivos señalados por Maria Laura Franco (2005, p. 26): la descripción, la inferencia y la interpretación. Efectivamente, el primer contacto con la obra requirió, más que nada, dar cuenta de su contenido, procediendo a la descripción. Se observaron las características inherentes al tema, la trama, los personajes, etc. Tras lo cual se abrió camino a la inferencia lógica. Esto permitió transitar de la descripción a la interpretación de los significados del material analizado, articulando la labor exegética.

Los capítulos del presente trabajo fueron pensados, establecidos y estructurados formalmente como se encuentra detallado en el **Índice**. Con el propósito de ofrecer una idea panorámica de las materias tratadas, se ofrece a continuación una sinopsis que expone el contenido temático desarrollado y profundizado en cada sección:

Capítulo 2. Contexto histórico-social e influencias literarias.

Como los elementos extraliterarios se proyectan e imbrican en la obra garricana, creemos conveniente presentar el marco histórico, político y social de su país. Se apunta la violencia que ha permeado la historia de México, la Revolución Mexicana, la Cristiada y la masacre de 1968. También se señala la militancia social de Garro. Asimismo, se ilustra la literatura mexicana y lo fantástico que, de un modo u otro, influyeron en su estilo literario.

Capítulo 3. Semblanza bioliteraria de una escritora iluminada y maldita ofrece una semblanza bioliteraria y una mirada ética y crítica a su creación, culminando con un listado de todas sus obras.

Capítulo 4. El mito del eterno retorno. Este apartado es fundamental, pues establece la teoría que rige el análisis del corpus. Antes de introducir el concepto del mito del eterno retorno, se discurre acerca de los aspectos del mismo. Luego se ofrece una reflexión sobre los elementos simbólicos de la narrativa garricana, la cual se halla permeada de imágenes míticas que apuntan hacia la dimensión reiterativa del tiempo. Con esa percepción, se procedió a un estudio sobre el mito y se acogieron los conceptos teóricos esbozados por Friedrich Nietzsche, Gilbert Durand y sobre todo Mircea Eliade.

Capítulo 5. Los recuerdos del porvenir: narrativa e intertextualidad. Esta sección trata, específicamente, de *Los recuerdos del porvenir*. Se presenta el resumen del texto y se sitúa en el tiempo y en el espacio, señalando la perspectiva del narrador. Paralelamente, se realiza la inserción de la obra en el contexto histórico y sociocultural. Asimismo, se procede a un listado y comentario de los personajes, haciendo especial hincapié en el personaje femenino. Se habla asimismo de la repercusión que tuvo su novela, tanto a nivel de la escritura como a nivel de la recepción, y se concluye con una breve comparación entre la obra de Garro y *Cien años de soledad* de García Márquez.

Capítulo 6. Los recuerdos del porvenir: elementos simbólicos de la fenomenología circular. Definido el aparato teórico necesario, se pasa al capítulo de análisis propiamente dicho de la obra maestra de Garro. El conocimiento que, hasta ahora, se presentaba meramente teórico se vuelve praxis, a través del análisis textual, cumpliéndose, pues, el objetivo nuclear de esta tesis. Finalmente, se analiza la ficcionalización del mito del eterno retorno en *Los*

recuerdos del porvenir, a través de las imágenes simbólicas que acogen el aura mítica.

Capítulo 7. Conclusión. En este apartado se retoman los planteamientos de la introducción, demostrándose que esta tesis ha alcanzado el objetivo de comprobar la ficcionalización del eterno retorno en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro. Igualmente, con base en este trabajo, se proponen sugerencias para nuevos ensayos. Entre otras ideas presentadas, se aconseja la realización de investigaciones sobre el mito del eterno retorno en otras obras de Garro, siempre con la finalidad de ampliar los estudios sobre esta autora. Por fin se señalan los proyectos futuros que pretendo realizar.

8. Bibliografía. En primer lugar, se ofrece un listado de las obras garrianas utilizadas concretamente para esta tesis. En segundo lugar, con la función de detallar los libros consultados, se organizó una bibliografía de las obras manejadas para la realización de este trabajo. Creemos que podrán ser muy útiles a los interesados en la obra de Elena Garro, dirigiendo la investigación literaria hacia la especificidad del mito del eterno retorno entre otras líneas de estudio.

Por último, rematan el presente trabajo los **ANEXOS I, II y III**, que ofrecen, respectivamente, fotos con imágenes de la autora en varias épocas de su vida; cubiertas de las ediciones de *Los recuerdos del porvenir*, publicadas en distintas fechas, y la imagen de la carátula de la película que se hizo en México sobre la mencionada obra.

2. CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL E INFLUENCIAS LITERARIAS

Sin entrar en explicaciones de un fenómeno complejo en que se entrelazan factores políticos, personales y literarios, puede plantearse que en el “caso Garro” se comprueba el peso de elementos extraliterarios en la recepción y valoración de lo propiamente artístico, de los textos y sus autores.
Melgar y Mora (2002, p. 7)

Las discusiones sobre el carácter literario o no literario de una obra han constituido -y aún constituyen en la actualidad- un tema apasionante, acarreado continuas reflexiones y cuestionamientos. Al buscar una formulación que enseñase esa múltiple faz del texto literario, Mijail Bajtín expuso, en *Estética de la creación verbal*, la teoría del dialogismo y la idea de la polifonía y su interconexión entre los elementos literarios y/o no literarios. Desde su óptica, no había un “yo” solitario, sino una “concordancia dialógica de dos o de varios” (Bajtín, 1989, p. 329). Por su parte, Julia Kristeva, en *Introdução à Semanálise*, partiendo de tales conceptos, desarrolló la idea de la intertextualidad. Según ella, “el texto se construye como un mosaico de citas, el texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 1974, p. 72). En ese sentido, el texto absorbido puede ser extraliterario; puede ser un acontecimiento exterior, tomado como inherente a una presunta realidad, un hecho histórico, por ejemplo.

Pero ¿qué es la realidad? Se puede definir como todo lo que nos cerca, el mundo en que vivimos, sea en su ordenación de naturaleza palpable, geográfica; sea en la fisionomía de la historia, la cultura, la religión, la sociedad, las tradiciones, las costumbres, la economía, la política, la ideología; sea en la manera de ver y sentir. Dentro de esa realidad se encuentra un sinfín de elementos, entre ellos, como analizaremos más adelante, las revoluciones y las guerras, con sus especificidades.

Como una especie de contrapunto a esa presunta realidad, el arte constituye una creación humana, a través de su trasposición. Se realiza en los senderos de lo imaginario, traducido por una especie de soplo de raíz onírica y de influencia cultural. El artista busca inspiración no solo en su genio, sino en su emoción estética y su percepción sensible de todo lo que lo rodea. Crea así la obra artística que, lejos de aspirar a instituir o constituir el plano de la realidad, se erige justamente a partir de una interpretación de lo presuntamente real. En ese sentido, el arte, aunque sea construido de creatividad, no solo admite, sino que obligatoriamente requiere el ingrediente de la realidad dentro de la cual el artista se sitúa, actúa, interacciona y crea. Y ahí es donde el objeto artístico se diferencia tan visceralmente entre culturas distintas.

Teniendo en cuenta estas nociones, se puede observar que la literatura implica un proceso creativo y se construye, análogamente, a partir de la interpretación artística de la realidad. En otras palabras, los elementos externos dialogan con el texto, pudiendo ser intertextualizados por el escritor. De ese modo, pasan a integrarse estéticamente, formando parte constitutiva de la obra literaria. *Los recuerdos del porvenir* es un excelente ejemplo de intertextualidad y ficcionalización de la realidad.

2.1. Violencia y conflicto armado

La historia de México es una historia trágica, una historia de infortunios, llena de dramas y fracasos.

Octavio Paz (RTVE, 1977)

La lectura de *Los recuerdos del porvenir* descubre varios aspectos de la tragedia, los infortunios, dramas y fracasos protagonizados por la violencia de la historia mexicana; aspectos inmanentes en la tesis de esta novela. Se manifiesta, de manera denotativa, a través de la violencia explícita, reflejada en la Revolución Mexicana y la Guerra Cristera. A nivel connotativo, la violencia se revela en la presión del *status quo*, la tiranía de los poderosos y el miedo que amenaza a los habitantes de la pequeña Ixtepec. Esa intertextualidad no acarrea ninguna pérdida o disminución del valor literario de la obra de Garro. Por el contrario, la urdimbre narrativa teje los hechos históricos oficiales,

transformándolos según la interpretación de la narradora; su ingenio creativo les confiere un carácter literario de enorme singularidad estética.

Hay que destacar que los temas examinados en las dos secciones siguientes, la Revolución Mexicana y la Guerra Cristera, están arraigados en la escritura garricana. Por esa razón, para comprender con claridad la trama que ficcionaliza estos conflictos armados, fue necesario bucear primero en los conceptos de la guerra y la revolución mexicanas e investigar en qué se diferencian. Asimismo, cabe subrayar que, en lo relativo a la subsiguiente sección sobre la masacre estudiantil de 1968, se ha decidido poner en claro el tema e incluirlo en este trabajo, en virtud de que ese trágico suceso desempeñó un papel clave en el destino personal y literario de la autora.

2.1.1. La Revolución Mexicana y la Guerra Cristera⁷

Todos los días, a las seis de la tarde, llegaba el tren de México. Esperábamos los periódicos con las noticias de la ciudad como si de ellas pudiera surgir el milagro que rompiera el hechizo quieto en el que habíamos caído. Pero sólo veíamos las fotografías de los ajusticiados. Era el tiempo de los fusilamientos. Entonces creíamos que nada iba a salvarnos. Los paredones, los tiros de gracia, las reatas de colgar surgían en todo el país. Esta multiplicación de horrores nos dejaba reducidos a polvo y al calor hasta las seis de la tarde del día siguiente.

Elena Garro (2010, p. 35)

El concepto de revolución apunta sobre todo a una mudanza radical de un régimen adoptado, un cambio profundo de un sistema, o una transformación sustancial respecto al *status quo* vigente. Dicho cambio suele suceder en la esfera cultural, y/o política, y/o social, y/o religiosa, entre otras alternativas. El proceso revolucionario, a fin de alcanzar sus objetivos, suele realizarse a través de un enfrentamiento armado, con mayor o menor violencia. Teóricamente, ese movimiento tendría una repercusión colectiva, una participación masiva de la población.

⁷ En este trabajo se tienen en cuenta algunos aspectos que son intertextualizados en la obra garricana. Para nombres y detalles históricos se puede consultar *La Historia de México* de Gisela von Wobeser, entre muchos otros (2010).

Por lo que se refiere a la guerra, su eje central es la defensa y preservación de un ideario, un territorio, un pueblo. Se trata de una acción política que envuelve pasión y en la cual los hombres se lanzan con gran coraje; se invisten de una especie de *élan*, un entusiasmo lleno de emoción (Jouvenel, 1963). Los sujetos de la acción poseen una influencia apasionante. Y para alcanzar la meta propuesta, conciben una organización, comúnmente un grupo armado o ejército. Cabe observar que, mientras la revolución se empeña en mudar el sistema y orden dominantes, la naturaleza de la guerra, por el contrario, se asienta sobre la autodefensa para la preservación de los derechos vigentes. Sin embargo, una y otra usan, frecuentemente, el empleo de la fuerza.

La Revolución Mexicana fue un conflicto armado de aspectos muy peculiares y complejos. Con una duración de casi una década, es considerada por muchos expertos el acontecimiento social mexicano más importante del siglo XX. Estalló el 20 de noviembre de 1910 y tuvo su origen en una insurrección capitaneada por Francisco Madero, cuya intención era deponer al presidente oligarca Porfirio Díaz. Englobando movimientos socialistas, liberales, anarquistas, populistas y agrarios, la Revolución Mexicana fue una lucha contra el orden establecido. Se caracterizó por reunir varias facciones rebeldes. Hombres como el mismo Madero (los maderistas), Emiliano Zapata (los zapatistas), Francisco Villa (los villistas) y Carranza (los Carrancistas) tenían sus propios ejércitos. Aunque hubieran discrepado en algún momento de la Revolución, básicamente poseían un objetivo común: defendían el cambio socio-político con el emblemático lema "Tierra y Libertad". Como se ve en la narrativa garriana, se produjeron incontables muertes en nombre de esos ideales de paz e igualdad.

En cuanto a la Guerra Cristera⁸, que se prolongó desde 1926 a 1929, se instituyó como un conflicto armado de autodefensa y autopreservación. Defendía los derechos de la Iglesia Católica, suprimidos por el gobierno de

⁸ La Guerra Cristera surgió a consecuencia de las decisiones del gobierno erigido por la Revolución Mexicana, que fueron consideradas una traición a los ideales revolucionarios de libertad y de tierra para todos. Los ánimos, que ya se hallaban profundamente descontentos, estallaron cuando el Presidente Plutarco Elías Calles y José Fernando Rodríguez Rojas, general revolucionario, aprobaron el artículo 130 de la Constitución, aplicando una legislación anti-clerical que perseguía a la Iglesia, los sacerdotes y las instituciones religiosas, obligándolas a cerrar sus puertas.

Plutarco Elías Calles. Las milicias estaban compuestas por presbíteros, católicos y laicos. Entre los líderes más destacados, cabe mencionar al militar Anatolio Partida, al Mayor Honorato González y al General Cristero Alberto B. Gutiérrez. Su grito de guerra fue “¡Viva Nuestra Señora de Guadalupe!”; o también esa otra forma citada a continuación, “¡Viva Cristo Rey!”, y que aparece en *Los recuerdos del porvenir*:

- ¡Viva Cristo Rey!
- ¡Viva Cristo Rey! –contestaban desde la ventana.
- ¡Viva Cristo Rey! –respondía desde la oscuridad de una esquina.
- ¡Viva Cristo Rey!

(Garro, 2010, p. 185)

Este pasaje refleja la manera como Garro introduce, fielmente, a nivel de la escritura, los graves acontecimientos que permean la historia de su país. Una violencia reiterada, muchas veces llevada a cabo en nombre del mismo Jesús, como en el citado fragmento. Impregnan su novela los elementos de la realidad, la memoria y la cultura, que no sólo componen la trama narrativa, sino también la ubican en el contexto temporal. En efecto, como observa Bloom (2003), los textos se vinculan con una variedad de otros textos, sean oriundos de la realidad externa no literaria, sean dentro de la especificidad de otros textos literarios. Cabe al escritor emplear su genio de artista para extrapolarlos, adaptarlos y transformarlos en algo de apariencia originaria.

En algunas ocasiones, el relato garriano traduce literalmente los sucesos (Garro, 2010, pp. 70-71), en una especie de sinopsis de la Revolución Mexicana, sin pretensiones figurativas. A través de este artificio, ofrece un resumen didáctico y pedagógico para el lector no iniciado, obviamente desde la perspectiva de quien la describe, según la cual la Revolución Mexicana triunfante habría sido traicionada por Carranza. Él y otros generales habrían iniciado un gobierno tiránico, olvidando los ideales revolucionarios. Pese a una mirada crítica que se extiende a unos y otros, se nota en la novelista un posicionamiento en favor de los zapatistas y en contra del ejército del gobierno que los reemplazó. La voz de la narradora revela la visión política de la escritora en relación a la Revolución; a través de los comentarios que empiezan con un repudio a la presencia del general Francisco Rosas, que era “gubernamental”:

Su presencia no nos era grata. Eran gobiernistas que habían entrado por la fuerza y por la fuerza permanecían. [...] Por su culpa los zapatistas se habían ido a un lugar invisible para nuestros ojos y desde entonces esperábamos su aparición, su clamor de caballos, de tambores y de antorchas humeantes. En esos días aún creíamos en la noche sobresaltada de cantos y en el despertar gozoso del regreso.

(*Ibíd.*, p. 15)

En este párrafo se resalta el aura mesiánica imputada a Zapata. El mesianismo surge como última esperanza cuando es derrotado el paladín de una insurrección, sobre todo si el vencedor masacra, ejecuta y ahorca a los vencidos –los indios que tanto había defendido Zapata:

Temprano en la mañana aparecían algunos colgados en los árboles de las trancas de Cocula. Los veíamos al pasar, haciendo como si no lo viéramos, con su trozo de lengua al aire, la cabeza colgante y las piernas largas y flacas. Eran abigeos o rebeldes, según decían los partes militares.

– Más pecados para Julia –se decía Dorotea.

(*Ibíd.*, pp. 16-17)

Dueña de un espíritu sardónico, la escritora, conocida por sus reportajes y artículos periodísticos denunciando a los tiranos, castiga literariamente el autoritarismo, personificado en el personaje del arbitrario, abusivo y opresor general Rosas. Y reserva a ese ser tan perverso y prepotente, el sino de subyugarse y arrodillarse temblando ante su bella y enigmática amante Julia.

El espacio narrativo en que se ubica la acción de *Los recuerdos del porvenir* y en donde transitan los personajes es la ficticia Ixtepec. Se trata de una pequeña comunidad pueblerina, cuya descripción es similar a la de Iguala Guerrero, donde, en la vida real, se crió Garro. El despotismo y crueldad de Rosas hacia los habitantes del lugar no proviene de su intolerancia o de algún retorcido sentido del deber militar. Sus asesinatos resultan, principalmente, de su necesidad de compensar, con una pretendida valentía, sus fracasos con su “querida”, Julia, a quien ama, pero que le responde con indiferencia. Cada frustración que le causa es respondida con más indios ahorcados al amanecer.

La trama narrativa manifiesta, además de un posicionamiento político, una postura ideológica: el repudio a las fuerzas gubernamentales que mataron a Zapata, defensor, como Garro, de los indios desposeídos. Es interesante el episodio en que, a la vista de los ahorcados, Dorotea rumia sus pensamientos:

“Están ahí por pobres.” [...] 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.

(*Ibíd.*, p. 16)

Frente a la violencia de una época de enfrentamientos, el personaje de Dorotea parece ahondar en una reflexión sobre las injusticias sociales de un sistema que mata a los miserables. Pero, al mismo tiempo, al sentir la violencia acarreada por las propias fuerzas revolucionarias se contradice:

- ¿Ah? Desde que los zapatistas me quemaron la casa se me queman los frijoles... –respondía ella, sin levantarse de su sillita baja.
- Pero tú eres zapatista –le decían los jóvenes riendo.
- Eran muy pobres y nosotros les escondíamos la comida y el dinero.

(*Ibíd.*, p. 17)

Efectivamente, se ha observado a través de la historia las discrepancias inherentes a todas las revoluciones. Y la Revolución Mexicana deja ver las contradicciones que culminan con la Guerra Cristera. Lo que Garro hace es justamente integrar los sucesos de esos dos movimientos armados en su obra, promoviendo su ficcionalización y enriqueciendo lo histórico con su imaginario. Si el relato rescata los ideales originarios de la Revolución, sugiere que el gobierno revolucionario traicionó el espíritu de esa Revolución, volviéndose tiránico, cometiendo injusticias y asesinatos para mantenerse en el poder. En ese sentido, la Guerra Cristera, más que defender el derecho a la fe, en contra de las leyes anticlericales, sería un intento de redimir los ideales revolucionarios incumplidos.

Así, en plena efervescencia de la Cristiada, cuando el personaje de Isabel y sus hermanos planean salvar a un sacerdote, no lo hacen por la Iglesia, ni mucho menos por él:

- ¿A ti te importa que el cura viva o muera? –preguntó Isabel.
- No contestaron ellos.

(*Ibíd.*, p. 264)

De hecho, los jóvenes sólo deseaban salvarlo porque el clérigo constituía la faz simbólica de su lucha por la libertad. En suma, el fermento de la Guerra Cristera sería la insatisfacción hacia el gobierno, que había

abandonado los ideales sociales y agrarios defendidos por la Revolución. Estaría, por tanto, motivada por la aspiración de recuperar el verdadero ideal revolucionario. En este contexto, la prohibición religiosa no habría sido más que la espita que hubiera hecho estallar el descontento del pueblo.

Asimismo, las mujeres mexicanas jugaron un papel crucial tanto en la Revolución como en la Cristiada, distribuyendo panfletos, ocupando las Iglesias, cuidando heridos, aprovisionando alimentos y armas... En la novela ayudan de varias formas. La controvertida Isabel, un personaje de talante imprevisible, se entrega al General Francisco Rosas, en un intento (inútil) de salvar a su hermano Nicolás de ser asesinado. La importancia trascendental de las notables Adelitas –las mujeres soldados de la Revolución Mexicana– está resaltada a nivel textual, simbolizada por la canción de “Adelita”, tan corriente en la época revolucionaria de México:

*Que si Adelita se fuera con otro
la seguiría por tierra y por mar
si por mar en un buque de guerra
si por tierra en un tren militar...*

(*Ibíd.*, p. 36)

Por tanto, en su arte narrativo, la escritora mezcla con maestría los acontecimientos históricos y el universo onírico. Urde el entrelazamiento de episodios que pudieron haber ocurrido en México o que ocurrieron realmente, con escenas inusitadas por lo etéreo, por lo poético y lo violento, dando a luz a personajes intrigantes, complejos y reflexivos. Abstrae, reinventa, reinterpreta y trasciende los elementos paradójicos de la política y de los conflictos armados, con sus exégesis, sus ideales, su dolor, sus traiciones, su violencia recurrente y también sus ambigüedades. Quiso así la autora, con su saber y vivencia de su país, retomar la verdad que se le presentaba para transfigurarla a través de su imaginario, según su propia manera de ver y sentir el mundo.

Su competencia narrativa y una dimensión artístico-literaria raras veces empleadas tan diestramente revelan numerosos signos. Como si tuviera un lienzo con varias manos de pinturas, Garro va raspando las diferentes capas; logra así encontrar otros cuadros, otras imágenes, otras interpretaciones sobre la misma cuestión. Y no satisfecha, penetra más hondo aún en la sensibilidad anímica del ser humano, al rastrear la angustia que acomete el espíritu a raíz de un conflicto sangriento. Al incorporar en su narrativa una realidad externa, la

escritora traspasa la verdad aparente y descubre otros ángulos. Conscientemente se distancia de la materialidad de los hechos para buscar sus elementos subjetivos y simbólicos. Descorre la cortina y enseña lo que puede haber detrás de los acuerdos y desacuerdos políticos de los gobernantes, capitanes y jefes revolucionarios de una nación.

Indudablemente, los “efectos especiales” de la compleja simbología que logra Garro imprimir en su literatura supone no solamente un talento innato, sino también una tarea ardua de observación, actitud y acción. Seleccionando los elementos externos más significativos que van a ser intertextualizados, les añade la dimensión de su imaginario. De hecho, el plano de la realidad y de la violencia sociopolítica con los cuales trabaja la autora no dejan de ser ficticios. Al fin y al cabo, están concebidos según su propia visión de mundo, a la que le añade su realidad creadora, plasmando en su literatura una pretendida verdad formal, inventada por su mente fértil y creativa.

2.1.2. La masacre estudiantil de 1968 y el “caso Garro”

*La memoria de los vencidos
es peligrosa para los vencedores.*

Elena Garro (1980, p. 199)

Aunque *Los recuerdos del porvenir* fue escrita obviamente antes de la revuelta estudiantil del 1968, ese episodio fue trascendental en la trayectoria vital y literaria de Elena Garro. A partir de esta tragedia, la obra de Garro se convirtió en una especie de tabú; se mantuvo mucho tiempo repudiada y relegada. La novela, poco difundida tras los tristes sucesos del 68, se tornó de difícil acceso y sólo recientemente se ha empezado a reeditarla, releerla y analizarla. Los acontecimientos además la afectaron hasta el punto de obligarla a autoexiliarse, siendo prácticamente olvidada por los intelectuales y las editoriales mexicanas durante décadas; fue así considerada una escritora maldita, apenas nombrada en los medios literarios.

El fantasma de los horrores de lo que se convirtió en una masacre dejó huellas indelebles en la vida de la escritora y marcó profundamente la conciencia colectiva reciente de México⁹. Comprobando el dolor y el interés que hasta hoy despierta el asesinato de los estudiantes, la revista *Gaceta* de la Universidad Nacional Autónoma de México lanzó un número dedicado al 68 (*Gaceta*, 2008). La edición sumó casi ochenta registros de autores renombrados; incluso algunos artículos constituyen impresionantes testimonios personales de la violencia cometida.

La revuelta estudiantil de 1968 fue un movimiento social al cual acudió masivamente la juventud. Al principio fue convocado por el Consejo Nacional de Huelga, pero participaron en él los estudiantes de la UNAM, del IPN, profesores, intelectuales, amas de casa, obreros y profesionales. Surgió tras la bonanza post-II Guerra Mundial, momento en que los jóvenes se expresaban en contra del sistema vigente, así como en contra de la burguesía, capitalismo, empresario, patrón... Aunque no estuvieran muy claras las exigencias, deseaban, sobre todo, cambios urgentes.

Si bien quedan todavía dudas sobre los hechos del 68 y se han promovido disparatadas acusaciones sobre su autoría, la mayoría de los testigos aseguran que el Ejército actuó bajo las órdenes del presidente de México, Gustavo Díaz Ordaz. Posteriormente, él mismo, consciente de que todos sabían la verdad, reconoció la autoría de sus actos: "Asumo íntegramente la responsabilidad personal, ética, social, jurídica, política e histórica por las decisiones del gobierno en relación con los sucesos del año pasado"¹⁰. Fernand Braudel –autor de *La historia y las ciencias sociales* (1968)- ascendería la revuelta estudiantil mexicana al puesto de Revolución Cultural de 1968. Tanto él, como Immanuel Wallerstein –autor de *El estudio comparado de las sociedades nacionales* (1971)- y Carlos Antonio Aguirre Rojas –creador de *Mitos y olvidos en la historia oficial de México* (2004)-, consideran que aquel movimiento estudiantil concita una dimensión más amplia, pues se trataría de luchas sociales surgidas y recreadas en las universidades, tras el periodo de bonanza económica derivado del final de la II Guerra Mundial.

⁹ Existe una inmensa bibliografía, entre libros, revistas y artículos, sobre la masacre estudiantil del 68. Véase por ejemplo Poniatowska (1971), De Mora (1980) y Ayala ("Nuestra verdad", 1988), entre otros.

¹⁰ Esa declaración constó en su quinto informe de gobierno en 1969.

En el movimiento estudiantil del 68, en el que se talaron centenares de vidas, Garro tuvo una participación ambivalente. Al principio, fue a las reuniones y parecía que formaba parte de los intelectuales que lo apoyaban, pero luego se alejó y se puso en contra. Después explicaría a Landeros que, cuando estaba en el “mitin”, se molestó porque criticaban la Revolución Mexicana, así como a sus máximos exponentes, Zapata, Madero y Pancho Villa. Así lo detalló la escritora en una entrevista:

Me molestó profundamente porque estaban diciendo que Madero era un imbécil; que Zapata era un imbécil. Estaba lleno de gringos marihuanos, de extranjeros, de sudamericanos, todos insultando a la Revolución Mexicana. [...] Fue cuando me cayó mal el movimiento. [...] Lo atacué de frente, por la prensa.

(En Landeros, 2007, p. 103)

La respuesta del gobierno a la reunión multitudinaria llevada a cabo el 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco, se centró en atacar, con una belicosidad feroz y desproporcional, las hordas de estudiantes desarmados. Se empleó una fuerza extrema y represiva, aprovechando los servicios de inteligencia federales y militares. La violencia por parte del grupo paramilitar denominado Batallón Olimpia y del Ejército Mexicano dejó miles de víctimas entre los jóvenes, finalmente acallados con la muerte. Así pues, lo que podría haber sido una pacífica manifestación, se transformó en una de las más devastadoras tragedias de la historia de México.

Al día siguiente, se dice que Elena Garro, enfurecida y culpando a los intelectuales por haber llevado a los estudiantes al matadero, los habría delatado en un listado con sus nombres. La escritora, aunque mantuvo siempre su opinión sobre la presunta culpabilidad de los intelectuales, negó haberlos acusado. Clamó que ello no había sido sino una maniobra política para incriminarla y convertirla en chivo expiatorio de la tragedia¹¹. En un artículo titulado “La oscura historia de Elena Garro: la primera esposa de Octavio Paz

¹¹ Según parece, habría publicado un listado nombrando y responsabilizando a casi doscientos intelectuales. Garro siempre lo negó y, como no firmó nada, los biógrafos no se ponen de acuerdo: ¿habría sido la autora de la denuncia o sería víctima de un complot, como ella misma afirmó? En un círculo vicioso en que todo se volvía en su contra, después la atacaron afirmando que ella misma habría organizado dicho complot.

fue espía del Gobierno de Díaz Ordaza”, publicado en el periódico *El País*, Antonio Ortega Ávila reproduce el texto imputado a Garro:

Yo culpo a los intelectuales de cuanto ha ocurrido. Esos intelectuales de extrema izquierda que lanzaron a los jóvenes estudiantes a una loca aventura, que ha costado vidas y provocado dolor en muchos hogares mexicanos. Ahora, como cobardes, esos intelectuales se esconden... [...] Que den la cara ahora. No se atreven. Son unos cobardes....

(Ortega Ávila, *El País*, 14 de julio de 2006)

Como se desprende de este fragmento, el autor ratifica las acusaciones que se le hicieron a Garro. En suma, cree que había sido espía del gobierno de Días Ordaz, que se había implicado con la CIA e, incluso, que estaba relacionada con el presunto asesino de John Kennedy, Lee Harvey Oswald. Lo cierto es que Garro, que apoyó inicialmente el movimiento revolucionario estudiantil e incluso llegó a participar en algunas reuniones, de repente cambió de posicionamiento, se retiró y empezó a luchar en su contra. Muy católica, aun siendo de izquierdas, se habría puesto en desacuerdo con las ideas comunistas que se lanzaban en los discursos. Al mismo tiempo, consideraba que los intelectuales azuzaban a los estudiantes, pero en la práctica los dejaban solos con su sino. Adelantaba que la revuelta sería todo un desastre: sólo afectaría y perjudicaría a los estudiantes (y no a los intelectuales); lo que, en efecto, ocurrió.

Al disolverse a balas el movimiento en diciembre de 1968, el poder establecido escribió con sangre una de las más dramáticas páginas de la historia de México. Asimismo, se abrió una grieta en la vida de Garro; acusada por unos de haber animado a los estudiantes, por otros de haber apoyado la masacre llevada a cabo por el gobierno y responsabilizada de un sinnúmero de actitudes y acciones inimaginables, huyó con su hija Helena Paz Garro, exiliándose primero en los Estados Unidos, después en España y, por último, en París. Durante una veintena de años estuvo lejos de su tierra, considerada una escritora maldita. Enmarañada en un complejo enigma que quizás ella misma ayudó a crear, la imaginación de sus contemporáneos alcanzó los umbrales de lo inverosímil. Lo impresionante es que, hasta hoy, la participación de Garro en la revuelta estudiantil de 1968 sigue siendo un enigma.

En el texto “Entrevista con Roberto Escudero acerca de Elena Garro”, que se halla en el blog *Conte Biancamano*, Tomo Terabia señala otros desdoblamientos *surrealistas*, sustentados en las acusaciones que se le hicieron:

En julio de 2006 se desató un escándalo mediático: la sensacional revelación, con base en documentos oficiales, de que Elena Garro, la fallecida primera esposa de Octavio Paz y por méritos propios una de las más importantes escritoras ya no de México sino de América Latina, había sido una espía al servicio del gobierno represor de Gustavo Díaz Ordaz.

(Terabia, *Conte Biancamano*, 26 de junio de 2010)¹²

Sin embargo, el autor trata de demostrar, a continuación, la inocencia de la escritora. Es más: empleando un tono incisivamente irónico, permite interpretar que Garro pudo haber sido víctima de una trampa para deshonrarla políticamente:

Los documentos oficiales resultaban no ser tales sino sólo un par de papeles anónimos que nadie, incluida Elena Garro, suscribía. [...] Un par de papeles anónimos que ningún periodista verdaderamente serio y profesional habría aceptado publicar si los hubiera recibido directamente "probaban" que Elena Garro había sido espía.

(*Ibíd.*)

Rosas Lopátegui, la principal biógrafa de Elena Garro, defiende que su “asesinato político” se debió a su alianza, en 1965, con Carlos Madrazo Becerra. Este político era el dirigente del PRI (Partido Revolucionario Institucional), considerado el partido más importante del país. Dotado de inteligencia, sensibilidad e idealismo, a Garro le parecía el político idóneo para gobernar el país; creía que era el único que podría modernizar el PRI, que daría fin al período de tiranía, que salvaría México. Por otra parte, el ascenso de Madrazo habría asustado al presidente Ordaz. En consecuencia, Garro habría sido el blanco de un complot orquestado por el gobierno; un plan con el que se pretendía neutralizar el madracismo, el movimiento estudiantil y a la misma Garro, que perdería –como perdió– la credibilidad.

¹² El mencionado fragmento y asimismo otros textos publicados en *blogs*, sitios o páginas electrónicas aparecen en las referencias bibliográficas que se encuentran en la sección final de la tesis, donde se especifica también su URL (*Uniform Resource Locator*), con la respectiva dirección de Internet.

Tras la masacre estudiantil, se sucedieron toda una serie de acontecimientos trágicos. En un sospechoso accidente de helicóptero, Madrazo muere. El momento y la coyuntura política hacen sospechar que pudo ser asesinado. Ello, sumado a las amenazas y persecuciones que sufrió, hicieron que Garro temiera por su vida y huyera de México. Lo cierto es que muchos sectores quedaron aliviados con el exilio de la escritora. En primer lugar, el gobierno mexicano se libraba así de un gran peso, en la persona de una mujer que no temía a nadie y cuyo trabajo periodístico denunciaba los desmanes del poder establecido. Sumándose al alivio de los políticos, los intelectuales también respiraron, al librarse de quien los apuntaba como inermes figuras a expensas del poder. La verdad es que sus luchas, más que victorias, le trajeron innumerables desgracias.

Afortunadamente, la biografía garriana, tan estigmatizada por sus dramas, enigmas y ambigüedades, empezó, poco a poco, a descontaminarse de la pesada atmósfera que había oscurecido su obra literaria. Tras una veintena de años olvidada a consecuencia de los acontecimientos del 68, la obra de Elena Garro ha sido, por fin, redescubierta, aunque es verdad que la maldición que envuelve a la escritora, como una nube negra, no se termina de disipar del todo. Gradualmente, los lectores y los críticos toman conciencia de que no se puede evaluar una obra únicamente en relación a la biografía de su autor. De hecho, el mismo ex marido de Garro, Octavio Paz, pese a un doloroso divorcio, jamás desdijo el comentario entusiasta que aparece en la contraportada de *Los recuerdos del porvenir*: “una de las creaciones más perfectas de la literatura hispanoamericana contemporánea”.

2.2. La cuestión social

*No me mezclé en la política por odio,
sino porque la vista de los pobres me dolía.*

Elena Garro (en *Felipe Ángeles*, 1979)

Todos los críticos coinciden en el carácter incisivo, polémico y participativo de Elena Garro, cuya pluma era incendiaria y cuyas acciones eran contundentes. De hecho, independientemente de los sucesos del 68, sus batallas en favor de los desheredados le granjeaban continuamente tensiones.

Era conocida su indignación contra el gobierno y los intelectuales. Acusaba a aquel de injusto (y hasta de corrupto), y se refería a estos últimos como inermes “filósofos de café”. Solía denunciar las presuntas injusticias en los periódicos o yendo personalmente a los despachos gubernamentales. Allí los acusaba frente a frente, y alzaba su voz en defensa de los indios, campesinos y mujeres. El idealismo desbordante que empujaba a Garro hacia las agresiones a los políticos e intelectuales, a través de sus palabras y actos, es un elemento importante para relativizar algunos de los ataques dirigidos contra ella. En ese sentido, es posible imaginar que unos y otros hubieran aprovechado cualquier oportunidad para vengarse de la incómoda escritora. No se puede perder de vista que la batalla en contra de las injusticias y en defensa de los derechos sociales, quizás le resultara ser de una complejidad mayor de la que se había figurado. Su lucha para intentar buscar soluciones más justas, la abocaron inexorablemente a la política.

Garro denunciaba tanto la pasividad de los intelectuales, a quienes acusaba de callarse para vivir del erario público, como la explotación del campo, la condición de la mujer y la corrupción. En su lucha, tuvo la audacia de unirse en 1957 a la causa de los indios y campesinos de Ahuatepec (Morelos), indignada por el despojo de sus tierras. Fue perseguida y por primera vez tuvo que exiliarse, por poco tiempo, regresando en 1962. Si hubiese opinado igual que su marido Octavio Paz, cuyas ideas fueron ulteriormente retransmitidas en España, en la entrevista de Joaquín Serrano en el programa “A fondo” de RTVE (1977), Elena no se hubiese complicado la vida. Según Paz, la militancia no añade nada a la literatura; al contrario, la perjudica.

Por tanto, se puede alegar que Elena Garro no supo moverse en el ámbito de la política, tal vez por su exceso de sinceridad, tal vez por su talante desafiador, que no admitía concesiones de ninguna clase. Quizás hubiera debido ser más diplomática, en vez de liberar su grito en todas direcciones, lo que le granjeó numerosas antipatías, desafectos y enemistades. A lo mejor ese desalentador estado de cosas se complicó, a causa de su rebeldía (muchos, incluso, la consideraban “loca”); o en virtud de no haber logrado liderar un movimiento militante (peleaba prácticamente sola). O posiblemente sus problemas derivaron de la suma de todo ello.

En una entrevista que concedió en 1987 a Braulio Peralta, “Elena Garro en primera persona”, que se publicaría en el Fondo de Cultura Económica (2008), la escritora confiesa su compromiso con las causas de los campesinos, y explica cómo los humildes eran realmente perseguidos, torturados y asesinados, a fin de despojarles de sus tierras. Por otra parte, ofrece una idea clara de lo reñidas y perturbadoras que resultaban ser sus diligencias políticas y sociales en relación con las autoridades. En el fondo, ella misma se daba cuenta de que había transformado su existencia en un torbellino. En palabras de la propia Garro:

Mi vida es tan salteada, porque era un ir y venir. En la década de los cincuenta hice cine para ayudar a los campesinos; me di cuenta de las barbaridades que se cometían con ellos. Le gané un juicio a Agustín Legorreta para que no siguiera vendiendo tierras comunales.

(Peralta, 16 de agosto de 2008, p.II)

¿No supo ser política? ¿Le faltó diplomacia? No la tenía, no la quería en absoluto. Odiaba las medias tintas: prefería usar su voz, su pluma, su activismo. ¿Fue ingenua? Es posible, pues le sobraba franqueza y sinceridad y carecía de la malicia de los políticos. Por el contrario, en vez de laureles le sobrevinieron desgracias. Perdió la batalla. Con ello, perdieron las mujeres y los desdichados indios y campesinos, despojados de sus tierras, sus techos, su dignidad y, en algunos casos, sus vidas. Ganaron los corruptos, libres, por fin, del peligro de una voz tan obstinada.

Pero, por otra parte, ¿sería su obra tan intensa si no se hubiera interesado y batallado, en cuerpo y alma, en las cuestiones políticas de su país? ¿Sería su escritura tan aguda, penetrante, viva, perspicaz? ¿Hubiera cautivado la atención del mundo cultural (como sucedió siempre, aun cuando se exilió), si no hubiese sido la militante y activista política que fue? Si no hubiera tenido un espíritu aguerrido, polémico e, incluso, enigmático, ¿sería esa multifacética Elena Garro? Son preguntas que seguramente nunca obtendrán respuestas. Ahora bien, innegablemente, su obra sigue siendo de actualidad. Los mexicanos, al leer *Los recuerdos del porvenir*, suelen establecer una correlación entre la novela y los acontecimientos ocurridos en México en el siglo XXI: “Al ir leyendo la novela, inexorablemente me recordaba que muchos lugares mexicanos hoy día viven algo parecido a Ixtepec... pero

esta vez no es por militares tiranos, sino por esa peste llamada narcotráfico...”
(en Munguía, 2010)¹³.

2.2.1. Los campesinos y los indígenas

*Los indios [...] han sufrido mucho.
Se les ha prohibido hasta tener memoria.
[...] Entonces ellos existen
así de contrabando y a escondidas...
[...] ¡Y los quiero mucho y me produce mucha pena
que los exploten de esa manera,
que los maten de esa manera
y que no tengan derecho!*

Elena Garro (en Rosas Lopátegui, 2005, p. 295)

A Elena Garro le irritaba la falta de pragmatismo de los intelectuales que, según solía decir, preferían discutir antes que actuar. Optaban por abstraer las injusticias sociales de la realidad concreta, filosofando sobre ellas, sin conocer, realmente, las caras de los necesitados. Por el contrario, la novelista hizo todo lo posible por conocer la miseria de cerca; decidió así defender a los desheredados no solo a través de la palabra en sus artículos periodísticos, o de la escritura literaria, como en *Los recuerdos del porvenir*, sino también en acciones concretas, ejerciendo una verdadera lucha campal. Indignada, Elena Garro lamentaba: “Mi experiencia [...] me lleva a confirmar lo que siempre he creído: que hay dos Méxicos: uno, minoritario, que goza de todos los privilegios; y el otro, el indígena, que vive privado de todo derecho y toda garantía” (en Rosas Lopátegui, 2005, p. 90).

En efecto, de acuerdo con lo que expresa Rafael Toriz en su artículo “Desde el país de la tenebra”, publicado en el sitio *web Diario Perfil*, lo cierto es que:

México sigue siendo un país en el que la justicia y la transparencia son dos ramas de la literatura fantástica, esa que de manera original y alucinante supo cultivar como nadie Elena Garro, una de las mejores escritoras latinoamericanas de todos los tiempos, y a no dudarlo, un personaje que ha sido defendido con la misma intensidad con la que ha sido defenestrado.

(Toriz, 29 de septiembre de 2013)

¹³ Se trata de un comentario anónimo sobre *Los recuerdos del porvenir*, recogido por Munguía.

Al contrario de lo que se pueda imaginar, a pesar de tanta agitación y ferocidad por parte de Garro, no era una loca o una agitadora irresponsable. La guiaban motivaciones muy palpables que, al parecer, no despertaban un interés pragmático ni en la sociedad, ni entre los políticos, ni tampoco entre los intelectuales. Su militancia se expresaba tanto a través de sus artículos en prensa, como en sus acciones concretas. Rechazaba las abstracciones de los intelectuales e invadía sus tertulias acompañada de “sus” indios y desposeídos. Sobre el tema, Emmanuel Carballo y Huberto Batis revelan una entrevista radiofónica que tuvieron y que, posteriormente, fue publicada. En la conversación, ambos recuerdan un curioso episodio sobre Garro:

EC: Yo recuerdo que Elena, en uno de los aniversarios del Fondo de Cultura [...] llegó acompañada por Archibaldo Burns y doscientos o trescientos campesinos [...]

HB: Para que los intelectuales conocieran a los campesinos...

EC: Sí, para que los intelectuales [...] no fueran tan sólo *izquierdistas de café* [...].

(Carballo y Batis, 2002, p. 57)

Emmanuel Carballo relata el murmullo y el indecible malestar que la llegada de Garro y su séquito de miserables olvidados provocó. Confiesa que tanto él como los demás intelectuales, reunidos en el piso superior de un café, rehusaron bajar para ver a los campesinos. Y que entonces, sintiéndose ultrajada y con vergüenza ajena delante de los indios que tan inútilmente habían venido de lejos siguiéndola, la joven no se lo pensó dos veces:

EC: Entonces, Elena se puso de acuerdo con ellos y desinfló las llantas de todos los coches de las personas que estábamos en la reunión.

HB: Sí, eso era lo que yo recordaba...

EC: Esta era Elena Garro.

HB: Y no es leyenda, es un hecho...

(*Ibíd.*)

Entre tanto, los intelectuales discutían el asunto de los indígenas sin jamás haber visto a uno. Más que buscar soluciones, buscaban callar su conciencia. Y si escribían algún artículo sobre la materia, solían hacerlo de manera ligera, sin interesarse ni buscar la verdad. Por el contrario, Garro

decidió ser el paladín de los pobres e indios, a fin de intentar revertir las bestialidades que presenciaba, como las siguientes:

Legorreta, con trampas —como hacían—, quitó al comisariado ejidal, pusieron a otro comisariado (comprado); y entonces, como las tierras comunales son invendibles, intransferibles, para poderlas comprar pusieron a ese comisariado, y obligaban a los campesinos con atropellos tremendos y a tiros que les vendieran sus tierras. Fue cuando a Rosalía Rosas los pistoleros le arrancaron la lengua (se la cosieron en la Cruz Roja); al hijo se lo mataron de un tiro en la frente y a su papá lo quemaron vivo.

(Peralta, 16 de agosto de 2088, p. II)

Además de que batallaba con acciones firmes (casi siempre infructuosas, ya que faltaba la voluntad política de amparar a los campesinos), la escritora y periodista valoraba, ante todo, la palabra como instrumento de lucha, y la empleaba ferozmente cuando identificaba una injusticia. En *Felipe Ángeles* afirma que: “el terror es el arma de los débiles; a la espada más cruel se le vence con la palabra, que es más poderosa” (*Felipe Ángeles*, 1979, pp. 63)¹⁴. Pero, innegablemente, no se limitaba a la palabra. Le gustaba ir personalmente a donde estaba el problema. Identificarlo. Comprobarlo. Convivía con los descalzos, los sin casa, los campesinos, los indios, los excluidos de la sociedad. Los llevaba a los intelectuales y políticos, rogándoles que solucionaran los problemas a favor de los humildes.

Obviamente, los intelectuales le tenían terror, porque —y eso la escritora lo hacía habitualmente— los abochornaba con su iniciativa pragmática, contrastando con la inercia de ellos. Del mismo modo, los políticos le tenían un verdadero pavor por sus denuncias y obstinadas gestiones. Es fácil deducir que todos anhelaban librarse de esa mujer perturbadora que nunca los dejaba en paz. Por tanto, más que en virtud de alguna participación directa o indirecta en la revuelta estudiantil del 1968, la persecución a Elena Garro y asimismo esa especie de prejuicio hacia su producción literaria, pudo ser resultado de los escándalos que causaba. Su militancia tenaz se dirigía sin tregua a todas las instancias del poder establecido, por eso no iba a quedar impune.

¹⁴ Posteriormente hablaría de la inutilidad de la palabra: “He llegado a pensar que ya no tengo nada que decir, ya lo que tenía que decir lo dije en el momento y no sirvió más que para sentirme vacía” (en Landeros, 2007, p. 141).

2.2.2. La condición femenina

*En México, por el simple hecho de ser mujer,
todo queda invalidado...
En México, apenas una mujer es un poco inteligente, [...] quiere trabajar, escribir [...], todos se confabulan para ver “qué le hacen”, cómo la destruyen [...].*

Elena Garro (en Rosas Lopátegui, 2005, p.105)

*Eso son las escritoras latinoamericanas,
las leonas del zoológico, feas, opacas, [...] las que están siempre en segundo plano, [...] mientras que el león [...] de un solo bocado se traga el mundo.*

Elena Poniatowska (en Encinar, Löfquist y Valcárcel, 2006, p. 17)

En la América Latina del siglo pasado, cuando vivió Elena Garro, la cultura machista estaba aún muy arraigada en todos los niveles de la sociedad. Celia Correas de Zapata refiere un incidente apenas creíble que tuvo lugar en una conferencia impartida por José Agustín Ramírez Gómez:

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

Acerca de esta cuestión de la participación y/o reconocimiento del género femenino en la literatura mexicana, Jung-Euy Hong defiende a la escritora mujer, en *Espéculo*, alegando lo siguiente: “Para recordar: en el momento literario conocido como el Boom, no vemos a ninguna mujer. Sin embargo, la novela de Garro, *Los recuerdos del porvenir* (que se ha convertido en un canon) bien podría haber figurado en dicho momento” (Hong, 2007).

Y pese a que la situación ha cambiado bastante en el siglo XXI, aún falta, según algunos estudiosos, más transparencia sobre el tema de la condición femenina. Es lo que expone la página “La situación de la mujer en

México”, en el sitio *web Militante* (2008): “Aun hoy para la mayoría de los mexicanos no es clara la situación de igualdad entre el hombre y la mujer como trabajadores en términos ideológicos y por su puesto menos aún en términos de prácticos y profesionales”. La actitud machista, según el citado documento, se extiende a todas las clases sociales, a todas las franjas de edad y a los más variados ambientes y actividades:

Según el último estudio del Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática de 2007, las mujeres mexicanas constituyen el 53% de la población mayor de 12 años. Por lo tanto, las mujeres no son una minoría oprimida, son una importante mayoría en situación de doble opresión.

(Ibíd.)

En el sitio *web* “Hacia la construcción de un programa socialista por la liberación de la mujer: Apuntes desde la realidad femenina en México” (octubre de 2008), Leda Silva Victoria y Angélica García Olivares presentan estadísticas que atestiguan la posición económica de la mujer en una sociedad aún dominada por el hombre:

En zonas urbanas las mujeres ganan un promedio de ingresos equivalente a sólo dos veces la línea de pobreza [...] mientras que los hombres ganan un promedio que asciende a casi cuatro veces la línea de pobreza mensual.

(Ibíd. p. 4)

El mismo documento revela una disparidad respecto a la educación de hombres y mujeres. Garro no se equivocaba al preocuparse por la condición de las mujeres y de los indios:

En México, 7.6 por ciento de las mujeres mayores de 15 años son analfabetas, en comparación con el 4.8 por ciento de los varones. El analfabetismo se concentra en mujeres adultas mayores, indígenas y de zonas rurales, con lo que se dificultan las posibilidades de superar sus condiciones socioeconómicas.

(Ibíd., p. 4)

Aunque se preconiza que “la nueva cultura de género se basa en la mismidad, la sororidad y la solidaridad, como valores éticos y como metodologías políticas para generarla” (Oreamuno, 1998, p. 88), Elena Poniatowska, en la entrevista “Elena Poniatowska y las mujeres artistas *en México*”, asegura que, paradójicamente, las mujeres mexicanas:

[...] son muy ninguneadas, muy hechas a un lado, muy olvidadas, son las grandes olvidadas de la historia. [...]. Cada vez que una mujer en México sale del hogar, la critican, la atacan [...]. La mujer en México debe estar como la escopeta, dice el chiste –cargadas en un rincón.¹⁵

(Poniatowska, 18 de junio de 2013)

Al encontrarse en un nivel desfavorable en la distribución de la riqueza, las mujeres quedan en desventaja a la hora de poder publicar sus obras. No siempre se logra una editorial dispuesta a editar a escritoras desconocidas. Por otra parte, si tiene que luchar para vivir y alimentarse/alimentar a su familia, seguramente no encontrará tiempo, equilibrio y serenidad para dedicarse a escribir. Ni siquiera sentirá una atmósfera propicia para la inspiración.

En su célebre obra *Una habitación propia* (1929), Virginia Woolf defiende que una mujer que pretende crear una obra de ficción necesita tener dinero y una habitación; esto es, independencia económica e independencia personal. Se puede entonces afirmar que la menor producción literaria de la mujer a lo largo de la historia está, de alguna forma, relacionada con los problemas económicos, la falta de independencia y, en consecuencia, la falta de oportunidades para ejercer, libremente, su labor creativa. Es posible que la misma Elena Garro hubiese escrito una obra aún más prolífica si no hubiese pasado por repetidos periodos de penuria en su exilio, donde se encontró con graves dificultades financieras.

Señala Marcela Lagarde en su libro *Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*: “en la visión androcéntrica del mundo, que prevalece en esta región¹⁶, las mujeres no tienen cabida como *otro sujeto* histórico” (1990, p. 26); es decir, que, históricamente, han sido desatendidas y arrinconadas, como resultado de la mentalidad androcéntrica, que induce a la falsa comprensión de que el hombre es el único ser actuante de la historia. Se ha de reconocer que, desgraciadamente, en algunos rincones de América Latina, aún subsiste esa manera de proceder frente a la condición femenina. Pequeñas actitudes, pequeños detalles que van cercenando a la mujer, moldeándola como un ser al servicio de los otros e impidiéndole, por esta vía, poder existir o ser ella misma.

¹⁵ Dicha entrevista resultó de un trabajo llevado a cabo por estudiantes universitarios, grabada en vídeo y luego publicada en You Tube.

¹⁶ Se refiere a México.

Aunque no se considerara feminista, Elena Garro se destacó por revelar y subrayar las idiosincrasias del género femenino. En ese sentido, hay una pieza de teatro, *Los perros*¹⁷ (1967), en que esa preocupación se reviste de particular fatalidad. Este drama narra una historia circular en que tres generaciones de mujeres son violadas; ahora le toca a una niña de tan solo doce años. La pequeña Úrsula sabe, durante la fiesta del patrono del pueblo, que será desflorada en el mismo pueblo donde su madre, muchos años antes, había sufrido esa misma violencia (una repetición, dicho sea de paso, en cuanto al tema, las acciones y los personajes que conduce al eterno retorno):

El manejo que hizo la escritora de sus personajes y de la problemática, pertenecientes fundamentalmente al género femenino, hace de estos trabajos testimonios muy apreciables para los investigadores empeñados en estudiar el “estatus” de la mujer en la literatura.

(Mora, 1975, p. 1)

Por supuesto, *Los recuerdos del porvenir* constituye también un ejemplo de esa preocupación por la situación de la mujer. En la novela, se presenta la lucha interior de sus principales personajes femeninos, que se debaten entre el “ser” y el “deber ser”. La narrativa garriana denuncia que, en aquella época, la mujer no tenía voz, no se le permitía expresarse; se le prohibía el derecho a la palabra. En la obra, Conchita, pese a constituir tan solo un personaje secundario, aparece en la trama con la función de enfatizar su situación de oprimida en una sociedad predominantemente machista: “«¡Qué dicha ser hombre y poder decir lo que se piensa!», se dijo con melancolía” (Garro, 2010, p. 28). Luego, y siempre resaltando el machismo vigente en la sociedad de entonces, el mencionado personaje reflexiona sobre las autoritarias recomendaciones paternas, que la mantuvieron traumatizada aun cuando ya se hallaba en edad adulta: “«¡En boca cerrada no entran moscas!». Aquella frase repetida a cada instante marcó su infancia, se interpuso entre ella y el mundo. La inmovilizó” (*ibíd.*, pp. 174-175).

¹⁷ Fue estrenada en 1988, en el Laboratorio de Teatro Campesino Indígena; y se representó también en 1913, constituyendo la segunda parte del proyecto “Grandes Clásicos Latinoamericanos, 2011-2013”, iniciada ese año con *La fallecida*, del brasileño Nelson Rodrigues.

La idea de la inferioridad de la mujer, como se evidencia en este párrafo, se instila desde su niñez, doblegándola, haciéndole perder su autoestima, su confianza, su actitud, su poder de decisión. Así, le hacen creer que su papel como sujeto histórico en el mundo es nulo. Al mismo tiempo, se le construye una barrera contra los placeres mundanos, para preservar su pureza y honestidad. Desde la infancia, es educada, o mejor dicho, *deseducada*, a fin de cumplir las expectativas del género masculino y ser todo lo que él piensa de ella: “tonta”, “indecisa”, “irracional”. Ello permanece, en gran medida, en la caracterización de la mujer hasta hoy, como “habladora, que se pasa llevando y trayendo chismes, enredando, hablando de la vida privada ajena”. Con suma ironía, el texto garriano presenta a los hombres -ellos sí- “comadreando”, mientras las mujeres callan. Son justamente los parientes más cercanos los que la enseñan a callar y así amordazar sus anhelos: su abuelo, su padre y hasta su marido:

Recordaba a su padre y a su abuelo hablando sobre lo insoportables que eran las mujeres por habladoras y repitiéndosela a cada instante y así los juegos terminaban antes de empezar. ¡Chist! ¡Cállate, recuerda que en boca cerrada no entra mosca! Y Conchita se quedaba de este lado de la frase sola y atontada, mientras su abuelo y su padre volvían a hablar interminables horas sobre la inferioridad de la mujer.

(Ibíd., p. 175)

No es sorprendente toparse con el apelativo “desequilibrada” o “irracional”, dirigido a una mujer que se enfrentaba a las normas establecidas, supuestamente apropiadas al género femenino. Si se indignaba por algo, se la consideraba “histórica”, o se decía, en tono despectivo, que “estaría con la regla”, como si las especificidades inherentes al cuerpo femenino denotaran, ya de por sí, una inferioridad. En el caso de que violara alguna norma, el delito no solo la haría recaer en el estereotipo de la loca, sino que atraería sobre sí un castigo por su “pecado”. El fragmento que sigue documenta el comportamiento “inadecuado” de Isabel, recriminado incluso por otras mujeres, como su propia madre, apegada a las costumbres:

Su madre la mira con reproche.

[...] - No van a acabar bien –sentencian las gentes
sentadas alrededor del brasero.
¡Isabel! ¿Para quién bailas? ¡Pareces una loca!¹⁸

(*Ibíd.*, p.14)

La mujer era considerada dependiente y, en cierto modo, mentalmente discapacitada. A fin de obtener la aprobación de la sociedad, tenía que “portarse bien”, conforme a lo que se le exigía, o sea, también debía contraer matrimonio. Si se casaba, ello le otorgaba el respeto y acatamiento de la sociedad, pero pasaba, prácticamente, a ser una propiedad del marido, en un escenario que la anulaba. Si por otra parte perseveraba en la soltería, era como si no existiera. No se tenía en cuenta nada de lo que sintiera, pensara o deseara. Al casarse, al menos se la escuchaba para saber cómo opinaba, aunque la toma de decisiones permanecía como una prerrogativa masculina. La única esperanza de lograr al mismo tiempo el respeto sumado a una relativa libertad era el estado de la viudez. Ahora bien, según el personaje de Elvira Mantúfar, “no todas las mujeres pueden gozar la decencia de quedarse viudas” (*ibíd.*, p. 29).

Aún hoy en día, se observa esa clase de comportamiento. Como si no hubiera pasado el tiempo ni sus conquistas, gran parte de las mujeres sigue creyendo que el matrimonio es algo valioso, para sentir y apreciar el poder que ellas mismas ignoran poseer. Inconscientemente, ello se debe a que persiste la idea que de que el género masculino se vale por sí mismo, mientras que ellas sólo logran ser más fuertes y poderosas cuando tienen un hombre a su lado. Paradójicamente, al varón se le considera un ser que puede existir por sí mismo; no necesita a nadie para ser y estar. Su educación le enseña que su fuerza lo vuelve un ser superior. En cambio, la fuerza de la mujer, inversamente, no lo fortifica, lo fragiliza, por ello, puede ser “peligrosa”, puede estar planeando cazarlo como única manera de agrandar su fortaleza. La misma progenitora, que fue creada para casarse y obtener su seguridad por ese medio, sigue el patrón del machismo, protegiendo al hijo varón:

¹⁸ En la vida personal de Garro tuvo una gran importancia el baile. Archibaldo Burns dice que a la autora la veían bailar sola en las fiestas, “le sobraba el compañero” (en Landeros, 2006, p. 192).

[...] Doña Lola miró a Conchita con desconfianza: la joven le parecía peligrosa. Rodolfo procuró no verla. “No quería darle esperanzas: con las mujeres nunca se sabe; se valen del menor gesto para comprometer al hombre”.

(Garro, 2010, p. 67)

Isabel surge como el personaje femenino opuesto a esa cultura que obliga a la mujer a contraer nupcias oficiales para su seguridad:

– A mí me gustaría que Isabel se casara -intervino la madre.

–No me voy a casar -contestó la hija.

A Isabel le disgustaba que establecieran una diferencia entre ella y sus hermanos. Le humillaba la idea de que el único futuro para las mujeres fuera el matrimonio. Hablar del matrimonio como de una solución la dejaba reducida a una mercancía [...].

(*Ibíd.*, 2010, pp. 23-24)

No obstante, la audacia de Isabel no queda impune. El hecho de dar la espalda a toda una estructura de castraciones dirigidas particularmente a la mujer, le acarrea terribles consecuencias que la llevan a su destrucción. Esto, en último término, no es otra cosa sino un castigo imputado simultáneamente por un arcaico Dios justiciero y por la hipocresía de los seres humanos. Al enfrentar los riesgos y las incertidumbres y aparecer como una mujer transgresora, la identidad del “ser para uno” se superpone a la identidad enseñada y practicada a través de innumerables generaciones del “deber ser femenino” o “ser para otros”. Aunque, en la época, a una mujer así la tildaban de loca (Garro, 2010, p. 14).

El género femenino, tal cual ha sido moldeado desde hace milenios, se ahoga en las aguas de una nueva mirada del personaje de Isabel. Una mirada reflexiva y autorreflexiva, crítica y cuestionadora respecto a las costumbres impuestas por la sociedad patriarcal. Una mirada que la individualiza, en contraste con la esperada conducta genérica. Y emergiendo del género plural cimentado a través de los tejidos milenarios de la cultura, surge un género singular edificado a partir de esa nueva visión. No obstante, la nueva mirada aún está contaminada y medio enredada en la mirada antigua. Al fin y al cabo, la identidad del nuevo yo nace del mismo útero en donde se halla la identidad de género tradicional, que ve a la mujer solamente a través del prisma de los deberes de madre y ama de casa -anónima criatura del hogar.

Por esa razón, Isabel es presionada por la lucha interior llevada a cabo por sus múltiples identidades. Desea albergar su recién deseo de “ser para uno”, pero se ve acosada por la compulsión ancestral de “ser para otros”. No logra imponerse a su nueva faceta y termina inmovilizada en un inacabable retorno a los mismos miedos, problemas e imposiciones de los que desearía poder huir. Esos trances fueron similares a los que vivió Garro en su época. No obstante, como indica su biografía, la autora demostraba independencia en sus pensamientos y sus actos, interviniendo en el contexto político e intelectual como actuaban los hombres de su época. Al mismo tiempo, nacida entre 2016 y 2020¹⁹, reconocía que se creó en una cultura y tradición que determinaba, en cierto modo, su necesidad de depender del hombre:

En cierto modo tienes razón cuando me dices que me condicionaron para depender de un hombre. ¡Nunca lo encontré! Solo mi padre, pero él me daba trato de muchacho. Mi terror comenzó cuando él murió.

(Melgar, 2002, p. 293)

La visión de la superioridad masculina es autoritaria y perniciosa, pero a menudo no se la percibe. Desempeña un papel primordial en varios segmentos de la sociedad. Es como un virus etéreo que flota en la atmósfera, contaminando el funcionamiento de las instituciones. En su ademán invisible, inyecta su veneno en los debates políticos y sociales; interfiere en las relaciones de orden familiar, educacional, profesional, político, social y económico. En cierto sentido, Elena Garro fue víctima del prejuicio latinoamericano del siglo XX, más agudo entonces que en los tiempos actuales. La consideraban inoportuna, incongruente y desequilibrada, porque era tajante, resuelta, atrevida, se inmiscuía en la política y defendía las causas sociales. Y porque lo hacía a través de sus actitudes, de su voz, de su labor periodística, de su literatura.

Defendía los derechos de la mujer para que no fuera humillada y rebajada a una condición denigrante. Incluso llegó a internarse en una prisión para mujeres, a fin de observar, investigar y exponer las condiciones deplorables en las que se encontraban y ver, con sus propios ojos, cómo era la vida de las presas. Esa asombrosa experiencia la describió la propia Elena Garro:

¹⁹ La verdad es que todavía no se ha aclarado la fecha de nacimiento de Garro. Esa cuestión será tratada más adelante en su biografía.

Hice un reportaje, para la Cárcel de Menores, me dejé aprehender, como una delincuente y estuve en la cárcel varios días, y logré que destituyeran a la directora Isabel Farfán Cano que robaba, tenía sótanos de castigo, era lesbiana y azotaba a las presas. ¡Fue sensacional!

(En Melgar, 2002, p. 285)

Y tras su estancia en la cárcel escribió “Mujeres perdidas”. Era una militante activa en su sentido más neto. Batallaba por los desposeídos, intermediaba con los dirigentes para que no perdieran sus tierras, sus casas, e intercedía por la dignidad de las mujeres, para que no fueran rebajadas y hundidas. Clamaba y actuaba por lo que creía injusto, sin importarle las consecuencias que pudieran generar sus acciones. Quizá por ello su abuelo Tranquilino Navarro la llamaba “leona”, mientras su hija Helena Paz le puso el sobrenombre de “partícula revoltosa” (en Rosas Lopátegui, 2008, p. 16). No hay duda de que, por aquel entonces, a un intelectual o político del género masculino que tuviera la misma energía activista se le miraba con más simpatía y aceptación. El hecho de que fuera atacado por otro hombre, por más duro que fuera el puñetazo, lo habría dado un igual. En cambio, el ser apaleado por una mujer (Garro denunciaba y golpeaba con palabras a los políticos que creía corruptos u opresores de los pobres) era vergonzoso, degradante. Significaba ser castigado por un ser presuntamente inferior.

Respecto a su creación literaria, se observa que Garro, en un grado mayor o menor, transmite sus convicciones a su escritura y a sus personajes, sobre todo a sus personajes femeninos. Les convierte en víctimas de los mismos prejuicios que ella misma sufría. El contraste entre el “querer ser” y la exigencia social del “deber ser” -un problema que, es preciso reiterar- persiste hasta la actualidad. Por esa razón, como explica Aralia López González: “al estudiar la literatura escrita por mujeres, resulta insuficiente acercarse a ella con las herramientas tradicionales de la crítica literaria” (López González, 1995, p. 11). El ser humano masculino y el ser humano femenino transitan en dimensiones de múltiples realidades que, a veces, apenas se rozan en el ámbito de las actitudes, los roles, las funciones y los comportamientos que la sociedad espera de cada uno.

Cabe aclarar que Garro vio la luz en una fecha en que las mujeres estadounidenses acababan de conquistar el derecho al sufragio, cuando aún reinaba la “primera ola feminista” liderada por Susan Anthony, Lucretia Mott,

Lucy Stone y Elizabeth Cadi. En los años sesenta, cuando escribió Garro *Los recuerdos del porvenir*, empezaba ya a soplar el viento de la “segunda ola”, que alcanzaría su apogeo con nombres como Simone de Beauvoir, Kate Millett, Shulamith Firestone y Betty Friedan. Y si en el momento de la escritura de su novela no alcanzó Garro a ver florecer la toma de conciencia de la “tercera ola”, la escritora demostró una enorme lucidez al presentar no un único modelo femenino, sino varios. Sintetizando la múltiple faz de la mujer, surge la multifacética Isabel, verdadera protagonista de *Los recuerdos del porvenir*.

Se observa en la obra de la escritora que la construcción de los personajes femeninos está especialmente elaborada, detallada, enriquecida de miles de ingredientes tanto a nivel psicológico, como a nivel de su actitud y de su comportamiento en el seno de la sociedad. La verdad es que pocos escritores han sido tan lúcidos y profundos en la concepción del alma femenina como Elena Garro. Con una redacción impecable y creativa, describe el espíritu inquieto aprisionado en el cuerpo aparentemente frágil de una mujer; de un ser que se halla incrustado en una sociedad que le es culturalmente desfavorable. Así pues, la escritura de Garro se convierte en una obra de ficción y de denuncia de la condición femenina. De hecho, como asevera Celia Correas de Zapata:

La resonancia inmediata entre críticos y lectores de los Estados Unidos confirma una vez más que estamos dispuestos a identificarnos con una voz de denuncia. Sobre todo cuando se trata de la trayectoria de una heroína que podría ser una mujer y todas las mujeres. Lo importante es haberlo puesto por escrito con una dosis de ironía y una buena medida de iracundia. Cuidado, es la señal de cautela; quedan aún muchas etapas que superar para la mujer y la escritora en Latinoamérica.

(Correas de Zapata, 1985, p. 603)

Y es que, por sus tipologías y por las descripciones de su condición, los personajes femeninos de Elena Garro resultan emblemáticos. Simbolizan la mujer que vive y convive en situaciones desfavorables. Y sin embargo, pese a todas las dificultades a las que se enfrenta, tiene fuerza para que, en un breve trascurso de tiempo, sus acciones y conquistas prueben su valor; y así logren instaurar una actitud más igualitaria y democrática en el mundo que habitan. En ese sentido, hace falta que surjan otras Elenas Garros para batallar, denunciar y, sobre todo, confirmar la capacidad, la energía y la pujanza creadora de la mujer mexicana, latinoamericana y universal.

2.3. Panorama literario mexicano

*Elena Garro es
la verdadera antecesora
del llamado realismo mágico
en América Latina.*

Carlos Landeros (2007, p. 116)

A fin de lograr una mejor comprensión de la literatura mexicana, es inevitable insertarla en el contexto más amplio de la latinoamericana; esta, además de apuntar hacia las tradiciones autóctonas, también debe tener en cuenta el imaginario europeo. Al fin y al cabo, en calidad de conquistador, Europa impuso, hasta cierto punto, sus conceptos en la Nueva España. Nadie defiende ya que lo fantástico hispanoamericano salió de la nada o surgió únicamente del contacto con las creencias indígenas o la cultura local. El imaginario fantástico europeo siempre ha sido vasto y tuvo un papel bastante significativo, permeando y entrelazándose con el imaginario latinoamericano.

2.3.1. Los orígenes de la Literatura hispanoamericana

Desde sus orígenes, el imaginario del “Viejo” Continente se nutrió de leyendas que sabían a aventuras encantadas. Si la Edad Media aportó relatos de sueños y prodigios, como los mencionados en muchas de las historias de caballería, las épocas posteriores también se impregnaron de creencias y mitos. Todo ello envuelto en una atmósfera asombrosa y extraordinaria. En el periodo del descubrimiento, los europeos relataban episodios asombrosos; citaban monstruos y dragones que hundían las carabelas, y sirenas cuyo canto seducía y ahogaba a los tripulantes. Además, las grandes navegaciones europeas no se explican tan solo por la coyuntura política y socioeconómica; responden igualmente a la visión utópica de un “nuevo mundo”, un Eldorado que albergaba tesoros fabulosos. El mismo Cristóbal Colón imaginó haber descubierto un Paraíso Terrenal. Y Pedro Álvares Cabral, al llegar a Porto

Seguro, tuvo ese mismo embelesamiento. Tanto es así que la carta enviada al rey de Portugal don Manuel expresa la idealización de un escenario fronterizo a lo mágico²⁰. Era, más que un registro de la tierra, sus habitantes, la fauna y la flora, un relato mítico, un cuento de hadas. Se pensó, incluso, en localizar la fuente de la eterna juventud. Se enviaban expediciones en busca de un universo maravilloso, lleno de riquezas valiosas e inestimables. Y se figuraban que, para alcanzarlo, tendrían que enfrentarse con poblados de gigantes, enanos, hombres con cola o criaturas con un solo ojo en la frente. Fernão Dias Pais Leme, que lideraba una inmensa expedición en busca de sus soñadas gemas verdes, moriría delirando en la selva, creyendo que eran esmeraldas preciosas las turmalinas baratas que habían encontrado. Y así, gradualmente, los exploradores empezaron a darse cuenta de que no alcanzarían los resultados anhelados. Lo que la imaginación les había llevado a presumir como magnífico y prodigioso, ahora les parecía una farsa; la aventura perdía su magia. Su búsqueda parecía no haber sido más que un sueño y, citando a Calderón de la Barca, “los sueños, sueños son”.

Las costumbres y creencias recién llegadas se imbricarían con lo “exótico” de la raza autóctona y las especies “raras” de animales, peces y pájaros de la fauna y flora locales. Se fortalecería sólidamente el sincretismo cultural, acarreando un renovado imaginario. Por su misma naturaleza, la cultura engendra y es engendrada, en un proceso de almacenamiento de elementos de tiempos y pueblos insospechados. Rubén Darío en su poema “Canto a la Argentina” (1914) así lo percibe: “A las evocaciones clásicas despiertan los dioses autóctonos, los de los altares pretéritos de Copán, Palenque, Tihuanaco, por donde quizá pasaran en lo lejano de tiempos y epopeyas Pan y Baco”. Oscar Hahn también expone la noción de que lo diferente latinoamericano proviene de una suma cultural (Hahn, 1998). Ratifica sus convicciones citando otro fragmento de “La larva”, un cuento de Darío:

Yo nací en un país en donde, como en casi toda América, se practicaba la hechicería y los brujos se comunicaban con lo invisible. Lo misterioso autóctono no desapareció con la llegada de los españoles. Antes bien, en la colonia aumentó, con el catolicismo, el uso de evocar cosas extrañas, el demonismo, el mal de ojo.

(Darío, 1950, p. 212)

²⁰ La famosa carta escrita por el Fraile Pero Vaz de Caminha, que viajó en las carabelas de Pedro Álvares Cabral, describía Porto Seguro (Brasil) bajo un prisma casi divino y está actualmente guardada en el Arquivo Nacional da Torre do Tombo, en Lisboa.

Asimismo, en la escritura literaria hispanoamericana, ese acervo de las tradiciones, leyendas y mitos de los nativos, en contacto con las aportaciones europeas, generaría una imbricación temporal a nivel estructural y/o temático de la narrativa. Brotaría de ella una superposición del pasado, presente y el bosquejo del futuro, como explica Alejo Carpentier en su *Problemática del Tiempo y del idioma en la moderna novela latinoamericana*:

Ante esta presencia del pasado en nuestro presente, viviendo en un hoy donde ya se perciben los palpitos del futuro, el novelista latinoamericano ha de quebrar las reglas de la temporalidad tradicional en el relato para inventar la que mejor convenga a la materia tratada, o valerse –las técnicas se toman donde se encuentran– de otras que se ajusten a sus enfoques de la realidad.

(Carpentier, 1984, pp. 141-142)

2.3.2. El Modernismo mexicano

La semilla del Modernismo latinoamericano brotó con la publicación de *Azul*²¹ de Rubén Darío, en 1888, a quien, en virtud de su amplia divulgación en el mundo hispánico, sea en el ámbito de los países americanos, sea en España, se le reconoce como el “príncipe de las letras castellanas”. Respecto a la corriente modernista de especificidad mexicana, muchos autores convergen en fecharla en el año 1893, tras la publicación del irreverente poema “Misa negra”, de José Juan Tablada. Bajo el influjo simbolista de Baudelaire, cuya obra *Les fleurs du mal*²² (1857) abrió un nuevo capítulo en la literatura universal, el poema de Tablada también supuso un sacrilegio, y causó un escándalo en la sociedad católica de entonces:

¡Noche de sábado! En tu alcoba
flota un perfume de incensario,
el oro brilla y la caoba
tiene penumbras de santuario.

(Tablada, 1893)

²¹ Obsérvese que Víctor Hugo había publicado la expresión “L'Art c'est l'azur” (“El arte es azul”), en su monografía dedicada a William Shakespeare (1863), antes de que *Azul* (1888) de Rubén Darío hubiese sido editado.

²² El 20 de agosto de 1857, Baudelaire, considerado un escritor “maldito”, fue acusado de “ultraje a la moral pública”. Sin embargo, ejerció una influencia significativa en escritores como Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé y Arthur Rimbaud.

Y así fue como un innovador concepto artístico-literario tuvo su cuna en México, a la vez sujeto y vasallo de una crisis universal de las letras. El Modernismo buscaba la libertad moral y artística, contraponiéndose (sin destruirlos) a los cánones del Romanticismo. De manera muy general, se caracterizó por propugnar una vida nueva, y en cierto modo revolucionaria, y una nueva actitud ideológica; una nueva estética y ética del comportamiento humano. Con el fin de destacar su desaprobación del mundo estrecho de la burguesía, los modernistas rompieron las cadenas de los conceptos morales. Exaltaron el alcohol, las drogas y, por añadidura, la homosexualidad y la sensualidad. Paralelamente, les invadía una sensación de soledad, angustia, pesadumbre y melancolía.

Asimismo, se abordó el tema de la tradición local, amén de los nativos, percibidos como símbolos de la cultura mexicana. Los escritores modernistas consideraron la americanidad un antecedente histórico valioso; se imaginaban que abrazar ese ideario podía otorgar una armonía frente a la desarmonía reinante. Como consecuencia natural, los autores insertaron en su labor literaria contenidos americanos y aspectos singulares de las costumbres indígenas que se amalgamaban a los elementos que habían sido traídos años antes por los conquistadores. Pero los textos exhalaban, sobre todo, la fuerte energía de la herencia autóctona. A veces, incluso, los intelectuales salían en defensa de los indígenas.

Elena Garro fue testigo y participó de una atmósfera de profundas mudanzas en el seno de la sociedad y del contexto artístico-literario mexicanos. Igual o más que otros escritores, Garro abrazó la historia y la política mexicanas, su cultura local y la causa de los indios. Deseaba ayudar a su pueblo, lo que redundó en su exacerbado activismo, que encontró eco en su labor literaria y periodística. En ese sentido, fue una fiel representante de esa chispa renovadora. De *Los recuerdos del porvenir* emana el aura nativa y la melancolía heredados, por una parte, del Modernismo, y por otra, de los crímenes históricos y sociales cometidos en nombre de una presunta libertad:

Los periódicos hablaban de la “fe cristiana” y los “derechos revolucionarios”. Entre los porfiristas católicos y los revolucionarios ateos preparaban la tumba del agrarismo. [...] Las dos facciones habían acordado los asesinatos de Emiliano Zapata, de Francisco Villa y de Felipe Ángeles, y el recuerdo de los jefes revolucionarios estaba fresco en la memoria de los

indios. La Iglesia y el Gobierno fabricaban una causa para “quemar” a los campesinos descontentos.

(Garro, 2010, p. 154)

De lo antedicho se desprende que, a raíz de los cambios acaecidos en Francia²³, los intelectuales mexicanos empezaron a luchar en contra de los dictámenes sociales y morales vigentes. Promovieron la génesis de su especificidad cultural y la libertad de expresión, intentando una independencia literaria, a través de la creación de una estética y una voz propias. Sin embargo, conviene poner énfasis en el hecho de que, si para los escritores esa nueva visión del mundo indicaba la superación de obstáculos, para las escritoras el grado de dificultades se agigantaba, revelando los problemas inherentes a su condición de desventaja en la sociedad latinoamericana tradicional. Tan es así que los estudiosos de la literatura mexicana y los mismos escritores frecuentemente omiten a las escritoras en la historia literaria. Obviamente hay excepciones como la magnífica Sor Juana Inés de la Cruz; quizá porque, además de haberse destacado por su genialidad, pertenecía a un reducidísimo grupo de intelectuales, en una época en que imperaba el analfabetismo entre ambos sexos de la colonia española.

Ahora bien, la mujer escritora comúnmente se ve excluida de los movimientos literarios. Ejemplo de ello es su ausencia en el movimiento de la *Onda* (década de los sesenta del siglo XX) y otros movimientos que surgieron en México, aunque muchas hubiesen producido una literatura muy meritoria. Omisión semejante sucede en relación al *boom* artístico-literario, movimiento tan bien descrito por el escritor chileno José Donoso, y que tuvo lugar entre 1960 y 1970. Ese mencionado grupo vio surgir una explosión editorial que alzó la producción latinoamericana a niveles jamás experimentados anteriormente. Logró llegar a las más célebres editoriales europeas, sobre todo españolas. Entre sus integrantes reconocidos pueden citarse al peruano Mario Vargas Llosa, los argentinos Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, el chileno José Donoso, el colombiano Gabriel García Márquez, el brasileño Jorge Amado y los mexicanos Juan Rulfo y Carlos Fuentes. Influidos por la Revolución Cubana de 1959, los participantes del *boom* se identificaban con la rebeldía modernista.

²³ Es preciso señalar que, pese a la absorción de la tradición literaria francesa por los mexicanos y latinoamericanos en general, los franceses, a su vez, habían sufrido el influjo de los norteamericanos. En 1848, se publicó el ensayo *The Poetic Principle* de Poe, sobre el *literary criticism*. Poe abogaba por una poesía corta y enérgica, libre del idealismo dominante y de los dictámenes morales.

Defendían los cambios político-sociales, artísticos y literarios; exaltaban una ideología anti-burguesa, en busca de la libertad y la justicia y la igualdad; ponían de relieve la cultura local, revelando un aura novedosa, vibrante y crítica, que confería a los latinoamericanos un carácter de modernidad pujante, que, por otra parte, difería profundamente del Modernismo de Europa. En cierto modo, se podría decir, incluso, que esta se arrodilló delante de la “exótica” creatividad del “Nuevo Mundo”.

La cultura y los temas americanos, los personajes autóctonos, las expresiones amerindias, la naturaleza regional, causaba espanto en los países transoceánicos. La descripción de un ambiente tan distinto de los patrones europeos resultaba demasiado rara; veían aquel contexto desconocido como algo nuevo, adánico. Ese modo de expresión hipnotizaba a Europa. A sus ojos, transmitía un mensaje extraordinario, lleno de magia. Si por una parte esa literatura oriunda del Tercer Mundo les parecía tan sorprendente y extraña, por otra parte, los escritores latinoamericanos le añadían tintes estilísticos originales. Mezclaban el discurso denotativo con el connotativo, en una tela descriptiva y narrativa prodigiosa. Conscientemente, su escritura aportaba dudas, indagaciones, asombro, pasmo. Promovían la fusión entre lo real y lo irreal, lo verosímil y lo quimérico, entrelazando el plano de la realidad con el plano onírico.

El experimentalismo literario se hacía notar a través de los rasgos de lo fantástico. Simultáneamente, los escritores del *boom* dejaban vislumbrar no solo la nueva estética literaria, sino también los cambios sociopolíticos llevados a cabo en Latinoamérica. Ello hacía que las editoriales europeas se apresuraran en publicarlos y que, al mismo tiempo, el público receptor quedara embelesado, rindiéndose a la lectura de los autores hispanoamericanos.

Aunque por varios motivos no hubiese “oficialmente” formado parte de la explosión editorial que dio nombre a ese movimiento, la narrativa garricana se inscribe en el ideario preconizado por el *boom*. Es cierto que, recientemente, algunos ensayistas han empezado a asociarla al grupo, pero su inserción es aún tímida y un gran segmento de los estudiosos sigue omitiéndola. Se podría argumentar que quizá la hubiesen reconocido como integrante de esa corriente si no hubiese sido tan polémica, militante y tildada de escritora maldita. O,

simplemente, si no hubiese pertenecido al género femenino. En fin, la respuesta exigiría otra investigación.

En todo caso, en su artículo “Notas sobre (hacia) el boom”, Rodríguez Monegal no puede soslayar la obra *Los recuerdos del porvenir*, al escribir sobre las distintas influencias de *Cien años de soledad*. Y lo más interesante es que, quizás sin advertirlo, este estudioso invierte la supuesta influencia de García Márquez sobre los otros autores, en favor de Elena Garro, que constituiría, según ese prisma, su fuente:

Y viene asimismo de toda novela experimental de este siglo, de Borges y de Rulfo, de Carpentier y Fuentes, hasta de este extraño libro, *Los recuerdos del porvenir* (1963), de Elena Garro, en que la historia de Francisco Rosas y sus queridas (Julia, Isabel) está contada con una óptica que anticipa milagrosamente muchos de los mejores hallazgos de *Cien años de soledad*.

(Rodríguez Monegal, 1972, p. 13)

A pesar de ese claro reconocimiento admirativo, pronunciado por uno de los más renombrados críticos del *boom*, lo cierto es que la obra garriana no entró en el mismo circuito que las demás. Tampoco se le otorgó el tratamiento que solían proporcionar los críticos de esa corriente a otros autores de idéntica o incluso menor calidad. ¿Cuál sería la explicación? Por ventura, ¿podría una literatura tan aplaudida volverse invisible, a punto de no ser estimada como una contribución al *boom*? Son preguntas que no conllevan una respuesta neta, pero se puede pensar en dos explicaciones: pudo haber sido el carácter difícil de Garro lo que contribuyó a que la mantuvieran alejada del esquema de los escritores del *boom*. O simplemente, el presunto olvido de su obra se debió al hecho de que era mujer. Huelga reiterar que las mujeres escritoras solían ser cercenadas y muchas quedaron olvidadas durante años.

De lo que no cabe duda es de que, en primer lugar, *Los recuerdos del porvenir* recibe influencia de los cánones heredados del Modernismo, que anunciaban la libertad estética. Y, por su rebeldía al orden vigente, su escritura innovadora, temática local (americana) y preocupación con las vicisitudes sociopolíticas y la historia mexicanas, se inscribe en el *boom* latinoamericano. También comparte Garro con ese grupo los elementos de lo fantástico que emplea magistralmente y que se deduce del título de su obra. *Los recuerdos del porvenir* insinúa una reminiscencia del futuro, la memoria de algo que,

supuestamente, aún debería suceder. Por ende, representa, ya de por sí, un gran ejemplo de lo fantástico. De hecho, en el "Livre troisième: Eléments pour une antastique transcendente", de *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire*, Gilbert Durand expone la correlación entre la memoria, lo fantástico y la circularidad temporal, o sea, el eterno retorno; tres pilares –memoria, fantástico y circularidad– presentes en *Los recuerdos del porvenir*.

La mémoire, loin d'être intuition du temps, échappe à ce dernier dans le triomphe d'un temps 'retrouvé' [...]. Ce 'pouvoir de pérennité' [...] se retrouve chez tous les grands auteurs. [...] La mémoire [...] permet un redoublement des instants [...]; elle donne une épaisseur inusitée au morne et fatal écoulement du devenir, et assure dans les fluctuations du destin la survie et la pérennité d'une substance [...] La mémoire est bien du domaine du fantastique puisqu'elle arrange esthétiquement le souvenir ²⁴.

(Durand, 1982, p. 466)

2.3.3. Fisonomía de lo fantástico hispanoamericano

En una de sus definiciones más sintéticas que aparece en su libro traducido al portugués *Introdução à Literatura Fantástica* (1975), Tzvetan Todorov asevera: "O fantástico se define como uma percepção particular de acontecimentos estranhos"²⁵ (p. 100). Más adelante, añade:

Primeiramente, o fantástico produz um efeito particular sobre o leitor – medo, ou horror, ou simplesmente curiosidade [...]. Em segundo lugar, o fantástico serve à narração, mantém o suspense [...]. Finalmente, o fantástico tem uma função à primeira vista tautológica: permite descrever um universo fantástico, e este universo nem por isto tem qualquer realidade fora da linguagem; a descrição e o descrito não são de natureza diferente ²⁶.

(Todorov, 1975, pp. 100-101)

²⁴ Traducción libre al español: "La memoria no es una intuición del tiempo, al contrario, escapa a este, a través del triunfo de un tiempo "recuperado". [...] Ese "poder de perennidad" [...] se encuentra en todos los grandes autores. [...] La memoria [...] permite un redoblamiento de los instantes [...]; aporta una espesura inusitada al tibio y fatal flujo del devenir, y opera en las fluctuaciones del destino la supervivencia y la perennidad de una sustancia. [...] La memoria pertenece al dominio de lo fantástico, pues organiza estéticamente los recuerdos".

²⁵ Traducción libre al español: "Lo fantástico se define como una percepción particular de acontecimientos extraños".

²⁶ Traducción libre al español: "Primeramente, lo fantástico produce un efecto particular sobre el lector -miedo, o horror, o simplemente curiosidad [...]. En segundo lugar, mantiene el suspense en la narración [...]. Finalmente, posee una función a primera vista tautológica: permite describir un universo fantástico, y dicho universo no necesariamente tiene cualquier realidad fuera del lenguaje; la descripción y lo descrito no son de naturaleza diferente".

De modo que lo fantástico se ubica en nuestro mundo, pero amalgama tanto elementos de la realidad como de la fantasía. Implica un juego entre la materia y la abstracción, lo onírico y lo real. En la relación entre el ser y el mundo, “se produce un acontecimiento que no puede ser explicado por las leyes de ese mismo mundo familiar” (*ibíd.*, p. 30). Los textos fantásticos no solo pueden emitir juicios lógicos, sino también suelen subrayar las ambigüedades. Simultáneamente revelan y provocan un indecible extrañamiento, al contener elementos insólitos y extraordinarios. Así, aunque se preocupe en salvaguardar la verosimilitud, pueden despertar asombro y perplejidad y, consecuentemente, también vacilación y duda en el receptor.

Comúnmente, la escritura concebida en los paradigmas de lo fantástico transita en las alas de lo imaginario. Viaja por los más extraños senderos del tiempo, juega con él, crea extraños personajes y diálogos a veces herméticos. La acción e igualmente la descripción del ambiente tienden a lo metafórico y/o simbólico. La impresión de lo soñado prevalece sobre la preocupación con una autenticidad factual, perteneciente a los hechos reales. A veces el tiempo parece suspendido, pudiendo prolongarse indefinidamente, dando la impresión de un gran marasmo. Un silencio extraño puede adentrarse en los más distantes rincones de la dimensión espaciotemporal. Entonces, los personajes quedan como encarcelados en un aparente inmovilismo, cautivos de una angustia inenarrable y una inmensa soledad. Sin embargo, ese tiempo viejo, pero nuevo, sigue su trayectoria, con su fisionomía indeleblemente circular y extrañamente reiterativa.

También se instaura una evasión de la atmósfera de lo cotidiano; un escape de la realidad prosaica y vulgar; una inversión de la normalidad banal. Toda imposibilidad parece, así, plausible. El lector es transportado a un mundo onírico, haciéndole dudar, preguntarse si lo que ve es sueño o realidad, una verdad o una ilusión. A menudo, el escritor realiza una exploración psicológica de sus personajes, abordando las complejidades sorprendentes de su yo interior. A su vez, estos logran transitar en la narrativa con suma naturalidad, como si no se percataran de los ilógicos y absurdos enigmas que los circundan. Los fantasmas o las elucubraciones suscitados por el narrador y sentidos por el

personaje y, respectivamente, por el lector estupefacto, constituyen verdaderos espectros de fantasías metafísicas.

Muchos autores aprovecharon los recursos de lo fantástico ante la censura impuesta. Los emplearon como una especie de máscara, bajo cuya protección pudieron expresar los problemas sociopolíticos de su país. Promovían una alteración, transformación o subversión de la realidad. De este modo, lo conocido se impregnaba de trazos distintos e insólitos, yaciendo en un ambiente igualmente raro. Y así, a través de un contexto prodigioso, los escritores expresaban su visión de mundo y su rechazo a las normas. En caso de desconfianza por parte del poder establecido, los literatos serían resguardados por medio de ese mundo extraño y aparentemente irreal. Difícilmente se podría apuntar un indicio determinado de insurrecciones a partir de una fenomenología abstracta y ficticia. Al fin y al cabo, ¿quiénes incriminarían a un creador de relatos maravillosos?

Lo fantástico reviste lo “viejo” con los atuendos de lo “nuevo”. Cambia la perspectiva, la manera de percibir e interpretar lo preexistente. Este se impregna de una esencia distinta, como si fuera visto por primera vez; esto es, se reinventa bajo un prisma de virginidad. Ello acarrea la extrañeza, ya que tanto el autor como el lector tienen la conciencia de su preexistencia. Por tanto, lo fantástico envuelve una verosimilitud improbable o improbabilidad verosímil. Una posibilidad inverosímil o inverosimilitud posible. Una realidad no factible o una factibilidad irreal. Una realidad extraordinaria o un ordinario irreal. Una creación ficcional posible o lo imposibilidad creíble. Una inesperada metamorfosis de lo supuestamente verdadero.

La cuestión del foco narrativo es un tema aparte. El narrador constituye una especie de puerto seguro para el lector, que está habituado a concebirlo como la voz de la verdad. Y si está en primera persona, la complejidad de lo fantástico puede tornarse aún más profunda. El relato de *Los recuerdos del porvenir* es enunciado por una piedra que simboliza la ciudad de Ixtepec. Pese a lo extraño, el receptor lo acepta, por la costumbre de anticipar la credibilidad del narrador. Así pues, se adentra sin problemas en la dimensión fantástica. El lector no se sorprende ante el multifacético perfil del narrador-piedra-Ixtepec; no obstante, en la clausura del libro, se topa con la metamorfosis del personaje Isabel, que se vuelve, ella misma, la piedra-narradora-ciudad. La focalización

del “yo” adquiere múltiples fisonomías en la literatura fantástica. De hecho, en su ensayo “The Reflecting Team In Action”, Tom Andersen aclara que uno puede cambiar su yo, interactuando en las diferentes relaciones o discursos en los que se encuentra. Ello sucede porque los múltiples yos están regidos por su mayor o menor proximidad y su tipo de relación con los demás (Andersen, 1995, pp. 11-37).

No se puede eludir tampoco el tema de la perennidad, que frecuentemente aparece en el estilo fantástico. Como en los cuentos y novelas de Kafka, en las obras de Elena Garro aparece la obsesión por el infinito, por la perpetua postergación, la repetición *ad continuum* del tiempo. Lo que acarrea la angustia delante de lo inacabable y, por asociación, de la inmortalidad –que constituye otro tema de relieve. Todo ello abre las puertas a un aparente caos, en el que las reglas humanas pueden constituir símbolos de un universo humano y falible, exigiendo, por parte del lector, una incesante reflexión. Valiéndonos de la ambigüedad de ese último vocablo, que alude tanto a la acción y efecto de “reflexionar” como de “reflejar”, se llega a la imagen especular. Esta, al emerger en la narrativa, lo hace de un modo chocante, por reflejar infinitas imágenes del propio yo y también por motivar la reflexión sobre las distintas posibilidades de ser y estar en el cosmos.

Desde la primera página, *Los recuerdos del porvenir* se inscribe en el ideario de lo fantástico. La narración oscila entre los senderos de lo imaginario y de lo histórico, revelando una atmósfera original permeada por lo insólito. No obstante, Garro no se olvida de insertar los colores mexicanos en el relato; ficcionaliza el estallido y los matices contradictorios de la Revolución Mexicana, que traía la bandera de la igualdad social. Y ese movimiento, pese a germinar como un bastión de justicia y libertad, choca con la miseria de los campesinos, como detalla la escritura garriana, en un tono de mordacidad revestida con tintes fantásticos. Ello hubiera asegurado a Garro un lugar de relieve en el *boom* literario mexicano. Al menos su mérito fue reconocido por Borges, Bioy Casares y Ocampo, cuando la incluyeron en la *Antología del estilo fantástico*; lo que le otorgó el derecho de ser considerada una de las precursoras más legítimas y con mayor talento del género fantástico. Reafirma ese pensamiento Carlos Landeros (2007, p. 17) cuando muestra cómo sus colegas investigadores de distintos países ven la obra garriana:

[...] consideran las novelas *Los recuerdos del porvenir*, de Garro, y *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, como las precursoras más significativas del llamado “realismo mágico” en América Latina. Incluso, en la Antología de la literatura fantástica, publicado por Sudamericana, compilada por Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares, el único título de autor mexicano que mencionan dentro de esa corriente es la novela de . Garro²⁷.

(Landeros, 2007, p. 17)

Hay que destacar un hecho curioso y sugestivo en torno a la escritora que llamaba y aún llama bastante la atención. Existe como una especie de correspondencia e influjo entre su biografía y su literatura. La verdad es que la misma persona de Elena Garro parecía surgida de la dimensión de lo fantástico. La novelista se sentía tan entrañablemente atada o conectada a su escritura que, a través de un extraordinario fenómeno, una parecía contaminar la otra y viceversa. Así lo explica Landeros:

En Elena hay un cambio muy drástico cuando decide que el realismo mágico ya no le interesa porque todo lo que les ocurre a sus personajes, su final trágico específicamente, después le ocurre a ella en la vida real.²⁸

(Landeros, 2007, p. 183)

Asimismo, es interesante observar la manera cómo la reconocida periodista y escritora española Marta Robles valora la producción literaria de Elena Garro:

Refirió los grandes despliegues, en el cuento o la novela: paisajes abiertos, movimiento incesante, descripciones agudas y la presencia del narrador, eterno testigo de la difícil faena de sobrellevar la existencia entre episodios que sorteaban lo insólito en accidentes comunes. Por eso la acomodaron en el renglón del realismo mágico, por su habilidad para enriquecer el hecho de vivir con lo inesperado.

(Robles, 2002, p. 409)

²⁷ Es preciso no perder de vista que muchos estudiosos optan por no diferenciar entre realismo mágico y mundo fantástico. Sin embargo, mientras lo mágico y lo real maravilloso no se interesan por la verosimilitud, jugando con hadas, fantasmas, espectros, duendes y vampiros, la especificidad de lo fantástico es hacer creíble todo lo aparentemente imposible.

²⁸ En efecto, su miedo a las intromisiones e intervenciones de su escritura sobre su propio destino, o sea, sobre el plan de su vida real, hizo que Garro decidiera alejarse de lo fantástico y adoptara el realismo. Sin embargo, las obras resultantes no se revelaron tan interesantes como las otras: *Inés*, *Y Matarazo no llamó* y *La casa junto al río* son menos vibrantes, como si la escritora estuviera fuera de su contexto natural. Aun así, se percibe la pluma brillante de la autora.

3. SEMBLANZA BIOLITERARIA DE UNA ESCRITORA ILUMINADA Y MALDITA

*Yo la veía de oro, con sus
pensamientos de playas blancas,
la risa en su alma rumorosa,
porque se reía mucho, era
quevedesca, era muy burlona.
Helena Paz Garro (s.f., p. 7)²⁹*

*Elena Garro, la perseguida
por la mala suerte y el malentendido.
Tomo Terabia (2010)*

*Invirtió todo su talento radioactivo
en su mejor creación: ella misma
Alejandro Bellotti (2014)*

Gran parte de la crítica moderna suele menospreciar los estudios biográficos como instrumento auxiliar y pertinente en el proceso de análisis textual de una obra literaria. Hay que ser prudentes para no llegar a los extremismos de los primeros formalistas y estructuralistas, que veían el texto únicamente desde el prisma de su inmanencia; aunque tampoco limitarse a los datos biográficos, pues hay que tener siempre en cuenta que la materia artística es, sobre todo, fruto de la invención.

Es cierto que toda obra literaria es una creación ficticia, pero no es menos verdadero que se trata de una creación oriunda del imaginario de un ser que existe, que recibe influencias de su entorno y que está incrustado en una comunidad con sus tradiciones, su historia y su cultura. En ese sentido, teniendo en cuenta que esas coordenadas pueden ser intertextualizadas, pasando a formar parte integrante del texto, interesan, por tanto, los datos biográficos del autor. La obra literaria, aunque camine por las vertientes de lo imaginario, puede perfectamente estar contaminada de una realidad supuestamente extrínseca. Se acata, por tanto, el razonamiento de Gérard

²⁹ Helena Paz Garro, hija de Elena Garro, hablando de su madre.

Genette, para quien el texto se encuentra imbricado en una profusión de paratextos. Independientemente de que “lo rodean y lo prolongan [...] por *darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su ‘recepción’ y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro” (Genette, 2001, p. 7).

Desde ese punto de vista, la biografía de Elena Garro constituye un significativo paratexto. Y puede servir como un instrumento más para aclarar la tesis y contenido de sus propios textos. Como su catolicismo, por ejemplo, explica algunos conceptos bíblicos presentes en su escritura. La filosofía de la existencia humana que plantea en su obra, y que, de un modo u otro, esboza el mito del eterno retorno, parece salida del Eclesiastés 1:9: “Lo que fue, eso será; lo que se hizo, se hará: nada hay nuevo bajo el sol” (*Biblia de América*, 1997)³⁰. El discurso de Garro se comprende mejor si se enmarca en el contexto de la tradición, el *status quo* y la fisonomía histórica de su país. El conocimiento de sus datos biográficos hace que se iluminen el espacio, el tiempo, la trama y los héroes (la protagonista culta, compleja y apasionada; las mujeres marginadas; el cruel general Rosas; los personajes humildes y desposeídos, como los indios, por los cuales Garro tanto luchó en su vida real).

En la obra de la autora, y por supuesto en *Los recuerdos del porvenir*, la realidad y lo imaginario se confunden y superponen. Y ello ocurre de tal manera que, a veces, es difícil precisar las líneas limítrofes entre tres elementos: la historia oficial, la historia vivida (y sentida) por la comunidad y la historia imaginada por el narrador. “Los recuerdos”, en el caso específico de Garro, conducen también a los episodios que vivió como testigo y que se convirtieron en ficción bajo su maestría literaria. Quien la lee pronto se entera de que su obra no está desnuda, sino revestida de hechos provenientes de una realidad vivida y sentida. Así es que nada está más lejos de los textos de Garro que un pulcro y aséptico “arte por el arte”. Su arte se encuentra comprometido con una realidad que denuncia a través de su discurso, en el que nada está escrito gratuitamente y mucho menos inocentemente.

³⁰ Para unificar el origen de las citas bíblicas, todas serán citadas de la *Biblia de América* (1997).

Es asimismo pertinente señalar que *Los recuerdos del porvenir* se halla colmado de Elenas Garros. Si las mujeres de su narrativa se sienten aprisionadas por los conceptos machistas de la sociedad, allá está ella, denunciando la condición femenina. Cuando varios miembros de la comunidad lloran la muerte de sus paisanos, allá está también, exponiendo el problema de los indígenas. Y cuando el personaje de Isabel se pierde en elucubraciones cósmicas, allá está la escritora, desubicada en un mundo que no la comprende, en donde no hay lugar para sus anhelos de coherencia política y social. En ese sentido, Silvia Hopenhayn, en su artículo titulado “Elena Garro, escritora y valiente musa”, plantea:

De algunos escritores resuenan más ciertos aspectos de su vida que la fecundidad de su obra. Como si el trazo más significativo fuese el de su destino, y los libros, apenas borradores de una existencia rutilante. La escritora Elena Garro (1916-1988) es un ejemplo, ya que su biografía prevalece por encima de su intensa y aguerrida producción literaria.

(Hopenhayn, *La Nación*, 19 de mayo de 2013)

Hopenhayn y sus seguidores exageran: la obra artística siempre prevalece, aunque no cabe duda de que las experiencias personales de Garro son relevantes, pues están enlazadas a la misma tesitura literaria. Al fin y al cabo, las vivencias de la autora, así como la historia mexicana “oficial”, se encuentran, en mayor o menor medida, insertas en la materia ficcional. Sin embargo, no se puede perder de vista que, en el presente trabajo, el objetivo central es observar los elementos cíclicos que rescatan los hechos y sucesos de vuelta a la memoria en un reiterado movimiento circular. Hechos y sucesos que atormentaron a la escritora, la atormentan y seguirán atormentando en el futuro, volviendo perennemente a la memoria... Hechos y sucesos que saben a violencia –una violencia que, al menos para la narradora, parece repetirse hasta el infinito, desde los orígenes de la historia de México.

Por su dimensión histórica y a la vez imaginativa, la obra de Elena Garro requiere el soporte de una lectura biográfica. Y no sorprende que la mayoría de la crítica literaria no logre desarrollarse sin que, de algún modo, salga a la luz su vida. Es lo que afirma Laura Cardona en su artículo “Las muchas fugas de Elena Garro”, quien, sin llegar al extremo de la mencionada Hopenhayn, reconoce:

Sin embargo, es imposible soslayar su biografía, por la intensidad, el aislamiento, la desdicha y el aura de locura y maldición que la condenó al absoluto silencio editorial por trece años. Y también porque, iluminados por su vida, ciertos climas de sus textos intensifican y expanden su sentido.

(*lanacion.com*, 16 de septiembre de 2011)

En efecto, la vida personal de Garro se funde con su universo ficcional narrativo. Así lo percibió Patricia Rosas Lopátegui en su texto *Testimonio sobre Mariana de Elena Garro o por qué lo privado debe hacerse público*:

Cuando en 1989 escribía mi tesis doctoral centrada en la novela de Elena Garro, *Testimonios sobre Mariana* (Grijalbo, 1981), tuve la certeza de que este texto era autobiográfico. La fuerza y honestidad con que aparecen narrados los acontecimientos, me hizo sospechar su carácter vivencial.

(Rosas Lopátegui, s.f. p. 1)

Nada lo confirma más que las palabras de la propia Elena Garro en una entrevista a Roberto Páramo en 1967, titulada “Reconsideración de Elena Garro”:

Yo no puedo escribir nada que no sea autobiográfico; en *Los recuerdos del porvenir* narro hechos en los que no participé, porque era muy niña, pero sí viví. Así mismo en las dos últimas novelas, *Reencuentro de personajes* y *Testimonios sobre Mariana*, trato las experiencias y sucesos que me acontecieron en la multitud de países donde he vivido.

(En Páramo, 2005, p. 231)

A continuación, y siempre manteniendo sus afirmaciones precedentes, la escritora mexicana añade: “Y como creo firmemente que lo que no es vivencia es academia, tengo que escribir sobre mí misma” (*ibíd.*) Ese testimonio de la propia autora demuestra que para llevar a cabo un estudio de *Los recuerdos del porvenir* es necesario bucear en su biografía, no para priorizarla, sino para comprender mejor su obra.

3.1. Elena Garro: ¿persona o personaje?

*Yo sólo soy memoria,
y la memoria que de mí se tenga.*
Elena Garro (2010, p. 11)

Los recuerdos son mi manera de vivir.
Elena Garro (2002, p. 181)

Pese a la admiración que provocaba, Elena Garro confesó en una entrevista a Reynol Pérez Vásquez (Melgar, 2002, p. 175) que le gustaba la soledad: “Fíjate que nunca me he sentido sola. Estoy muy sola porque me gusta estar sola. Porque estando sola [...] me pongo a pensar, a imaginar, a amar las cosas, a los amigos, a mis gatos...” (Melgar, 2002, p. 175). En esa misma cita, la escritora le reveló también una anécdota familiar sobre su tendencia al recogimiento. Explicó que los amigos que traía a casa su marido nunca la veían y empezaron a hacer conjeturas, hasta que: “Un día uno de ellos le dijo: Oye, yo creo que tú has inventado a tu mujer, que no existe”. Y Octavio vino muy preocupado a mi cuarto y me dijo: “Por favor, ¡sal! Mis amigos creen que yo te inventé” (*ibíd.*).

Ahora bien, lo que sí era notorio y de conocimiento público era su personalidad. Intelectual y polémica, la escritora tenía un carácter firme y tajante. Defendía lo que consideraba recto y justo. Tomaba decisiones, sin importarle si los demás la juzgaban equivocada o irresponsable. No le importaba las consecuencias de sus actos. Manifestaba un temperamento atrevido, desafiante, pleno de audacia, bravura e intrepidez.³¹ De familia católica, y ella misma “católica guadalupana”, fue su espíritu de justicia y solidaridad quien incitó a Octavio Paz a acercarse a los desposeídos. Y aunque su esposo fuera progresista, fue ella quien lo empujó a comprometerse, quien lo llevó a conocer a los aborígenes de Yucatán. Estaba siempre inmersa en los problemas sociales que afligían a las clases menos favorecidas. Audazmente, acudía a las autoridades para que los ayudaran. Los llevaba a todas partes, fuesen despachos oficiales, fuesen reuniones intelectuales. Y suscitaba un perturbador bullicio si rechazaban a “sus” desdichados indigentes mal vestidos.

³¹ También alardeaba de un cierto sentimiento victimista, con la misma vehemencia con la que ostentaba su energía.

Dueña de un talante rebelde e independiente³², escribía, incansable, artículos feroces. Valiente, acusaba al sistema, dando los nombres de los que consideraba eran los responsables de las iniquidades e ilegalidades que se cometían contra los pobres, indios y campesinos. Y si el sistema no resolvía los problemas planteados, tampoco sabían cómo librarse de las reivindicaciones de una mujer tan pertinaz. A menudo, esa postura radical, esa franqueza que no conocía límites ni clemencia, y esa sinceridad punzante trasformada en acciones, desconcertaba y enfurecía a quienes se mantenían, según ella, inermes. No despertaba solidaridad, sino temor y odio. Por otra parte, su coraje desmedido, que la hacía desplazarse a las afueras donde creía que verdaderamente residía el peligro, en donde vivían los miserables, solía ser tomado como un rasgo de locura de una mujer paranoica.

Sin embargo, como atinadamente observa Rebecca E. Biron, la escritora parecía no enterarse de que su postura despertaba un sentimiento negativo hacia ella. Pese a ser tan cáustica respecto a lo que consideraba mal carácter e hipocresía de sus compañeros literarios y agentes culturales: “she never ceased to hope for their admiration and respect” (Biron, 2014, p. 7).

Elena Poniatowska plantea una sugestiva pregunta: “¿Se comió el personaje a la escritora?” (en Rosas Lopátegui, 2005, p. 23). Para ella, Garro fue “un icono, un mito, una mujer fuera de serie”. Por su vida intensa, compleja y apasionante, colmada de desbordamientos vehementes, amores, tragedias e incidentes sorprendentes, Garro se volvió, ella misma, un personaje, una protagonista. Si no fuera tan original y competente su obra, se hubiera sobrepuesto la autora y su biografía sobre su propia creación. Tan es así que la transformaron en personaje en varias obras literarias. José Bianco la ficcionalizó en *La pérdida del reino* (1987). Por su parte, Adolfo Bioy Casares la incluyó en *El sueño de los héroes* (2004). En *La playa del cielo* (1998) de Elena Poniatowska, Elena Garro asume un protagonismo fantástico y delirante. Guillermo Schmidhuber de la Mora, parodiando la obra de la escritora, la hizo protagonizar una pieza teatral *En busca de un hogar sólido. In memoriam de Elena Garro* (en Melgar y Mora, 2002, pp. 213-229). En cuanto a su ex marido,

³² Según Deva Garro, hermana de la escritora, “Elena siempre fue altanera, desde chiquilla. Me acuerdo que un día fuimos a comprar unos besitos de chocolate y el dependiente preguntó: “¿Dónde los quieres? ¿En las mejillas?”. “No” –contestó ella– démelos aquí en los pies” (en Rosas Lopátegui, 2005, p. 41).

el poeta Octavio Paz, la transformó, como ya hemos señalado anteriormente en una onda salida del mar, bulliciosa, atrevida y voluntariosa en *Mi vida con la ola* (2009).

La verdad es que, de un modo u otro, la escritora sedujo a todos los que la conocieron y la mayoría de sus entrevistadores terminaban invariablemente arrodillados a sus pies. La veían y sentían como si fuera un personaje de novela: “Elena abrió la puerta sonriente. Me deslumbró irremediablemente. Era una mujer, más que bonita, hermosa y seductora. Tenía clase y conversaba de una manera envolvente” (Landeros, 2007, p. 22). Elena subyugaba a las personas que la conocían, las hipnotizaba con el sortilegio de su inteligencia, talento y gracia; como sigue revelando Landeros:

Su sentido de la ironía era peculiar, siempre al filo del humor negro y un poco perversa. Era capaz de burlarse de todo y de todos, hasta de sí misma en los momentos más dramáticos. La Garro vestía diferentes tonos de *beige*, su color favorito. Su atuendo contrastaba con su pelo rubio y sus ojos cafés. [...] Así escuchándola, las horas volaron. [...] Acababa de conocer un verdadero personaje.

(*Ibíd.*, p. 22)

Entrevistado cuando tenía noventa y dos años, la imagen de Garro estaba aún muy viva en la memoria de Archibaldo Burns, que en su juventud había mantenido un romance con la escritora³³:

Aparte de lo inteligente que era, la gracia y los dones naturales que tenía, en las fiestas la veíamos bailar sola, le sobraba el compañero. En un viaje que realicé a París, cuando los surrealistas estaban en su apogeo, algunos fueron amigos de Elena, y me comentaron que Elena opacaba a todo el mundo, incluyendo a Octavio³⁴, quien no es poca cosa.

(*Ibíd.*, p. 192)

Y es que Burns, a su avanzada edad, aún la recordaba de modo deslumbrador, reproduciendo la voz de los que la veían como una especie de hechicera, de cuya seducción no era fácil escapar:

³³ Elena Garro tuvo varias relaciones sentimentales. Sin embargo, según se infiere de una carta que envió al que, sin duda, fue la gran pasión de su vida, Adolfo Bioy Casares, en 1956, la escritora planeaba, por aquel entonces, casarse con Archibaldo Burns (Melgar, 2002, p. 312).

³⁴ Se refiere a Octavio Paz, que entonces estaba casado con Elena Garro.

[...] Era muy femenina, en ciertos aspectos, como mujer que era; tenía ese extraño desplante de timidez y desparpajo que conseguía conjuntar en cada ocasión propicia.

[...] Las tres hermanas, Elena, Deva y Estrella, formaban una trilogía impresionante. [...] Y Elena siempre tan predispuesta a usar la corona... [...] a ser la reina en donde se encontrara.

(*Ibíd.*, pp. 192-193)

Pero fue el escritor argentino Adolfo Bioy Casares, a quien amó y con quien mantuvo una larga relación mientras ambos estaban casados, quien le escribió algunas de las cartas más apasionadas: la idolatraba; se le veía extasiado, embrujado. Entre las 92 cartas que le envió Bioy Casares a lo largo de dos décadas, desde 1949 (fecha en que se conocieron en París) a 1969, destaca esta señalada por Pascal Beltrán del Río en su artículo “Cartas de Adolfo Bioy Casares a Elena Garro”, publicada en el sitio web *La Nación*. Suplemento de Cultura:

Me gustaría ser más inteligente o más certero, escribirte cartas maravillosas. Debo resignarme a conjugar el verbo amar, a repetir por milésima vez que nunca quise a nadie como te quiero a ti, que te admiro, que te respeto, que me gustas, que me diviertes, que me emocionas, que te adoro. Que el mundo sin ti, que ahora me toca, me deprime y que sería muy desdichado de no encontrarnos en el futuro. Te beso, mi amor, te pido perdón por mis necesidades.

(Beltrán del Río, *La Nación*, 3 de diciembre de 1997)

Elena Garro se llamaba Delfina Garro Navarro y nació en el seno de una familia católica y de clase media. Era hija de padre español, José Antonio Garro, y de madre mexicana, chihuahuense, Esperanza Navarro. Fue la segunda hija de cinco hermanos, que se llamaban Devaki (la mayor), Estrella, José Albano y Sofía, que murió niña. Vio la luz en Puebla, en una fecha incierta y contradictoria como lo fue su vida. A pesar de los crecientes estudios que se han llevado a cabo sobre la escritora, y de tantos documentos y pasaportes que tenía, la verdad es que subsiste hasta hoy esa increíble imprecisión. Se sabe que fue el día 11 de diciembre, en alguna fecha entre 1916 y 1920.

Tratándose de alguien tan enigmática, ¿qué importan las vaguedades de orden temporal? Ello no va cambiar su trayectoria vital y literaria. Cuando, a causa del cáncer y de un enfisema pulmonar, dejó este mundo, todos los pensamientos de los intelectuales y artistas mexicanos estaban posados en ella: era un 22 de agosto de 1998; fecha que quedaría grabada para siempre

en la historia de la literatura mexicana. Ejemplo de su notoriedad es que el 25 de agosto, tres días después de su fallecimiento, la sección de obituarios del *New York Times* publicaba una nota necrológica. La firmaba Anthony de Palma bajo el título “Elena Garro, una representante de la literatura mexicana, muere a los 78”:

Elena Garro, a Mexican Literary figure, dies at 78

The Mexican writer Elena Garro, whose novels, plays and stories exploring the clash between illusion and reality in Latin America made her one of Mexico's most important literary figures behind her former husband, Octavio Paz, died on Saturday at Cuernavaca Hospital, south of Mexico City.

She was 78 and had emphysema, said her daughter, Helena Paz Garro. While male voices predominate in Latin American literature, Ms. Garro, through acerbic intelligence and lyric intensity, achieved a level of recognition and importance usually barred to women. The president of the National Council for Culture and the Arts in Mexico, Rafael Tovar y de Teresa, labeled Ms. Garro one of the three most important female writers that Mexico had produced, alongside the 17th-century nun and poet Sor Juana de la Cruz and Rosario Castellanos, Ms. Garro's contemporary.

The Mexican literary world "is in mourning again," said Mr. Tovar y de Teresa. Mr. Paz, who won the Nobel Prize in Literature in 1990, died on April 19.

El 30 de agosto, ocho días después de su muerte, fue publicado en la página web *La Jornada Semanal* un interesante homenaje de los escritores. Poniatowska escribió el relato mencionado anteriormente “La playa del cielo” (1998), de donde emerge una Garro resplandeciente, acompañada por su hija, yéndose al encuentro de sus personajes. Su elegancia desentona con la comitiva de sus queridos protegidos olvidados del sistema:

Allá viene por la vía láctea una mujer con un abrigo de pieles que le llega hasta el tobillo. Vestida de beige, su pelo es rubio, sus ojos cafés echan relámpagos. La sigue una niña-mujer y a su lado caminan 15 campesinos en calzones de manta y sombrero de soyate, descalzos. [...]. Elena se encuentra con sus personajes que la vigilan con sus ojos sin párpados.

(Poniatowska, *Jornada Semanal*, 30 de agosto de 1998)

A continuación, en el mismo texto, Poniatowska parece salirse de su narración para bucear en la reflexión:

Todo autor, al llegar al final se encuentra con sus personajes. Elena Garro hechizó a los suyos antes de que la convirtieran en estatua de sal y adelantó todos los recuerdos para que fueran del porvenir. De paso nos hechizó a todos los que la conocimos Hada y bruja, verduga y víctima, ingenua y maliciosa.

(Ibíd.)

A la Elena Garro de la vida real la trasladó su familia a Iguala, Guerrero, durante la Guerra Cristera, que sucedió a la Revolución Mexicana³⁵; en esa población realizó sus primeros estudios. Conviene subrayar que se trataba de una región predominantemente indígena. Allí conocería la pequeña Elena la pobreza y el sufrimiento de los campesinos y de los aborígenes, víctimas de la discriminación y la marginación económica. Ya en esa época brotaba en ella la semilla de la solidaridad con los indios. También germinaba su extrañamiento y aversión respecto al fanatismo político, las injusticias sociales y la persecución a la población indígena.

Hija de un tiempo y un mundo inmerso en la violencia, escuchaba las noticias de la belicosidad y brutalidad que no comprendía ni aceptaba. Extremadamente sensible, esa atmósfera brutal la afectaría para siempre. A medida que crecía, se agudizaba su percepción y su conciencia acerca de los problemas que afectaban a su país y a su gente. Defensora de las personas oprimidas, le preocupaba, además de la precaria realidad de los indígenas, la condición a que estaba relegada la mujer. Y ese contexto interior y exterior de la autora emergería posteriormente en sus posicionamientos y actitudes sociales, políticas y culturales.

Ese manantial ideológico colmado de incoherencias e incomprendiones aparecerá intertextualizado en *Los recuerdos del porvenir*, desvelando la violencia, la discriminación y la brutalidad hacia los indígenas y asimismo la posición desfavorable que sufrían las mujeres mexicanas. Todos estos cuestionamientos surgirán, como veremos más adelante, a nivel textual, en la acción y en la voz del narrador y de los personajes. De forma cristalina o

³⁵ Algunos historiadores consideran que tanto la Revolución Mexicana como la Guerra Cristera englobarían un solo acontecimiento: la Revolución Mexicana.

escamoteada entre líneas, aparecerán, reaparecerán y regresarán recurrentemente en un eterno retorno de lo mismo.

Como pertenecía a un círculo familiar adicto a la buena lectura, Elena, desde temprana edad, tuvo acceso a los clásicos de la literatura. Pronto su padre se dio cuenta de su aguda inteligencia, su facilidad de aprendizaje y su destreza en el área literaria. Por ello, la envió, aún adolescente, a Ciudad de México, a fin de estudiar Literatura en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), donde ingresó en la Facultad de Filosofía y Letras y donde estudiaría desde 1934 a 1937. Bella, brillante, cautivadora, curiosa y muy pasional, también se dedicó a la coreografía, el teatro y el ballet. Como coreógrafa, participó, en 1937, en la pieza “Perséfone” de André Gide.

Aunque no era algo habitual que una mujer siguiera una carrera en un curso superior, pronto destacó en su grupo. Muy activa en todos los cursos que frecuentaba, su hermosura era lo de menos. Llamaban la atención su inteligencia, carisma, compromiso, actitud y dones multifacéticos, que hechizaron a Octavio Paz cuando la conoció en 1935. El joven apasionado escribió a Elena veintitrés cartas de amor entre junio y octubre de ese mismo año. A través de algunos fragmentos recogidos por Antonio Bertrán en su ensayo *Octavio Paz y Elena Garro: Revelan un amor imposible*, se observa cómo maneja las técnicas de seducción, a través de la palabra y la argumentación: “Prefiero morir a que no me ames, estoy loco. No quiero que pienses en mí con repulsión, como pecado. Hay que amar nuestros pecados, que ésta es la única manera de salvarnos, reconociéndonos en ellos, ennobleciéndonos” (Bertrán, 11 de marzo de 2002). Y siguen las reflexiones de Octavio Paz, un intelectual extremadamente inteligente y listo, que pretendía disuadirla de los recatados ademanes de su origen católico:

La carne no es mala. Tú no puedes decir esa herejía que has dicho. Es malo lo que está dentro de la carne. Luchan tu adolescencia y la mujer que palpita dentro de ti. Y a eso se aumenta la impotencia de mi amor para arrancarte de ti misma.

(Ibíd.)

El padre de Elena temía que se “perdiera” o que se casara precozmente. Considerando que el matrimonio podría alejarla de la senda de sus estudios universitarios (pues en aquel entonces el destino de toda mujer casada quedaba reducido a ser ama de casa) pensó, incluso, en meterla en un

convento. Sin embargo, el 25 de mayo de 1937 se casó con Octavio Paz. En junio, se fue con él a España para participar en el Congreso Internacional de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, en Madrid y Valencia, donde conocieron a un gran número de escritores. Después visitaron París y permanecieron en Europa hasta finales de año. Como había previsto su padre, los lazos nupciales cercenaron los estudios de la joven. Pronto quedaría encinta y el 12 de diciembre de 1939 vería la luz Helena Paz Garro. Pero profundas y sucesivas desavenencias empezaban a crear un abismo en la pareja, convirtiendo su matrimonio en un infierno.

Elena Garro colaboró en revistas y periódicos, por ejemplo, *Así*, de México DF, y fue además guionista cinematográfica. Participó en varios proyectos, y acompañó a su esposo a los Estados Unidos, donde él trabajó en un Proyecto de Poesía y luego en el Consulado de México en San Francisco. Fue reportera, escribió dramas, novelas y cuentos. Empezó a colaborar como “periodista americana”. Luego se trasladó a Nueva York y trabajó como traductora en el American Jewish Committee.

En 1946, fue a vivir a París, ya que su marido fue designado embajador de México en Francia. En la capital francesa conoció a varios escritores importantes, como Bioy Casares, con quien intercambió cartas durante un par de décadas y tuvo un prolongado *affaire* amoroso. Paz fue nombrado para un puesto en Japón y, en Tokio, Elena enfermó gravemente, por lo cual Paz se trasladó a Suiza. La pareja se instaló primero en Berna y después en Ginebra. Durante su enfermedad, en el periodo 1952-53, Elena escribió *Los recuerdos del porvenir*. Esta obra, y el relato breve “La culpa es de los tlaxcaltecas”, publicado por primera vez en 1964, en la *Revista Mexicana de Literatura*, fueron considerados como pertenecientes al realismo mágico. Gradualmente, publicaría sus otros libros listados más adelante en este trabajo e igualmente recibiría un gran número de galardones.

Garro vivió en México, Nueva York, Paris, Ascona (Suiza), siempre creando, sea adaptaciones y guiones para películas, sea novelas, cuentos, piezas teatrales, sea ensayos y artículos para revistas y periódicos. Su matrimonio terminó deshaciéndose cuando su esposo se mudó a Nueva Delhi (India) en 1962, tras lo cual ella empezó a involucrarse cada vez más en la cuestión de los campesinos.

Perseguida ferozmente tras la masacre estudiantil de 1968, se fue a los Estados Unidos y después a España y, por fin, se exilió a Francia, de donde regresaría a México veinte años después. Garro fue, políticamente, “la perdedora”. Y si la historia está escrita por los vencedores, como señaló la autora, hay que seguir prestando atención a los dardos que aún le lanzan. Regresó a México porque un grupo de intelectuales la convenció, sin medir las consecuencias que enseguida se revelaron dañinas, destruyendo las esperanzas de Garro de llevar una vida digna en su vejez. Fue René Avilés Fabila quien usando estas palabras lo atestiguó: “José María Fernández Unsain, Emilio Carballido, Rosario Casco Montoya y yo fuimos los que decidimos traerla a su tierra. [...] Su reencuentro con México a primera vista pareció maravilloso” (Fabila, s.f., pp. 8-9).

Aunque luego el mismo Fabila, reconociendo su error, demuestra un visible desaliento, delante de los hechos que –él lo sabía– no tenían vuelta atrás. Garro y su hija se habían deshecho de su casa en París, trasladándose a México con sus escasos haberes y ello era irreversible:

Las dos Elenas se acomodaron en un departamento miserable [...]. El único medio económico para subsistir eran las regalías de sus libros y una beca del Sistema Nacional de Creadores concedida a regañadientes por la burocracia cultural. [...] Al fin Elena Garro murió [...] en su horrible albergue, rodeada de gatos y con una hija, Helena Paz, que mostraba signos evidentes de desequilibrio.

(Ibíd.)

Señala Poniatowska que “Elena Garro fue un ser lleno de contradicciones y enigmas. Para ella nunca hubo medias tintas” (en Rosas Lopátegui, 2005, p. 23). En cuanto aparecía en alguna reunión o donde fuere, su presencia magnetizaba por su belleza y elegancia. Sin embargo, era cuando hablaba cuando se iluminaba y eclipsaba a todos, incluso a su marido Octavio Paz; sus modales y su mirada transmitían fortaleza y fragilidad, alegría y tristeza, inteligencia y humor sardónico, seducción y peligro. Todo ello la convertía en un ser tan interesante como enigmático; jamás dejaba indiferente. Siempre era el centro de las atenciones: a unos provocaba un sublime encantamiento y a otros un hondo rencor. También ella adoraba u odiaba con igual vehemencia.

En cuanto a la fecha de su nacimiento, 1916, no representa una referencia irrefutable. Es indiscutible que fue la usada por Garro en su testamento, pero ¿ello significa que fuera la verdadera? La escritora solía usar también otras según le convenía. Tampoco sus biógrafos ni los que la conocieron íntimamente se ponen de acuerdo en la trinidad de fechas: 1916, 1917 o 1920. Esta última sigue siendo la más admitida por muchos estudiosos. Recientemente, la revista *Carátula. Revista Cultural Centroamericana* (Sección Crítica, núm. 55, agosto-septiembre 2013) insiste: “Elena Garro nace en Puebla en 1920 y fallece en Cuernavaca, Morelos en 1998”. Respecto a 1917, es la fecha de nacimiento señalada en el texto “Yo, Elena Garro”: “Soy Elena Garro, nacida de José Antonio Garro y Esperanza Navarro en la ciudad de Puebla el 11 de diciembre de 1917” (en Landeros, 2007, p. 31). Por el mismo camino sigue Laura Perales, pero no logra disfrazar una incómoda vacilación: “Elena Delfina Garro Navarro vio la luz en la ciudad de Puebla en 1917, pero ella afirmaba que había nacido en 1920; hay una fecha más: 1916, según Rhina Toruño a partir de una de las muchas entrevistas que le hizo a Garro” (Perales, 2007, pp. 11-18)³⁶. En relación a 1916, aparte de lo que atestiga Toruño, ya se ha mencionado que muchos se basan en la “prueba” de la firma de su testamento.

Asimismo, la propia Elena Garro se contradecía acerca del tema. Quizás tuvo que aparentar edades distintas, de acuerdo con lo que las circunstancias le exigían. Un ejemplo sería su boda, porque, cuando decidió casarse con Octavio Paz, de acuerdo con las leyes, sería menor de edad. Como refirió a Gabriela Mora: “Una mañana antes de entrar a clases me esperaba³⁷ en la esquina de la universidad con sus amigos, me llevaron a tomarme unas fotos de cinco minutos y luego a un juzgado, me aumentaron la edad y me casaron” (Melgar, 2002, p. 283). Este extraño episodio pone en evidencia que Garro era menor. Si no hubiera *aumentado su edad*, no hubiera podido casarse sin el consentimiento de sus padres (que, por supuesto, no aprobaban ese lazo a una edad tan temprana). Ese detalle, basado en la modificación de su documento original, explicaría la confusión de fechas en la biografía de la escritora³⁸.

³⁶ Consultar también Toruño, 2000, pp. 24-26.

³⁷ Se refiere a Octavio Paz.

³⁸ Sorprende el relato escrito por Garro sobre su boda con Octavio Paz. Véase el fragmento del texto de Elena Garro titulado “A mí me ha ocurrido todo al revés”, en *Cuadernos*

Por otra parte, la misma escritora optó por mantener las fechas en secreto. Como aclara Tanya Cosío en su artículo “Recordando a Elena Garro: creadora, artífice, del Realismo Mágico”, publicado en el sitio web *Revista Red Door NY (Ronda de Muertos- Revista Red Door NY, 2010)*:

No cito la fecha de su nacimiento porque ella siempre me decía que nunca dijera el año en el que yo había nacido puesto que me meterían en una especie de archivo y dirían: “ah, eres muy joven para eso” o “ah, eres muy grande, para eso” en fin, que siempre te determinarían, y es verdad. Aún ahora sigue siendo un enigma el año en el que realmente nació.

(Cosío, 2010)

Esas vaguedades deberían, supuestamente, haber sido dirimidas a partir de los documentos que se encuentran en la Universidad de Princeton. Esta institución compró, a su muerte, sus manuscritos y su correspondencia a su hija; además, agregó diarios, memorias y otros documentos personales. Sin embargo, las dudas y contradicciones siguen abrumando todavía a los estudiosos. En la Nota Aclaratoria de la “Cronología de la vida y obra de Elena Garro” (Melgar, y Mora, 2002, p. 303) destaca esa angustia y desesperación que emerge de la impotencia de sus biógrafos:

[...] El desorden de las fechas, sin embargo, no se ha limitado a los textos. Casi hasta el final de su vida, Garro dejó pasar, o contribuyó a difundir, una fecha de nacimiento errada, el 11 de diciembre de 1920, que, no obstante, la publicación del testamento donde precisa que nació en 1916, se sigue repitiendo en diversos textos. Y ese es sólo el principio de la pesadilla [...].

(Melgar y Mora, 2002, p. 303)

Añadiendo aún más misterio sobre la fecha de nacimiento de Elena Garro, tampoco parece sencillo definir su nacionalidad. Aunque nació en Puebla, México, y se casó con el mexicano Octavio Paz, extrañamente, no se

Hispanoamericanos, donde narra una insólita revelación: Octavio Paz, que le llevaba varios años, la habría hecho firmar una fecha de nacimiento falsa, para parecer mayor de edad y poder casarse con él. Por su parte, ¡Paz me exigía: «¡Debes aprender a decir: no!»... Tenía mucha razón, y si lo hubiera aprendido a tiempo, no hubiera dicho «sí» aquella mañana de 1937 en la que yo debía examinarme de latín y en la que se atravesaron entre el examen y yo Paz y sus amigos, tiraron mis libros bajo la escalera de una oficina sucia y me ordenaron callar cuando escuchara la fecha de mi nacimiento. Todo iba de prisa y a paso militar. Subimos la escalera y llegamos a un despacho en el que un hombre de gafas leyó, según me enteré después, la epístola de Melchor Ocampo, que, también lo supe después, es la epístola laica del matrimonio en México. Me aburrí el texto y me senté en un sofá de bejuco, ¡no tenía mucha calidad literaria! «¡Póngase de pie, que se está casando!»», exclamó indignado el oficinista, que resultó ser don Próspero Olivares Sosa, el juez casamentero de México. [...] Pensé en el examen y no escuché la fecha de mi nacimiento, y resultó que en el acta que firmé tenía más años para resultar mayor de edad” (Garro, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 346, pp. 38-51).

le otorgó nunca la nacionalidad mexicana. Era hija de mexicana y de asturiano, por lo que, debido a la ascendencia española de su padre, se la consideraba española. Esa misma ambigüedad ronda muchos de sus textos, secretamente guardados en un baúl que se perdía durante sus viajes y luego reaparecía, y cuyas fechas de creación siguen en gran parte nebulosas. Idéntico equívoco se revela respecto a su nacionalidad, lo que originó para la escritora un problema de orden burocrático. No conseguía un pasaporte mexicano y, cuando necesitaba viajar, usaba uno español. En su texto “A mí me ha ocurrido todo al revés” (Garro, 2005), expone este conflicto; se queja además de cómo intentaba resolver su caso y cómo nadie lograba ayudarla. Todos se revelaban espantosamente contradictorios. Cuando acude a la administración para resolver la cuestión de su nacionalidad, los funcionarios públicos le dicen primero: “Suban el expediente de la señora del embajador don Octavio Paz, parece ser que no es mexicana”. No obstante, tras algunos minutos, se le anuncia un veredicto totalmente distinto, tan absurdo, que parece salido de lo fantástico: “No, señora; usted nunca fue española, ni figura su divorcio” (*ibíd.*, p. 406). Inexplicablemente, no poseía ni ciudadanía española, ni tampoco mexicana. En una palabra, parecía no haber nacido en ningún país.

Esa confusión en que se vio metida Garro se debió a que, en 1959, encontrándose Octavio Paz en París, promovió su divorcio por correo, registrándolo en la ciudad de Juárez. A principio, el divorcio fue declarado legal. Sin embargo, posteriormente, el presidente Luis Echeverría consideró fraudulentos todos los divorcios realizados en aquella ciudad. Y, de repente, se encontró con que su divorcio era ilegal... (Rosas Lopátegui, 2005, p. 406). Insólitamente, Elena Garro se encuentra en una dimensión de atemporalidad y, por así decirlo, “a-espacialidad”. No era mexicana, tampoco española... Era como si estuviera en un vacío exento de cualquier trazo histórico que legalizase su existencia concreta en la tierra. Y prosigue:

Al final aceptó darme un pasaporte con el término ‘divorciada’ exigido por mí, pero se negó a poner ‘mexicana por matrimonio’ o lo que fuera. Quizá por cortesía, en México la cortesía priva, me cambió el año de nacimiento para hacerme más joven, o tal vez para privarme del derecho de haber nacido española. En México nunca se sabe... Lo acepté.

(*Ibíd.*)

En su artículo “Lazos de familia”, Gloria Prado se refiere a “la prima, la escritora, la hija de la tía Esperanza y de Pepe Garro” (en Melgar y Mora, 2002, p. 23). Alude al hecho de que su prima insertaba en su obra vicisitudes autobiográficas de cuño familiar (*ibíd.*, p. 31). Prado lo pudo atestiguar por sí misma cuando fue a un teatro en que se representaba una pieza de Garro. Allí se sorprendió al reconocer las antiguas historias familiares, ficcionalizadas y transformadas en obra de arte:

Un hogar sólido estaba poblado por los personajes que habían sido mis ancestros, contados, descritos, recreados por mi abuela, y luego reconfigurados por mí misma. Los podía ver ahora, en escena, muertos-vivos, gracias al prodigio de la escritura, de la imaginación creativa de Elena y la magnífica puesta en escena.

(*Ibíd.*, p. 31)

La fascinación que ejercía la dramaturga entre los familiares era aún más notable entre las demás personas, fueran amigos o incluso enemigos que la conocían. Archibaldo Burns sintetiza su magia personal enfatizando que Elena estaba siempre “predispuesta a usar la corona”, pues era siempre “la reina en donde se encontrara” (Landeros, 2007, p. 193). “Su amigo-enemigo-amigo” Emmanuel Carballo, con quien tuvo amistad y muchos años de hostilidad, alababa a las dos Elenas, la escritora y la Chatita:

Octavio era deslumbrante, pero cuando estaba en familia pasaba a segundo término. Elena lo eclipsaba, lo mismo que su hija. Esa noche, Elena grande [...] entró como una gran señora, una madame del siglo XVIII francés, y nos apantalló a todos, y sobre todo cuando empezó a hablar y a moverse, parecía la mujer más hermosa del mundo.

(*Ibíd.*, p. 173)

Acerca de la relación y comparación entre Garro y Paz, subraya Ana María Alba Villalobos, el aspecto contradictorio y la complejidad de la autora de *Los recuerdos del porvenir*. “De tal manera que permite múltiples lecturas o interpretaciones: desde la mujer oprimida por Octavio Paz hasta la Medea que le destruyó la vida y la imagen” (Villalobos, 2010, p. 274). Obsérvese de paso que la afirmación de Villalobos no coincide con lo que efectivamente sucedió. La verdad fue que Paz alcanzó la gloria, mientras que su mujer fue execrada, renegada y exiliada; apenas sí logró rehabilitar su imagen cuando era ya una anciana, débil y enferma. Mejor se debería adoptar la versión propuesta por

Archibaldo Burns: “Nadie puede negar la inteligencia de Paz ni el talento de Elena. Sus obras son las que cuentan. Su vida privada, que no la tuvieron, es lo de menos. Simplemente fueron seres humanos” (Burns, 2006, p. 197).

La escritora era, sin duda, humana. Lo demostraron sus acciones solidarias y compasivas hacia los pobres y desafortunados. Era deslumbrante pero maldita. Luminosa y oscura. Trascendental y terrena. Fuerte y débil. Pragmática y compleja. Generosa y rencorosa. Protectora de las minorías y dueña de ideas políticas incoherentes. Comsa, en *La Colmena*, así la presenta:

[...] me pregunto si ella -esta mujer bella, de piernas más hermosas que las de la diva alemana Marlene Dietrich, según la opinión de Elena Poniatowska³⁹, esta mujer valiente, franca, “oscilante entre los extremos de la indignación y la piedad, la valentía y el miedo” (Poniatowska, 2000)- me pregunto si quiso ser feliz; si la felicidad, como término definitorio de una meta existencial, formó parte de su proyecto de vida.

(Comsa, 2013, p. 16)

La imposibilidad de una respuesta definitiva impone que se mantenga la duda flotando, hasta que otro estudioso pueda, si acaso, desvelarla. Y que se recupere una obra en la que la realidad personal y la realidad mexicana son vividas, interpretadas y traspuestas a la literatura: ahí están los enigmas sobre su vida entrelazados con la historia de México, las tradiciones, la violencia, los problemas sociales, la condición de las mujeres, el mundo mestizo y el indígena. Huelga decir que es imposible, en su caso, separar las coordenadas de su existencia de las coordenadas de la historia de su país. Al fin y al cabo, México fue su fuente constante de inspiración, retratado por su pluma colmada de ternura, odio, dolor, luces, colores, olores y mucha pasión. Y ahora, pasados cien años de su nacimiento, sus compatriotas la han redescubierto, justamente cuando ya se ha muerto. Sin embargo, no deben lamentarlo. Dondequiera que se halle, seguramente estará mejor que en este mundo bullicioso e injusto. Además, ella “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, 2010, p. 34).

³⁹ En *El golpe del rayo I*, 2000.

3.2. Obra literaria: calidad estética y compromiso ético

*Existen diversas escritoras, poetas,
con las que me siento identificada.
Pero mi escritora fetiche es,
sin duda, Elena Garro*

Tanya Cosío (sitio web, 18 de noviembre de 2010)

*Considerada una de las mejores
escritoras mexicanas de todos los tiempos [...]
Elena Garro supo forjar una obra sólida
que incluye novelas, dramaturgias y cuentos.
Alejandro Belloti (17 de septiembre de 2011)*

Alejada durante décadas por cuestiones ajenas a su valor literario, la obra de Elena Garro empezó a ser verdaderamente reconocida en los años noventa, cuando cambió la política de su país. La potencia y magnetismo del personaje dejaron, por fin, paso a su obra, de suerte que los estudiosos empezaron a separar la vida de la creadora de su creación. Con un lenguaje culto y coloquial a la vez, Garro supo como pocos elaborar la atmósfera espacio-temporal de su escritura, tanto en la narrativa (cuento y novela), como en el teatro. Maestra en la composición de los personajes, brilló sobre todo en la densidad y especificidad de los caracteres femeninos.

Sobresalió también como reportera, cronista y articulista por la valentía de su discurso activista en defensa de los desvalidos. Colaboró en la revista *México*, denunció a corruptos y complots y defendió a los indios, a las mujeres y a los desposeídos en un sinnúmero de artículos, ensayos, reportajes y entrevistas. Asimismo, compuso ensayos sobre arte, literatura, teatro y cine. Logró entrevistas exclusivas y sorprendentes, con una expresión suelta, hiriente y sin riendas, en periódicos como *La Cultura*, *La Palabra y el Hombre*, *Revista de la Universidad* y otras publicaciones. Escribió incontables textos sobre personajes famosos o sobre los humildes. Pero, sobre todo, brilló fundamentalmente en su urdimbre creativa, al formar una amalgama entre la realidad histórica, social y cultural de su país con lo imaginario fantástico de su cosmos personal.

La crítica ha considerado extraordinaria su dramaturgia, resaltando especialmente *Un hogar sólido* (1977) y *Felipe Ángeles* (1979), entre otras piezas. En el género del cuento, sobresalen “La culpa es de los tlaxcaltecas” (1987), también publicado en el libro *La semana de colores* (1964) y “Andamos huyendo Lola” (1980). Entre sus novelas reciben un aplauso especial *Testimonios sobre Mariana* (Garro, 2006) y, evidentemente, la más conocida y premiada, *Los recuerdos del porvenir*. Sobre esta última obra Carlos Monsiváis afirma en *Las siete cabritas* de Poniatowska:

[...] ya están presentes la perspicacia, la inteligencia, el instinto poético, la destreza narrativa, la capacidad de crear personajes que en alguna medida son al mismo tiempo metáforas de un paisaje onírico. Si en relación verdadera con el realismo mágico *atenida a su creencia fervorosa en la poesía, Elena Garro describe esa provincia mexicana.*

(En Poniatowska, 2000, p. 102)

Los críticos resaltan además el talento y la calidad narrativa de Garro para estimular el imaginario del receptor, como es el caso de John S. Brushwood:

Although the narrator-town is sometimes disconcerting, it does enhance the feeling of legend-one of the novel's best effects. Garro's ability to challenge the reader's imagination is the important factor. [...] There are things in this novel that are like the works of Gabriel García Márquez: the history and personality of the town, the fantastic happenings though they seem less normal than García Márquez's novels, and the unusual people.

(Brushwood, 1975, pp. 259-260)⁴⁰

A pesar del olvido y ostracismo que marcaron su vida y su obra durante una veintena de años, recibió varios premios. No tantos como hubiera merecido ni tan pocos como para no ser relevantes: el Premio Xavier Villaurrutia por *Los recuerdos del porvenir* (1962), Premio de Novela Juan Grijalbo por *Testimonios sobre Mariana* (1989) y Premio Sor Juana Inés de la Cruz (1996). Fue nombrada Emérita del Sistema Nacional de Creadores (1992), Premio Bellas Artes de Narrativa Colima por toda su obra (1996) y Doctora Honoris Causa (*post mortem*) de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (1998).

⁴⁰ Traducción libre al español: “Aunque la ciudad/narrador suele ser a veces desconcertante, ello hace brotar el sentimiento de leyenda, uno de los mejores efectos de la novela. La habilidad de Garro de desafiar la imaginación del lector es un factor trascendental. Hay elementos en esta novela semejantes a las obras de Gabriel García Márquez: la historia y la personalidad de la ciudad, los acontecimientos fantásticos, aunque parezcan menos normal que las novelas de García Márquez, y las personas inusuales”.

Quizá por todo ello, muchos de sus estudiosos no logran mantenerse emocionalmente apartados del controvertido y gran personaje que fue la misma escritora. Tampoco consigue obtener un objetivo distanciamiento su biógrafa, Patricia Rosas Lopátegui, profesora de Literatura de la Universidad de Nuevo México y autora de *El asesinato de Elena Garro* (2005). Por esa razón, en la *Jornada Semanal*, Elena Poniatowska ironiza: “¡Qué escritor no quisiera tener un biógrafo tan enamorado de su personaje como Patricia Rosas Lopátegui! Su capacidad de entrega no tiene límites. Su admiración se desborda en cada página” (en Rosas Lopátegui, 2005, p.23).

Por otra parte, pese a reprochar la presunta parcialidad de la mencionada biógrafa, y aunque pretenda parecer imparcial, Poniatowska hace exactamente lo que rechaza, o sea, toma partido, aunque al revés. Dejando ver una falta de neutralidad en su modo de juzgar, defiende a Octavio Paz, marido de Garro, con el mismo apasionamiento con que la ataca, ofreciendo una prevención neta en contra de la escritora y en favor de su esposo. En su ensayo publicado en la *Jornada Semanal* (2006), Poniatowska también censura a la biógrafa por beneficiarse del testimonio de Garro. Sostiene que este no pasaría de un “amasijo de contradicciones, cuando no de falsedades”, lo que convertiría el trabajo de Patricia Rosas Lopátegui en “sesgado y tendencioso porque las inexactitudes se vuelven imposturas”.

No obstante, Poniatowska parece no darse cuenta del tesoro, del valioso hallazgo de Rosas Lopátegui. En efecto, esta tuvo el privilegio de obtener el testimonio personal e inédito de Garro, su versión de los acontecimientos hasta entonces narrados casi únicamente desde el punto de vista de quienes le eran hostiles. Lo interesante es que, después de reprochar a su colega la falta de objetividad, la misma Poniatowska rinde su personal homenaje a Garro, alabando la autenticidad de su escritura: “Con razón pudo escribir obras ligadas al campo y a la vida rural, cuentos y piezas de teatro de gran envergadura, notables por su autenticidad. Al igual que Juan Rulfo, Elena Garro sabía reconocer la voz de la tierra” (Poniatowska, 2000, p. 109).

Independientemente de los motivos que condujeran a Elena Poniatowska a cambiar de opinión sobre Garro⁴¹, el hecho refleja cómo las actitudes excesivamente polémicas sobre ella dificultan un distanciamiento emocional que propicie un juicio de valor totalmente imparcial. Y asimismo hace pensar en cómo su carisma puede dificultar la verosimilitud y credibilidad que requiere un ensayo biográfico. En algún momento, sea directamente o entre líneas, el interesado tropezará con la protección vehemente hacia la escritora o con una ofensiva igual de ardorosa. En ambos casos, en lugar de la distancia crítica, se presentan los posicionamientos matizados con los ineludibles tonos de la pasión. Sin embargo, es importante subrayar esa reflexión que aparece en “El porvenir que vino”, publicado en la página web *El Economista*:

Que no haya duda. Elena Garro tuvo una pluma brillante, una personalidad aguerrida y una técnica impecable. Teatro, cuento y novela, con historias que eran su espejo pues para escribir nunca hay mejor tema que los desvaríos de la inteligencia y la cruda realidad de la imaginación propia.

(Kühne, 2013)

3.2.1. Obras de Elena Garro

TEATRO

- *Un hogar sólido y otras piezas en un acto* (1958). México, Xalapa: Universidad Veracruzana.
- *La señora en su balcón* (1960). En *Colección Teatro Mexicano* (1994, 2ª ed). México: Plaza y Valdés. Utilizada por Luis Sandi para una ópera.
- *La señora en su balcón (pieza en un acto)*. Presentada en *Teatro Breve Hispanoamericano*. (1971). México: Aguilar.
- *Los perros*. (marzo de 1965). México: Revista de la Universidad de México, núm. 7, pp. 20-23
- *Felipe Ángeles* (1967). México: UNAM.
- *Parada San Ángel* (llamada originalmente *Parada Empresa*) (1984). *Tramoya: Cuadernos de Teatro*. Xalapa, México: Universidad Veracruzana y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- *Un hogar sólido y otras piezas* (1983). Ilustrado por Juan Soriano. México, Xalapa: Universidad Veracruzana.

⁴¹ Poniatowska se sintió siempre hipnotizada por la personalidad de Elena Garro. ¿Por qué, entonces, algunos de sus comentarios críticos? ¿Tendrá algo que ver la discusión que tuvo con Garro en una cena en casa de Juan Soriano, y que culminó con Helena hija lanzándole una servilleta? (en Landeros, 2007, pp. 90-91).

Incluye “Un hogar sólido”, “Los pilares de doña Blanca”, “El Rey Mago”, “Andarse por las ramas”, “Ventura Allende”, “El encanto”, “TENDAJÓN MIXTO”, “Los perros”, “El árbol”, “La dama boba”, “El rastro”, “Benito Fernández” y “La mudanza”.

- *Sócrates y los gatos* (2003). México: Océano.
- *Teatro* (2009), prólogo y edición de Patricia Rosas Lopátegui. Este volumen incluye su *Teatro completo*. México: Fondo de Cultura Económica.

NOVELAS

- *Los recuerdos del porvenir* (1963). México: Joaquín Mortiz.
- *Testimonios sobre Mariana* (1981). México: Grijalbo.
- Reencuentro de personajes (1982). México: Grijalbo.
- *Y Matarazo no llamó...* (1989). México: Grijalbo.
- *Inés* (1995). México: Grijalbo.
- *Busca mi esquela* (1998). Monterrey: Castillo, Colección Más Allá-14.
- *Primer amor* (1998). Monterrey: Castillo, Colección Más Allá-14.
- *Un traje rojo para un duelo* (1996). Monterrey: Castillo.
- *Un corazón en un bote de basura* (1996). México, Joaquín Mortiz.
- *Mi hermanita Magdalena* (1998). Monterrey: Castillo;

CUENTOS

- *La culpa es de los tlaxcaltecas* (originalmente *La semana de colores* (1964). México, Xalapa: Universidad Veracruzana.
- *Andamos huyendo Lola* (1980). México: Joaquín Mortiz;
- *La casa junto al río* (1982). México: Grijalbo.
- *La Semana de Colores* (1987). México: Grijalbo.
- *El accidente y otros cuentos inéditos* (1997). México: Seix-Barral.
- *La vida empieza a las tres. Hoy es jueves. La feria* (1997). Monterrey: Castillo.

GUIONES DE PELÍCULAS

- *Perfecta Luna* (1958). Llevado a la pantalla por Archibaldo Burns.
- *Las Señoritas Vivanco* (1958) con Juan de Cabala.
- *Solo de noche vienes* (1965). Basado en su cuento “La culpa es de los tlaxcaltecas”. Llevado al cine por Sergio Vejar.

TESTIMONIOS

- *Memorias de España, 1937* (1992). México: Siglo XXI.

REPORTAJES

Elena Garro realizó un sinnúmero de artículos, ensayos, reportajes y entrevistas en la prensa mexicana, cuya dilatada referencia llenaría páginas y páginas de este trabajo. Escribió mayoritariamente sobre problemas políticos y sociales; sus textos chocaban tanto con la clase política como con la intelectual, al denunciar los casos de corrupción y complot y defender a los indios, los desposeídos y las mujeres. Asimismo, escribió ensayos sobre arte, literatura, teatro y cine. Logró entrevistas exclusivas y muchas de ellas sorprendentes. Escribió incontables textos sobre personas renombradas o sobre los humildes.

Para finalizar este apartado dedicado a la semblanza bioliteraria de Elena Garro, citaremos, como mínima y variada muestra de esa ingente labor periodística, los siguientes:

- “Algo muy raro: un político habla de literatura”.
Entrevista con Carlos A. Madrazo. (En Rosas Lopátegui, 2005, pp. 266-271).
- “Carlos A. Madrazo y la izquierda mexicana”.
Artículo. (*Ibíd.*, pp. 271-279).
- “¿Hacia dónde va el PRI? ¿Hacia la izquierda, el centro o la derecha?”.
Artículo de opinión. (*Ibíd.*, pp. 280-284).
- “El complot de los cobardes. Los intelectuales y los estudiantes: Un análisis de la violencia”.
Artículo de opinión. (*Ibíd.*, pp. 374-376).
- “Los desalojados de Oaxaca”.
Reportaje social. (*Ibíd.*, 300-305).
- “El instituto Indigenista”.
Crónica. (*Ibíd.*, pp. 306-309).

POESÍA

Aunque Elena Garro también escribió poesía, nunca se interesó por publicar un libro poético. Tan es así que donó sus poemas inéditos a la Universidad de Princeton, en los Estados Unidos, con la anuencia de su hija Helena Paz. Muy recientemente, Rosas Lopátegui editó *Cristales de tiempo. Poemas inéditos de Elena Garro* (2016).

Entre los poemas más emblemáticos de Elena Garro podemos citar los siguientes:

- “El día del árbol”. Escrito cuando aún era adolescente y con el que ganó un certamen escolar, empezando su carrera de escritora, según Rosas Lopátegui (2008, p. 17).⁴²
- “Soledad” (1947). Mencionado por Creager en “Poesía. El envés del espejo de narciso: dos poemas contestatarios de Elena Garro”. En Rosas Lopátegui (*ibíd.*, pp. 560-571).
- “El llano de huizaches” (1947) (*ibíd.*, p. 565).⁴³

⁴² Fragmento de “El día del árbol”. Escrito cuando Elena Garro era adolescente, el texto emana una gloriosa alegría:

[...]
 Días Festivos
 días aparte
 Semanas de campanas
 cohetes de septiembre
 [...]
 Las Navidades son las
 avellanas y la intensidad del pino
 Somos los pinos arrancados
 del frío
 Jugamos los hermanos
 Eran los días de las metamorfosis
 Aquiles, Casandras
 Revoluciones
 surgen de los helechos
 arden sobre las bugmbilias
 Yo soy Cortés
 El Cid nos visita por las tardes
 y los Infantes de Aragón
 huyen por las almenas
 de los geranios encendidos de día
 enlutados de noche
 [...]

⁴³ En “El llano de huizaches”, por el contrario, una Garro adulta y reflexiva escribe sobre la fragmentación de su *yo lírico*:

¡Elena!
 Oigo mi nombre, me busco
 ¿Sólo esta oreja queda?
 ¿Ésta que oye mi nombre, en un llano de huizaches?
 ¿Mi nombre, gritado así, a los cuatro vientos,
 De noche, en el llano de la muerte?

¡Elena!
 Es raro que, descuartizados,
 mis miembros avancen por el llano de huizaches.
 El nombre, ya no los une ni los nombra.
 Es raro que sigan avanzando,
 Y que en el centro esté la boca del vacío.
 Ahora los llama mi nombre.

4. EL MITO DEL ETERNO RETORNO

*Cualquier experiencia o experimento es una aventura
y la aventura es la cualidad superior del hombre.
Una obra de arte es una aventura.*

Elena Garro (en Rosas Lopátegui, 2005, p. 212)

Tal como se ha señalado en la Introducción, la delimitación del soporte teórico ha sido fundamental para llevar a cabo este trabajo, imprimírle una fisonomía formal y dotarle de credibilidad académica. De hecho, emprender una investigación y análisis de cualquier fenómeno de la realidad, sea de perfil objetivo o subjetivo, exige una adecuada herramienta que la haga viable. El marco teórico logra desempeñar varias funciones que pueden ser consideradas, hasta cierto límite, imprescindibles. Sin embargo, la más importante de ellas –y que concierne al presente trabajo– es la de orientar al estudioso en su investigación. No obstante, ¿hay realmente necesidad de una unificación teórica en la labor investigadora? ¿Ello no restringiría las ideas del investigador? ¿No lo cercenaría, perjudicando la elaboración de su labor intelectual? ¿No sería incluso más interesante que se le brindara una independencia y autonomía totales, de modo que su trabajo resultara más diversificado y creativo?

Al contrario, pese a las ventajas aparentes, tal libertad se revelaría posiblemente perniciosa para el trabajo de investigación. Aun amparado por la línea metodológica adoptada, la ausencia de un marco teórico haría que el investigador caminara a ciegas, reuniendo y utilizando informaciones sin un encadenamiento lógico, como si soldara varios eslabones sueltos, que, al ser unidos, quedarán sin sentido. El estudioso se perdería en una encrucijada de varios senderos, sin acertar con el que le llevaría al resultado pretendido. En cambio, la adopción de un marco teórico le provee de una linterna que ilumina la trayectoria de su trabajo y orienta sus estudios, propiciando que pueda buscar y obtener un resultado más exacto, claro, coherente y fiable. A partir de esa especie de hilo conductor se torna viable la confirmación de los datos por

los investigadores o lectores que lo analicen, ya que se les dota de un punto de referencia conceptual, a través del cual se puede corroborar y revalidar –o no– el resultado obtenido.

En otras palabras, el investigador que propone un trabajo serio y riguroso no puede obviar el marco teórico. Ahora bien, lo que sí supone un libre albedrío es la facultad que posee para elegir qué marco teórico adoptar. Aunque incluso, en este caso, se trata de una autonomía relativa, ya que tal elección no puede –o no debe– ser arbitraria, pues tiene que mostrarse adecuada a la elaboración del estudio pretendido. De este modo, el marco teórico sirve de guía para asegurar que el trabajo investigador no se desvía de un foco específico, evitando la atomización del planteamiento original. Actúa como una especie de brújula que asegura localizar las vías del estudio propuesto. Asimismo, posibilita el establecimiento de afirmaciones que permitan, ulteriormente, someterse a prueba. Ello significa que ese soporte posee la facultad de instaurar el cimiento a partir del cual se otorga la necesaria credibilidad y coherencia en la consecución de un estudio. Además de constituir un elemento más para la comprensión de la obra bajo un nuevo ángulo, se muestra una herramienta imprescindible. Los razonamientos anteriores permiten concluir que la importancia del marco teórico no gravita solo en torno a las prioridades del investigador; su amplitud va mucho más allá. Además de otorgarle una plataforma válida para sus estudios, le ofrece un patrón legítimo que le permite interpretar los resultados obtenidos.

Hechas estas consideraciones previas, conviene recalcar que la elección del soporte teórico para el análisis de *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro no ha sido, en absoluto, aleatoria. Tampoco ha estado guiada por una simpatía o predilección hacia una determinada teoría. En ese sentido, se ha buscado, en todo momento, la lógica de la poética garriana. Se ha profundizado en la artesanía que integra los elementos intraliterarios y extraliterarios, para descubrir el significado de los mismos en la tesitura narrativa. De ese modo, se ha llegado a la simbología inherente al texto, a fin de verificar la hipótesis de que la narradora habría empleado en su creación literaria un *modus operandi* apoyado en una repetitiva rotación temporal.

De hecho, se confirma, tras un detallado examen de la obra, la existencia de un movimiento circular, en el que la reduplicación temporal se

revela como un dato recurrente. El texto de Garro es, efectivamente, una expresión clara de la circularidad narrativa. Presenta una atmósfera cíclica, tanto en los pasajes y episodios micronarrativos, como en el contexto más amplio y panorámico de la esfera textual y en sus protagonistas. Contiene elementos simbólicos que enuncian el ciclo de nacimiento, muerte y renacimiento, apuntando a una incesante repetición temporal. Esa circularidad permeabiliza el texto desde su inicio hasta su clausura; una clausura que ni siquiera se plantea como tal, puesto que “al terminar” remite, nuevamente, al comienzo de la historia. La recurrencia de ese fenómeno lleva a considerarlo de importancia cardinal en la narrativa garriana.

Por todo ello, el marco teórico elegido para emprender el análisis narrativo de *Los recuerdos del porvenir* se sustenta en la concepción del *mito del eterno retorno*, a partir del cual se intenta aprehender los elementos enunciativos que determinan y configuran la especificidad de los incesantes redoblamientos de tiempo. Previamente se han aprovechado algunos planteamientos y reflexiones sobre la simbología y aspectos del mito establecidos por Gaston Bachelard, Gilbert Durand o Simone Vierre, y las reflexiones de Nietzsche sobre la cosmogonía cíclica del tiempo. Por último, se utilizó el concepto del mito del eterno retorno de Mircea Eliade, construyendo así el fundamento teórico necesario para el análisis de *Los recuerdos del porvenir*.

4.1. Aspectos del mito

El viaje de iniciación es una necesidad del alma que los modernos hemos olvidado, descuidado y desprestigiado [...] Los maestros en la regresión cultural han enseñado que el alma, los mitos y las religiones son patrañas. [...] A pesar de esta banalidad cotidiana, el alma existe y el trágico hombre moderno padece del anhelo de individualizarse, ser alguien.

Elena Garro (*Nueva Estafeta*, 17 de abril de 1980, pp. 80-81)

Elena Garro, como queda reflejado en el fragmento citado, poseía una noción indiscutible de la presencia del mito en el marco cultural de la humanidad. Efectivamente, el análisis de su narrativa descubre una recurrencia

bastante significativa del mismo. Por lo tanto, se hace necesario reflexionar, inicialmente, sobre el significado del mito, dado que la obra garricana, como venimos señalando, presenta una concepción circular.

De esa misma cita se desprende que el mito existe, por definición, desde los tiempos más remotos, cuando surgió el *homo sapiens*. Del griego *mythos*, algunos autores lo definen de un modo equivalente al que aparece en el diccionario: una “narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico” (DRAE, 1992). Simone Vierne, en su ensayo *Mithocritique et Mythanalise* (1993) y también en *Le mythe initiatique aujourd'hui* (1992)⁴⁴, ofrece interesantes reflexiones acerca del mito. Según expone esta autora, se trata de una narración inicialmente oral, que más tarde fue acogida por la escritura:

Il s'agit d'un récit, qui a d'abord été oral [...], puis a été fixé par des écrits qui présentent un nombre plus ou moins grand de variations. Le caractère diégétique est important: le mythe raconte une histoire; cette histoire comporte, dans son déroulement, des éléments non naturels, magiques, absurdes au regard de la logique et du vécu quotidien. Cette histoire implique de celui qui la dit comme de celui qui l'écoute (ou de celui qui l'écrit et de celui qui la lit) une croyance, qui était, à l'origine de nature religieuse.

(Vierne, 1993, p. 43-56)⁴⁵

Dicha opinión resalta el carácter diegético del mito, ya que, en última instancia, construye una narración. El desarrollo de esa historia implica la aparición de elementos no naturales, mágicos y absurdos desde la perspectiva de la lógica cotidiana, pretendidamente real, en que vive el ser humano. Esa clase de relato se ha multiplicado a través de los siglos. Su surgimiento tuvo lugar porque, desde sus orígenes, la humanidad ha buscado explicaciones que le pudieran aclarar su ser-estar en la tierra. Necesitaba crear cuentos que proporcionaran esclarecimientos metafísicos para lo que aparentemente se le figuraba hermético u oscuro. La trama urdida a raíz de los mitos requiere una creencia tanto por parte de quien la cuenta como de quien la escribe.

⁴⁴ Simone Vierne fue discípula de Gilbert Durand. Ambos eran integrantes del CRI (Centre de Recherche sur l'Imaginaire) y profesores de la Universidad Stendhal de Grenoble. En esa universidad, fui alumna de ambos cuando cursé mi DEA (Diplôme d'Etudes Approfondies) en Littérature Comparée et Etudes de l'Imaginaire.

⁴⁵ Traducción libre al español: “Es una historia que primero fue oral [...] y después escrita con mayores o menores variaciones. El aspecto diegético es importante: el mito cuenta una historia; esta tiene, en su desarrollo, elementos no naturales, mágicos, absurdos a la luz de la lógica y de la vida cotidiana. Tanto para quien la relata, o la escucha o la escribe, o la lee, implica una creencia, que originalmente tenía un carácter religioso”.

Análogamente, exige el crédito de quien la escucha y lee. Reivindica una especie de fe, como la profesada por quien cuenta u oye el relato bíblico de Adán y Eva, aceptándolo como una explicación del principio de la humanidad. De hecho, abundan sobre todo las creencias de orden religioso.

Compartiendo el enfoque del CRI (Centre de Recherche sur l'Imaginaire, ubicado en Grenoble), Vierre afirma que el mito recurre a una lógica diferente de la puramente racional. Permite desvelar las cuestiones planteadas por el hombre, respecto a su propia condición y a su relación con los demás, con el mundo y la dimensión cosmogónica. De este modo, el mito es una historia en cuya esencia hay elementos que frecuentemente no priman por la coherencia. Se inserta en un universo que puede ser incluso mágico y absurdo. Abarca aspectos que no encajan en la lógica de la vida cotidiana. Engloba una serie de elementos denominados *mitemas*, que pueden ser acontecimientos, escenarios o personajes. Por otra parte, estos últimos pueden ser humanos o divinos, pertenecer al reino animal o vegetal o constituir híbridos de toda clase. Su significación no exige confiabilidad, pues se sostienen por su *estatus simbólico*.

La gran mayoría de los mitos envuelve relatos anónimos, historias cuyas semillas fueron sembradas a fin de explicar algo presuntamente importante para la comunidad. Implica un juego de realidades e irrealidades, en la búsqueda de entender cosas palpables o impalpables que despiertan la curiosidad del hombre, muchas veces abrumándolo en virtud de su faz enigmática o misteriosa. Es fundamental anotar que el mito tiene que ser reconocido como una explicación válida por otras personas, comunidades, pueblos, sean del tiempo actual, sean de la antigüedad. Evidentemente, lo que parece mito en el juicio de unos no lo es para otros. Y asimismo su evaluación cambia con el paso del tiempo.

Con base en estas premisas, se puede enunciar que los relatos surgen, en primer lugar, para explicar la naturaleza y la existencia humana. Ahora bien, indudablemente, también manifiestan el don de instaurar una senda a través de la cual se puede promover la transformación de la vida del individuo o de toda una colectividad. Nacido para aclarar los acaecimientos y cosas cuyo verdadero origen se desconoce, o no se puede comprobar, se trata de una historia o narración que demanda fe tanto del emisor como del receptor. Los

sucesos intertextualizados en un mito no son a priori verificables, o por lo menos no hay una expectativa de que lo sean. Ello no le quita, sin embargo, la creencia de que reflejen la verdad. De hecho, el mito deriva de un conjunto de elementos que pueblan el imaginario individual y que, por ser aceptado y creído por un número creciente de personas, adquiere una categoría plural. Como resultado, ese proceso confiere a lo imaginario, personal y subjetivo en sus orígenes, un carácter colectivo y objetivo. Así pues, lo que inicialmente se podría estimar como una especie de sueño individual se torna grupal, ofreciéndose como una herramienta para facilitar a la comunidad la comprensión de lo incomprensible. Y es que esa necesidad de dilucidación de los fenómenos aparentemente misteriosos rige la vida de los seres, y asimismo el mundo y el universo en que viven.

Subraya Bachelard, a lo largo de su obra, el carácter de universalidad e intemporalidad que envuelve la concepción mítica. Ello se justifica porque deriva de la concreción de una necesidad intrínseca de la humanidad, en su incansable búsqueda de explicaciones para lo inexplicable. Consecuentemente, el mito surge como una solución. Cuando un cuestionamiento esencial para el ser humano carece, desde la perspectiva lógica, de coherencia, emerge el mito. Sobre el tema, Simone Vierende, en el texto mencionado, señala: "El mito busca resolver una cuestión esencial [...] y existencial del hombre, una cuestión que la lógica no puede solucionar" (*ibíd.*). El mito supone, entonces, un argumento satisfactorio (aunque no necesariamente correcto) que aspira cumplir los anhelos ontológicos más profundos. Germina, por consiguiente, como respuesta a la búsqueda de elucidación para cosas, seres, entes, fenómenos y vicisitudes, tanto de la naturaleza como de la propia existencia humana. Y esa explicación de lo intangible o incomprensible se concreta a través de un relato transmitido de generación en generación.

Ahora bien, no se puede defender que la presencia de los mitos se presenta más arraigada en el hombre arcaico. Todavía hoy en día, en nuestro mundo cibernético, los grupos sociales, comunidades, ciudades y pueblos permanecen cercados por un sugestivo plantel de mitos. No se puede obviar que, en pleno siglo XXI, el mito, incluso cuando no se revela tan claramente como en otras épocas, subsiste en numerosos lugares. Y hasta cierto punto suele mantener el carácter original respecto a la palabra hablada, sobre todo

en ciertos rincones aislados del mundo. Sin embargo, es forzoso recalcar que sus raíces siguen remitiendo a los períodos arcaicos. En otras palabras, no se puede desconocer sus orígenes, aunque estén diseminados y esparcidos en el escenario del mundo actual. Y de hecho, el mito es como un pulpo poderoso: puede extender sus tentáculos a todas partes y a todos los tiempos.

Al fin y al cabo, ¿quién dijo que el ser humano moderno no sigue siendo curioso? ¿Alguien podrá negar que continúa buscando, incansablemente, una dilucidación subjetiva para todas las extrañezas que lo cercan? ¿Que, inadvertidamente, se fabrican mitos por otras razones, como la guerra fría de décadas atrás o la competitividad salvaje de hoy? ¿Y que la misma ciencia que se autodefine tan objetiva no acaba por establecer leyes que poseen un aire más mítico que real? Las teorías de la formación de nuestro planeta, que apuntan al “boom” inicial, son vistas por una gran mayoría como un “mito”. Muchas “verdades” que emanan de los estudios científicos se han revelado un mito con el transcurso del tiempo y de las nuevas investigaciones llevadas a cabo.

Asimismo, es interesante observar las implicaciones del mito en relación a la historia. No aquella considera mítica, sino la que relata, con visión pedagógica, acontecimientos presuntamente “verdaderos”, esto es, el relato pensado, escrito y tomado como historia oficial. Pues bien, no pocas veces este introduce relatos y personificaciones ficticias o míticas. ¿Cuántos sucesos permiten una comprobación? ¿Cuántos son alterados ulteriormente, al averiguarse que no eran más que falacias? Cabe enfatizar que el mito se diferencia del término *logos*, relativo al relato histórico, porque a este se le considera “cierto”, “verdadero” y, por supuesto, verificable. No se puede negar que muchos hechos históricos suelen ser manipulados por motivos de orden político según el poder establecido. Así, la historia de un país puede ser enseñada a la comunidad como si fuera correcta, reivindicando un estatus canónico de veracidad.

De acuerdo con un gran número de investigadores, la misma historia del “descubrimiento” de Brasil no pasaría de ser un mito. En primer lugar, nadie lo habría descubierto (por primera vez)... ¡al fin y al cabo, ya estaban allí los nativos! Tampoco corresponderían a la realidad empírica ni la fecha, 21 de abril

de 1500, ni el primer “descubridor” portugués, que atendía al nombre de Pedro Álvares Cabral, puesto que, como alegan sobre todo los hispánicos, meses antes, hacia el 20 de enero de 1500, Vicente Yáñez Pinzón, de la flota española, habría anclado en el cabo que bautizó como Santa María de la Consolación, actual San Agustín –Cabo de Santo Agostinho, Pernambuco. Los portugueses habrían ocultado los hechos para reivindicar otra historia, legitimando, a través de ese “pequeño” detalle, su conquista y posesión de las tierras brasileñas.

Recientes sondeos deducen que la llegada del hombre a la luna no sería sino un mito engendrado en plena guerra fría, como una demostración de poder. Según los que abrazan la idea de la “farsa”, la filmación en vivo pecaría por exhibir elementos que no coincidirían con la realidad. La bandera hincada en la superficie lunar oscilaría bajo una brisa que no existiría en tal atmósfera. Y la imagen de los astronautas bajando de la nave tendría que haber sido filmada desde fuera por un cuarto individuo, cuando sólo eran tres. Además de que nunca más se tuvo noticia de otro aterrizaje del hombre en la luna. Si se logró cuarenta años atrás, ¿por qué no se repite el hecho hoy, cuando la tecnología está indiscutiblemente más avanzada? La confusión y la duda provienen del hecho de que, hasta en los estudios científicos sobre el universo, se vislumbran datos característicos del pensamiento mítico. Ejemplo de ello son algunas teorías sobre el origen de nuestro sistema planetario. ¿Qué decir de la explosión primera que habría dado nacimiento al planeta tierra? ¿Cómo comprobarlo empíricamente? ¿No sería, quizás, un mito?

Inversamente, la ficción literaria no le da primacía a la cuestión de la verdad. No reclama para sí un estatus de veracidad empírica, como ocurre en el *logos*, ni alberga la creencia de que los sucesos narrados puedan ser una explicación de la realidad, como el *mythos*. La prioridad de los textos ficcionales no estriba en alcanzar una realidad concreta, ni mucho menos comprobarla en la escritura. En su ensayo *Mithocritique et Mythanalise*, Vierre enfatiza esa relación entre el mito y el arte, afirmando que, siendo la locución oral la expresión primera del mito, que luego se expresa en forma escrita, este comparece también en los orígenes del arte transmitida primero por la oralidad y luego por la escritura:

On pourrait dire déjà, et Bachelard le suggérait, que le mythe est la première expression de l'art médiatisé par la parole, puis par l'écrit : l'épopée de Gilgamesh, retrouvée sur les tablettes d'argile, montre bien que ce n'est pas seulement l'histoire qui commence à Sumer, c'est aussi la littérature grâce à cette première épopée initiatique. La manière mythique dont les Grecs concevaient le monde, sa création et celle de l'homme nous sont transmises par un poème, celui d'Hésiode.

(Vierne, 1993, pp. 43-56)⁴⁶

En esa línea de pensamiento y anticipando algunas reflexiones que van a ir apareciendo a lo largo de este trabajo, identificar el mito en la literatura podría propiciar encantamiento y deleite en el lector. Incluso, posiblemente, ello le otorgaría una sensación de alumbramiento y catarsis. Por otra parte, independientemente de si se trata de un mito, una narración ficcional o un relato sobre la historia oficial, el componente de la realidad, aunque no pretendida o no verificable, puede aflorar en unos u otros, puesto que la verdad es cambiante y subsisten otras verdades ideales, morales, espirituales y psicológicas.

De igual manera, el texto literario también escapa de una, por así decirlo, normalidad formal. En efecto, constituye un relato que tampoco estriba en una realidad rígida, pudiendo, incluso, entrelazarse los elementos gestados en la creatividad del autor con -¿por qué no?- los mitos. Unos y otros están concebidos sobre una situación que trasciende el tiempo y que, en consecuencia, igualmente trasciende el contexto de lo cotidiano, por lo que vuelve coherente una correlación entre ambos. No causa extrañeza, por tanto, el hecho de que se estén difundiendo cada vez más los estudios que investigan la presencia del mito en la literatura.

De todo lo dicho anteriormente, deriva que el mito responde a las complejidades paradójicas e intangibles de la comprensión humana. Intenta solucionar los misterios metafísicos de la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, al igual que la dimensión del pasado, presente y el futuro. En un segundo, puede retroceder hacia su cuna originaria para concebir una respuesta que aclare algunas

⁴⁶ Traducción libre al español: "Desde ya podríamos decir, y Bachelard también lo había sugerido, que el mito es la primera expresión del arte transmitida por la oralidad, después a través de lo escrito: la epopeya de Gilgamesh, que se encuentra en tablillas de arcilla, demuestra que no es sólo la historia que comienza en Sumer, es también la literatura, a través de esta primera épica de iniciación [...] El modo mítico como los griegos concebían el mundo, su creación y la del hombre, fueron transmitidos por un poema, el *Hesíodo*".

cuestiones del tercer milenio, y luego regresar transformado en energía, circulando eternamente en el pasado, presente y futuro.

4.2. El mito y la imagen simbólica

*Implacable la guadaña de Cronos
ha de segar estas cabezas y estas voces,
como otrora segó las del pasado
y un día segará las por venir.*

J. Olives Puig (en Chevalier, Prólogo, 1986, p. 5)

El origen abstracto del mito se transmite y materializa de varias formas, incluso a través de la escritura. Por otra parte, esta adquiere una faz artística cuando extrapola lo meramente literal y denotativo –de los textos científicos, los registros periodísticos, etc.–, partiendo de las representaciones connotativas que expresan, por ejemplo, las transfiguraciones míticas en los textos literarios. Estas son descubiertas a través de las representaciones simbólicas que materializan, por así decirlo, elementos ocultos, trayéndolos desde las profundidades de lo indecible a la superficie. La concreción de las imágenes simbólicas permite que se pueda doblegar la invisibilidad del mito y acceder a su faz visible, palpable, permitiendo que sea “visto”, estudiado, analizado.

De hecho, Gilbert Durand, en su vasta obra *L'Imagination symbolique* (1964), afirma que los actos sociales y culturales del ser humano están dotados de una innegable facultad simbólica. El símbolo brota de la capacidad del hombre de interpretar la realidad siempre de una manera distinta, enriqueciéndola y dándole un sentido. Por ser tan trascendental en la vida y en el arte, Chevalier (1986, p. 9) considera el “símbolo” una joya poco valorada por los autores racionalistas. No obstante, es incuestionable que, en todas las épocas, el ser humano se ha rodeado de símbolos en su relación con el mundo, consigo mismo y con sus creencias. ¿Cuál sería la explicación de que la necesidad simbólica sea connatural al ser humano, hasta el punto de que se la considere innata al mismo ser y remita a sus orígenes?

Otros estudiosos de este tema, como Hans Biedermann (1996), mantienen que, al crear un múltiple acervo de símbolos, la humanidad ha podido ampliar su saber acerca de lo que hay de común y de diverso en los

estilos del pensamiento. La simbología es un puente entre lo abstracto y lo palpable; entre los mitos y la concreción. En efecto, la simbología y asimismo los términos simbólicos abstractos poseen una naturaleza que admite su concreción. Viabilizan la representación material de los elementos que se sitúan más allá de los límites de la comprensión humana. Del mismo modo que se torna más comprensible rezar frente a una imagen de Dios, que abstraerlo en su esencia e historia divina, la posibilidad de materialización del símbolo ayuda a comprender el mito. De hecho, este puede evidenciarse mediante los símbolos, como, por ejemplo, el de la piedra y el árbol.

El pensamiento simbólico implica una influencia mutua y continua entre lo interior y lo exterior. En su deseo de tornar comprensible lo incomprensible, visible lo invisible y palpable lo impalpable, el ser humano recurre a lo que Mircea Eliade, en su *Tratado de historia de las religiones* (2009), denomina *hierofanía*. De ese modo, la manifestación de lo trascendente se representa por un objeto o fenómeno de nuestro cosmos habitual. Y este es interpretado y considerado como algo completamente distinto al mundo profano, pasando a integrar lo sagrado. La cierto es que, aunque lo intentara conscientemente, el individuo no lograría apartarse totalmente de lo simbólico en su lenguaje cotidiano.

La creación artística y literaria se realiza dentro de una poética de lo imaginario. El escritor –a fin de posibilitar al lector una recepción más sensitiva de su mensaje literario, capturando la profundidad e intensidad de las abstracciones que pretende transmitir– emplea imágenes. Cuando el valor y/o la energía de estas se amplía, congregando los abismos inmanentes al ser humano, pasan a constituir símbolos. Obviamente, su presencia en la escritura literaria amplía lo meramente denotativo; siendo, además, connotativo y metafórico, también va más allá de la idea de connotación y metáfora. Pudiendo constituir un lenguaje poético, no se restringe a ello. Tampoco se circunscribe a un viaje a lo imaginario, la fantasía y la fantasmagoría, aunque a menudo lo es.

Cuando una autora como Garro decide, voluntariamente, poblar con metáforas, símbolos y mitos su obra, la eleva al vértice cosmogónico en el universo del pensamiento humano. El pensamiento simbólico introducido al nivel de la narración es sumamente significativo. Al posibilitar la representación

de lo intangible en la escritura a través de imágenes míticas, traslada a la literatura elementos que se prestan a la comprensión del mito del eterno retorno. Para la consecución de esa elección de las imágenes simbólicas, se recurrió a una lectura detallada y reflexiva, siempre teniendo en cuenta la circularidad de la narrativa garricana. Se rastreó cuidadosamente aquellas imágenes de las cuales manan estructuras arquetípicas que se repiten significativamente, desvelando la esencia del mito del eterno retorno y propiciando su identificación, interpretación y análisis.

4.3. El mito del eterno retorno

*A diferencia de la noción occidental de “destino final”,
los mayas concedían una existencia cíclica
al universo y a todo lo que integraba.*

Vera Tiesler (*Mitos hechos tumba*, web)

Es cierto que no todos los estudiosos aceptan la concepción de una perspectiva temporal cíclica; o por lo menos no la mencionan en sus obras. Sin embargo, la verdad es que varios autores consagrados han investigado, identificado y recorrido, de una forma u otra, las huellas del mito del eterno retorno, concluyendo que, en su faz visible o invisible, forma parte de la historia de la humanidad a través de los siglos.

En su libro *Le sacré sauvage* (1975), Roger Bastide⁴⁷, aunque no esté precisamente interesado en los estudios de la especificidad del eterno retorno, lo reconoce, al bosquejar unas pinceladas que aclaran ese concepto:

L'ordre nouveau est toujours frustrant par rapport a l'ambition qui ha donné naissance à son élaboration. Ce qui fait que l'individu est soumis par ces propres progrès à l'exigence de la création continue, sans pouvoir se reposer un instant, comme l'a fait Dieu au septième jour de la Création. [...] On

⁴⁷ Roger Bastide, sociólogo, filósofo y profesor francés de Nîmes, formó parte del grupo de profesores europeos en la recién creada Universidade de Sao Paulo en Brasil y ocupó el puesto de profesor de Sociología. Escribió también *O Candomblé da Bahia*, *Rito Nagô*, *Impressoes do Brasil* y otros muchos ensayos.

peut bien détruire les anciennes inégalités sociales, elles se reforment sous d'autres vocables.⁴⁸

(Bastide, 1975, p. 167)

El escritor, aunque no mencione concretamente la expresión “eterno retorno”, lo trae a colación, ya que, al aludir a la reiteración de las discrepancias sociales, deja claro el fenómeno de la circularidad que hace renacer incesantemente las injusticias sociales a través de la historia. Por otra parte, los autores que, efectivamente, abordan el mito, recalcan la evidencia del redoblamiento temporal. En el sitio *web Mitos hechos tumba. Culto ancestral y sacrificio entre los mayas*, Vera Tiesler, de la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán, asevera, remontándose al II milenio a. C.:

Los mayas creían en la vida después de la muerte, como parte fundamental de un continuo cambio perenne de generación, destrucción y renovación. [...] Acordemente, la continuidad simbólica entre la vida y la muerte se manifiesta en el devenir individual después del deceso.

(Tiesler, *Mitos Hechos Tumba*, p. web)

De igual manera, en su obra *Pensamiento y religión en el México antiguo*, Laurette Séjourné expone:

La sociedad Azteca vivió sus últimos años en la certidumbre de haber alcanzado el fin de un ciclo. Por otra parte, el discurso que Moctezuma dirigió a Cortés es una prueba irrefutable de que la creencia tan fuertemente enraizada de la llegada de Quetzalcóatl significaba el advenimiento a una nueva Edad. [...] De donde surge que el cambio de ciclo implicaba notadamente el pasaje a un nuevo orden espiritual.⁴⁹

(Séjourné, 1983, pp. 200-201)

En ese sentido, desde la experiencia ontológica y la dimensión mítica del eterno retorno quizás no se hubiera derrocado la civilización de los aztecas. Creyendo absolutamente en el renacimiento de un líder muerto, dedujeron –y dedujeron mal– que sería Quetzalcóatl y su séquito, cuando en realidad eran

⁴⁸ Traducción libre al español: “El nuevo orden es siempre frustrante en comparación con la ambición que lo ha instaurado. Ello hace que el individuo esté sometido por el propio progreso a la exigencia de creación continua, sin poder descansar en ningún momento, como Dios hizo el séptimo día de la Creación. [...] Se puede destruir las viejas desigualdades sociales, pero ellas resurgen con otros nombres”.

⁴⁹ Se creía que, tras morir, Quetzalcóatl se había transformado en una estrella, y que volvería como un hombre para reinar entre los aztecas. Como la apariencia del colonizador Cortés coincidía con la del relato mítico, el rey Moctezuma supuso que se trataría del mismo Quetzalcóatl que regresaba para gobernarlos; por ello, lo invitó a entrar en su palacio, donde fue asesinado.

Cortés y sus soldados. ¡Qué engaño! ¡Y qué poder de seducción tiene el mito del redoblamiento cíclico!

A fin de acceder a las varias facetas del mito del eterno retorno, fue fundamental examinar obras que ahondan en los enfoques y planteamientos conceptuales de esa fascinante fisonomía reiterativa. Así pues, se consultaron las obras de Friedrich Nietzsche y Gilbert Durand. Asimismo, se buceó en los estudios de Mircea Eliade, que se dedicó casi exclusivamente a tratar este tema, con especial énfasis en el mito del eterno retorno, título de uno de sus libros más acreditados.

4.3.1. La perspectiva nietzscheana

El polémico filósofo Friedrich Nietzsche discurre ampliamente sobre el tema del mito del eterno retorno, con un lenguaje original y una redacción personalísima. En su obra *La gaya ciencia*, subsiste la noción de una reduplicación incansable de lo mismo, que reverberaría *ad infinitum*; una causalidad cristalizada en todas las instancias, que hace que los hechos se repitan invariablemente. Empleando un humor simultáneamente relajado, jocosos y cáustico, sin un compromiso con la razón formal, esboza, en dicho texto, el concepto de una repetición imperecedera de la historia. Según el argumento central de su discurso, ese fenómeno haría reduplicar no solamente los acontecimientos vez tras vez, sino que también enlazaría en ese proceso las reflexiones, emociones, conceptos morales y religiosos. Es lo que se ve en el Tópico 1 del citado libro:

La comedia de la existencia no ha tomado aún "conciencia de sí misma", y todavía estamos en la época de la tragedia, en la época de las morales y de las religiones. ¿Qué significa la constante aparición de esos fundadores de morales y de religiones, de esos instigadores a la lucha por el triunfo de criterios morales, de esos maestros de casos de conciencia y de guerras de religiones?

(Nietzsche, 2002, p. 6)

Asegura el autor que el paso del tiempo sólo repite las tragedias, los conceptos morales, las guerras y conflictos que suceden por distintas razones. Y justamente esa periodicidad de tiempos y acciones es la que auxilia al ser humano para comprender la razón de su existencia: "Es necesario que de vez

en cuando el hombre crea saber por qué existe, ¡su especie no podría prosperar sin una confianza periódica en la vida!” (*ibíd.*).

En *Así habló Zaratustra*, el filósofo retoma la concepción del eterno retorno. Señala metafóricamente esa idea de circularidad, a través del vuelo del águila que carga una serpiente: “Y he aquí que un águila cruzaba el aire trazando amplios círculos y de él colgaba una serpiente, no como si fuera una presa, sino una amiga: pues se mantenía enroscada a su cuello” (Nietzsche, 2005, Parte 10)⁵⁰. El protagonista del relato, cuyo nombre consta en el título de la obra, percibe que la existencia del ser está amarrada a ese movimiento cíclico. Al darse cuenta de la circularidad temporal y profundamente impresionado por ese fenómeno, desfallece. Tras siete días desmayado, despierta. Está cercado de sus animales que lo lisonjean, definiéndolo como el “maestro del eterno retorno de lo mismo”. Véase el fragmento de la parte “El convaleciente”:

Oh Zaratustra, [...] todo va, todo vuelve; eternamente rueda la rueda del ser. Todo muere, todo vuelve a florecer, eternamente corre el año del ser. Todo se rompe, todo se recompone; eternamente se construye a sí misma la misma casa del ser. Todo se despide, todo vuelve a saludarse; eternamente permanece fiel a sí el anillo del ser. En cada instante comienza el ser; en torno a todo “Aquí” gira la esfera “Allá”. El centro está en todas partes. Curvo es el sendero de la eternidad.

(*ibíd.*, p. 138)

Del mismo modo que Zaratustra se despierta tras haber dormido, así también pasa con la humanidad. Si los hombres regresaran a una etapa anterior, indefectiblemente “despertarían” en su estado de evolución actual, de *homo sapiens*. En ese sentido, la historia se repetiría, con sus fracasos y éxitos:

Pero el nudo de las causas, en el cual yo estoy entrelazado, retorna, — ¡él me creará de nuevo! Yo mismo formo parte de las causas del eterno retorno. / Vendré otra vez, con este sol, con esta tierra, con esta águila, con esta serpiente —no a una vida nueva o a una vida mejor o a una vida semejante: / —vendré eternamente de nuevo a esta misma e idéntica vida, en lo más

⁵⁰ Esta imagen es emblemática y mitológica, y está en la bandera de México, simbolizando los orígenes del pueblo mexicano. La visión del águila cargando a la serpiente presuntamente representaba una profecía e influyó en la elección del sitio en que los primeros habitantes aztecas construyeron su ciudad.

grande y también en lo más pequeño, para enseñar de nuevo el eterno retorno de todas las cosas.

(*Ibíd.*, p. 140)

El estudio llevado a cabo por el filósofo alemán es una forma lúdica de propiciar interpretaciones profundas sobre el ser-estar del hombre en el universo. Asimismo, podría interpretarse como una referencia sardónica a la eterna comedia de la vida: “Pues tus animales saben bien, oh Zaratustra, quién eres tú y quién tienes que llegar a ser: *tú eres el maestro del eterno retorno* –, ¡ese es *tu destino!*” (*ibíd.*, p. 139). Es perceptible, sin duda, que las obras mencionadas no presentan una apariencia teórica. *Así habló Zaratustra* no es un ensayo formal, sino una narración. Nietzsche la tiñó de tintes juguetones, rodeándola de una espontaneidad a la vez seria, irónica y mordaz. Sin embargo, terminó creando una teoría del eterno retorno, al enseñar que el ser humano sólo alcanzará el estado de *Übermensch* –súper hombre, hombre superior– cuando logre perder el miedo a vivir.

4.3.2. El enfoque durandiano

Al abrazar los temas del mito y del eterno retorno, el filósofo, mitólogo y antropólogo Gilbert Durand⁵¹ elige una vía conscientemente docta, conceptual y académica de investigación y teorización sobre el tema. Se hizo famoso por su vasta exploración teórica en torno a la constancia de las imágenes arquetípicas, aquellas que orientan a las civilizaciones y que pueden ser investigadas a través del desarrollo histórico de los símbolos que constituyen la imaginación. En virtud de ello, sus reflexiones acerca del mito no se alejan de sus conceptos sobre lo imaginario. Al contrario, en sus múltiples estudios focalizando los aspectos míticos, teje una línea de reflexión ceñida a las expresiones de lo imaginario, subrayando, en esa relación, el aspecto del redoblamiento temporal.

⁵¹ El filósofo, antropólogo, iconólogo, mitólogo y crítico de arte Gilbert Durand fue profesor de Filosofía y profesor titular y profesor emérito de Sociología, Antropología y Sociología en la Universidad Stendhal de Grenoble. En 1966, fue cofundador, con Léon Cellier y Paul Deschamps, del Centro de Investigación sobre el Imaginario (*Centre de Recherche sur l'Imaginaire*), del cual también fue Director. Asimismo, formó parte del Círculo de Éranos. “Éranos”, del alemán *eranoskreis*, es una organización interdisciplinar de análisis multicultural científico y filosófico. Gilbert Durand recibió la influencia del filósofo, poeta y crítico literario Gaston Bachelard (1884-1962), quien cimentó los primeros pasos en la investigación del aspecto mítico relacionado con la interpretación de los textos literarios, en *L'air et les songes* (1943). Sin embargo, fue Gilbert Durand quien creó los conceptos de Mitocrítica y Mitoanálisis, en *De la Mitocrítica al Mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra* (1993).

El énfasis en apuntar el fenómeno reiterativo puede ser observado en *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés* (1996) y también cuando discurre, por ejemplo, sobre los mitos maya-quiché o del antiguo México, en su obra *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire* (1982): “Le mythe est une répétition rythmique, avec des légères variantes, d’une création. Plus que de raconter, comme le fait le histoire, le rôle du mythe semble être de répéter comme le fait la musique” (Durand, 1982, pp. 417-418). Según esta asección, el aspecto de la repetición formaría parte de la misma naturaleza del mito, fenómeno que destaca cuando reafirma la idea de redoblamiento temporal:

Dans le mythe non seulement le synchronisme est lié au simple redoublement comme cela apparaît lorsqu’il y a des symboles de gulliverisation mais encore à la répétition temporelle [...]. Dans le cadre pauvre et diachronique du discours, le mythe ajoute la dimension meme du ‘Grand Temps’ par sa puissance synchronique de répétition.⁵²

(*Ibíd.*)

Así pues, para Durand, el mito contiene, en su origen, la circunstancia fenomenológica de la circularidad. Se vive el mito, aunque por ventura no se cerciore uno de ello, cuando vuelven acontecimientos que se rememoran y se reactualizan; sucesos que afloran y luego retornan al pasado, para de nuevo regresar al momento presente, estableciendo un movimiento circular. Durand también ofrece sustanciales aportaciones sobre ese eterno retorno en *Science de l’homme y tradition*. De esa obra se desprende que el carácter universal del mito se refleja en términos de experiencias temporales a través de la recurrencia del fenómeno humano, intrínseca a su misma naturaleza. Pues el mito contiene en sí mismo el elemento de la repetición temporal, que envuelve los acontecimientos que reinciden en la humanidad.

Al contrario de la realidad manifiesta, el mito posee alas. Viene, va y reviene en una fracción de segundo por las sendas mágicas del pensamiento. Al fin y al cabo, como define Durand, “el mito es una repetición rítmica de una creación”. Y es precisamente esa noción de circularidad, en la cual los

⁵² Traducción libre al español: “El mito es una repetición rítmica de una creación, con ligeras variantes. Más que narrar, como hace la historia, la función del mito parece ser la de repetir al igual que la música. En el mito no sólo el tiempo está vinculado al simple redoblamiento, como sucede cuando hay símbolos de *gulliverisation*, sino, también a la repetición temporal [...]. Dentro de un encuadramiento pobre y diacrónico del discurso, el mito agrega la dimensión de los “Grandes Tiempos” por su poder sincrónico de repetición”.

acontecimientos se repiten a través del tiempo la que rige el concepto del mito del eterno retorno. Vivir un mito es muy distinto de vivir la pura realidad. De esta emerge lo cotidiano banal; de aquel emana un aura sagrada que se desprende de la realidad común y corriente promoviendo una recurrencia ritual.

En ese sentido, podría considerarse una especie de redundancia la referencia al “mito del eterno retorno”: al fin y al cabo, el mito contiene la idea de muerte y regeneración continua en su propia definición. Sin embargo, es exactamente esa nomenclatura la que se decidió emplear en el presente estudio, en virtud de la dimensión multifacética inherente a la conceptualización mítica. Surgió de ahí la necesidad de destacar precisamente la especificidad del mito del eterno retorno, proporcionando una mayor nitidez al fenómeno de la reiteración temporal.

4.3.3. La concepción eliadiana⁵³

Huelga ratificar que el mito no requiere una verdad mensurable, esto es, no guarda un compromiso con la verdad tangible. Al contrario, promueve una ruptura con el plano de la realidad y, consecuentemente, con la dimensión profana. El territorio del mito es un lugar sagrado, como pontifica Mircea Eliade (1907-1986), en su *Mito y realidad*:

El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». [...] Cuenta cómo [...] una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución.

(Eliade, 1999, p. 6)

Dicho de otro modo, el mito es el relato de una “creación”; es decir, explica cómo algo ha comenzado a ser, con independencia de si los hechos narrados realmente sucedieron tal cual. De acuerdo con Eliade, “los personajes de los mitos son seres sobrenaturales. Se les conoce sobre todo por lo que han

⁵³ El rumano Mircea Eliade, que se nacionalizó norteamericano, fue también romanista, además de historiador de las religiones, filósofo y mitólogo. Formó parte del grupo de Éranos.

hecho en el tiempo prestigioso de los «comienzos»” (*ibíd.*). Los mitos no narran sólo el origen del mundo, de los animales, de las plantas y del hombre, explican igualmente “los acontecimientos primordiales a consecuencia de los cuales el hombre ha llegado a ser lo que es hoy, es decir, un ser mortal, sexuado, organizado en sociedad” (*ibíd.*, p. 8). La perspectiva mítica no conlleva una realidad exacta, sino una verdad sagrada, aunque no pierde nunca de vista el mundo humano, pues es fruto de su imaginario y de sus creencias. De este modo, se sitúa entre lo humano y lo divino. Esa unión/separación entre esas dos esferas se promueve a través de un rito de iniciación de muerte y un nuevo nacimiento. Y es que la restauración a la vida está implícitamente asociada a la idea de una muerte ulterior, conllevando un nuevo florecimiento y consecuente fenecimiento.

El filósofo y profesor Mircea Eliade es seguramente el autor que ha expuesto la más valiosa y detallada descripción y teorización de ese fenómeno temporal, sobre todo en su obra que, significativamente, lleva el título de *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición* (2001). En ese libro, conceptúa el mito del eterno retorno como una creencia religiosa universal, que apunta a la capacidad de volver a la edad mítica (edad de oro). Agrega que, aunque en cierto modo la circularidad histórica sea inevitable, la humanidad, a través de su comportamiento y sus acciones, intenta escapar de ese proceso. Algo similar a lo que ocurre en *Los recuerdos del porvenir*, cuando los habitantes de Ixtepec organizan una fiesta para distraer a los soldados, en un intento de cambiar su historia. Pero fallan y todo vuelve a lo mismo.

Según el concepto del eterno retorno, la historia no sería lineal, sino cíclica. Una vez cumplido el ciclo de acontecimientos, estos volverían a ocurrir con otras características, en otras circunstancias. Aunque, en su esencia, todo volvería a suceder de forma similar, en una reiteración de hechos en un circuito temporal. Se ha de subrayar que ese fenómeno no debe ser visualizado de modo horizontal o cronológico. Es mucho más flexible, profundo y sensible. Implicaría no sólo una repetición de lo sucedido, sino también de los comportamientos, pensamientos, sentimientos, victorias, fracasos, dolores, éxitos, sonrisas, angustias y lágrimas de la humanidad:

Ocurre la abolición del tiempo por la imitación de los arquetipos y por la repetición de las hazañas paradigmáticas. [...] todo sacrificio *repite* el sacrificio inicial y *coincide* con él.

Todos los sacrificios se cumplen en el mismo instante mítico del Comienzo; por la paradoja del rito, el tiempo profano y la duración quedan suspendidos.

(Eliade, 2001, p. 26)

En otras palabras, el redoblamiento de los acontecimientos produce la sensación de que el tiempo se para, como los relojes de la casa de los Moncada en *Los recuerdos del porvenir*. De hecho, si todo se repite, ¿no es cierto que nada cambia? Así pues, la circularidad abre una grieta en el espectro temporal, conduciendo al mencionado tiempo mítico:

Y lo mismo ocurre con todas las repeticiones, es decir, con todas las imitaciones de los arquetipos; por esa imitación el hombre es proyectado a la época mítica en que los arquetipos fueron revelados por vez primera.

(*Ibíd.*, p. 26)

En la dimensión del mito concurre la abolición de la historia (formal) o del tiempo profano, y de la duración, dando lugar a la época mítica. No se trata, sin embargo, de una repetición mensurable; va mucho más allá de lo matemático, pues la noción del “eterno retorno” incorpora en su definición el elemento sagrado. En *El mito del eterno retorno*, Eliade aclara: “Por la repetición del acto cosmológico, el tiempo concreto, en el cual se efectúa la construcción, se proyecta en el tiempo mítico, *in illo tempore* en que se produjo la fundación del mundo” (*ibíd.*, p. 17).

Desde esa perspectiva, la repetición mítica acompañaría la historia de la humanidad desde tiempos inmemoriales. Tanto en períodos de paz como de guerra, el hombre siempre se habría inclinado por seguir rituales recurrentes. La repetición, sea de acciones, acontecimientos, ideas, comportamientos y/o ritos (como los religiosos), haría que se formara un tipo de conducta, tradición y cultura de un pueblo:

Entre los “primitivos” no sólo los rituales tienen su modelo mítico, sino que cualquier acción humana adquiere su eficacia en la medida en que *repite* exactamente una acción llevada a cabo en el comienzo de los tiempos por un dios, un héroe o un antepasado.

(Eliade, 2001, p. 26)

En la Antigüedad abundan modelos arquetípicos de la repetición, llevados a cabo cotidianamente en las sociedades profanas. Por su parte, las religiones han obligado, desde siempre, a la obediencia continua a ciertos deberes sagrados. La Biblia está colmada de planteamientos sobre patrones de conducta y acciones ejemplares que deberían ser reproducidos siempre por sus fieles. El Evangelio de San Juan (13:15) relata que, tras haber lavado los pies a sus discípulos, el Señor les instruyó: “Les he dado ejemplo, para que hagan lo mismo, unos con otros”. Es decir, habría que ser humilde cada día. Igualmente, en otro pasaje de ese mismo Evangelio (13:34), se lee: “Como yo los he amado, así también ámense los unos a los otros”. Y el 14:12, añade: “Les aseguro que el que cree en mí, hará también las obras que yo hago”.

De tales enseñanzas y recomendaciones se desprende que el creyente debería espejarse en el modelo de Jesús. Ello aviva la noción de que sus seguidores tendrían que repetir sus palabras y sus actos. Efectivamente, los creyentes están tan acostumbrados a la redundancia de los rituales, que ya no se dan cuenta de ello. Confirmando los planteamientos de Eliade, se observa que si uno asiste a una misa católica por primera vez, se sorprende, no solamente por los estribillos reiterativos de las oraciones, sino por el mismo movimiento ritual de la multitud, que se levanta y se sientan al unísono un sinnúmero de veces:

Esa repetición consciente de hazañas paradigmáticas determinadas denuncia una ontología original. El producto bruto de la Naturaleza, el objeto hecho por la industria del hombre, no hallan su *realidad*, su *identidad*, sino en la medida en que participan en una realidad trascendente. El acto no obtiene sentido, *realidad*, sino en la medida en que renueva una acción primordial.

(*Ibíd.*, p. 8)

De la misma manera que los ritos religiosos se sustentan en la repetición, también esta caracteriza las acciones bélicas. El ritual de las hostilidades y conflictos bélicos sigue un modelo arquetípico. Pese a las distintas ideologías y/o razones que hay detrás de cada batalla, persevera una

repetición de vidas que luchan y que mueren, en replicadas tragedias y sacrificios:

Un sacrificio [...] no sólo reproduce exactamente el sacrificio inicial revelado por un dios *ab origine*, al principio, sino que *sucede* en ese mismo momento mítico primordial; en otras palabras: todo sacrificio *repite* el sacrificio inicial y *coincide* con él.

(Eliade, 2001, p. 26)

A partir de la exposición de este y otros ejemplos, el filósofo busca avalar la repetición del acto cosmogónico, a través del fenómeno de la reduplicación de efemérides en un tiempo circular. Ante una constatación tan intrigante como significativa, el autor no cesa de recalcar:

Todos los sacrificios se cumplen en el mismo instante mítico del Comienzo; por la paradoja del rito, el tiempo profano y la duración quedan suspendidos. Y lo mismo ocurre con todas las repeticiones, es decir, con todas las imitaciones de los arquetipos; por esa imitación el hombre es proyectado a la época mítica en que los arquetipos fueron revelados por vez primera.

(*Ibíd.*)

Es precisamente esa noción del tiempo suspendido la que se observa en *Los recuerdos del porvenir*. Ixtepec y sus habitantes sufren una penosa expiación, pero la realidad en la cual se halla cada ser humano no sigue hacia el futuro, sino que se disuelve en un continuo regreso a lo mismo, imbricado con el imaginario individual. La fusión de esas percepciones individuales configura una memoria colectiva que surge de la confluencia de cada visión particular.

Sin embargo, la memoria no se confunde con la realidad histórica, pues, aunque esté fundada en un escenario supuestamente real, a ella se suman los ingredientes del imaginario, trasmutando la realidad. El tiempo formal se va así diluyendo y transformándose en otra dimensión temporal imaginada por la comunidad. En la memoria de un pueblo está el nacimiento, la vida, la muerte y el renacimiento de personas, acciones y acontecimientos, planteando la regeneración cíclica del tiempo.

La muerte remite a un sacrificio para la purificación. Precede a un nuevo nacimiento, en el que el ser resurge libre de las faltas y los actos imperfectos que por ventura hubiera realizado. La regeneración es una

restauración del tiempo mítico, primordial y puro, o sea, el instante de la Creación. El regreso al principio del tiempo no impide volver a morir y a renacer, en una repetición de la cosmogonía. Si la creación del mundo puede ser simbolizada por la construcción de un altar, la noción del fin del mundo suele ser representada por el diluvio bíblico o el apocalipsis, entre otros siniestros. En vez de apuntar a una siniestra fatalidad, estos últimos preconizan una nueva vida. Implican un sacrificio metaforizando la muerte; con la revocación de los pecados se produce la renovación y la regeneración. El esbozo mítico del tiempo posibilita al ser humano relativizar su visión acerca del sufrimiento. Este sería un elemento revestido de transitoriedad, o sea, algo jamás definitivo. Al fin y al cabo, la muerte es siempre seguida por la resurrección y por tanto toda derrota puede ser anulada y superada por la victoria final. En esa línea de pensamiento, el perpetuo ciclo del acto cosmogónico legitima, por parte de los creyentes, la esperanza de la resurrección.

Recuerda asimismo Eliade que las fases de la luna –aparición, crecimiento, mengua, desaparición seguida de reaparición al cabo de tres noches de tinieblas– han desempeñado un papel importantísimo en la elaboración de las concepciones cíclicas. En ese sentido, el filósofo plantea una interesante reflexión:

El pasado no es sino la prefiguración del futuro. Ningún acontecimiento es irreversible y ninguna transformación es definitiva. En cierto sentido, hasta puede decirse que nada nuevo se produce en el mundo, pues todo no es más que la repetición de los mismos arquetipos primordiales [...]; es la repetición que [...] mantiene sin cesar al mundo en el mismo instante auroral de los comienzos.

(Ibíd., p. 54)

El mito del eterno retorno contiene en su naturaleza la anulación de la irreversibilidad temporal, suspendiendo el devenir. La repetición imperecedera de todos los tiempos cósmicos propicia que su evanescencia resulte, en último análisis, aparente. Como aparente era la piedra que, entre otros significados, simboliza el tiempo suspendido en *Los recuerdos del porvenir*.

Mircea Eliade teje un paralelo entre los conceptos occidentales de tiempo/historia tal como los interpretaban las civilizaciones de antaño y el hombre moderno. Para aquellos, la idea de repetición de los sucesos y regeneración periódica del tiempo anulaba la historia, aboliéndola periódicamente gracias a la repetición de la cosmogonía. De ese modo, concedía al ser humano una interpretación metahistórica, señalando la posibilidad de renacimiento y rehabilitación del ser. Por otra parte, el apego de la historia oficial por el hombre posrenascentista empezó a poner en jaque la idea de una cosmogonía cíclica. Tendía, por tanto, a destruir la visión del paraíso representada por los arquetipos de la repetición y a quitarle la esperanza de un renacimiento del ser.

Ahora bien, como señala Eliade, recientemente ha prosperado una cierta resistencia a la idea de una historia lineal. En virtud de esa creciente reacción anti-historicista, han comenzado a gozar de cierto crédito las concepciones cíclicas, favoreciendo la reivindicación del mito del eterno retorno:

Fue menester esperar a nuestro siglo para que se esbozaran de nuevo ciertas reacciones contra el "linealismo" histórico y volviera a despertarse cierto interés por la teoría de los ciclos: así asistimos, en economía política, a la rehabilitación de las nociones de ciclo, de fluctuación, de oscilación periódica; en filosofía Nietzsche pone de nuevo en el orden del día el mito del eterno retorno: en la filosofía de la historia, un Spengler, un Toynbee se dedican al problema de la periodicidad, etcétera.

(*Ibíd.*, p. 91)

Frente al panorama que se esboza en el mundo actual, es plausible considerar que las teorías cíclicas de la vida moderna reanudan, fortalecen y hasta enriquecen el sentido del mito arcaico. De este modo, se renueva perennemente de generación en generación. Mitos que resurgen revestidos de otros simbolismos y otros tintes y que corroboran la plena validación de los estudios que emplean como marco teórico el mito del eterno retorno.

En efecto, el mito figura como una fuerza motriz esencial de la creación artística y ficcional, pues al igual que él, la literatura tiene la capacidad de trascender la condición humana. En el texto literario narrativo, el mito se revela un elemento valioso, ya que constituye un relato que brota de una creación en gran parte oriunda del imaginario del escritor, que lo concibe ficcionalmente. La

literatura se alimenta del mito, que, una vez ficcionalizado, pasa a integrar estéticamente el texto, enriqueciéndolo y enriqueciéndose. Al ser leído e interpretado por el receptor, se crean nuevas relaciones míticas. Estas se agregan al nivel de la escritura y luego emanan de ella, para luego regresar impregnadas de nueva energía, en un fenómeno circular que mantiene viva y perenne la obra de arte.

Personificando ella misma un mito, la obra de Elena Garro, después de casi dos décadas de olvido o “muerte”, surge de las cenizas como el Ave Fénix. En la escritura textual nace y renace la tierra y la gente de la pequeña Ixtepec/piedra, envuelta en el círculo de principio, muerte y renacimiento, simbolizando el pueblo mexicano. El mito del eterno retorno germina en *Los recuerdos del porvenir* consignando un tiempo suspendido que vuelve, indeleblemente, en la órbita del tiempo, a las acciones y a los personajes.

5. LOS RECUERDOS DEL PORVENIR: NARRATIVA E INTERTEXTUALIDAD

La novela más autobiográfica que he escrito es Los recuerdos del porvenir. [...] A los personajes y a los generales, las cuscas, Juan Cariño, y todo lo viví.

Elena Garro (en Landeros, 2007, p. 129)

Elena Garro es una hechicera. El lector que lee sus textos o espectador que ve sus obras en el escenario, cae bajo su hechizo del cual nunca podrá escapar.

Rascón Banda (2008, p. XXII)

5.1. Argumento y perspectiva del narrador

En *Los recuerdos del porvenir*, una piedra narra las vicisitudes de Ixtepec, un pequeño pueblo mexicano, cuyos habitantes –entre ellos la rebelde Isabel y su hermano Nicolás Moncada, el cruel General Rosas y su “querida Julia”, el “loco” don Cariño, el poético “foráneo”, los indios y las prostitutas– desvelan sus pasiones, prejuicios, miedo, odio, amor, pesadumbre y pequeñas alegrías sofocadas bajo el sino de una violencia repetida a lo largo de la historia de México.

Desde lo alto de una montaña, una piedra contempla la aislada ciudad de Ixtepec. Personificando al pueblo y sus habitantes, narra los acontecimientos que llevaron al triste destino de toda la comunidad. Isabel da voz a los recuerdos de la piedra. En forma no lineal, a partir de los *flashbacks* de los sucesos que van y vuelven, se va diseñando el colorido escenario de las tradiciones mexicanas. También se va esparciendo la sombra de la pesadumbre y la desilusión, nacida y renacida de los tristes desdoblamientos de la Revolución Mexicana y la Guerra Cristera. Gradualmente se descubre una violencia brutal que hostiga a la comunidad y que se repite incesantemente

a lo largo de su historia. La enigmática Isabel y su hermano Nicolás, hijos de los tradicionales, pero arruinados Moncada, transitan al lado de los campesinos desamparados; de los indios asesinados; de los soldados de un destacamento federal al mando del coronel Rosas, enviado a Ixtepec para reprimir a los revolucionarios; del séquito de las escandalosas “queridas” de los militares, y del “loco” don Cariño, que se hace llamar “señor Presidente”, pero vive en un lupanar lleno de prostitutas. Otros personajes van tomando forma, como el forastero Felipe Hurtado, que llega a Ixtepec para buscar a Julia –la hermosa amante del general–, provocando emoción y haciendo brotar la poesía en los corazones.

Los pueblerinos son obligados a soportar el yugo de los poderosos, aliados con los militares que se adueñaron del pueblo, primero para expulsar a los héroes de la Revolución y, después, para contener la Cristiada. El virulento General Francisco Rosas, enamorado de Julia (que secretamente quiere al forastero), ordena ahorcamientos y ejecuciones cada vez que ella lo rechaza. En una atmósfera de sufrimiento, hastío, angustia, desasosiego, recelo y miedo, permeada de algunas alegrías sencillas, sofocadas por una violencia mayor, cruel y avasalladora, las historias aparentemente insignificantes de los habitantes confluyen en la configuración de la trama y de su desenlace, en el cual juega un papel trascendental el personaje de Isabel. Al someterse a su ardiente pasión por el enemigo –el general Rosas–, Isabel se traicionará a sí misma, a su familia y a su pueblo. Cataliza una tragedia preanunciada y luego se transforma en la misma piedra del inicio de la narración, que cuenta perennemente una historia de violencia: la historia del pueblo mexicano.

El encargado de conducir o “coser” el hilo narrativo de *Los recuerdos del porvenir* es una narradora omnisciente y ubicua, que todo lo sabe y que está en todas partes. Al lector le da la impresión de que tiene alas, pues se desplaza de uno a otro sitio, topando con cada personaje e inmiscuyéndose, incluso, en sus pensamientos. Conoce detalladamente el escenario en donde transitan, qué pasa con ellos, qué hacen; esa especie de omnipresencia la confiere el don de la ubicuidad. Emplea, asimismo, la perspectiva de la primera persona (singular “yo” o plural “nosotros”) y amalgama, en una urdimbre tan atractiva como misteriosa, elementos extrínsecos con el imaginario creador.

Como expresa Rafael Toriz en su crónica “Desde el país de la tenebra”, se puede afirmar que “en la novela de Garro se dan cita lo histórico y lo personal” y que “el argumento de la novela es de una vigencia pavorosa: un gremio se manifiesta y el gobierno lo reprime, como ha sucedido siempre en la historia de México, llámense obreros, ferrocarrileros, estudiantes o maestros” (Toriz, 2013) De hecho, según afirmó Garro en una entrevista a Carlos Landeros (2007, p. 129), y que consta en el epígrafe de esta sección, *Los recuerdos del porvenir* es la más autobiográfica de sus obras. Por esa razón, varios *yos* actúan e interactúan en el papel de la narradora, como también a veces esta es singular y otras plural. En primer lugar, la misma autora se enmascara en la narradora, con su visión del mundo y su opinión sobre la política de su país. En la sección de los personajes se explica, asimismo, que la narradora es una piedra y que esta, por otro lado, representa la misma Ixtepec, sus gentes e incluso todo el pueblo de México. Por último, como si no bastara, la narradora también incorpora el personaje de Isabel que se vuelve de piedra en el momento de sublimación y catarsis de la novela. De este modo, se trata de una narradora multifacética en sus múltiples caras.

Frente a los refulgentes héroes de la historia oficial, la narradora introduce su perspectiva sobre la velada historia paralela, no oficial, de los olvidados. Subyace en el texto un “yo” dramático que desvela una intimidad destrozada, una lucha y un destino sin salida, aprisionado en un círculo que es el principio mismo de la existencia. Abordando la violencia de su país, la Revolución Mexicana, la Guerra Cristera, registra ambientes, olores, sabores y colores mexicanos. Aporta, especialmente, los elementos provincianos de Ixtepec que, por sus características, podría ser Iguala, Guerrero, donde vivió la escritora su niñez, e hizo sus estudios de primaria. Puntea un caleidoscopio en que se mezclan múltiples sucesos e imágenes reales y ficticias. Señala acaecimientos tenidos como verdaderos, denuncia las injusticias sociales, como la condición de los campesinos, los indios y las mujeres. Por último, retrata también los juegos de su niñez.

La autora construye algunos personajes utilizando atributos de figuras que conocía en la vida real. Enseña situaciones inherentes a la cultura latinoamericana, en que el apelativo “irracional” se emplea para apuntar a la mujer que afronta las normas establecidas que se suponen apropiadas a su condición. La transgresión o violación de las reglas, sea en la dimensión física

o psíquica, implica un delito y recae en el estereotipo de la “loca”. Así es que cuando la narradora, asumiendo la fisonomía del personaje de Isabel, baila de forma exagerada e inadmisibles para una mujer, la llaman “loca”.

A lo largo de la novela, se va agrandando esa aproximación entre la autora-narradora-Isabel. Al igual que su creadora, Isabel soñaba despierta, flotaba entre el presente-pasado-futuro, tenía un espíritu libre, bailaba sola, reía escandalosamente, era irónica y crítica. Tenía actitudes impensables y excéntricas que la perdían. Y como la existencia de la desdichada Isabel, la de Elena se convertiría en una tragedia. También como Isabel, Elena sería una mujer criticada y solitaria. Era como si la autora, a la que a veces llamaban “bruja” o “hechicera”, hubiese profetizado, a través de su personaje, su propio sino; como advierte Estela Leñero: “Su poder premonitorio en su narrativa es tan impresionante que podemos develar el futuro de la autora a partir del presente dramático que nos presenta en sus textos” (Franco, 2007, p. 55).

Como su narradora-personaje, Garro sentía la rabia de la impotencia y la voluntad de quitarse las amarras de su condición femenina. Esa lucha por la libertad e igualdad con el sexo opuesto se retrata a través de las facciones de Isabel que, aunque hermosa, tenía “perfil de muchacho” (*ibíd.* p.29). Ese detalle no es más que una metáfora que la diferencia de la situación de otras mujeres aprisionadas por la sociedad. Como su creadora, Isabel se permitía actitudes osadas, como bailar sola o como acostarse con un sanguinario militar.

Además del talante desafiador de ambas, una y otra se entregaron a amores complicados. Isabel sucumbe a una pasión sin futuro, ya que su amado Francisco Rosas era considerado un enemigo de su familia, de su ciudad y de su país. Tras haberlo seguido cuando la quiso y haberse acostado con él, la despreció. De manera similar, la autora se casó con el hombre que un día se volvió para siempre su enemigo: su esposo. Recuérdese que, como Isabel Moncada, Elena Garro también tuvo varios amantes; quizá el más importante, Adolfo Bioy Casares. Y si bien no sería un enemigo, la relación que sostuvo con él era también “prohibida”⁵⁴.

⁵⁴ En este caso, lo “prohibido” se debía al hecho de que ambos estaban casados. Ella con Octavio Paz y él con Silvina Ocampo. Pese a los momentos mágicos y a la profusión de cartas que se intercambiaron durante años, Bioy nunca se separó de su mujer.

La personalidad de la narradora también se enmascara en otro personaje fuerte de la novela; pincelándolo con matices autobiográficos. Se trata de la bella y fascinante Julia, la amante del general. Si bien Garro no era una prisionera de Octavio Paz, se sentía aprisionada por la sombra que ejercía él sobre ella, y por su influjo político e intelectual. Del mismo modo que su personaje Julia, que se muestra enigmática y desafiante, como atestigua Fabienne Bradu en la contraportada de *Los recuerdos del porvenir*: “Julia resume la paradoja de las mujeres de Elena Garro: es víctima, prisionera de un hombre poderoso y, a la vez, detentora de un poder que, por mágico y misterioso, aniquila toda forma de poder humano” (en Garro, 2010).

Al igual que Julia, cuando la escritora aparecía en algún acto o reunión, atraía, como su personaje, todas las miradas y atenciones. Poseía un encanto y una magia personal que magnetizaban y abrumaban a cuantos la veían. Era admirada/odiada tanto por hombres como por mujeres. Isabel estaba fascinada por ella y deseaba tanto ser Julia que, en cierto modo lo fue cuando se entregó al general. En ese instante, es como si Julia también narrase la historia, al lado de la piedra, Isabel y el pueblo. Respecto a ese acercamiento entre Garro y Julia, Landeros recoge varios testimonios sobre la hermosura y las chispas que, como en su personaje, emanaban de la escritora. Así la describió igualmente el escritor Emmanuel Caballo, que, dicho sea de paso, había estado enamorado de ella en su juventud: “Esa noche, Elena [...] entró como una gran señora, una madame del siglo XVIII francés, y nos apantalló a todos, y sobre todo cuando empezó a hablar y a moverse, parecía la mujer más hermosa del mundo” (en Landeros, 2007, p. 173).

Como su personaje Isabel, Elena Garro se condena a una soledad perfecta, completa y circular. Pero la narradora se exime del aislamiento con el final feliz de la historia de Julia, que huye con su amado. Aunque queda, entre los habitantes de Ixtepec, la duda de que si fueron o no asesinados por el violento general Rosas. En esa misma línea de las similitudes de la escritora con sus personajes, muchos consideraban a Elena Garro una “loca” por sus actitudes excéntricas, igual que le sucede al personaje de Juan Cariño. Y como él, lidiaba con la palabra. De la misma manera que las palabras no le sirvieron de nada a Cariño, tampoco lo fueron para la escritora, quien terminaría declarando la inutilidad de las mismas: “He llegado a pensar que ya no tengo

nada para decir; ya lo que tenía que decir lo dije en el momento y no me sirvió más que para sentirme vacía” (en Landeros, 2007, p. 141).

La modista Blandina es igualmente un personaje que remite a la labor de la escritora. En la novela, el trabajo de la costurera exige inspiración, como la que necesita un creador: “No me hallo!” –se angustiaba la costurera, buscando un rincón y una atmósfera que pudiera inspirar su trabajo” (Garro, 2010, p. 25). Por otra parte, en una entrevista a Patricia Rosas Lopátegui, la autora concibe una correlación entre su creación literaria y la acción literal y concreta de coser o bordar en el plano de la realidad⁵⁵:

Mi método de escribir es coser, cada vez que voy a escribir algo me pongo a bordar. A cada puntada que doy es como si escribiera una palabra, y conforme sigo la guía, la guirnalda o la margarita, voy construyendo la trama. La escena o la situación. Cuando termino me paso a la máquina (...). Si no bordara no podría escribir.

(En Rosas Lopátegui, 2005, p. 231)

La inserción de elementos extraliterarios en la novela la enriquece, la convierte en una narrativa de mensajes polifacéticos y polémicos, a través de la visión del mundo de la autora y su mirada crítica. Su inventiva y creatividad artística se tornan únicas, originales y personalísimas en un relato contado a través de una narradora singular, plural y poliédrica, que podría ser la misma Elena Garro.

⁵⁵ El acto de tejer aparece muy a menudo en la pintura de Remedios Varo [“Premonición” (1953), “La tejedora de Verona” (1956), “Les feuilles mortes” (1956) o “Bordando el manto terrestre” (1961)], así como en el diseño y confección de su propia ropa o de disfraces. El acto de tejer en la pintura de Varo alude simbólicamente, como ha señalado María Alejandra Zanetti, a dos aspectos: al desplazamiento de la mujer desde los márgenes hacia el centro, ocupando el lugar que le corresponde tanto en el plano cultural y artístico, como en el social; segundo, a un acto de rebeldía ante el intento de domesticación, haciendo valer el propio deseo sobre lo que desean los demás. Asimismo, las labores textiles eran una práctica habitual en la enseñanza esotérica del místico ruso George Ivanovich Gurdjieff, puesto que “el ejercicio de estas tareas permite dirigir la atención hacia un objeto durante largos periodos de tiempo, con lo que se controla el fluir de los pensamientos y se incrementa la concentración. Por otro lado, son actividades que contribuyen al desarrollo de la motricidad fina, que permite una evolución armónica del centro físico del ser humano” (Arcq, 2013, 73).

5.2. Dimensión del espacio y del tiempo

*Para un escritor, inventar un espacio literario
equivale a crear un universo propio
cerrado con el sello de su imaginación.*

Jung-Euy Hong (2007)

A primera vista, en *Los recuerdos del porvenir* se podría identificar un único lugar, definido, delimitado y concreto, en donde transitan los personajes y se realiza la acción: el pequeño pueblo de Ixtepec –expresión que deriva de los vocablos zapoteca Ixtle y Tepetl, Ixtle, que significan ‘vista al cerro’ o ‘de cara al cerro’-. De hecho, existe realmente en México una ciudad con esa denominación. Anteriormente llamada de Villa de San Jerónimo Doctor, es una localidad de la comuna del mismo nombre actual (Ixtepec), en el estado de Oaxaca, en la región del Istmo de Tehuantepec.

En la ficción garricana, el pueblo de Ixtepec está ubicado en una lejana, pobre y olvidada llanura mexicana. Es un espacio que absorbe características semejantes a las del sitio en que nació y pasó su primera infancia Garro, Iguala, Guerrero. No se trata de una semejanza hipotética, ni mucho menos casuística. Dice la propia escritora, en una carta enviada desde Madrid a Emmanuel Carballo, en 1980, que, al redactar la novela en 1953, en Berna, la concibió “como un homenaje a Iguala (Guerrero), a mi infancia y a aquellos personajes que admiré tanto” (Carballo, 2005).

Sin embargo, tras una detallada lectura de la novela, se infiere que el espacio de *Los recuerdos del porvenir* va más allá una circunscripción exacta. En otras palabras, Ixtepec no se limita, literalmente, a una población concreta. En la fabulación garricana, además de constituir un espacio, Ixtepec personifica al narrador de la trama, que yace, justamente, en lo alto de un cerro. En su multifacética faz de piedra, ciudad y personaje, el narrador se inviste de un carácter de ubicuidad y de una perspectiva omnisciente, de demiurgo, ejerciendo un protagonismo incuestionable. Se puede incluso decir que subyace en el texto una relación metonímica entre el pueblo de Ixtepec y el pueblo mexicano. Los dramas y angustias, su impotencia delante de la

corrupción, los prejuicios y la violencia, que apesadumbran a los pueblerinos del relato, son los mismos que afligen a los mexicanos en una esfera más amplia. Ixtepec constituye, en realidad, una representación simbólica de México en toda su dimensión. Desvela sus costumbres, tradiciones, la violencia crónica que resiste a través de su historia y las luchas del pueblo en busca de la justicia y de la esperanza de tiempos mejores. Por ende, el espacio de la narrativa refleja la magnitud del pueblo mexicano como un todo. México, en último término, es el espacio que alberga las esperanzas deshechas de *Los recuerdos del porvenir*.

En cuanto al tiempo, podríamos apuntar, en principio, un tiempo presuntamente denotativo y “real,” en el que ocurren los principales episodios de la narración garricana. En ese sentido, se puede situar entre el periodo que antecede a la rebelión cristera (1926-1929) y su desenlace. No obstante, hay que subrayar que la Conquista y la Revolución Mexicana transitan en toda la novela. Siguen presentes y vívidas en la memoria de la narradora y en el imaginario y los diálogos de los personajes. Muy a menudo, por ejemplo, los habitantes de Ixtepec mencionan a Madero, a Zapata o a Pancho Villa. Cualquier asunto o acontecimiento sirve como pretexto para nombrar a los héroes revolucionarios. El personaje de Dorotea, por ejemplo, olvida una olla en la cocina y al oler a quemado, comenta: “Desde que los zapatistas me quemaron la casa se me queman los frijoles” (*ibíd.*, p17). Los sucesos culminan en la Guerra Cristera, que conlleva la tragedia del pueblo, personificada en el derrocamiento de la familia Moncada y en la transformación de Isabel en piedra.

Ahora bien, es importante recalcar que el tiempo en *Los recuerdos del porvenir* es mucho más amplio y extremadamente complejo. Igual que la narración, se sitúa en un nivel no lineal y pluridimensional. Y al igual que los personajes, es mutable, maleable y redondo. En efecto, se imbrican varios tiempos históricos, ahistóricos y asimismo psicológicos. Además, se trata de un tiempo que gira interminablemente, yendo y volviendo a sus orígenes. Ejemplo de ello es el reloj de la casa de los Moncada, que en la noche se apaga, en un tiempo suspendido que retrocede en vez de seguir hacia el futuro. Es cierto que a la mañana siguiente el tiempo vuelve a su inicio, para luego parar y reiniciarse, en una especie de *continuum* infinito.

5.3. Caracterización de los personajes

Imbuida de intensa pasión, Elena Garro era aguerrida, desafiante y osada por naturaleza. Gritaba sus ideas y denunciaba las injusticias sin importarle las consecuencias. Defensora de los excluidos, se dejaba guiar por su generosidad, compasión y convicción. Garro amalgamaba su creatividad con sus convicciones y compromiso con la justicia. Ello se refleja en la construcción de algunos de sus personajes, como los de la familia Moncada, que además reflejan su respeto a los indios y a los ciudadanos humildes. Poseía un hondo desasosiego dictado por la percepción de la violencia, de los problemas políticos y las injusticias sociales. La movía su sentido de rectitud, sensibilidad y búsqueda de la armonía del ser humano; algo que ella nunca tuvo. Entrelazando su imaginario con la realidad y pasando por lo fantástico, Garro legó a los amantes de la literatura personajes inolvidables:

Hizo hablar a los ríos, elevó a personaje una calle y tuvo el acierto de dar vida a un pueblo para recordar el sino sangriento de una pasión que dejaría petrificada a su Isabel Moncada. Hechiceros, prostitutas, soldados, perros, mujeres en viaje, niños, relojes, amores de paso, hoteles y cuanta cosa o señal va marcando los tránsitos de vidas atormentadas que quedaban atesorados en sus metáforas deslumbrantes.

(Robles, 2002)

Ya hemos adelantado que Elena Garro traza en su obra varios aspectos autobiográficos que convierten la realidad en parte integrante de sus relatos. Una faceta distintiva en su obra es precisamente la presencia recurrente de personajes protagonistas femeninos, que suelen reflejar los problemas que sobrellevaba la mujer de su época. Son mujeres solitarias y melancólicas, semejantes a su creadora. Asimismo, una amplia gama de personajes femeninos está envuelta en un aura de anhelo y tensión. Su condición de sumisión las perturba; sin embargo, también surgen mujeres luchadoras, de talante fuerte, como Isabel, transgresora y resuelta, y Julia que, pese a ser cautiva del general, lo tiene en la palma de su mano.

De este modo, Garro, que vio la luz en el siglo XX, es una expresión viva de lo afirmado. Alguien que no solo expresó en su vida personal la esencia

del existir, ser y estar del alma de la mujer, sino que creó personajes femeninos antológicos. Todas ellas sufren como “a grande escritora, jornalista e dramaturga mexicana Elena Garro, [...] escoraçada pelos intelectuais liderados pelo próprio marido, o célebre Otavio Paz, sob cuja sombra passou quase ao esquecimento” (Cavalcanti, 2011, p. 10).⁵⁶ En una palabra, revela la falta de opción de las mujeres que, cotidianamente, se ven obligadas por los dictámenes socioculturales a existir para los demás, sin derecho a ser para ellas mismas.

El panteón de personajes garrianos ofrece un caleidoscopio de sensaciones contradictorias, en donde la violencia y las injusticias interactúan con la esperanza y la integridad. A continuación lo veremos al hablar de los diferentes personajes de *Los recuerdos del porvenir*.

. La piedra

La piedra es Isabel petrificada. Siendo, igualmente, Ixtepec y sus habitantes, encarna la historia y la violencia que aflige al pueblo como una maldición. Relata sus acaecimientos, sus tradiciones, sus angustias y su triste sino. La piedra conduce la narración a través de la voz de Isabel. Protagonista de la historia e investida del carácter de omnipresencia y ubicuidad, la piedra-Isabel narra los sucesos y las vicisitudes de Ixtepec, en un relato desarrollado en *flashbacks*. Es una historia fragmentada como una colcha de retales; pero al juntar todas las partes se forma una totalidad que se repite *ad continuum*. En ese sentido, la piedra es un personaje mítico, la leyenda viva del pueblo.

. Don Martín Moncada

El patriarca de los Moncada es el esposo de doña Ana y el padre de Nicolás, Isabel y Juan. Soñador e inhábil para los negocios, no logra evitar la ruina de la familia. Preocupado por el futuro de sus hijos varones, Nicolás y Juan, los envía a trabajar a las minas de Tetela. Los ve como hombres activos, continuadores de la saga familiar, con sus obligaciones masculinas. Siente

⁵⁶ Traducción del fragmento al español: “La gran escritora, periodista y dramaturga mexicana Elena Garro, [...] expulsada por los intelectuales liderados por su propio marido, el célebre Octavio Paz, bajo cuya sombra pasó casi al olvido”.

hacia su hija Isabel un cierto rechazo o extrañamiento. La ve como una niña especial: “Hecha de lo mejor y lo peor de ellos mismos, como si la niña fuera depositaria de todos sus secretos” (*ibíd.*, p.239) Se siente fuera de este mundo, prisionero del tiempo medido; por lo que intenta liberarse y construir un tiempo mítico. Sus elucubraciones lo hacen viajar a varias épocas vividas, no vividas y por vivir. Sin embargo, no logra abolir la secuencia temporal de la realidad que lo rodea ni mucho menos frenar la tragedia que se acerca. Aunque todas las noches ordene parar los relojes, el tiempo persiste, retornando inexorablemente, en su ritmo de días, tardes y noches.

. Doña Ana

La esposa fiel de don Martín y madre de Nicolás, Isabel y Juan, es aparentemente una mujer-esposa-madre corriente y que, anulada por su condición femenina, no pasa de una destañada madre y ama de casa. Aunque externamente no parece tener más importancia, sin embargo, su interior alberga reflexiones bastante inauditas. Cree que los hijos son seres extraños y piensa: “Los hijos son otras personas, asombrada de que sus hijos no fueran ella misma” (Garro, 2010, p. 28). Católica y muy púdica, siente vergüenza por haber dado a luz a Isabel, porque era tan vivaz que delataba su “pecado” y “había venido al mundo a denunciarla” (p. 238). Pasa el resto de sus días intentando “corregir” su pecado, esquivando a su esposo.

. Isabel

Isabel es la hija de don Martín Moncada y doña Ana. Se la asocia con el personaje de “la piedra”. Ya hemos señalado anteriormente cómo ella y la piedra forman un solo cuerpo, incorporando también a Ixtepec y a sus habitantes. Isabel es la piedra y su voz (como narradora del relato). Hermosa y desenvuelta, escapa de las amarras impuestas a las mujeres por la sociedad de su época. Indomable, compleja y apasionada, en cierta manera actúa como si fuera un hombre. De ahí la descripción que hace Garro, subrayando sus actitudes y sus facciones, que semejaban las de un muchacho. Rebelde y contradictoria, su personalidad ficcional se parece a la de su autora, la cual, incluso, sería “algo así como mujer de mentalidad varonil” (Landeros, 2007, p.

161). Enamorada del general (cruel enemigo de la ciudad), Isabel desea ser Julia, su bella amante; por eso se entregará a él y ello la perderá.

. Nicolás

El hijo mayor de don Martín y doña Ana Moncada, Nicolás, ama a su hermana Isabel de una manera casi incestuosa. Desconfía de que su padre lo haya enviado a trabajar en las minas para poder casar a Isabel; ello lo enfurece: “Isabel es traidora y mi padre un infame” (Garro, 2010, p. 33). La hipótesis de que pudiera “traicionarlo” aceptando los lazos matrimoniales, le hace sentirse un enemigo del hipotético marido. Sus vaticinios o presentimientos se realizan literalmente: con el pretexto de librar a Nicolás de la muerte, Isabel (que realmente está enamorada del General Rosas) se acuesta con su enemigo. Este entonces perdona al muchacho, quien, no obstante, humillado por la traición de su hermana, no acepta su clemencia. El rechazo al perdón se transforma en pecado, error fatal que paga con su vida, volviéndose un mártir de la Guerra Cristera. La tragedia de Nicolás e Isabel había sido vaticinada con antelación en la novela: “no van a acabar bien”, les decían (*ibíd.*, pp. 14-19).

. Juan

El hijo menor de los Moncada, Juan, no participa de la complicidad que reina entre sus hermanos, ni en los juegos que en la infancia unían a Nicolás e Isabel. Y cuando interviene se convierte no en un compañero de ambos, sino en una especie de víctima de ellos. En vez de reírse con él, se reían de él. Además, Juan le tiene miedo a Isabel, porque imagina que posee poderes. Tampoco participa de la honda complicidad e intimidad de sus dos hermanos en la vida adulta, cuando los juegos se transforman en bailes. Solo cuando va a trabajar fuera de la ciudad con Nicolás, logra un cierto acercamiento con este. Juan, quizás por su papel poco importante en la narración, es el primero de los Moncada asesinado por los militares. Y no se transformará en el héroe local de la Cristiada, a diferencia de Nicolás.

. Félix

Sirviente de la Familia Moncada, es el encargado por don Martín de parar los relojes. Representa al indio desposeído y abocado al silencio para sobrevivir. Escucha silencioso todas las barbaridades que los amigos de los Moncada dicen contra su raza. “Para nosotros los indios, es el tiempo infinito de callar” (*ibíd.*, p. 27), reflexiona cuando los visitantes de los Moncada se refieren a los indios como traidores y peligrosos.

. General Francisco Rosas

Se trata de un personaje complejo, que va del salvajismo al remordimiento, de la pasión al despecho: “Traicionó a Villa, se pasó con Carranza y sus noches siguieron iguales” (*ibíd.*, p. 79). Gobernador cruel, sanguinario, ordena que cuelguen a los campesinos e indios, para despojarlos de sus tierras, simplemente porque se siente despechado o triste con Julia. Sin embargo, aunque alberga un gran odio y maldad, su compleja personalidad estalla en una pasión enfermiza por su amante Julia, delante de la cual se siente inseguro, frágil y envuelto por la magia: “El día de su encuentro con Julia tuvo la impresión de tocar una estrella del cielo de la sierra” (*ibíd.*, p. 79). Después de la fuga de Julia y Felipe Hurtado, el general llama a Isabel, que se entrega a él para salvar a su hermano Nicolás. Pero este, humillado con su conducta, se deja matar, tras lo que cual, ella se convierte en piedra.

. Julia Andrade

Julia, bella y sensual, es vista, al principio, como el arquetipo de la mujer fatal, “la que se ve una vez y se recuerda siempre. [...] Hay hombres que se matan por ellas; otros que se extravían...” (Inclán, 1972, p. 273). Querida del general, prisionera de él, despierta el éxtasis en los hombres y la envidia en las mujeres. Amada y odiada, cuando se pasea por la plaza con Rosas, los habitantes de Ixtepec corren a verla, pasmándose y embelesándose con su hermosura. Asimismo, la acusan de ser la culpable de los asesinatos del general, puesto que se comenta que, cuando se enfada con ella, ordena la matanza de los indios. Enigmática, secretamente ama a otro hombre, Felipe Hurtado, con quien termina huyendo. Conviene recordar que Garro, casada con

Octavio Paz, se enamoró de Bioy Casares. Y también era hermosa y llamaba la atención dondequiera que estuviera.

. Las queridas de los militares

Rosa y Rafaela, las amantes del Coronel Cruz, aunque prisioneras, gozan con su dueño, que las complace ofreciéndoles frutas, alhajas y sexo. Luisa, la querida del Capitán Flores, había dejado a su marido por él, pero se muestra insegura de su amor; sufre y le hace sufrir con sus celos. Antonia Paredes, la “güerita” prisionera del General Justo Corona, aparenta ser la única que, verdaderamente, vive con dolor su condición. Llorra constantemente, tras haber sido raptada, siendo niña, para convertirse en un objeto sexual.

. Los militares

El Coronel Justo Corona, el Teniente Coronel Cruz y el Capitán Flores son militares subordinados al general Rosas y que cometen atrocidades en su nombre. Respecto al Capitán Damián Álvarez, fue el que, obligado a obedecer las órdenes del General Justo Corona, secuestra a la “güerita” Antonia para llevársela a su superior. Pero, contrariando la frialdad de los demás soldados, siente piedad hacia la pobre muchacha. Paradójicamente, ese militar, por ser “bueno”, y no inscribirse en el grupo de los “malvados”, termina castigado: es asesinado por órdenes del general, que sospecha que ama a Julia.

. Juan Cariño

Es uno de los personajes más logrados de Elena Garro. Personifica a un viejo “loco” que vive en el prostíbulo. Se cree “el Señor Presidente”, derrocado de sus funciones por los invasores; y logra que todos lo traten con ese título, incluso los prepotentes militares. Paradójicamente, pese a su supuesta demencia, analiza lúcidamente lo que sucede en Ixtepec, violentada por los militares que toman el gobierno de la ciudad. Además, le fascinan los diccionarios y cree en el poder de las palabras. Sin embargo, en el texto se recalca la inutilidad de las mismas. De igual manera, también a Garro muchos la consideraron loca, y también sus palabras (en defensa de los

desheredados) parecían pronunciadas en vano. “Te has dado cuenta de la inutilidad de las palabras?” –le había preguntado Landeros, en una entrevista. “Sí” – le contestó la escritora (Landeros, 2007, p. 141).

.Las prostitutas

La Luchi, la Taconcitos y sus compañeras “de oficio”, acogen al “loco” de Ixtepec entre sus muros y lo llaman Señor Presidente. Son católicas, tienen buen corazón y resultan mucho más humanas que otros personajes, por ejemplo que los militares. En virtud de su libertad y libertinaje son más rechazadas que las queridas de los militares. En la mentalidad machista de la época, estas, al menos, tienen un hombre que les da órdenes. De algún modo, aunque las putas del burdel están marginadas y les cuesta ganarse la vida, tienen una ventaja importante: gozan de más libertad que la mayoría de las mujeres del pueblo. Desde esa perspectiva, no se puede dejar de asociarlas con la escritora Garro que, siendo exilada, y pese a las dificultades, tenía una cierta libertad y no se subyugaba a los hombres: los subyugaba ella con su seducción.

. Felipe Hurtado

Es el forastero, el “héroe” romántico y trágico, que llega al pueblo con el objetivo de llevarse a Julia (amante del General Rosas). Felipe, en cierta forma, instaura en el pueblo la poesía y el teatro, a partir de la magia del arte, la ilusión y el hechizo que provoca Julia. La novedad de su llegada y su actividad artística genera en Ixtepec la falsa sensación de que el tiempo avanza hacia el futuro. Al transmitir tanta pasión por Julia, tanto encantamiento y fascinación, Felipe Hurtado bien puede interpretarse como reflejo de Adolfo Bioy Casares, el gran amor de Elena Garro.

. Joaquín

Joaquín es el marido de Matilda. Tiene un enorme jardín y le gustan los árboles, las plantas y los animales. Cuando sale, recoge de paso todos los

animales abandonados que encuentra, llenando su casa de gatos y perros. De igual manera, acoge al recién llegado forastero, Felipe Hurtado, que vaga por la ciudad como un animal perdido. Aunque sea de pasada, cabe recordar que la autora vivía también rodeada de decenas de gatos.

. Matilda

Hermana de Martín Moncada, Matilda está casada con Joaquín; ambos alojan al forastero Felipe Hurtado. Matilda es un ama de casa desencantada, una mujer de su época, despojada de cualquier protagonismo en la sociedad. Se menciona que cuando era soltera tenía más autoconfianza, pero el matrimonio la anuló y la convirtió en un ser tímido, ruborizándose por cualquier cosa.

. Doña Elvira Montúfar

Elvira representa la mujer tiranizada por el género masculino. Se mira en el espejo y se ve como dos personas: la mujer aprisionada por los dictámenes sociales y morales y la mujer libre que le hubiera gustado haber sido. Paradójicamente, ahora que está viuda, liberada del yugo de su marido, no logra liberarse de la tradición y busca para su hija Conchita un marido, para que siga el sino de las mujeres: casarse y permanecer subyugada al hombre.

. Conchita

Conchita es la hija de Elvira. Es una joven pasiva a la que, en su secreto interior, le hubiera gustado ser independiente, pero no tiene valor para intentarlo. Cautiva de un forzado silencio, apenas reflexiona. Su destino, en una sociedad machista, parece arrastrarla a ser doblegada para siempre. Su madre, influida por las tradiciones, desea casarla, lo que significa pasar a obedecer a su marido en sustitución de la obediencia a su madre. Odia la frase de su padre fallecido: “en boca cerrada no entra mosca”, sin imaginar que, un

día, ella y su madre, por hablar demasiado, involuntariamente descubrirán la fiesta organizada para engañar al tirano general⁵⁷.

. Tomás Segovia

Es el boticario de Ixtepec. Quiere a Isabel, que jamás le corresponderá. Como es culto y se cree un intelectual, le gusta hacer poesías (aunque un poco ridículas); por eso mismo, podría haber desarrollado un talante de sensibilidad y comprensión en relación con los desafortunados. Sin embargo, se revela vanidoso y presumido, además de que políticamente es reaccionario y mantiene enormes prejuicios con los indios. A través de ese personaje, que curiosamente posee el mismo nombre de un escritor español exiliado en México, Garro ironiza sobre los intelectuales de su país, cuya conducta critica, por ser más filósofos que pragmáticos frente a las injusticias sociales.⁵⁸

. Los ahorcados

Los pobres que amanecían ahorcados, colgados de los árboles que había en las trancas de Ixtepec, representan, metafóricamente, la derrota de los nativos mexicanos: son ellos los indios, los campesinos, los descalzos, los sin tierra, los robados y desheredados de la sociedad, víctimas y asesinados por un régimen injusto y cruel. Huelga reiterar que Elena Garro, en su vida real, era una activista comprometida y exaltada, que defendía a hierro y fuego a los indios y campesinos.

. Dorotea

⁵⁷ De no ser por el desliz de ambas, el General Francisco Rosas no hubiera descubierto que habían preparado la gran fiesta e invitado a todos los militares como un plan para distraerlos, mientras se fugaba un sacerdote (perseguido por la Guerra Cristera). Como el pueblo no conoce el desliz de Conchita y su madre, culpan a Isabel, pensando que toda la tragedia subsecuente (y los fusilamientos) era resultado de su pecado por haberse acostado con el enemigo.

⁵⁸ Elena Garro conocía bien a los escritores mexicanos y a los exiliados españoles que vivían en su país, por ejemplo al poeta Tomas Segovia. Precisamente, hay un volumen de *Cartas a Tomás Segovia (1957-1985)* de Octavio Paz (2008). Si bien, Garro desdeña a la gran mayoría de ellos porque los consideraba “intelectuales de café”, que sólo discutían y filosofaban sobre los problemas sociales, pero no se interesaban en conocer ni hacer nada concreto por los indígenas y campesinos. El presumido personaje de *Los recuerdos del porvenir*, se creía un poeta sin serlo e ignoraba a los pobres, lo que nos lleva a deducir que a la escritora el poeta Tomás Segovia no le caía bien y representaba, exactamente, lo que más detestaba en los intelectuales mexicanos (o que vivían en México) de su época: presunción y omisión.

Dorotea es una mujer del pueblo muy religiosa, que constituye una interesante imagen de la contradicción del género femenino. Exterioriza una faz púdica como se le exige a la mujer, pero esconde férreamente sus secretos. Colecciona santas recatadas y recubiertas de vestidos y alhajas; teje puntillas para el altar; borda ropones para la imagen del niño Jesús; encarga alhajas para la Virgen y, junto con doña Matilde, viste las imágenes de la iglesia: “Es un alma de Dios, decíamos de ella” (Garro, 2010, p. 16). No obstante, también colecciona abanicos retratando parejas sensuales besándose en paisajes idílicos. Hay que recordar que la sensual Elena Garro era muy católica, fervorosa fiel de la Virgen de Guadalupe.

. Lola Gorívar y su hijo Rodolfo

Soberbios, egoístas e insensibles, Lola Gorívar y su hijo Rodolfo viven en el lujo obtenido de forma corrupta, a través del despojamiento y usurpación indebida de las tierras de los campesinos e indígenas, muchos de ellos asesinados para conseguir sus propósitos. Ambos representan las injusticias y violencias perpetradas contra los indígenas y campesinos en México.

. Gregoria

Humilde sirvienta que, pese a aparecer poco, termina cumpliendo una función sustancial al final de la narración. Desempeña el papel de servidora de Isabel, ayudándola y conduciéndola hacia un santuario en lo alto de la montaña con intención de salvarla. Intenta inútilmente convencer a la muchacha de que se arrepienta de amar al general, enemigo de la ciudad, así como de que pida perdón a la Virgen María. Como Isabel no hace ninguna de las dos cosas, se transforma en piedra. Entonces, Gregoria pone en ella la famosa inscripción que aparece exactamente en la última página de la novela:

Soy Isabel Moncada, nacida de Martín Moncada y de Ana Cuétara Moncada, en el pueblo de Ixtepec el primero de diciembre de 1907. En piedra me convertí el cinco de octubre de 1927 delante de los ojos espantados de Gregoria Juárez. 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 los siglos de los siglos.

(Garro, 2010, p. 292)

. Don Pepe Ocampo

Dueño del único hotel de Ixtepec, don Pedro Ocampo es un hombre miedoso y sin personalidad, que se somete a las órdenes y a los caprichos del General Francisco Rosas. Este, los otros militares mandados por él y su amante se alojan en el establecimiento de Ocampo. Prácticamente toman el edificio como si fuera su casa durante la estancia de la tropa en la ciudad.

. Padre Beltrán

Además de celebrar las misas y ser respetado por constituir, presuntamente, un representante de Dios en la pequeña comunidad, el Padre Beltrán es una figura apagada. Pese a ser políticamente nulo y omiso en la cuestión agraria, termina siendo víctima de la Guerra Cristera. Es asesinado por los militares, simplemente por el hecho de ser un cura, ya que el gobierno perseguía a la Iglesia Católica y a sus religiosos y fieles devotos.

. Blandina

La costurera de los Moncada llama la atención por su sensibilidad. Sólo logra trabajar si halla un rincón que considera apropiado, estimulante e inspirador. Un lugar casi mágico. Ya hemos señalado la similitud que para Garro tenía la creación literaria y el acto de coser o bordar (Rosas Lopátegui, 2005, p. 231).

. Doctor Arrieta

El médico de la ciudad es un personaje poco desarrollado por la autora en la novela. De todos modos, destaca por haber conseguido una ocupación en las minas de Tetela a los hermanos Nicolás y Juan Moncada, cuya familia

estaba arruinada. A pesar de tratarse de un trabajo muy duro, el que uno pudiera ejercerlo suponía un gran privilegio, sobre todo en un periodo de crisis.

5.4. Intertextualidad narrativa: realidad histórica, política y sociocultural

El universo de Elena Garro es una amalgama de elementos extrínsecos que se vuelven estéticos con su inventiva particular y creadora. En el libro *La memoria del tiempo*, Margarita León enfatiza la presencia en *Los recuerdos del porvenir* de los “contenidos ideológicos y políticos que se presentan a veces yuxtapuestos, pero que permanentemente dialogan” (León, 1994, p. 333). Paralelamente, Perales advierte también que en la obra está presente la expresión viva de la tradición mexicana:

El mundo mitológico, onírico [...] y mexicanísimo de Elena Garro la convierte en la mejor escritora mexicana. Su novela *Los recuerdos del porvenir* es la gran obra de la guerra cristera de México, una visión del país y de su gente a partir del universo familiar y provinciano. [...] También recupera los mitos y las tradiciones [...] de este país y los combina con la vida de hoy.

(Perales, 2007, p. 17)

Efectivamente, el discurso garriano desvela su visión crítica del mundo moldeada artísticamente en su creación literaria. Impresiones políticas sobre la Conquista, la Revolución Mexicana y la Guerra Cristera se alternan en la novela constituyendo el escenario en que se desarrolla la trama y transitan los personajes con sus tribulaciones, penas, reflexiones, expiaciones y también esperanzas (que nunca se realizan).

La historia del pueblo mexicano se inserta en la narrativa, no bajo el discurso basado en la formalidad oficial, sino asentado en la realidad de los vencidos, que vuelve a través de la memoria. A partir de una especie de disección crítica, la autora escruta la violencia y la corrupción ejercidas por los poderosos, y las injusticias y humillaciones hacia los humildes y desheredados, representados por los campesinos e indios torturados, asesinados y despojados de sus bienes. En su escritura, Garro maneja el tema del poder

establecido, de las acciones gubernamentales y de la violencia desde un ángulo político y fantástico a la vez. Logra romper, de ese modo, a través de su tejido literario, la continuidad del realismo mexicano. Cabe recordar que si bien de su visión política surge una literatura lúcida, original y destacada, su incursión política en la vida real resultó ingenua y precipitada.

Otro tema presente en la trama garriana se refiere a la condición de la mujer. Incluso, la caracterización del personaje femenino es uno de los puntos culminantes de la novela garriana. Su situación de subordinación social, y asimismo sus anhelos secretos son vivamente descritos, conllevando reflexiones sobre el papel que ejercen en la estructura social mexicana.

5.5. Los recuerdos del porvenir y Cien años de soledad

Hay sin duda bastantes evidencias de que *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro influyó nada menos que en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. John S. Brushwood registra las semejanzas entre ambas obras, cuando comenta el texto garriano: “En esa novela hay elementos que recuerdan el trabajo de Gabriel García Márquez: la historia y la personalidad de la ciudad, los sucesos fantásticos, aunque ellos parecen menos normales que en las novelas de García Márquez” (Brushwood, 1975, pp. 259-260). Conviene recordar que el libro de Garro fue editado en 1963, mientras que 1967 fue la fecha de publicación del de García Márquez. Además de las incuestionables evidencias editoriales, los estudiosos aún señalan una fecha bastante anterior, 1953, como el año en que escribió Garro su novela, durante una grave enfermedad. Acerca de ese tema, léase la nota publicada en *Elena Garro: lectura múltiple de una personalidad compleja*:

Julio 1952: Garro viaja a Japón en barco. [...] Luego va a Tokio, donde se enferma (o recae). Se agrava a mediados de septiembre. El médico diagnostica “mielitis y parálisis del lado izquierdo” [...] Invierno 1952-53: probable fecha de escritura de *Los recuerdos del porvenir*.

(Melgar y Mora, 2002, p. 311)

Por tanto, la obra garriana precedió algunos años a la de Gabriel García Márquez. Los datos cronológicos son cristalinos y si bien ello no garantiza que un texto hubiese influido en el otro, indudablemente, en el caso

de que haya realmente sucedido, se puede determinar cuál es la obra receptora y cuál es la fuente inspiradora.

Coincidencia o no, la novela de Garro ya contenía varios elementos que aparecieron posteriormente en la del escritor colombiano. Pudo deberse a la influencia directa o bien estar generado por un fenómeno del inconsciente colectivo. De hecho, ambas novelas transitan por el estilo fantástico; caminan, las dos, por los senderos de lo real y de lo imaginario. Garro, obviamente antes que García Márquez, desarrolló el tema de la soledad: un sentimiento punzante y angustioso, que envolverá a todos los personajes. Igualmente, manejan el concepto de la temporalidad *haber-sido*, *hacer-presente*, *por-venir* de Heidegger (*Ser y tiempo*, 2009), que permite que los personajes evoquen el futuro y vislumbren su fracaso. Poseen una estructura similar de forma no lineal, con bien urdidos *flashbacks* al relatar los sucesos de distintas familias y generaciones. Las descripciones y los episodios son más abstractos que objetivos. Además, una y otra son obras intrigantes, de indecible profundidad, suscitando reflexiones en los más variados niveles.

El exilio de la escritora tras los acontecimientos de mayo del 68 en Francia, de donde regresaría en 1993, explica por qué, siendo tan importante, *Los recuerdos del porvenir* permaneció durante tanto tiempo en el olvido, un destino inversamente proporcional al de *Cien años de soledad*. La ensayista María Eugenia González Ricaño, en su artículo “El discurso femenino en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro”, comenta:

Los recuerdos del porvenir es una novela que intriga desde muchas perspectivas: histórica porque se publica en 1963, cinco años antes que *Cien años de soledad* y no deja de maravillar algunos elementos que las vinculan irremediabilmente, quizá por el realismo mágico, quizá porque desde dos discursos distintos ya los personajes vivían otras vidas y otros mundos tan alejados como la nieve –en la primera– o el hielo –asunto que impacta a los personajes de la segunda.

(En Pérez, *Con los ojos de Elena Garro*, 2007, p. 24)

Desde ese mismo punto de vista, Verónica Beuker, en su ensayo “Encuentro con Elena Garro” (Melgar y Mora, 2002, p. 44), habla de una entrevista que hizo a la escritora. En la misma, Elena Garro subraya que su obra inspiró a García Márquez:

Después hablamos de su obra. Califica *Los recuerdos del porvenir* como la primera novela del realismo mágico.

–Años después García Márquez publicó los *Cien años de soledad*, que es –puedo decirlo– una mala copia de *Los recuerdos del porvenir*.

(En Melgar y Mora, 2002, p. 44)

En lo que se refiere a las diferencias entre ambas, lo interesante es que estas terminan siendo similitudes puestas al revés, como reflejos inversos. El relato de Garro es conducido desde la perspectiva femenina. Por otra parte, en García Márquez aparece la focalización de un narrador de género masculino. Contrariamente a la repetición temporal formulada en *Los recuerdos del porvenir* (2010, p. 292), en *Cien años de soledad* (1974, p. 351) se enuncia lo opuesto: “todo lo escrito en ellos era *irrepetible* desde siempre y para siempre” (la cursiva es nuestra). De ello se desprende que García Márquez retoma la repetición temporal “por los siglos de los siglos” de Garro e invierte el mensaje, esbozando un tiempo “irrepetible desde siempre y para siempre”. En otras palabras, mientras en *Los recuerdos del porvenir* de Garro se admiten infinitas posibilidades de renacimiento, en *Cien años de soledad*, “las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra” (*ibíd.*). Así pues, es lícito afirmar que el ganador del Nobel de Literatura se inspiró en el texto de Garro y, es más, dialogó con él. Se observa claramente que el segmento “desde siempre y para siempre” del autor corresponde al “por los siglo de los siglos” de la escritora. De tal suerte que, aunque diverjan respecto a la naturaleza repetible o irrepetible del tiempo, ambos se encuentran en un análoga dimensión metafísica y/o apocalíptica.

Sin duda, los dos autores desarrollan un tema similar. También comparten un mismo lenguaje preciosista, aunque a veces se revistan de una rusticidad característica de la cultura local. Ambas novelas discurren en torno a las comunidades, la cultura, las tradiciones, la pobreza, el desencanto, las generaciones con sus nombres y apellidos, desvelando la angustia del individuo asombrado por la memoria individual y colectiva de tristes destinos y la historia de virulentas batallas. Si Gabriel García Márquez habla de una ciudad de espejos, Elena Garro, al inicio de su novela, presenta la imagen de una piedra que, en realidad, es la propia ciudad, pero también remite al espejo:

Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente. Sólo mi memoria sabe lo que encierra. La veo y me recuerdo, y como el agua va al agua, así yo, melancólico, vengo a encontrarme en su imagen cubierta por el polvo, rodeada por las hierbas, encerrada en sí misma y condenada a la memoria y a su

variado espejo. La veo, me veo y me transfiguro en multitud de colores y de tiempos. Estoy y estuve en muchos ojos. Yo sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga.

(Garro, 2010, p. 11)

Además, el personaje de Elvira, de la novela garriana, tiene una atracción por el espejo, en el cual no sólo observa con desgana el paso de los años en su rostro, sino que también ve, a través del reflejo, el fantasma de su difunto marido. En la obra de Garro, como veremos más adelante, la mujer desempeña un papel sumamente significativo. La historia está narrada por un personaje femenino que, como la Trinidad, está formado por tres elementos: la misma piedra, Isabel y la ciudad. Y es que, paradójicamente, se trata de una Trinidad poco o nada santa. Asimismo, ambas novelas transitan por los senderos de lo fantástico y aportan elucubraciones que exigen reflexiones al lector. Las referencias bíblicas emergen como una elucidación de los acontecimientos y del estupor del pecado; remiten a las voces del pasado, al desierto del desencanto, a la decadencia de una ciudad hecha polvo. Finalmente, en las dos novelas se evidencia una angustiante soledad.

En suma, podemos afirmar que hasta hoy subsiste la idea, si no axiomática al menos curiosa, de la relación entre *Los recuerdos del porvenir* y *Cien años de soledad*. Y habría mucho más que agregar sobre las semejanzas entre ambos textos: los colores locales (americanos), la estructura narrativa, los *flashbacks* y prolepsis, la sensación de pesadumbre y soledad de los personajes, las tragedias que se repiten en varias generaciones, lo insólito, etc. La investigación de la influencia de la obra de Garro en la de García Márquez abriría un interesante sendero investigador, pero implicaría otra tesis...

6. LOS RECUERDOS DEL PORVENIR: ELEMENTOS SIMBÓLICOS DE LA FENOMENOLOGÍA CIRCULAR

*La desdicha como el dolor físico iguala los minutos.
 Los días se convierten en el mismo día, los actos en el mismo acto
 y las personas en un solo personaje inútil.
 El mundo pierde su variedad, la luz se aniquila
 y los milagros quedan abolidos.
 La inercia de esos días repetidos me guardaba quieto,
 contemplando la fuga inútil de mis horas
 y esperando el milagro que se obstinaba en no producirse.
 El porvenir era la repetición del pasado.*

Elena Garro (2010, p. 64)

Es necesario recalcar, una vez más, que el mito existe, por definición, desde los tiempos más remotos, cuando surgió el *homo sapiens*. Se propaga en el tiempo de una supuesta realidad. Alude a la eternidad, la cual supone, a su vez, una interminable órbita temporal. Una perpetuidad sin principio, una sucesión sin fin, una duración dilatada de siglos y edades. La investigación de ese fenómeno conduce al objetivo cardinal de esta tesis: la ejecución del análisis del corpus, empleando como marco teórico el mito del eterno retorno. Aunque la aparición de ese proceso repetitivo sea profusa y recurrente en el texto de Elena Garro, no se había empleado anteriormente la especificidad del concepto del mito del eterno retorno para el estudio de su obra. Sin embargo, la comprensión e identificación de ese fenómeno en la narrativa garriana amplía la comprensión de *Los recuerdos del porvenir*, aprehendiendo el universo del tiempo esférico de un modo más vertical y detallado en su escritura.

La escritora, al emplear el mito del eterno retorno, compone un recurso estilístico que ensancha las posibilidades estéticas de la narración, tornándola creativa, original y cautivadora. Asimismo, ese artificio otorga mayor profundidad a su literatura, apuntando sobre todo a la necesidad trascendental

de intervenir en la realidad con una aguda y lúcida visión. Una mirada crítica que denuncia la circularidad abrumadora de la mala gestión política y social en la cual sucumben los personajes, sus tierras y sus propias almas. Se trata, pues, de un esquema cíclico que actúa no solamente en el ámbito temático, sino como un enlace para ensamblar tanto las ideas, los capítulos, la acción y los acontecimientos, como también los marcos espacio-temporales.

Asimismo, la escritora escudriña la esencia mítica de sus personajes, su actitud, los diálogos y monólogos, sus vivencias y su imaginario personal, que se funden en una memoria colectiva a-histórica y mítica. Protagonistas y antagonistas se hallan suspendidos en una dimensión cosmogónica que los remite perennemente a los orígenes de sus propios sueños. Los mismos elementos constitutivos de *Los recuerdos del porvenir* atestiguan la presencia de un redoblamiento inacabable, en donde el tiempo regresa incesantemente a lo mismo, por lo que la vida ficcional no logra avanzar hacia un devenir. Persiste una atmósfera de un tiempo suspendido, que vuelve al mismo punto. El discurso narrativo se esboza a un nivel aparente y mítico, aun cuando relata acontecimientos de la historia mexicana. Por otra parte, la intención del texto, al describir la violencia de la Revolución Mexicana y la Guerra Cristera, no es la de legitimar la historia oficial, va en otra dirección, asumiendo una visión y duración meta-histórica, en las que la narración fluye según un tiempo a la vez mítico y ficcional.

Por consiguiente, el empleo de la teoría del mito del eterno retorno para el análisis de *Los recuerdos del porvenir* es pertinente y se ajusta perfectamente al estudio del corpus. Esta constatación resulta de una investigación exhaustiva, a partir de la presencia del tema de la reincidencia temporal a nivel narrativo. Se trata de identificar las evidencias que revelan dicha circularidad, así como los elementos y/o episodios simbólicos que atestiguan la aparición de ese componente cíclico ficcionalizado e inmanente en la escritura garricana. De hecho, *Los recuerdos del porvenir* transcurre como un recuerdo de un pasado que vuelve *ad infinitum*, sin lograr avanzar hacia el futuro, lo que se puede observar a partir del mismo título.

6.1. El título: un perenne regreso

En su estudio *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*, Rolf Eberenz, advierte que “el título anticipa en forma sumamente condensada uno, varios o el conjunto de los elementos constitutivos del mundo ficcional sobre el cual versa el relato” (Eberenz, 1888, p. 245). En otras palabras, analizarlo adelantaría algunos datos significativos sobre el tema. Aunque el citado autor investiga el cuento, en la medida en que menciona, genéricamente, el relato, su opinión puede ser aplicable a otros géneros narrativos, por ejemplo, a la novela -corpus de este trabajo. Partiendo de su premisa, se puede inferir que, antes de leer o de intentar descodificar el contenido de la obra garriana, su título podría contribuir a que el receptor concibiera una idea sobre de qué se trata.

Miguel Ángel de la Fuente González insiste en el papel que desempeña el título como herramienta empleada para suscitar una aclaración previa de algunos aspectos del contenido textual. Desde esa perspectiva, sugiere que el autor debe adoptar uno que resalte lo que desea destacar. Su artículo “Las funciones de los títulos en la descodificación lectora” (1998, pp. 185-202) propone las siguientes funciones inherentes al título, según se refiera:

- a. A la trama:** el título señala el argumento, la confabulación del relato.
Ej.: *Lazos de familia* de Clarice Lispector (1960).
- b. Al protagonista:** recoge el nombre de algún personaje.
Ej.: *Iracema* de José de Alencar (1865).
- c. A la localización espacial / temporal:** esboza el orden del tiempo y/o del espacio.
Ej.: *Bahía de todos los santos* de Jorge Amado (1945).
- d. Al modo:** indica el modo o forma de presentación; como los títulos que emplean adjetivos como “pequeño”, “abreviado”, “universal”, “infantil”, “ilustrado”, etc.
Ej.: *Breve historia de la Revolución Mexicana* de Jesús Silva Herzog (1960).
- e. Al destinatario:** título referido al destinatario, aclarando a quién está dirigido.

Ej.: *Key to Bachillerato Student - Book 1* (Oxford University Press, 2014)⁵⁹.

Independientemente de su simbología intrínseca, el título de *Los recuerdos del porvenir* apunta sobre todo a la función referencial “c”. Téngase en cuenta que **recuerdos** parece “mirar” hacia el tiempo pasado, mientras que el **porvenir** señala el futuro. Indudablemente, ambos marcan las instancias de la dimensión temporal. Sin embargo, parece inaudito e incluso paradójico el que la acción de “recordar” evoque no los sucesos acontecidos, sino el devenir, lo que todavía no ha pasado. La singularidad de que el pasado se imbrique con el futuro implica un fenómeno insólito. Se supone que el recuerdo brota de imágenes y/o sucesos acaecidos en algún rincón del pasado, que ulteriormente se vuelven reminiscencias. Pero ese recuerdo en particular se refiere a algo que se prolonga en un “después” aún por realizarse en el futuro. Por formar parte de la memoria, vuelve a lo que pasó “antes”, creando un vaivén entre pasado y futuro.

La aparente contradicción temporal produce cierto sobrecogimiento y extrañeza e insinúa la idea de un enigma. Además de despertar la curiosidad, el título seduce e inspira tanto a los lectores comunes como a los especialistas. Sin duda les despierta la voluntad de leer y descubrir lo que está detrás de un título tan singular y de ese modo son impulsados a bucear en el contenido. La lectura lleva a la constatación de que, lo que parecería ambiguo a primera vista puede ser extremadamente revelador y, por supuesto, significativo. No sin razón aseguró Juan Rulfo que “el título es todo un acierto” (en Rosas Lopátegui, 2005, p. 149). Si se toma esa aseveración como correcta, ello nos lleva a preguntarnos en qué argumento se basaría. El elogio podría explicarse por la simple razón de que, fuere cual fuere la exégesis del título, su peculiaridad despierta la atención del receptor; lo incita a la lectura, en busca de una respuesta a la indagación: ¿qué querrá decir “los recuerdos del porvenir”? Desde otra perspectiva, el título sería adecuado porque, aun pareciendo

⁵⁹ Esta es una explicación sinóptica, adaptada del esquema propuesto por González. Por tanto, no está copiado *ipsis litteris*. Asimismo, los ejemplos son de la autora de este trabajo. Obsérvese que, evidentemente, un título puede tener más de una función. En *Memorias póstumas de Blas Cubas* (Machado de Assis, 2008), se mezclan la función temática (*Memorias póstumas*) y la mención al protagonista (*Blas Cubas*).

extraño, termina por revelarse transparente, puesto que alude a las evocaciones que se hallan sólidamente incrustadas en la escritura garriana y que, seguidamente, emergen del relato. A través de ellas, el narrador transmite una historia pretendidamente testimonial que impulsa la narración. Por último, ese “acierto” se respaldaría en el hecho de que el título sugeriría la idea de una conjunción temporal circular, envolviendo el encadenamiento no lineal entre pasado-presente-futuro. Ello es un fenómeno recurrente en la novela, señalando un tiempo en que los sucesos van y vuelven cíclicamente a la génesis de todo.

Desde el punto de vista morfológico, el sustantivo “recuerdos” también remite a la memoria que se hace de algo pasado. En otras palabras, señala una especie de almacenamiento de sucesos del pretérito en los cajones del pensamiento presente. Efectivamente, en la novela, los recuerdos fluyen no solamente en un personaje, sino en toda la comunidad. Adviértase que, en la reflexión de Mircea Eliade, la memoria colectiva no se forma únicamente a partir de hechos reales, sino también de lo imaginario. Sería, en ese caso, ahistórica y, hasta cierto punto, “mentirosa”. Esa misma ahistoricidad que propicia el surgimiento de la ficción, abre igualmente las puertas al mito. En cambio, “porvenir” indica suceso, situación o tiempo futuro (*DRAE*, 1992), registrando la dimensión temporal ulterior a un “después”, a un “mañana”. De este modo, la expresión *Los recuerdos del porvenir* irradia la idea de reminiscencia de un futuro que no se cumple, dado que regresa al pasado, en una circularidad abrumadora. En ese sentido, es bastante demostrativo el hecho de que el personaje de Martín Moncada exclame, confundido e impotente: “-¡El porvenir! ¡El porvenir!... ¿Qué es el porvenir?” (Garro, 2010, p. 21).

Garro, en la misma elección del título, pone de relieve un movimiento mítico que anuncia las partidas y regresos en un tiempo que viaja perennemente a sus orígenes. Señala los sucesos que retornan por el flanco de la memoria, en un sucesivo –y por ventura misterioso– ciclo de muerte y renacimiento. De este modo, la misma simbología del título contiene, en sí misma, la coherencia de un análisis de la obra con base en una teoría que registre específicamente ese regreso sin fin.

6.2. Imágenes simbólicas: ficcionalización del mito del eterno retorno



A través de las sugestivas imágenes que Elena Garro va creando y tejiendo estéticamente en *Los recuerdos del porvenir*, ficcionaliza a nivel narrativo la fenomenología del mito del eterno retorno. Visto que la literatura es por su propia naturaleza una entidad extremadamente subjetiva, el análisis textual fundamentado en el estudio del simbolismo reduplicativo de esas imágenes necesita una planificación formal. De este modo, hemos operado, en primer lugar, sobre la identificación de aquellas imágenes que, ya sea por una vía directa, literal, ya sea por la vía indirecta de las representaciones metafóricas, registran esa reincidencia temporal a nivel literario. En segundo lugar, por razones más bien didácticas, necesarias a la organización descriptiva y analítica, con el fin de conseguir claridad y coherencia, se ofrece un listado en orden alfabético. Obviamente, esas imágenes no se circunscriben a las manifiestamente concretas, debido a que las abstracciones forman parte integrante de la esencia artística de la literatura. Por consiguiente, se incluyen las imágenes simbólicas que, de manera evidente, presentan su faz abstracta. El criterio que guió esta investigación y selección fue la verificación y comprobación de que todas ellas reflejan la concepción del redoblamiento temporal. Acto seguido, se lleva a cabo un análisis interpretativo fundado en la teoría del mito del eterno retorno; se recalca y se analiza así la disposición cíclica de esas unidades constitutivas de la obra, que constituyen un elemento inmanente de la escritura garriana.

6.2.1. El árbol, pilar sagrado

*Creció en mi frente un árbol.
Creció hacia adentro.
Sus raíces son venas,
nervios sus ramas,
sus confusos follajes pensamientos.
Tus miradas lo encienden
y sus frutos de sombras
son naranjas de sangre,
son granadas de lumbre.*

Octavio Paz (Árbol adentro, 1987)



"Ávore da vida". Mercedes Cavalcanti (Pepita)

La creencia sobre la naturaleza sagrada del árbol tiene su origen en épocas remotas. Brotando de la tierra y alzándose a alturas soberbias, la imagen del árbol envuelve una simbología profunda y mágica. En la mitología se puede observar, frecuentemente, una relación entre él y algunos dioses. Reverenciado en varias culturas del mundo, a él se le atribuyen, por distintas razones, características que lo acercan a lo sagrado. Así, su misma naturaleza le confiere una esencia sublime: su médula cósmica lo convierte en el eje del mundo. Su sentido longitudinal lleno de ramificaciones alude a una visión cosmogónica, de la cual el árbol es un centro de energía vital. De hecho, representa el nacimiento, crecimiento y proliferación de la vida. Posee en su

esencia los elementos de la generación y regeneración. De ese modo, por asociación, igualmente apunta a la vida inagotable y a la inmortalidad.

Siendo una unidad, está constituido de una trinidad compuesta de raíz, tronco y copa. Su verticalidad sugiere, a partir de sus raíces hincadas en las honduras, que posee el don de unir la vida subterránea con la terrestre y la celeste. Explican Tiesler y Cucina en *Vida y muerte de un gobernante maya* (2005), que la vida cíclica de los mayas existe en un espacio cósmico sostenido por las ramas, tronco y raíces de una monumental ceiba o “árbol sagrado, considerado por esta cultura el eje del mundo”. Y Séjourné (1983, p. 136) señala que algunas tribus de la cultura náhuatl juraban que descendían del árbol, el cual poseía el estatus de pilar cósmico.

En la Antigüedad grecolatina, el abeto se asociaba a la imagen de Attis, la encina a Júpiter y el laurel a Apolo, entre otros ejemplos. El árbol sagrado de los celtas era la encina. El de los escandinavos, el fresno. En Alemania, se atribuían cualidades especiales al tilo. Y en la India, divinizaban la higuera. A la *Acacia Nilotica* (*Sant, Shittim, Senneh*) la veneraban los egipcios y los hebreos. Los hindúes divisaban un aura sagrada en la *Acacia Suma* (*Sami*). Para los árabes lo sagrado reside en la *Acacia Arábica* (*Al-uzzah*). Los pueblos autóctonos de Sudamérica, como los incas, veneraban la *Acacia cebil* (*Vilca, Huillca, Cebil*). Por otra parte, los nativos que habitaban la región del Río Orinoco (hoy Venezuela y parte de Colombia) reverenciaban la *Acacia niopo* (*Yopo*). La *Acacia Jurema* (*Jurema, Jerema, Calumbi*) encarna lo sagrado en el Nordeste de Brasil. La tradición de la *Jurema Sagrada*, cuyos practicantes habitan en el Estado de Paraíba, parte de las tradiciones indígenas entrelazadas a las de origen africano; aquellas invocaban los espíritus y los encantamientos de las matas y ríos, mientras los esclavos negros aportaban sus divinidades de la naturaleza y sus *orixás*.

También el cristianismo contiene referencias sobre su faz sagrada. La iconografía bíblica representa “el árbol del conocimiento del bien y del mal” (Génesis. 2:16,17). Frecuentemente, la cruz está representada como “el árbol de la vida” (Proverbios. 3:1,18); y en algunas culturas se le considera “el árbol de la muerte”. Incluso, cabe deducir que el mismo árbol del conocimiento supone vida y muerte, ya que “mató” a Adán y Eva.

En *Los recuerdos del porvenir*, Nicolás e Isabel eligen “sus” árboles (Garro, 2010, p. 13). Se infiere de ahí que el árbol de cada uno posee un carácter sagrado, simbolizando un pueblo, una cultura, una nación. El árbol de la pequeña es “Cartago” y el de él, “Roma”. Ambos respetan el lugar sagrado del otro. Históricamente, Cartago perdió la batalla contra Roma (aunque este, posteriormente, sufriría la derrota de su imperio). Pero, en la novela, “la niña sabe que a Roma se le vence con silencio”. Al fin y al cabo, si es cierto que el árbol es sagrado, Isabel también “tiene poderes” (*ibíd.*), según su hermano. Además, “en Cartago hay trozos de cielo que se cuelan a través de la enramada” (*ibíd.*), demostrando la energía que circula desde sus raíces al cosmos, en idas y retornos.

Cuando Isabel baja de “Cartago” sin decir una palabra, hace que su hermano de “Roma” se retraiga. Sin embargo, hay que recordar que el juego es un ritual iterativo. En efecto, la “batalla”, con su connotación envolviendo las fuerzas del bien, del mal, de la vida y de la muerte, se repite y continúa repitiéndose infinitamente en la fabulación textual. La alusión a los árboles de la victoria y de la derrota es retomada posteriormente, cuando se delinea la tragedia en Ixtepec. Pese a la devastación que ahonda la ciudad (*ibíd.*), “«Roma» y «Cartago», frente a frente, siguen cargados de frutos que se caen de maduros”. El inagotable fenómeno que hace nacer, perecer y renacer los frutos de los árboles sagrados, recae, análogamente, en el mito circular de muerte y renacimiento de la vida y sus idiosincrasias. Porque la simbología del árbol, si por un lado lo conecta a la idea de vida por su pujanza, también lo une a la de muerte.

El texto garriano refleja una repetición macabra en la que, casi todos los días, aparecen indios ahorcados colgados de los árboles (*ibíd.*, p.16). Paralelamente, los árboles sagrados representan un círculo de pecado (durante la vida), expiación (muerte) y purificación (resurrección). En la Biblia, el árbol posee una connotación que apunta a los orígenes del mundo, la muerte (expulsión del Paraíso) y la idea de renacimiento (con la promesa del Salvador). “El árbol del bien y del mal”, cargado de frutos prohibidos, atrajo a Adán y Eva y, en última instancia, motivó su pecado y expulsión del Paraíso, componiendo una narración que conduce a la muerte y a la vida, a través del nacimiento, vida, muerte y resurrección de Jesús. Una historia mítica, contada infinitamente, implicando sucesivos regresos. De ese modo, el árbol bíblico

preconiza la secuencia de la creación-nacimiento; muerte-sacrificio; resurrección-purificación. Del mismo modo que el primer hombre y la primera mujer habrían sido creados y, por comer el fruto prohibido, expulsados del Paraíso y condenados a sufrir en la tierra⁶⁰, serían redimidos y resucitados gracias al Redentor, que, igualmente, nacería, moriría y resurgiría de los muertos. Y así viven supuestamente los fieles que abrazan el cristianismo con fe: eternamente viviendo, muriendo y resucitando a la vida eterna.

El mundo cotidiano de Ixtepec se repite en el destino invariable de los colgados. También los árboles de Nicolás e Isabel (“Roma y Cartago”) simbolizan las estaciones cíclicas del error, sacrificio y expiación, que subyacen en el corazón de ambos niños. En la batalla ficticia de los hermanos, el mal mana de un amor incestuoso que los une y los aísla. Desde su infancia hasta su muerte, los dos árboles perduran frente a frente, a través de los tiempos, cargados de frutos “prohibidos” que nacen, mueren y renacen para siempre.

6.2.2. El ahorcado, mártir sacrificado

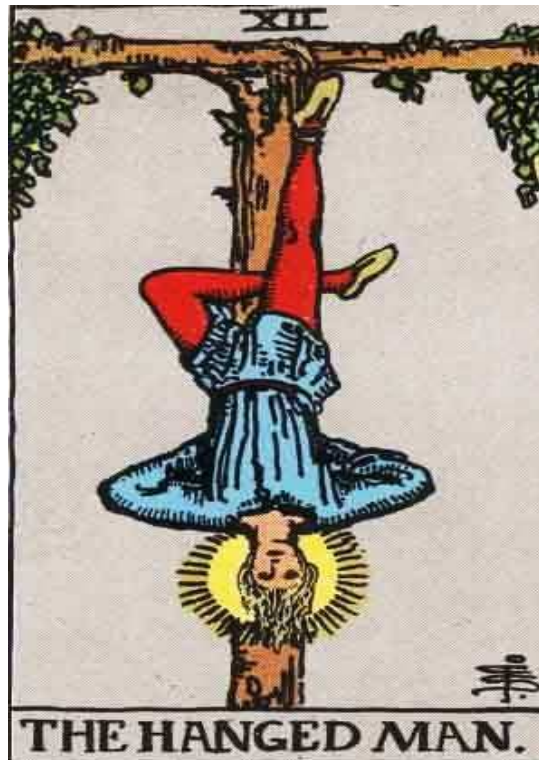
En *Los recuerdos del porvenir* persiste una escena que estremece tanto a los personajes como a los receptores: los ahorcados. Lo más aterrador es que se vuelve un acontecimiento reiterativo hasta el punto de que parece banalizado a nivel ficcional, ya que todos los días vuelve a suceder: “Temprano en la mañana aparecían algunos colgados en los árboles de las trancas de Cocula. [...] Eran abigeos o rebeldes, según decían los militares” (Garro, 2010, p. 16).

La figura simbólica del ahorcado corresponde al Arcano XXII en la mitología del Tarot Rider-Waite o Waite-Smith⁶¹, que, según reconoce Giordano

⁶⁰ El pasaje mencionado contiene una de las frases más conocidas del Génesis: “Con el sudor de tu frente comerás el pan, hasta que vuelvas a la tierra, de la que fuiste formado, porque eres polvo y al polvo volverás” (Génesis 3:19).

⁶¹ Su designación deriva del hecho de que se introdujo por medio del místico estadounidense Arthur Edward Waite, a través de su obra *The Pictorial Key to the Tarot* (Waite, 1910). Según el *Diccionario de Símbolos* de Cirlot (2006), el número XXII –doce– representa la iniciación en la numerología, y su simbología va lejos: son doce los apóstoles de Jesús, doce los caballeros de la Mesa Redonda, doce los dioses del Olimpo, doce pruebas tuvo que llevar a cabo Hércules para ser admitido entre los dioses, así como doce son los meses del año y también los signos del Zodíaco.

Berti en su libro *Arthur Edward Waite. Tarocchi* (1993), es el Tarot más célebre del mundo:



Hay que destacar que el ahorcado del Tarot se encuentra boca abajo, simbolizando una inversión de sus valores, en que cambia su manera normal de ser para poder acercarse a la esencia divina. En ese proceso, agoniza y muere. Entonces “despierta” de la muerte, o sea, renace a la vida. En el plano espiritual, el ahorcado acepta y se entrega a las leyes de la vida y de la muerte. Respecto a la dimensión anímica, tiene la peculiaridad de transformar en sagrados sus actos. Finalmente, por lo que respecta al aspecto material, revela energías canalizadas y guiadas por otras energías.

En suma, el colgado se encuentra en un momento de transición hacia su purificación, tras lo que resurge a una nueva vida mítica. En lo que concierne tanto al acto repetitivo de los ahorcados en Ixtepec, como también al ritual de sacrificio (purificación), muerte y resurrección, en ambas interpretaciones se encuentra el mito del eterno retorno. Es interesante observar que esos desgraciados, cotidianamente ahorcados, son campesinos humildes, casi todos indios; los mismos que, en la vida real, Garro defendía de las injusticias perpetradas por los políticos del poder establecido. No es casualidad, por tanto, que la autora ponga palabras respetuosas en boca de Dorotea, que murmura:

-¡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 los 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.

(*Ibíd.*, p. 16)

A través de los pensamientos de Dorotea, los ahorcados emergen como santos mártires, al morir por defender sus derechos, a diferencia de los mártires cristianos que morían por Cristo. El texto adquiere así un aura más y más cristiana, puesto que no hay que olvidar que la autora se consideraba una “católica guadalupana”. La terminología “mártir” posee una simbología que está presente en varias religiones y mitologías. El mártir es un ser inolado, y como tal se lo asocia a los sacrificios llevados a cabo de distintas maneras, como la crucifixión. Trasmite, por extensión semántica, la idea del martirio, la obediencia, el estoicismo, la serenidad y la paciencia ante las adversidades. En ese mismo sentido, se puede mencionar los casos de Odín colgando del Ygdrasil durante nueve días en el intento de obtener el acceso al secreto de las runas. De manera similar se puede citar la muerte y resurrección de Osiris, Mitra y otros dioses que pasan por un calvario, para luego resucitar renovados.

Para el cristianismo, la pasión de Cristo constituye una de las más importantes simbologías del sacrificio. A fin de salvar a la humanidad, Jesús sufre, estoicamente, un calvario de humillaciones que culmina con su crucifixión y muerte. Al tercer día, según el Nuevo Testamento, resurge de los muertos renovado e iluminado. Y hasta el día de hoy, sigue renaciendo, simbólicamente a través de la bendición del pan y del vino, según la Biblia (Lucas, 22: 17-20). Asimismo, en el corpus analizado, la muerte de los sacrificados es algo muy cercano a lo sagrado y, por tanto, remite a la idea de “la perfección de morir” (Garro, 2010, p. 16). El acto cotidiano de los ahorcamientos reafirma que todo se repite cada nuevo día. Apunta, pues, a la recurrencia de la muerte. La idea del renacimiento surge, por tanto, en las elucubraciones de Dorotea; según el texto, la muerte del ahorcado no apunta a una etapa final y conclusiva: nace y muere para luego renacer en la gloria de la purificación y perfección. Como podemos ver en la misma página, la descripción de los desdichados se vuelve casi sublime:

Los indios colgados obedecían a un orden perfecto y estaban ya dentro del tiempo que ella nunca alcanzaría. “Están

ahí por pobres”. Vio sus palabras desprenderse de su lengua y llegar hasta los 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, las rentas.

(*Ibíd.*, p. 16)

En este pasaje, se aprecia que esos ahorcados habrían alcanzado el reino de los cielos por pobres. De hecho, en la Biblia, el Evangelio de Mateo titulado “La auténtica felicidad”, enseña que “Dichosos son los pobres, los puros, los perseguidos y calumniados por causa de Él” (Mateo, 5: 1-11). Es cierto que en la novela garricana los indios son acosados y asesinados, por lo que, en ese sentido, merecerían el cielo, pero no sucede por haber seguido la doctrina cristiana, sino porque el sistema quiere quitarles la humilde tierra que les sirve de sustento. Por otra parte, ya que son pobres y se encuentran acosados por el poder, disfrutarán de la salvación eterna. El texto opta así por una analogía entre los ahorcados y los dogmas bíblicos, imprimiendo a los desdichados indios una faz evangélica. Su pobreza hace que alcancen la perfección y su muerte los alza a la posición de mártires. Efectivamente, de acuerdo con la Biblia, a través de la pobreza se alcanza la perfección y el Reino de los Cielos: “Si quieres ser perfecto, ve a vender todo lo que tienes y dáselo a los pobres; así tendrás un tesoro en los cielos” (Mateo, 19:21).

Así pues, a través de las elucubraciones del personaje católico de Dorotea, los colgados asumen un estatus espiritual de “perfección”. Son mártires santificados; tras su sacrificio, muerte y resurrección a la vida eterna revelan tanto el simbolismo de la fe cristiana como la incidencia del mito del eterno retorno.

6.2.3. El baile, ritual circular

El *Diccionario de la Real Academia Española* no presenta una distinción nítida entre la danza y el baile. Define la primera como ‘baile, acción de bailar y sus mudanzas’. En cuanto al verbo bailar, lo conceptúa como ‘hacer mudanzas con los pies, el cuerpo y los brazos en orden y al compás’. Por ello, preferimos emplear, indistintamente, los vocablos danzar y bailar.

Los fundamentos de la danza se encuentran presentes en el mismo origen del hombre, ya que el ser humano siempre ha tenido la necesidad de comunicarse a través de los movimientos corporales. Al principio, el hombre recurrió, literalmente, a las pulsaciones de su cuerpo, a fin de instaurar una base para la cadencia rítmica. Con esa intención, utilizó, primeramente, su propia respiración y los latidos de su corazón. Desde luego, ello implicaba un rito concebido para expresar los sentimientos, como expone la obra *Historia de la danza desde sus orígenes* (Markessinis, 1995). El carácter ritual de la danza es evidente desde sus comienzos. Se manifestaba tanto en las festividades religiosas, como en las celebraciones de la caza o la guerra, en los ritos de fecundidad o de conquista, o en las conmemoraciones de nacimientos y matrimonios. Sin lugar a duda, la danza es símbolo de la seducción. Remite a la danza de Salomé ante Herodias, para que le entregara la cabeza de Juan Bautista en una bandeja. Es también el símbolo del placer, de sensualidad y de iniciación amorosa. Asimismo, se practica en las fiestas de la cosecha para lograr una mayor abundancia y en la guerra para crear un estado de frenesí. Por otra parte, también se solía recurrir al rito de la danza en los homenajes a los muertos.

Shiva, el dios hindú de la danza, encarna un carácter circular. Ceñido por un anillo de fuego y de pie sobre la espalda del enano de la ignorancia, baila para representar el final de una época y el comienzo de otra, aludiendo al ritual de muerte y de renacimiento. Shiva congrega el pulso del universo y los latidos del corazón.



También circular por excelencia, la danza de los derviches giróvagos de Turquía es giratoria. Según la simbología, los danzadores marcan el paso del giro de la tierra sobre su eje cuando entra en la órbita del sol. Convocan, así, el movimiento en espiral del universo:



De la misma manera se observa que en la novela *Los recuerdos del porvenir*, el baile implica un ritual de colores y excitación, girando sobre los tacones de Isabel:

La memoria me devuelve intactos aquellos días; y ahora Isabel está otra vez ahí, bailando con su hermano Nicolás, en el corredor iluminado por linternas anaranjadas, girando sobre sus tacones, con los rizos en desorden y una sonrisa encandilada en los labios.

(Garro, 2010, p.14)

Cuando los hermanos bailan, el tiempo se vuelve mítico, la gente percibe la sensualidad entre ellos y comenta: “¡No van a acabar bien!”. Delante de la pasión de los giros, preguntan: “¡Isabel! ¿Para quién bailas?”. Y “su madre la mira con reproche” (*ibíd.*). Pero siguen con las vueltas, yendo, viniendo, reduplicando el compás. Más adelante, en otro baile organizado por la comunidad para distraer y vencer a los militares, el plan empieza a naufragar, e Isabel dice: “Siempre supe lo que está pasando... También lo supo Nicolás... Desde niños estamos bailando este día...” (*ibíd.*, p.206). Y míticamente, “una lluvia de siglos se desplomó sobre la fiesta de Ixtepec” (*ibíd.*)

Así, el baile asume una simbología cosmogónica, sucediendo en el futuro y luego en las reminiscencias de la infancia, en un ritmo circular. Por lo tanto, según la exégesis eliadiana (2001, p. 22), la danza en el texto imita un acto arquetípico o conmemora un momento mítico. En una palabra, es una repetición, promoviendo un redoblamiento temporal y, por consiguiente, una reactualización de “aquel tiempo”. Con su movimiento cíclico, va, viene y vuelve al compás de su origen, en un eterno retorno en el que se incluye también –¿por qué no reconocerlo?– un renovado deleite.

6.2.4. La bruja y sus poderes

*Elena Garro es una hechicera.
El lector que lee sus textos
o espectador que lee sus obras en el escenario,
cae bajo su hechizo del cual nunca podrá escapar.*
Rascón Banda (en Rosas Lopátegui, 2008, p. XXII)

En la lengua española, el término “bruja” no posee una etimología clara. Podría tener una procedencia prerromana, tal vez ibérica. En su libro *Las brujas en la historia de España*, Carmelo Lisón asevera que la primera aparición documentada de la palabra, en su forma *bruxa*, es en la Edad Media, a finales del siglo XIII (Lisón, 1992, p. 25). También considera que su origen podría hallarse en el área pirenaica, o sea, al norte de la Península Ibérica (*ibíd.*) La expresión bruja hace referencia a una mujer con habilidades sobrenaturales, que tendría el don de hacer cosas benéficas (magia blanca) o maléficas (magia negra); que desobedece las leyes de la naturaleza o se enfrenta a ellas mediante la magia, palabras encantadas, hechizos o metamorfosis (con ellas mismas o con otras personas). Serían brujas en el medio rural y hechiceras en el medio urbano, pero en este trabajo se consideran palabras sinónimas.

Hay escasas citas sobre las brujas en la Biblia. Esas mujeres son condenadas por Moisés: “No dejarás con vida a la hechicera” (Éxodo XXII, 18). También se alude a Saúl consultando a una bruja, a fin de poder hablar con Samuel, ya fallecido (Primer Libro de Samuel, XXVIII). En 1326, a través de una bula pontificia del Papa Juan XXII, se da inicio a una exacerbada persecución a las brujas, que perduró alrededor de cuatro siglos.

*En los recuerdos del porvenir*⁶² se puede percibir una superposición de la faz de la “bruja” sobre el vivaz y rebelde personaje de Isabel. Coinciden en su imaginario, sus contradicciones, su naturaleza vibrante y auténtica, su indoblegable pasión. Por su manera de ser y actuar libremente, una en el plano de la realidad y la otra en el ficcional, trascienden lo que se esperaba de una mujer “honesta” en la época. Isabel transmite a los que la rodean una energía extraña. No en vano Rascón Banda afirma: “Elena Garro es una hechicera”. Igualmente, en el texto que aquí se analiza, Isabel asume una catadura mágica; lo ratifica el siguiente pasaje, cuando juega con su hermano Nicolás:

Isabel se aparta despacio, cruza el jardín y desaparece.

— ¿Mamá, has visto Isabel?

— ¡Déjala, es muy mala!

— ¡Desapareció!... Tiene poderes.

— Está escondida, tonto.

— No, mamá, tiene poderes –repite Nicolás.

(Garro, 2010, p. 13)

Obsérvense las expresiones enunciadas por Nicolás: “es mala” y “tiene poderes”. De ellas se desprende que Isabel posee dones extraños. En otra ocasión es ella misma quien asevera, premonitoriamente: “¡mírame antes de quedar convertida en piedra! [...] Pensé algo horrible” (*ibíd.*, pp.120-121). En efecto, Isabel se metamorfosearía, como si fuera una bruja, empleando la magia. Por esa razón, al oírla pronunciar aquellas últimas palabras, doña Matilde se santiguó, susurrando: “Pasó una bruja y su cortejo” (*ibíd.*) Isabel es un ser “metamorfoseado”, plural, formado por varios personajes, ya que encarna, a la vez al personaje, a la piedra y a Ixtepec. Además de que es la narradora que cuenta la historia. Ella misma intuye su naturaleza plural y colmada de magia:

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. Supersticiosa, tocaba los objetos para comunicarse con el mundo aparente y cogía un libro o un salero como punto de apoyo para no caer en el vacío. Así establecía un fluido mágico entre la Isabel real y la Isabel irreal y se sentía consolada.

(*Ibíd.* p. 31)

⁶² En este apartado, se focaliza sobre todo el personaje de la bruja en Isabel, un ser transgresor, que desea romper las cadenas impuestas al género femenino. En otro apartado posterior, hablaremos de la poderosa simbología de la piedra, también personificación de Isabel.

Su naturaleza es distinta de la del resto de las mujeres, sometidas a una sociedad dirigida por patrones masculinos. Por ello, le aconsejan rezar, como si desearan alejar su faz “mala”, de bruja libertina y contraria a las leyes de Dios y de los hombres:

“¡Reza, ten virtud!”, le decían, y ella repetía las fórmulas mágicas de las oraciones hasta dividir las en palabras sin sentido. 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.

(*Ibíd.*)



“El cuadro de la niña”⁶³

Subráyese que, al rezar, Isabel no pronuncia palabras de oración, sino “fórmulas mágicas”, como ella misma confiesa (*ibíd.*). Además, como una bruja volando en su escoba, “la Isabel suspendida podía desprenderse a cualquier instante, cruzar los espacios como un aerolito y caer en un tiempo desconocido” (*ibíd.*) Su misma madre la veía “mala”, hija del pecado. Isabel había nacido de una noche de pasión y cuando vio la luz, todos la encontraron muy viva y bonita. “¡Se ve que la hicieron con gusto!” –decían. Pero Ana Moncada se avergüenza, pensando en su hija como fruto del mal:

⁶³ Hay muy poca información acerca de esta pintura, que se encuentra en el Hotel Driskill en Austin. Los visitantes dicen sentirse enfermos o mareados cuando miran la imagen, como si sintieran una sensación de estar flotando.

Todos sabrían de su lujuria gracias a la viveza de su hija. [...] Se mordió la boca con ira. Isabel había venido al mundo a denunciarla. Se juró corregirse y lo cumplió, pero Isabel siguió pareciéndose a aquellas noches. Nadie podía quitarle los estigmas.

(*Ibíd.*, p.238)

Espontánea, Isabel se alza contra las reglas impuestas a la mujer. No piensa casarse, lo que constituía una verdadera herejía en la sociedad de su época: “No, no creo que yo me case” (*ibíd.*, p. 19), le dice a su hermano. Intensa, briosa y atrevida, es sensual sin esforzarse. Despierta el amor de Tomás Segovia y una pasión incestuosa en su hermano Nicolás, quien desde niño, cuando imaginaba la posibilidad de otro hombre en la vida de su hermana, se afligía:

Nicolás , el pelo negro y los ojos se enturbiaban.

—¿Te vas a casar, Isabel?

Apoyado en un pilar del corredor, Nicolás veía salir a Isabel [...] 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.

(*Ibíd.*, p. 18)

Nicolás la contempla no como a una hermana, sino como a la mujer deseada. Empleando el estilo indirecto libre, la narración descubre los deseos no de un niño, sino de un hombre celoso, que considera una traición que Isabel pueda pensar en otro. Más adelante, cuando Nicolás y su hermano menor Juan, ya adultos, son instados a trabajar en las minas, Isabel los echa de menos y “Nicolás también languidecía lejos de su hermana”. Volviendo a casa a caballo, se siente en un “laberinto de piedra”, como “aprisionado en las murallas de piedra que le hacían signos maléficos”, como si estuvieran hechizadas” (*ibíd.*, p. 32) Pero ni remotamente el joven puede imaginarse la transformación “mágica” de su hermana. También está prisionero de esa secreta pasión incestuosa y por tanto inaceptable:

No quería confesarse que en sus vueltas al pueblo temía encontrarse con la noticia del matrimonio de su hermana, y que ese temor inadmisibile lo atormentaba. Y pensaba que su padre los había enviado a las minas, no por su creciente pobreza, sino para obligar a su hermana a aceptar un marido.

— Isabel es traidora y mi padre un infame...

(*Ibíd.* p. 33)

Como una bruja libre e independiente, Isabel aspira a librarse de las viejas tradiciones que imponen a la mujer el patrón de “ser para los demás”. Busca “ser para uno” y encontrar su propio “yo” en el mundo. Para sobrevivir en la realidad que la oprime, se abstrae en elucubraciones que brotan del espíritu inteligente e inquieto que todos intentan sofocar. Quizás ningún personaje de Elena Garro sea tan denso, misterioso, complejo y significativo como Isabel. Multifacética, esa figura indócil, de alma insondable, lleva a la potencialidad máxima el concepto de personaje “redondo”.

En la contratapa del libro, Fabiennne Bradu asegura que “Julia resume en su vida la paradoja de las mujeres de Elena Garro”. No obstante, creemos que Isabel lo asume más, revelando una múltiple faz –nacida en cuna de oro, recatada, osada, honesta, “prostituta”, idealista y traidora–, que incorpora incluso a la misma Julia, además de personificar el hilo conductor de la historia. Es ella la que, poseyendo una energía y un desbordamiento irrefrenables, tiene que doblegarlos por su condición de mujer. Como ser uno y plural, narradora y personaje, es la “bruja” que, con su magia, interfiere en todos los destinos, cuando decide enfrentarse a la sociedad y las “buenas costumbres” y se entrega a una pasión prohibida. Y en lugar de obtener la felicidad que tanto anhela, no logra sino ayudar a desencadenar la tragedia para sí y toda su familia. Pues a la mujer no se le permite disfrutar del fuego de una pasión, a no ser a través de las vías religiosas y burocráticas. De no ser así, “viola” las normas, los códigos y convenciones de la sociedad y de la cultura en la cual está insertada. Resumiendo, comete un “pecado” que no se le perdonará jamás.

En contraposición a otros personajes femeninos cuyo comportamiento es estereotipado, claro, definido y previsible, Isabel sorprende y causa asombro. Se subleva ante la situación de subordinación del cuerpo y del alma, del sexo y de su mente, de su sensibilidad y de su inteligencia y hasta de su imaginación y su intelecto. Es la única mujer “de familia” que expone, sinceramente, sus deseos, dejando admirada a Conchita: “¡Yo quisiera ser Julia!” (*ibíd.*, p. 96) –exclama con vehemencia, confesando la pasión que siente por el general de quien es amante Julia. Y es que esta, por ser una “querida” del militar, es vista como una prostituta, una mujer libertina, sensual, que se entrega a la pasión. Y justamente eso quiere Isabel: tener el derecho de vivir su sensualidad en oposición a los preceptos sociales. Aunque herede las estrictas

tradiciones de sus ancestros, apareciendo como sujeto histórico caracterizado en “ser para otros”, decide arriesgarse. Expone una actitud individual que la lleva al desdoblamiento en su búsqueda de “ser para una misma”, cumpliendo así su propia voluntad.

Los semblantes inherentes al personaje, en continuo conflicto, le imprimen una profunda densidad y complejidad. Porque, al fin y al cabo, en ella coexisten varias incomprendidas y solitarias Isabeles. Es la narradora que cuenta la historia, pero además un personaje que se divide entre las imposiciones sociales y los deseos individuales: un ánimo rebelde, a la vez que una víctima de las amarras de su condición femenina. Experimenta deseos indomables y asimismo doblegados. Protagonista, narradora ubicua y omnisciente de la historia, supone una energía vibrante, voraz, llena de vida. Pero también es la piedra en que se transforma al ver sus voluntades, deseos y su pasión cercenados por el sistema.

Mujer con poderes de bruja, Isabel circula en un eterno retorno de sí misma, aprisionada por las ataduras culturales y por la muerte de todas las esperanzas en el plano del afecto, de la pasión y de las aspiraciones tanto a nivel individual, como familiar y comunitario. Siendo varios personajes y caracteres fundidos en uno, se encuentra suspendida en un tiempo que regresa continuamente a lo mismo. Viandante incansable en ese proceso de transición, simboliza la lucha por ser libre y por ser ella misma. La comunidad recrimina su naturalidad como algo inaceptable dada su condición de mujer. De ella se esperaría una “educada” finura y discreción, en la que ser mujer significa aparecer lo mínimo posible, menos aún que los muebles que la rodean, lo que, prácticamente, remite a la invisibilidad.

Frente a su época, Isabel se revela una mujer en que se aúna el pasado, el presente y el futuro. A su vez, esa amalgama de distintos elementos revela y compone una concepción de género característica de la identidad de la moderna mujer latinoamericana. Mujer que, al mismo tiempo, habita un mundo poblado de sincretismos acarreados por las discrepancias culturales que ni el pasar de los siglos, ni los movimientos independentistas, han logrado suprimir jamás. Isabel solo se reconoce como real, como ella misma, en la medida en que, a los ojos del mundo, deja precisamente de serlo. Para alcanzar el “yo”, viajar hacia el “centro” de su ser, “el camino es arduo, está sembrado de

peligros, porque, de hecho, es un rito del paso de lo profano a lo sagrado; de lo efímero y lo ilusorio a la realidad y la eternidad; de la muerte a la vida; del hombre a la divinidad” (Eliade, 2001, p. 15).

Cuando Nicolás es detenido y condenado a muerte por los militares, Isabel se entrega al general enemigo para salvar a su hermano y salvarse también, en una mezcla de sacrificio y placer, pues siente por el general una gran pasión. Sin embargo, su hermano que la ama, no acepta ser salvado; al no perdonarla, la perdió, se perdió y perdió a toda la familia. Amante del general y vista como una especie de prostituta y traidora, no le tiraron piedras, como en la Biblia intentaron hacerle a María Magdalena (Juan, 8: 1-11), ella misma se convierte en una piedra.

De todos modos, el sacrificio purifica. Pues “el acceso al ‘centro’ equivale a una consagración, a una iniciación; a una existencia ayer profana e ilusoria, sucede ahora una nueva existencia real, duradera y eficaz” (Garro, 2010, p. 15). Es significativo que la transformación en piedra no suceda en un sitio cualquier, sino en el camposanto. Y en la clausura del libro (*ibíd.*, p. 292) le ponen una inscripción, como una lápida. En el epígrafe se le acusa de haber causado, por su pecado de amor, la desdicha de su familia, y se sugiere que se metamorfoseó –murió– como consecuencia de su error fatal. Tan fuerte es la discriminación frente al “pecado” (se entregó a un hombre) y la “traición” (era un enemigo) cometidos por una muchacha de “familia bien”, que se convierte en la verdadera causa de la tragedia acaecida en Ixtepec. Sin embargo, Isabel no ha sido la “culpable”, sino Conchita y su madre Elvira; no obedecieron al marido de esta que las mandaba callar la boca y, metafóricamente, ser pasivas. Es decir, en otra alusión más al prejuicio machista, al desobedecer, actuar y tener voz, las dos mujeres reciben un castigo: sus voces son escuchadas por el enemigo. Por consiguiente, el general descubre los planes proyectados por la ciudad para engañarlo con una fiesta. Así pues, sería el “error” de ellas y no el de Isabel, el que desencadenaría la venganza del tirano, iniciando la secuencia de asesinatos que destruye a la familia Moncada y, en última instancia, al propio pueblo.

Desde la perspectiva mítica, cuando Isabel se consume en el fuego de la pasión prohibida y recibe su castigo (volviéndose piedra), purga y sublima sus pecados, regresando a la pureza de su origen sagrado, a la tierra madre.

La misma piedra que remite a la muerte conduce a un renacimiento, remontando a los orígenes; se muere así para resurgir, como en el mito del eterno retorno tan bien descrito por Eliade. En efecto, la piedra-Isabel-Ixtepec que cierra el relato es la misma piedra-Isabel-Ixtepec que, en la primera página, comienza la historia. De suerte que la muerte remite a la vida, que sigue en dirección a su fin y al epílogo del libro; que luego reenvía el lector al inicio de la historia y así sucesivamente, en un eterno retorno de la historia y de sus héroes. Es interesante observar que esa idea de regreso se encuentra presente en otras obras de Garro. Como afirma Carlos Loya, la autora “utiliza sus personajes para resaltar las figuras simbólicas más prominentes en los aspectos sociales y existenciales, destacan fundamentalmente la lucha entre la soledad y el deseo abierto de un querer renacer” (2006, p. 460).

Al resurgir como piedra, Isabel se encarga de una labor simbólica: la de ser transmisora de la historia de su gente. En épocas pasadas sería ejecutada por los respetables y sacralizados hombres de la comunidad, porque por su rebeldía, independencia y sus dones, sería considerada una bruja. Isabel toma, pues, para sí, la prerrogativa de adueñarse de la memoria y de la palabra, dándole voz al género femenino, *como si fuera un hombre*. Se convierte en una mujer poderosa, en donde cabe el concepto de “ser para uno” y “ser para todos”, que incorpora el “yo” y su ciudad, en la que, con su nueva faz, se adjudica el puesto de piedra-pilar fundamental.

El lector (oyente) es receptor de su voz, cuya función es la de mantener viva para siempre la llama sagrada de la memoria de su familia y de su pueblo. Es interesante observar que, en el discurso narrativo, los recuerdos nos son transmitidos como si fueran contados oralmente por Isabel-piedra-ciudad. Porque es voz y, al mismo tiempo, está registrado en las hojas de un libro, como una especie de biblia sagrada de su gente. Así, la protagonista cuenta eternamente una historia ahistórica. Sus evocaciones no se someten a la historia oficial, sino a las sentidas, presentidas y guardadas en su memoria y en la memoria del pueblo –no solo integrándolas, sino también, representándolas. Y lo hace según su volición, sus recuerdos e interpretaciones. Encuentra, pues, su libertad, al igual que su identidad una identidad al mismo tiempo individual, genérica y holística. En ese proceso repetitivo, de eterno retorno de los hechos recontados, obtiene, paradójicamente, la anulación del tiempo que queda

suspendido. Al eliminar la historia y privilegiar la memoria ahistórica, el personaje busca regenerarse, reconquistar la cuna sagrada.

Todo tiene pues un sentido. Jamás se concluye en definitiva la victoria de la eternidad sobre el tiempo, ya que apunta la perfección de la génesis en un tiempo mítico renunciando el renacimiento de renovadas Isabeles. Un eterno retorno que perpetuamente se opone a su vuelo, pero luego le da alas, haciéndola renacer y jugar en los árboles de su casa, en un movimiento circular “por los siglos de los siglos” (*ibíd.*, p. 292).

6.2.5. El coro, atmósfera de infinitas voces

Uno de los recursos más recurrentes en *Los recuerdos del porvenir* es el empleo del coro, igual que en la tragedia griega. En esta se solía realizar el contrapunto entre los personajes y el coro. Por su parte, en la novela, las voces del pueblo permean la narrativa; forman el “coro” de esa historia que, en efecto, se impregna de la atmósfera de una tragedia. El coro, formado por las voces del pueblo, emerge en múltiples situaciones:

–No van a acabar bien –sentencian las gentes sentadas
alrededor del brasero.

¡Isabel! ¿Para quién bailas? ¡Pareces una loca!

(*Ibíd.*, p. 14)

Como un eco, Dorotea repite “no van a acabar bien” (*ibíd.*, p. 19). Y más adelante, el término “coro” aparece explícitamente en el texto: “«No podía acabar bien», repetía Ixtepec a coro” (*ibíd.* p.138). Este coro está contaminado de los prejuicios de la comunidad que representa metonímicamente el pueblo mexicano. Se hace eco del reproche al comportamiento liberal y espontáneo de Isabel, al tiempo que anuncia la desgracia. En esa misma línea discriminatoria, la voz del padre de Conchita se repite en el texto, asumiendo la expresión cultural de Ixtepec, que obliga a la mujer a encerrarse en un casto silencio:

Conchita estaba absorta repitiéndose las palabras que le habían dicho desde niña: “¡En boca cerrada no entran moscas!”. Aquella frase repetida marcó su infancia, se interpuso entre ella y el mundo, formó una barrera infranqueable entre ella y los dulces, las frutas, las lecturas, los amigos y las fiestas.

(*Ibíd.* p. 174)

Al no seguir Conchita y su madre esa regla impuesta al género femenino de su época, contribuyen a la desdicha de todos los “culpables” en la preparación de una trampa a los militares. Ambas lo comentan y detallan, sin darse cuenta de que su sirvienta las está escuchando y de que es novia de uno de los soldados. Eso las pierde, porque en la tradición patriarcal, cuando una mujer no cumple lo que la sociedad les requiere, esto es, callarse, ha de sufrir las consecuencias.

En otro episodio, la llegada del personaje de Hurtado acarrea comentarios en coro, repitiendo la frase “vino por ella”:

Aún veo a Felipe Hurtado seguido por aquella frase como si un animal pequeño y peligroso lo persiguiera de día y de noche. “Vino por ella”. En Ixtepec no había otra ella sino Julia. ‘Vino por ella’, decían las hijas de don Ramon cuando desde sus balcones veían la figura alta del forastero.

(Ibíd. p. 75)

Las voces del pueblo siguen al forastero, que parece ignorar la frase que corre de boca en boca: “Los transeúntes se miraban maliciosos repitiéndose con gestos: «Vino por ella»” (*ibíd.*, p. 77). Otra situación en que el coro está recalcado es cuando los habitantes de la pequeña ciudad llegan a una conclusión trágica: “«La va a matar» –decían las voces” (*ibíd.*, p. 77). Por otra parte, cuando los pueblerinos veían pasar al general se preguntaban: “¿Qué andará buscando Rosas?” (*ibíd.*, p. 81). Las voces no paran ahí. Los acontecimientos y los crímenes parecen escritos o inscritos en la atmósfera del pueblo; como si los leyeran, todos saben o descubren lo que pasa en Ixtepec (*ibíd.*, p. 89): “La voz que anuncia lo secreto corrió de boca en boca y acusó a Rodolfo Goríbar del asesinato de Ignacio y sus amigos. Tal vez los actos quedan escritos en el aire y ahí los leemos”. Perseguida por la amenaza brutal de la violencia, la gente da voz a su angustia: “si Julia vuelve a pelearse con el general pobres de nosotros” (*ibíd.*, p. 92). También suele el pueblo adivinar las desdichas venideras: «Va a pasar algo», corría de boca en boca. [...] Sí... ¡Va a pasar algo! [...] “Va a pasar algo, se dijo en voz alta la Luchi [...]. «Está pasando algo», se decían” (*ibíd.*, pp. 99, 100, 119).



“Coro de Ángeles”. Gustav Klimt

Cada vez que un nuevo asesinato horroriza a la ciudad, el coro se manifiesta lúgubrememente: “Por el aire fresco de la mañana corrió la voz, formando eco de boca en boca: «Anoche el general mató al capitán Álvarez»” (*ibíd.*, p. 114). A veces la voz del pueblo, con sus miedos y angustias, se trasmite a través del silencio colectivo, cuando ven pasar a los militares. Por detrás de sus persianas, el pueblo murmura en un temeroso coro, al ver el general pasar: “«¡Ahí va! ¡Ahí va!», corrió de balcón en balcón” (*ibíd.*, p. 139). Su poder tiránico calla Ixtepec, pero dentro del mismo silencio, la voz interior de cada uno se une en coro a la voz silente de los demás: “El miedo flotaba entre la música dejando quietas las ramas de los árboles y a los invitados. Los balcones silenciosos nos anunciaban la catástrofe sucedida en Ixtepec” (*ibíd.*, p. 208). Cuando la tensión aumenta, los ecos del coro son una premonición. Ahora sobre el joven Hurtado, que va a buscar a su amada en peligro:

— ¿Y Hurtado? –preguntó Isabel. [...]
 — ¿Y Hurtado? –volvió a repetir la joven. [...]
 ¡Va a llover!
 Gritaron con júbilo.
 — ¡Llueve! [...]

(*ibíd.*, p. 105)

Después de haberse pronunciado ese coro-eco, estalla una gran tormenta, que contiene un mal presentimiento. Y surge otro coro: “«—¿Qué pasa?», era la pregunta que estaba en los labios de todos” (*ibíd.*, p. 158). Por

fin, surgen las lúgubres respuestas tras la violencia de los militares: “Por la mañana dos noticias rodaron de boca en boca: «Rosas tiene miedo de Abacuc y ¿No saben? Anoche mataron a don Roque, y ahora andan buscando su cuerpo que se perdió»” (*ibíd.*, p.170). Con el estallido de la Cristiada, los gritos llegan fuertes, altisonantes, en un coro unísono. Véase, a propósito, el lema cristero sonando como un eco, en las noches de Ixtepec:

[...] y por la noche lanzamos gritos estentóreos que corrieron de calle en calle, de barrio en barrio, de balcón en balcón.

— ¡Viva Cristo Rey!

— ¡Viva Cristo Rey! – contestaban desde una ventana.

— ¡Viva Cristo Rey! – respondían desde la oscuridad de una esquina.

— ¡Viva Cristo Rey!

El grito se prolongaba en los portales.

(*Ibíd.*, p.185)

Al entregarse Isabel al general Rosas, que tenía encarcelado a su hermano, la gente se escandaliza: “«¡Cuánto pecado, cuánto pecado!» –repetían” (*ibíd.*, p.249). Después ve al militar pasar por la calle: “«Viene de dormir con la hermana» –murmuraron rencorosas las mujeres” (*ibíd.*, pp. 260-261). Enfadados con el dueño del hotel que aloja a los militares y a sus queridas, el pueblo lo insulta –la narradora emplea incluso el verbo “corear”, configurando aún más nítidamente la idea del coro:

—¡Alcahuete! –le gritaron muchas voces.

Al oír los gritos ofensivos don Pepe se metió de prisa y ordenó a sus sirvientes que cerraran las persianas de todos los balcones. El hotel quedó apartado de la algarabía de la calle sin presentar blanco a los gritos.

—¡Vamos a subirnos a las ramas de los tamarindos y a entrar por el tejado para sacar a Isabel y que vaya a pedir por la vida de su hermano!

—¡Vamos! –coreaban docenas de voces.

(*Ibíd.*, p. 261)

Mientras, Nicolás Moncada, que al principio no parecía sino un personaje secundario viviendo a la sombra de su hermana, se transforma, tras ser arrestado y ver la aproximación de su muerte, en héroe. Toda Ixtepec se fija en él, ya no como un oscuro miembro de los Moncada, sino como una especie de icono local de la Guerra Cristera. Por ello, tras ser condenado al fusilamiento, el coro revolucionario de los cristeros de “¡Viva Cristo Rey!” se convierte sorprendentemente en “¡Viva Nicolás Moncada!”. Voces reiteradas, ecos reverberando repetidamente, como un latido del corazón de Ixtepec:

“¡Viva Nicolás Moncada!” (*ibíd.*, p. 262). Voces que nacían, se iban y volvían *ad continuum*. Y así regresan los héroes muertos personificados en Nicolás. Se establece, en ese instante, un paralelismo entre Jesús y Nicolás –ambos mártires y víctimas de la violencia e injusticia de los hombres. Cabe recordar que Jesucristo, en la liturgia de los cristianos, celebra todos los días la última cena, para regresar eternamente a través de la resurrección.

Además de los ejemplos mencionados, otros muchos señalan el empleo del coro, en un interminable movimiento reiterativo. Un profuso conjunto de voces que son pronunciadas tanto por los habitantes de la región, como por los que denominan invasores. Son ondas sonoras que dejan ver los pensamientos, vaticinios, opiniones y visión del mundo de unos y otros. Eventualmente, se transforman en un conjunto coral, *cuando brotan en forma de canciones*:

*Y estas son las mañanitas
que cantaba el Rey David
y a las muchachas bonitas
se las cantamos así.
Despierta, mi bien, despierta...*
(*Ibíd.*, p. 142)

*Andaba puerta por puerta
Buscando pluma y papel
Para escribir una carta
A la mentada Isabel...*
(*Ibíd.*, p. 184)

Irónicamente, el coro también aparece en la canción de *La Adelita*, pero... ¡cantada por los soldados!⁶⁴ Ello pone de relieve la falta de sentido de las operaciones oficiales, cuyas huestes no tienen una idea muy clara acerca de las razones para tanta violencia:

*Que si la Adelita se fuera con otro
la seguiría por tierra y por mar,
si por mar en un buque de guerra
si por tierra en un tren militar...*
(*Ibíd.*, p. 36)

⁶⁴ Las Adelitas eran mujeres guerreras que luchaban en defensa del pueblo, en contra de las huestes del gobierno. También denominadas “soldaderas”, participaron en la Revolución Mexicana, formando parte de los contingentes militares de grupos revolucionarios. Desempeñaron varias funciones, bien como soldados, enfermeras, cocineras, etc. Los militares de las tropas del gobierno deberían despreciarlas, en lugar de cantar en coro versos en su honor.

De este modo, el coro, cuando está formado con las voces de los soldados, suena como una percusión iterativa que indica su presencia constante a través de una alternancia inacabable de tropas en la región. Se marchan unas, llegan otras, en un ciclo de perpetua violencia. Por fin, se mencionará un ejemplo más, que acontece cuando la tensión narrativa está en su apogeo y se acerca el final. En ese momento, la misma naturaleza expresa, de modo lúgubre, la premonición de la muerte: “Un coro monótono de grillos cantaba su destrucción” (*ibíd.*, p. 212). Metafóricamente, vaticina la tragedia inexorable de los habitantes de Ixtepec. Y así, simbólicamente, el sonido de los grillos que se repite en un coro incesante marca un tiempo mítico de un imperecedero regreso.

6.2.6. La costura, vaivén de un renacer infinito

Para Elena Garro, escribir es como bordar o coser ideas (Rosas Lopátegui, 2005, p. 231). La autora introdujo esa imagen en *Los recuerdos del porvenir*, donde la labor de la costura adquiere un estatus mítico. Antes de empezar a coser, el personaje de Blandina busca un sitio adecuado. Lo que parece banal y dentro de la “normalidad” se vuelve una verdadera aventura, a la búsqueda del lugar sagrado. Dos hombres la acompañan en ese ritual, por las salas, habitaciones y pasillos con la máquina de costura, pero ella no se decide: “No me gustan las paredes; necesito ver hojas para recordar el corte”. Luego también condena el sitio en que se ven las hojas: “¡Estos helechos son muy intrigantes...!”. Y donde se pueden observar los tulipanes, mueve la cabeza: “¡Muy vistosos!”. Frente a los árboles exclama: “son muy solemnes y me dejan triste”. “Y sólo por la tarde Blandina se *halló* en un ángulo del corredor” (*ibíd.*, pp. 25-26). Es decir, el ritmo del alma debe alcanzar un punto de armonía antes de empezar la tarea.

El comienzo de la costura solo es posible al hallarse el espacio perfecto. Se llega así al lugar sagrado, que regresa al estado primordial, en busca de la identidad perdida. Señala, entonces, un símbolo de iniciación para la vida, una faena trascendental para la existencia. De hecho, el personaje tiene que elegir un sitio sagrado, pues se trata de la preparación de una tarea también sagrada: la de coser los atuendos para que, por primera vez, los

hermanos Moncada empiecen en la vida laboral. En la máquina de coser, la mujer une los hilos para la iniciación profesional de los hermanos, así como la labor mítica de las tres hermanas moiras que tejen los destinos de la humanidad. En la mitología griega (Rose, 1990), las parcas eran las personificaciones del destino: Cloto hilaba la hebra de la vida con una rueca y un huso. Láquesis medía la longitud del hilo. Átropos, la inexorable, era quien cortaba el hilo con sus tijeras:

Cativas dos próprios poderes, quase nunca se afastam da roca de fiar. Em gestos sucessivos, repetem-se, laboriosamente, do alvorecer ao anoitecer. Preparam, puxam, torcem, esticam a lâ, fazendo surgir fios fortes, fracos, compridos, curtos, claros, escuros, brilhantes, sombrios, dourados, beges, coloridos, desbotados e amarelos e azuis e rosas e negros e lilases e verdes e encarnados, girando e girando e girando a roda dos destinos ⁶⁵.

(Cavalcanti, s.f., p. 20)



"Moiras". John Strudwick (1885)

La labor de las moiras envuelve nacimientos, muertes y renovados nacimientos. También la labor de la costura que realiza Blandina supone un movimiento repetitivo. Cada punto llama a otro; la aguja va y viene y vuelve a

⁶⁵ Traducción libre al español: "Cautivas de sus propios poderes, apenas se apartan de la rueca y del huso. En sucesivos gestos, se repiten, laboriosamente, desde el amanecer hasta el anoecer. Preparan, tuercen, retuercen, estiran la hebra, dando lugar a hilos fuertes y frágiles, largos, cortos, claros, oscuros, brillantes, sombrios, dorados, beige, coloridos, descoloridos y amarillos y azules y rosados y negros y lilas y verdes y rojos, girando y girando y girando la rueda de los destinos".

subir, repitiendo la misma acción. La confección de las ropas que vestirán los hermanos al salir por primera vez de la casa paterna implica un ritual de iniciación, en el que el iniciado muere para volver a nacer como adulto. En la historia, al volverse adultos, los hermanos son asesinados: mueren, literalmente. Sin embargo, resurgen en la memoria del narrador que cuenta la tragedia, la cual transita en idas y venidas sin fin, como en la rueca de las moiras y en el imaginario de la autora. Así también cose Garro los capítulos de su historia, circularmente, de modo que la clausura no es más que la regeneración del origen de la historia, que se repite arquetípicamente, en un tiempo mítico de perpetuos renacimientos.

6.2.7. Cristo, sacrificio y eterna resurrección

En *Los recuerdos del porvenir*, el tema relacionado con el cristianismo y la Iglesia Católica es recurrente, como en este pasaje que menciona las imágenes santas de Jesús y de la Virgen:

Una vez sola en el mundo, se dedicó a tejer puntillas para el altar, bordar ropones para el Niño Jesús y encargar alhajas para la Virgen. “Es un alma de Dios”, decíamos de ella. 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.

(*Ibíd.*, pp. 16-17)

En su niñez, Isabel opera en la narración como un contrapunto empleado por la autora para relativizar, con un tonillo cómico, la seriedad hacia las imágenes religiosas, las cuales eran tratadas con el mismo respeto que si fueran los santos que representaban. Así que, cuando, en su inocencia, la niña grita: “—¡Queremos ver a la imagen desnuda!”—, las mujeres, abochornadas delante de la curiosidad infantil, cubren con rapidez las imágenes. Otras irreverencias por parte de Isabel se repiten cuando es adulta, cuando sus oraciones se confunden con la magia (*ibíd.*, p. 31) o, posteriormente, cuando pregunta a sus hermanos si les importa el hecho de que el cura don Beltrán muera o viva. Su hermano le contesta que no y ambos se ríen (*ibíd.*, p. 264).



“Cristo en la cruz”. El Greco

Visto que la mayor parte de la narración sucede durante la Guerra Cristera, la idea o presencia de Cristo implica una simbología católica más fuerte. Resurge en las voces del pueblo de Ixtepec, como emblema de la Cristiada, en episodios callejeros de agitación popular, envueltas en tintes ideológicos, al grito de “¡Viva Cristo Rey!”. Ese Cristo mexicanizado constituye una readaptación mítica del Cristo español, introducido en las tierras colonizadas a través de los conquistadores. Acerca de esa cuestión, dogmatiza Silvia Inés Cárcamo en su ensayo “El Cristo español”, en *Mitos españoles: imaginación y cultura*:

Quando nos referimos a Cristo como un mito de la cultura española no pensamos, por supuesto, en el personaje histórico ni menos aún en el Cristo del dogma religioso; nos interesa su configuración propiamente mítica, tal como aparece en las prácticas de la cultura del pueblo, de donde fue recogida por la literatura [...] ya que a través de la palabra [...] el mito perdura.

(Cárcamo, 2000, p. 63)

En efecto, a través de textos literarios como el de la misma Garro, el Cristo tomado como mito se regenera continuamente. Añade Cárcamo que “el Cristo es el Cristo que agoniza en la cruz, el del martirio, la víctima inocente que sufre” (*ibíd.*, p. 63). Asimismo, en *El laberinto de la soledad* (1987), Octavio Paz discurre sobre la interpretación de los mexicanos frente a la

concepción católica de Cristo. Y explica cómo la violencia periódica en ese país tuvo un decisivo influjo en el imaginario del pueblo para la elaboración mítica del Hijo de Dios:

El mexicano venera al Cristo sangrante y humillado, golpeado por los soldados, condenado por los jueces, porque ve en él la imagen transfigurada de su propio destino. Y esto lo lleva a reconocerse en Cuauhtémoc⁶⁶, el joven Emperador azteca destronado, torturado y asesinado por Cortés.

(Ibíd., p. 75)

De esta manera, se resalta que la violencia de la conquista explicaría la elección del mexicano por un Dios-hijo humillado y la identificación del pueblo con Cuauhtémoc. Héroe sacrificado, este emperador depuesto, cuyos vasallos creían en la divinidad, pasa a constituirse en el símbolo de la violencia ejercida sobre los conquistados. En la memoria de los mexicanos, Cuauhtémoc e igualmente su predecesor Moctezuma son como imágenes arquetípicas de Cristo resucitado y luego muerto para resurgir en tantas otras figuras heroicas de infausto destino.

La novela estudiada propone varios resurgimientos de Cristo, a través de los seres subyugados por una violencia repetida a lo largo de la historia, entre héroes reconocidos como Zapata y anónimos como los indios desposeídos y ahorcados. Impresiona, sobre todo, la analogía de la imagen del hijo de Dios con la del hijo de Moncada, cuando el muchacho fue encarcelado, víctima de la persecución del General Francisco Rosas:

— ¡Viva Nicolás Moncada! —gritó alguien entre la gente.

— ¡Viva Nicolás Moncada! —contestaron muchas voces.

[...]

“¡Viva Nicolás Moncada! —gritaban mis calles y mis tejados. El grito se multiplicaba ahora, como antes se multiplicaba “¡Viva Cristo Rey!”.

(Garro, 2010, pp. 261-262)

Desde esta perspectiva, se puede concluir que, en la narrativa garricana, los personajes agraviados, humillados y despojados por el poder vigente y por la violencia que se repite y no acaba nunca, constituyen un eterno redoblamiento de la pasión de Cristo. Por ende, ellos componen también su

⁶⁶ Cuauhtémoc fue el último emperador azteca, al que los españoles llamaban Guatimocín. Hijo de Moctezuma II y de Cuitláhuac, intentó férreamente defender Tenochtitlán, capital del imperio azteca, de las tropas españolas capitaneadas por Hernán Cortés, que los venció, ejecutando a Cuauhtémoc y poniendo fin a esa resplandeciente civilización precolombina.

representación arquetípica y, por esa vía, se insertan, ficcionalmente, en el mito de un perpetuo ciclo de nacimiento, muerte y resurrección.

6.2.8. El diccionario y el mito de don Quijote

Don Cariño es el personaje garricano deslumbrado e hipnotizado por el vasto contenido del diccionario. Hechizado por las palabras, las persigue y las “guarda”, como su eterno vigilante. A fin de tratar este tema, se considera imprescindible examinar el significado del término “diccionario”, que recibe la siguiente definición:

1. m. Libro en el que se recogen y explican de forma ordenada voces de una o más lenguas, de una ciencia o de una materia determinada.

2. m. Catálogo numeroso de noticias importantes de un mismo género, ordenado alfabéticamente. *Diccionario bibliográfico, biográfico, geográfico.*

(*Diccionario de la Real Academia Española*, 1992)

El diccionario de la lengua tiene la función de aclarar el significado, la definición, la etimología y la ortografía de los términos existentes en la(s) lengua(s) del mundo. Por aportar conocimiento y ayudar a quienes lo consultan a instruirse, hay una expresión popular que define el diccionario como “el padre de los burros”. Inversamente, por ser una herramienta para consulta de los sabios, estudiosos e investigadores que escudriñan el origen, el léxico y la semántica exacta de los vocablos, hay quienes lo consideran “el libro de las personas cultas”.

En *Los recuerdos del porvenir*, el diccionario, más que un libro serio por exponer datos formales, o complejo por contener una cantidad inmensa de vocablos y conceptos, es respetado sobre todo como el lugar sagrado –y misterioso – en el que están guardadas las palabras y sus significados. Lo que llama la atención y asombra al lector es que sea el libro sagrado no de un curioso o investigador, sino de un viejo “loco”, don Cariño. Un desquiciado que se imagina ser el “Presidente” del país y que jura que es su palacio presidencial el burdel en que vive al lado de desheredadas y andrajosas prostitutas. Por otro lado, se trata de un personaje que, a pesar de usar ropas viejas, es aparentemente distinguido, anda espigado, tiene modales elegantes y

comportamiento cortés. Comprende, a su manera, que el pueblo había sido ocupado por las huestes de los militares del gobierno. En eso razona bien, pero igualmente juzga haber sido depuesto de su cargo de presidente por esos mismos invasores... y recae en su locura.

De esa reflexión se desprende que el personaje tiene la lucidez de comprender la violencia que se ha alojado en su ciudad y de reconocer el poder de la palabra, aunque prefiere mantenerla oculta dentro de su lugar sagrado, el diccionario. Y piensa que “menos mal que sus persecuciones (de los militares) todavía no llegan hasta el diccionario” (*ibíd.*, p. 60). Aunque excéntrico, su discurso ostenta un refinamiento y una lógica propia. Se comporta como un hombre educado y culto y se comunica de una forma pulcra y respetuosa.

A pesar de todo ello, se mantiene igualmente la pregunta: ¿por qué es el diccionario no el libro favorito de un lunático en busca de sentidos? Al fin y al cabo, ¿qué clase de chiflado se interesa en descubrir la verdad que se oculta en las palabras? Esas singularidades atraen la risa y el respeto del pueblo e incluso de los militares. En efecto, si por un lado presenta una lógica trastornada, también se revela compleja y sofisticada y con un toque de profundidad, como si fuera un sabio. Juan Cariño considera que:

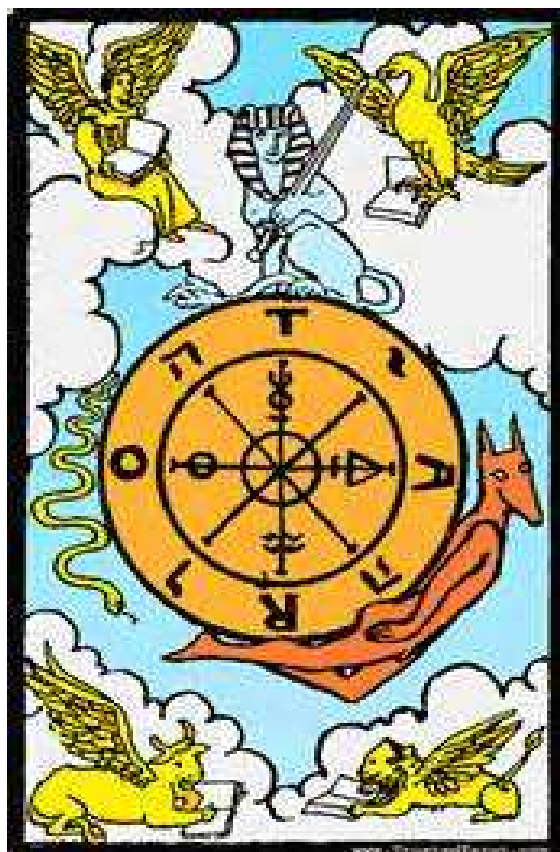
[...] las palabras eran peligrosas porque existían por ellas mismas y la defensa de los diccionarios evitaba catástrofes inimaginables. Las palabras debían permanecer secretas. Si los hombres conocían su existencia, llevados por su maldad las dirían y harían saltar el mundo.

(Garro, 2010, pp. 60-61)

Escudado en esa idea, Don Cariño persigue las palabras “malignas”, como si fuera don Quijote batallando con los molinos de viento. Según decía, las cazaba para transformarlas nuevamente en letras, recolocándolas dentro del diccionario, “del cual no deberían haber salido nunca”. Por una parte, ello parece vaticinar que, si Elvira y su hija no hubieran descubierto el plan para engañar a los militares, nadie las habría escuchado y avisado al general Rosas, con lo cual todo hubiera resultado perfecto. En ese sentido, las palabras también suponen una premonición. No parece aleatorio el que Cariño comente: “¡Metamorfosis! ¿Qué sería la metamorfosis sin el diccionario?”. De hecho, como se sabe, Isabel se transmutó en piedra, cambiando, con su metamorfosis, toda la historia.

Como don Quijote, Don Cariño es un antihéroe. Pero su penuria es mayor, pues no anda a caballo sino a pie, y no es un protagonista, sino un actante de la narración. Como aquel, actúa como un hidalgo, pero no descende de un linaje de nobleza. Como el personaje cervantino, tampoco es joven, fuerte o guapo, sino un viejo flaco y loco. En su obra maestra, Cervantes ofrece el retrato de un hidalgo que anhela vivir en el mundo imaginario de sus libros. La autora de *Los recuerdos del porvenir* hace lo mismo, pero en vez de aventuras de caballería, don Cariño lee diccionarios y se mete en la aventura de cazar las palabras rebeldes. En la narrativa española, se deduce que de tanto leer, el héroe enloquece. En cambio, la novela mexicana no aclara la razón de la locura de don Cariño. Incluso una de las prostitutas, la Luchi, que lo admira y “podía pasar horas escuchándolo”, lamenta: “¡Lástima! Si no estuviera loco tendría mucho poder y el mundo sería tan luminoso como La Rueda de la Fortuna” (*ibíd.*, p. 62).

“La Rueda de la Fortuna” representa en el Tarot el vaivén de la vida y se caracteriza por su movimiento constante, que siempre vuelve a lo mismo en un eterno retorno:



Asimismo, remite, como ya hemos señalado, al antiguo mito griego de las diosas del destino, las tres parcas. Esa tendencia que vaticina un destino cíclico incide en toda la narrativa de Garro. Y no deja de ser interesante que la Luchi, una humilde e ignorante mujer que sobrevive con la prostitución, ofrece al lector esa importante pista sobre el eterno retorno que cose y une los pasajes de la novela. Este personaje ama a Juan Cariño y desea ardientemente saber cómo se ha vuelto loco:

Quería descubrir el momento en que Juan Cariño se había convertido en el señor presidente y no lograba encontrar la hendidura que dividía a los dos personajes: por esa grieta huía la dicha del mundo; de ese error nacía el hombrecito encerrado en el prostíbulo, sin esperanza de recuperar su brillante destino.

(Garro, 2010, p. 62)

Nadie en la trama narrativa duda del origen de su demencia, por lo que es posible deducir que, como el héroe cervantino, Juan Cariño enloqueció de tanto leer. Por otra parte, ambos podrían haber perdido la razón, porque, desde la perspectiva de las dos narraciones, intentar mejorar el mundo sería una utopía; por eso los dos héroes fracasan en su intento. Igual que el Caballero de la Triste Figura, el personaje garriano también cautiva al lector: los dos personajes reflejan el humor, la ironía y la sátira y a la vez mantienen un compromiso firme para defender la humanidad. Aunque todos saben que don Quijote está loco, es raro un lector que no sienta ternura o incluso no se identifique con él: es alguien que quiere hacer un mundo más justo, que lucha por el bien y el amor. Igual que don Quijote batalla con los molinos de viento, el “Señor Presidente” se topa con la inutilidad de su batalla con las palabras. El vocabulario del diccionario no explica el sentido del caos en que vive; el significado de los vocablos no puede cambiar el sistema establecido. A su alrededor, la descortesía, el descaro, la insolencia, la grosería, la descompostura, la indecencia, la violencia y la injusticia siguen repitiéndose eternamente en un círculo inacabable.

6.2.9. El espejo, mimesis y reproducción

*Como el agua va al agua,
así yo, melancólico,
vengo a encontrarme en su imagen
cubierta por el polvo,
encerrada en sí misma
y condenada a la memoria
y a su variado espejo.*
Elena Garro (2010, p. 11)

El espejo posee el don de duplicar la realidad y de reproducir las imágenes del mundo visible, por eso siempre ha tenido una faz incitante y misteriosa. Poderoso por su condición especular, parece albergar los más secretos misterios de la humanidad. A partir de una representación presuntamente real, es puro delirio, quimera e ilusión. Como una efigie, o una fotografía, es una imitación de la realidad. Por esa fidelidad a reproducir lo que muestra, el espejo suele considerarse un símbolo de la verdad, sin serlo. Mímico por excelencia, es un *gran seductor*, porque hace creer que lo que muestra es exacto, no apenas un reflejo; como en el mito de la caverna, donde las imágenes que la gente observa no son más que las sombras de los objetos verdaderos.

Representando el doble y la repetición, al espejo se le imputan atribuciones relacionadas con la metafísica y la magia. En la tradición popular, se dice que hay ánimas que se esconden en los espejos. Asimismo la tradición enseña que si se ponen dos espejos uno delante del otro, los reflejos infinitos abren un pasaje libre a los espíritus. En virtud de esas concepciones, los más supersticiosos los cubren el día que muere un pariente, para evitar que el espejo atraiga su espíritu.

Cuando uno se mira en la superficie del espejo de agua, metal o cristal, esta le devuelve el reflejo de su imagen, que, a su vez, se reproduce en el espejo en un movimiento circular. De los reflejos suelen emerger reflexiones en el sujeto reflejado, acarreadas por la percepción de la dualidad del “yo”. A algunos despierta una reflexión crítica sobre lo efímero que resulta la juventud y la belleza y la hace multiplicarse en reminiscencias y abstracciones sobre la propia vida.

Juan Eduardo Cirlot explica en el *Diccionario de símbolos* que el espejo constituye un órgano de auto contemplación y reflejo del universo. Agrega que su naturaleza es lunar como la mujer, por su condición especular y pasiva. Justifica tal afirmación alegando que el espejo recibe las imágenes, como la luna la luz del sol. La tradición pictórica representa la figura femenina que se contempla en el espejo como símbolo del pecado original. Señala que el espejo suele aparecer en el arte simbolista del siglo XIX retratando a Eva que, seducida por su propia imagen, sucumbe a la tentación de la vanidad (Hofmann, 1991). En ese sentido, habría una relación directa entre el pecado original y la vivencia del espejo. Diosa del amor y la belleza, la sensual Afrodita de los griegos está retratada en el cuadro “La Venus del espejo” de Velázquez. La diosa que está de espaldas con su sinuoso cuerpo desnudo, mira el reflejo de su rostro en el espejo que le sostiene un Cupido niño. Iconográficamente, esa imagen está asociada a la idea de la vanidad que emana de la belleza y la juventud:



El espejo puede proporcionar momentos deleitosos, como en el mito de Narciso, que, al mirar su imagen en el agua, quedó encantado con su propia hermosura. Por otra parte, esa fascinación por la propia imagen redundaba en la fatalidad de la desdicha. Ansiando aproximarse a la belleza que veía, Narciso se ahogó en las aguas que le servían de espejo engañoso. En su “Narciso”, el pintor barroco Caravaggio creó una atmósfera sombría en torno al muchacho,

para que nadie se interesara en mirar su entorno, sino sólo a Narciso y su reflejo en el agua. Hipnotizada, la mirada del receptor incide sobre su rostro, su brazo que se apoya en la tierra, su imagen en el agua, el otro brazo, la rodilla y luego otra vez su rostro. El efecto es de una perturbadora circularidad:



Así pues, el espejo también tiene su faz negativa. Además de que el carácter de reduplicación no siempre satisface al que ve su imagen reflejada. En el capítulo “El niño y el espejo” de Nietzsche, el protagonista Zaratustra, al mirarse en el espejo, se siente aterrado, pues, según él, no era su imagen la que veía, sino la risa burlona del demonio. En relación a este aspecto aterrador, James Frazer, en el capítulo “El alma como sombra y como reflejo”, expone que los hombres primitivos creían que tanto su sombra como su reflejo eran una continuación de su propia alma. Constituirían, pues, una parte vital de sí mismos, lo que los tornarían muy vulnerables. Quien los quisiera perjudicar, podría, simplemente, dañar a su sombra o reflejo.

En la novela garriana, el personaje que suele contemplarse en el espejo es una mujer, confirmando esa mayor incidencia del género femenino ante la imagen de sí mismas. Doña Elvira, apurada porque desea llegar temprano a misa, no puede evitar mirarse en el espejo. Salta a la vista, en primer lugar, la vanidad proporcionada por el reflejo de su imagen:

Se vistió de prisa y se contempló con calma en el espejo. Su cara no le hacía gestos.

- ¡Mira que buen color tengo!... ¡Lástima que tu pobre padre no me pueda ver! Le daría envidia, él siempre fue tan amarillo!...

(Garro, 2010, p. 65)

Los comentarios dan la impresión de que el espejo se presta solamente a la vanidad. Sin embargo, de él emerge también el reflejo del rencor que Doña Elvira siente por su marido muerto, que la había tiranizado. Mientras se mira, su atención se desvía hacia un hombre que vislumbra en las honduras del espejo, el fallecido. En vez de asustarse o entristecerse porque esté muerto, se alegra porque el fantasma confirma que ella se encuentra viva: “¡Allí está! ¡Allí está, espíandome desde el fondo del espejo, enojado de verme viuda y joven todavía! Ya me voy, Justino Montúfar” (*ibíd.*). Enseguida, aunque se contemple ella misma en el espejo, lo acusa de narcisismo, y lo insulta con gestos: “Y la señora le sacó la lengua a la imagen de su marido guardado en el azogue del espejo. «Allí se quedó por mirarse demasiado», se dijo en camino de la iglesia. «Nunca conocí a un hombre más fatuo!»” (*ibíd.*). El espejo resalta dos Elviras, puesto que hace brotar también el reflejo de la mujer libre que le hubiera gustado haber sido y que, ni siquiera viuda, logra ser; deseando, incluso, que su hija siga el sino de las mujeres: tener un marido que le dé órdenes. Por tanto, más que objeto para la vanidad, el espejo se revela de una enorme complejidad narrativa.

Más adelante, en otro pasaje de la narración, la metáfora del espejo surge como espacio sagrado, un lugar de reflexión y reminiscencias. Allí viven los fantasmas, silencios, gritos y agonías del universo, que se reflejan y se escurren en los inútiles planos huecos de su interior: Es lo que sorprende de las elucubraciones de Francisco Rosas, en estilo indirecto libre:

¿Y él, Francisco Rosas? Lo perseguían gritos sin boca y él perseguía a enemigos invisibles. Se hundía en un espejo y avanzaba por planos sin fondo [...]. Lo cegaba el reflejo del silencio y de una cortesía que le cedía las aceras y la plaza. Así le habían arrebatado a Julia, engañándolo con gritos que nadie profería y enseñándole imágenes reflejadas en otros mundos. [...] Sabía que se paseaba en el reflejo de otro pueblo reflejado en el espacio.

(Garro, 2010, p. 182)

De hecho, el engaño es una propiedad inherente a la naturaleza del espejo. El personaje se pierde en una secuencia infinita de imágenes que generan reflejos que se multiplican en los pasadizos de un tiempo cosmogónico, que no logra conducirlo a un futuro:

Desde que llegó a Ixtepec, Julia se le extravió en esos pasadizos sin tiempo. Allí la perdió y allí la seguiría buscando. [...] Perdía su vida buscando las huellas de Julia y las calles se descomponían en minúsculos puntos luminosos que borraban el paso dejado por ella en las aceras. Un orden extraño se había apoderado de ese pueblo maldito.

(*ibíd.*)

Por ende, se configura una búsqueda en círculos, aprisionada en un “orden extraño” de un extravío sinfín, que cercena las posibilidades de ser y estar en un determinado futuro. El personaje se halla en un umbral temporal, donde el mimetismo especular del espejo se repite míticamente, en un inexorable regreso a lo mismo.

6.2.10. El juego, separación y reunión

Vygotsky expone, en *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores* (2000), que el juego es una realización imaginaria e ilusoria de aquellos deseos que no se pueden alcanzar inmediatamente en el plano de la realidad. Aun estando de acuerdo con él, la razón de que el niño juegue no es solamente por el placer en sí mismo. El autor incluso rechaza vehementemente la convicción de muchos estudiosos que defienden la idea de que el placer constituye el resorte principal para que se instaure el juego. Así pues, frente a muchos otros estudiosos, plantea un enfoque distinto. Asegura que lo que lleva a un niño a jugar está relacionado, sobre todo, con sus necesidades, tendencias, impulsos y otras motivaciones. No siempre el juego es la forma más satisfactoria de pasarlo bien.

A su vez, Jean Piaget, en *El criterio moral en el niño* (1977), defiende que el juego posee dos morales y dos fuentes de desarrollo de las normas de conducta infantiles. El hecho de jugar lo hace abandonar el plan de la “normalidad”, o de un contexto de realidad denotativa y lo conduce a un plan imaginario y simbólico, en el que las reglas, si aparecen, suelen ser flexibles, creadas por él mismo. Cuando el pequeño se ve cercenado y se da cuenta de que sus anhelos o deseos no son realizables en el mundo real, busca cumplirlos por medio del simbolismo del juego. En el acto lúdico prevalece la

representación ficticia en que la realización de deseos y la elaboración de conflictos ocurren sin las restricciones de lo real. La dimensión del acto lúdico se ubica, por tanto, en el mundo imaginario, que alberga en su origen la espontaneidad y la libertad.⁶⁷

En su texto “La situación imaginaria, el rol y el simbolismo en el juego infantil”, las psicólogas Shuare y Montealegre conciben una interesante síntesis acerca del juego infantil:

Lev S. Vygotsky acentúa en el niño preescolar "la situación imaginaria" en el juego; O. B. Elkonin le da importancia al "papel o rol" en el juego, y enfatiza las acciones lúdicas y su relación con el objeto y con la palabra que lo designa; y Jean Piaget dentro de su conceptualización del "simbolismo en el juego" expresa su enfoque del "simbolismo colectivo" con diferenciación, adecuación y complementariedad de los papeles o roles.

(Shuare y Montealegre, 1997, p. 82)

Vygotsky asevera, en su libro *Pensamiento y lenguaje* (1978), que, del mismo modo que el juego de los niños supone la imaginación puesta en acción, igualmente es verdadera la aserción según la cual la imaginación en los niños es un juego sin acción. Tanto a nivel conceptual como simbólico, el juego reúne e imbrica un constante movimiento de separación y reunión. Este ritual es reiterativo, repitiéndose en cada juego. Sin duda, existe una correspondencia del juego con lo sagrado y con los ritos y rituales. El acto de la reunión está imbricado con la idea de religión; y esta engloba la expresión latina *religare*, que significa ‘reunir’. En su esencia también se halla el elemento del *yoga*, remitiendo a la noción de vínculo y unión. Asimismo, la fabulación del juego está vinculada al *tantra* que, por su parte, tiene relación con la urdimbre y la trama.

En *Los recuerdos del porvenir*, los hermanos Nicolás e Isabel juegan a la guerra entre Roma y Cartago (Garro, 2010, p. 13). Cumpliendo el ritual sagrado del juego, los niños se suben cada uno a “su” árbol, que, simbólicamente, representan, como ya hemos visto, los dos pueblos de la Antigüedad: “Roma” pertenece al niño y “Cartago” a su hermana. Ambos se

⁶⁷ Evidentemente, cuando van creciendo los niños, se van estableciendo reglas más “formales” en los juegos, evidencia de que están entrando en la vida adulta.

aíslan del mundo que les rodea; ambos viven una batalla en la dimensión simbólica; ambos son héroes que se adentran en la esfera mítica. Pese a que el juego comúnmente comporta voces y ruidos, “la niña sabe que a Roma se le vence con silencio”, por lo que se mantiene callada. El niño, en cambio, responde con la acción: va a buscar un hacha para talar (aunque no tiene fuerza para ello) el árbol en cuya rama se sienta su hermana; es decir, va a vencer a Cartago. Ella es derrotada, por lo que desciende, pero, con su silencio, también él se siente perdido: “¡Te sembraré de sal!”, le grita. Al día siguiente irán a jugar de nuevo, en un ritual reiterado de guerra ficticia y seducción real, terminando, indefectiblemente, con el silencio. Un juego que, simbólicamente, se repetirá siempre, hasta el sacrificio y muerte de ambos, puesto que los dos hermanos mantienen una relación incestuosa que sólo será perdonada con el sacrificio.

Según la Historia, Roma subyuga a Cartago, pero posteriormente su imperio se deshace tras reanudadas guerras. Transponiéndolo al juego de los hermanos Nicolás y Isabel, no hay vencedores: ambos pierden. En la novela, Isabel, para salvar a su hermano entrega su cuerpo; él por orgullo y, por celos, se deja asesinar por el mismo hombre que se acostó con su querida Isabel. La tragedia hundirá en un silencio de muerte a la familia Moncada y, por extensión, a la ciudad.

Al igual que en los juegos de infancia en que el árbol/Isabel fenece simbólicamente al ser sembrada de sal, o se transforma en una estatua como en la Biblia, Isabel se vuelve piedra. En un movimiento cíclico, la piedra/Isabel revive y renace a través de los recuerdos: “En la memoria hay un jardín iluminado por el sol, radiante de pájaros, poblado de carreras, y de gritos” (Garro, 2010, p. 13). En la narración, el silencio deja lugar a colores, luces y alaridos, que vuelven a través de la memoria y luego de nuevo dan lugar a la muerte: “¡Te sembraré de sal!” -repite el niño Nicolás. Y, como en el texto bíblico, Isabel se petrifica.

De hecho, el juego engloba lo imaginario, los roles y el simbolismo. Ahora bien, en el mundo infantil la línea entre lo real y lo simbólico es muy tenue: “Para el pequeño, la seriedad en el juego significa que juega sin separar la situación imaginaria de la real”, señala Vygotski (2000, p. 158). Para Nicolás e Isabel la vida y el juego se entrelazan siempre, como la realidad y el teatro

que ensayan cuando son adultos. En resumidas cuentas, la narradora crea un juego que, al igual que el de los niños, suele imbricar lo imaginario y la realidad. Lo que imaginan los hermanos no es sino la realidad que los rodea, reproducida lúdicamente. Un juego que preconiza la circularidad de la violencia. Un entretenimiento que, más que un simple recreo infantil, simboliza la violencia en el juego económico, el juego de poderes, el juego político y el juego de armas que termina en sangre y muerte.

Además de las características reiterativas inherentes a la misma acción de jugar, la narradora aún lo vuelve más recurrente, al traer el juego de “Cartago y Roma” a las reminiscencias de Isabel adulta. También de adulta ella recuerda que jugaba a “Inglaterra” cuando niña. Y por último, en el instante que se metamorfosea en piedra, resurge otro momento que en su infancia era lúdico y que ahora se reviste de colores pesados, en un triste vaticinio que se repite en su destino petrificado:

“¡A las estatuas de marfil, una, dos, tres...!” La frase del juego infantil le llegaba sonora y repetida como una campana. Ella y sus hermanos se quedaban fijos al decirla, hasta que alguien a quien habían señalado en secreto pasaba por allí, los tocaba y rompía el encantamiento. Ahora nadie vendría a desencantarla; sus hermanos también estaban fijos para siempre. “¡A las estatuas de marfil, una, dos, tres...!” Las palabras mágicas se repetían una y otra vez y el día también estaba fijo como una estatua de luz.

(Garro, 2010, p. 289)

De lo antedicho se deduce que la narradora no elige ese determinado juego –la guerra entre Cartago y Roma– arbitrariamente. Quiere expresar con él la reiteración de la violencia que, creciente y pujante, traspasa toda la obra. Desde la primera página, gradualmente se dibuja, prospera y se torna dramática en el tono de la escritura, en la atmósfera de la ciudad y en el ánimo de los personajes. La violencia se moldea a través de la mención a la Conquista, en la alusión a la Revolución Mexicana, y por fin, a través de la descripción ficcionalizada de la Guerra Cristera. Una guerra de tintes sangrientos y trágicos, de la que ni siquiera los protagonistas se salvan. Ahora bien, igualmente se revela la violencia en las injusticias sociales. Una violencia de orden moral, instituida en el autoritarismo, los prejuicios, los comentarios maldicientes y las humillaciones. Y que envuelve en su tejido la condición de

las mujeres, indios y campesinos. En cada capítulo brota una violencia física cada vez más fuerte y desapiadada. Esta induce a la situación de penuria y hambre de los pobres expulsados de sus tierras y bienes. En último grado, conlleva la muerte. Surge por el asesinato de personas de varias clases sociales. Y, con mayor ferocidad, aparece en la figura de los ahorcados. A la muerte sigue la resurrección a través de la memoria que narra la historia. La idea de renacimiento está también presente en el juego de la poza, en el cual Nicolás e Isabel solían ahogar a su hermanito Juan, para luego “salvarlo”.

El ritual del juego pronostica, en sí mismo, un perenne regreso, pues, para recomenzarlo, los jugadores siempre vuelven a las reglas originales. Por ello, en la novela, el juego preanuncia una circularidad de acontecimientos. Un tiempo de luces, risas y colores da lugar al silencio y al descolorido polvo de la muerte, para enseguida resurgir y luego morir, reduplicando, de nuevo y de nuevo, efemérides, hechos y tiempos.⁶⁸

6.2.11. El loco, al margen del sistema

Elena Garro no nombra arbitrariamente a sus personajes. Por eso, es realmente significativo que el personaje que la comunidad considera un desequilibrado se llame “Cariño”. De hecho, *cariño* remite a la idea de ‘inclinación de amor o buen afecto que se siente hacia alguien o algo’ y también de ‘esmero, afición con que se hace una labor o se trata una cosa’ (*DRAE*). Por otra parte, *loco* es aquel que ha perdido la razón; alguien de poco juicio, disparatado e imprudente. Otra definición del *DRAE* explica que es un loco el que excede en mucho a lo ordinario o presumible. En la literatura garricana predomina exactamente esa vertiente, junto con la demencia, sobre todo la aparente. Además, en el imaginario popular, se relaciona con la histeria y actos violentos. La locura implica, mucho más intensamente, una calidad que, por no circunscribirse a una presunta normalidad, causa extrañamiento a sus

⁶⁸ De adultos, los hermanos ensayan una pieza de teatro entre amigos. De igual manera que sucede en el juego, en el teatro todos los días se desempeñan los mismos papeles y se desarrolla la acción hasta el final. Al día siguiente todo se reinicia desde el principio, hasta de nuevo terminar. Y así, sucesivamente, como repetitivos son los días de Ixtepec. Pese a su apariencia de juego, creando un entretiem po de alegría dentro del ambiente estancado y melancólico de su pueblo, ello no cambia su sino de eterno retorno a lo mismo.

interlocutores. ¡Qué intrigante paradoja, por tanto, el que se llame “Cariño” justamente a un “loco”!

La locura en la literatura posromántica, como expone Luzia Maria en su obra *Sortilégios do avesso: razão e loucura na literatura brasileira* (2005), suele considerarse como forma de enmascaramiento/revelación de las estructuras de represión que se articulan sobre el vértice silencio/lenguaje. Justamente, los habitantes del pueblo de Ixtepec viven en una atmósfera de tensión indecible, en virtud de la represión y violencia llevadas a cabo por los militares que han invadido la ciudad. Así, todos están subyugados e impedidos para expresar sus ideas políticas y mucho menos un discurso de descontento y oposición, lo que acarrearía más asesinatos y muertes. Sin embargo, la única persona de la ciudad que grita a los infames invasores lo que se le antoja es el loco Don Cariño. Incluso exige respeto a los tiranos: con su levita y banda presidencial cruzada al pecho, se presenta como el “Señor Presidente”, y hasta los militares tienen que llamarlo así. Según alega, ha sido “depuesto” de su cargo presidencial por el nuevo poder establecido, pero aún se considera jerárquicamente superior a todos ellos.

Asevera Carmem Dametto, en el capítulo “Do perigo em sociedade”, del libro *Loucura, Mito e Realidade*, que “Existe um grupo de pessoas querendo resgatar tão completamente a loucura que a apresentam como revolucionária e progressista, porquanto é subversora da ordem e infringe leis e programas estabelecidos (Dametto, 2010)⁶⁹. En la novela, Garro sí rescata la idea que comúnmente se hace del sujeto apuntado como loco en su comunidad. En el plano ficcional, la escritora lo trasforma en un ser lleno de dignidad, buenas maneras, erudición, que, asimismo, es dueño de la única voz que osa sublevarse abiertamente. Y lo hace de manera contundente, desafiando, con coraje, lo que considera una ignominiosa autoridad. ¿Sería entonces realmente un loco Don Cariño?

Si se examinan los conceptos básicos de la psicología social, a partir de los conceptos de *motivo*, *actitud* y *opinión*, a los que se debe añadir el *sentido de la acción*, según Eliseo Verón, “el problema del sentido de la acción

⁶⁹ Traducido libre al español: “existe un grupo de personas que quieren rescatar tan completamente la locura que la presentan como revolucionaria y progresista, porque es subversora del orden e infringe leyes y programas establecidos”.

es de algún modo el problema de la relación entre el sujeto, su comportamiento y la ideología” (Verón, 2004, pp. 121-22). A la luz de esos conceptos, ¿no puede ser Don Cariño sólo un sujeto excéntrico? Desde la perspectiva de la actitud, el personaje posee un comportamiento elogiado: es pacífico, decente, honesto, bondadoso, incluso erudito, y trata educadamente a todos los que con él interactúan. Lo que lo diferencia es que, al contrario de la sociedad llena de prejuicios, trata bien, indiscriminadamente, a todas las personas, incluso a las prostitutas de la ciudad, con quienes vive.

Su motivación es digna, pues quiere defender a la ciudad de los invasores, por malos y violentos. Sin embargo, de la misma manera, quiere cazar todas las “palabras peligrosas” que se “escaparon” del diccionario, para salvar a la ciudad de sus energías maléficas. En cuanto a su opinión política, es coherente y acertada, sobre todo cuando critica fieramente a los tiranos que se adueñan de Ixtepec. No obstante, opina con la autoridad de un “Presidente”, aunque “depuesto” por los invasores y cree que es la “Presidencia” el lupanar donde vive. De ese modo, el sentido de su acción está impregnado de coherencias e incoherencias. No tiene nada de tonto Don Cariño; más bien es un loco más cuerdo y sabio que muchas personas “normales”:

En los muros de su habitación estaban los retratos de los héroes: Hidalgo, Morelos, Juárez. Cuando las muchachas le decían que pusiera el suyo entre ellos, Juan Cariño se enfadaba:

- ¡Ningún gran hombre se ha hecho su estatua en vida! ¡Para hacer eso hay que ser Calígula!

El hombre impresionaba a las muchachas y callaban.

(Garro, 2010)

Su presunta demencia le otorga el permiso de gritar a la cara de los invasores toda la indignación que siente: “Pronunciaba discursos cívicos y pegaba manifiestos en los muros” (*ibíd.* p. 51). Bajo ese prisma, se ofrece una irónica paradoja: la voz del loco, en última instancia, es la voz lúcida del pueblo.

De acuerdo con Michael Dummett y John McLeod, el Tarot responde a la expectación metafísica del ser humano. Entre los Arcanos Mayores⁷⁰ del

⁷⁰ Los Arcanos mayores del Tarot Waite son: I. El Mago, II. La Sacerdotisa, III. La Emperatriz, IV. El Emperador, V. El Hierofante, VI. Los Amantes (o los Enamorados), VII. El Carro, VIII. La Fuerza, IX. El Ermitaño, X. La Rueda de la Fortuna, XI. La Justicia, XII. El Colgado, XIII. La

Tarot Rider Waite (Berti, 1993), el último es *El Loco*, que se caracteriza porque no viene marcado por ninguna cifra, lo cual quiere significar que se halla al margen de todo orden o sistema. La figura del loco está representada por un muchacho soñador, rodeado por un sol resplandeciente, que está al borde de un precipicio, y no se da cuenta del riesgo de despeñarse. Pese a su inestabilidad mental y anímica, no corre ningún peligro, porque es como si lo amparase la protección de los ángeles:



Así pues, el significado del loco posee un aura positiva, en la cual la insensatez tradicionalmente atribuida a la imagen que se hace del loco se convierte en una especie de sublime locura. En efecto, Don Cariño simboliza al soñador que desafía todas las normas, sin miedo a ser castigado. En la novela, Don Cariño, no es sino el símbolo de un continuo renacimiento del loco que subsiste en las pequeñas comunidades como Ixtepec. Lo comprueba la misma

ciudad-narradora que cuenta la historia y compara a Don Cariño con los otros locos que han pasado, cíclicamente, por sus calles:

De los locos que he tenido, Juan Cariño fue el mejor. No recuerdo que haya cometido nunca un acto descortés o malvado. Era dulce y atento. [...] ¡Que diferencia con Hupa!... ¡Ése fue un desvergonzado! Tirado días enteros rascándose los piojos y asustando a los paseantes.

(Garro, 2010, p. 51)

Por lo tanto, en la dimensión ficcional, la figura del demente se regenera continuamente en Ixtepec. Posee una naturaleza por ventura más o menos amable, y siempre resucita, ocupando, arquetípicamente, el lugar del predecesor. El tiempo asume un carácter cíclico, dado que es conducido por un arquetipo de repetición y regeneración periódica. Cuando desaparezca la figura del loco, reaparecerá de nuevo, pronosticando una naturaleza cosmogónica, que se revela en el tiempo mítico de un imperecedero renacimiento.

6.2.12. La memoria y el tiempo

*Yo sólo soy memoria
Y la memoria que de mí se tenga.*

Elena Garro (2010, p.11)

El porvenir era la repetición del pasado.

Elena Garro (*Ibíd*, p.64)

Como contrapunto a la historia oficial de los dominadores, Garro propuso exponer la punzante historia de los dominados y lo hizo en forma de ficción. *Los recuerdos del porvenir* se sitúa así en la grieta temporal del padecimiento e insatisfacción dejada entre ambas historias. Al menos cronológicamente, el tiempo de la historia oficial avanza o intenta avanzar hacia un futuro. Contrariamente, el tiempo de la narración vuelve, a través de la memoria, a los orígenes del dolor de los ajusticiados y oprimidos. Una agonía que se repite “como una campana” en la memoria de los habitantes de Ixtepec y en la memoria de la triste piedra en que se transformó Isabel.

A pesar de todas las referencias a los sucesos realmente acaecidos en México, el tiempo simbólico devora el tiempo histórico. Presente, pasado y futuro se mezclan, a través de los *flashbacks* de la memoria; los recuerdos se cosen como una labor de retazos. De esta manera, mucho más que el tiempo objetivo en el supuesto plano de la realidad, que señala el paso de las horas y de los días, el tiempo imaginado es el que verdaderamente conduce la narración. Configura un espacio intermedio que transporta al receptor a los rincones psicológicos más profundos de la mente, del espíritu y de las reflexiones de los personajes:

La desdicha como el dolor físico iguala los minutos. Los días se convierten en el mismo día, los actos en el mismo acto y las personas en un solo personaje inútil. [...] La inercia de esos días repetidos me guardaba quieto, contemplando la fuga inútil de mis horas. [...] El porvenir era la repetición del pasado.

(Garro, 2010, p. 64)

Del fragmento se desprende lo penoso que es volver a la memoria de ese tiempo. Si se analizan los acontecimientos rememorados en la escritura garricana, prevalece una sensación de opresión y angustia. La memoria coincide con lo que teoriza Jean Paul (1763-1825) seudónimo de Johann Paul Friedrich Richter, escritor y humorista alemán: “La memoria es el único paraíso del que no podemos ser expulsados” Sin embargo, en el texto estudiado, la memoria supone una verdadera ruina o perdición, de la que podrían escapar los habitantes del pueblo si por ventura tuvieran esa prerrogativa. La memoria les devuelve continuamente a un tiempo de violencia; por lo que su característica más sobresaliente es su imperecedero regreso, haciendo revivir todo el contexto presuntamente acabado. El tiempo de la narración parece suspendido precisamente porque vuelve siempre a lo mismo. Tanto los episodios cronológicos como los hechos recordados se repiten de manera incesante; Se transforman en una secuencia cíclica inacabable, a la manera de la recurrente violencia. No avanzan hacia un devenir; al contrario, regresan a los orígenes.

Pese a las referencias ya señaladas a la Revolución y a la Guerra Cristera, la novela aborda el “tiempo de la experiencia”; un tiempo en que todos los tiempos se encuentran y se mezclan en la dinámica mutable y vertiginosa de la memoria. En otras palabras, la narrativa garricana anula la noción de un orden formal temporal, al no fijarse en un tiempo concreto y categorial. Aunque inscrito en una moldura histórica concreta, el tiempo no fluye hacia un después.

Regresa perennemente, en un vaivén inacabable. Ese movimiento gira, pues, en una dimensión que acarrea un extrañamiento por su aparente incompatibilidad con lo verosímil. Por ende, se trata de un tiempo suprarreal, un tiempo mítico, pronosticado por un eterno retorno engendrado por la memoria.

Por eso, los personajes de la narrativa de Garro, ya sea la tradicional familia Moncada, ya sea el grupo invasor y su representante máximo el General Francisco Rosas, ya sea el loco Don Cariño, son incapaces de perfilar sus días. Viven fuera del tiempo “normal”, aprisionados en una cosmogonía que los adhiere a un circuito que siempre los devuelve al mismo espacio temporal. Don Martín Moncada piensa en el porvenir de sus hijos, pero se remonta a la memoria de su infancia y hasta a momentos jamás vividos. Su hija Isabel vuela como un aerolito en la estratosfera infinita de su imaginario, pero de repente regresa a la pequeñez de la silla en que se sienta. El malvado General, para olvidar su presente engañoso, intenta vislumbrar un después, organizando serenatas a su “querida” Julia; no obstante, en la joven, no encuentra el pretendido estado de bienestar ni la certeza de un futuro. Para él, como para los personajes sometidos a su furia, no existe un después.

En la novela, el paso del tiempo se anula cuando la memoria vuelve hacia atrás para acoger los recuerdos. En vez de un mañana, se retorna al ayer. Los recuerdos están colmados de cajones, cuyos contenidos y significaciones implican un nudo que no permite vislumbrar el futuro, prestándose tan solo a relecturas de los mismos sucesos, como un disco rayado en el mismo lugar. La memoria reanima los elementos de la temporalidad supuestamente concluidos y reaviva un pasado de simbolizaciones aparentemente demolidas. A través de la memoria, el pequeño pueblo de Ixtepec resucita a lo mismo, reinsertándose en la monotonía de sus días y en su acostumbrada violencia.

En *Los recuerdos del porvenir* no existe una relación formal entre presente, pasado y futuro. A la fuerza de los recuerdos, sobreviene una constante reconstrucción de la realidad de los personajes y, a la par, de la circularidad de la narración. Esta, lejos de presentar un esquema estático con principio, medio y fin, apuntando a un relato definitivamente acabado, sellado y, por así decirlo, muerto, renace siguiendo las mismas huellas dejadas por la historia original.

La estructura textual señala una recurrente circularidad temporal. Y vale llamar la atención sobre el hecho de que ese tiempo así configurado constituye, él mismo, una imagen que se repite, incesantemente, en la escritura garricana. No existe un punto final en la memoria que cuente la historia inacabable de Ixtepec y sus habitantes. La voz de la memoria es la voz de la piedra envuelta en polvo, que remite al tiempo de los orígenes y de la creación, reenviando al lector al principio del relato.

6.2.13. La mujer fatal, dimensión mítica

*La mujer fatal
es la que se ve
una vez
y se recuerda
siempre. [...]
Hay hombres que
se matan por ellas;
otros que
se extravían...*

Ramón del Valle-Inclán (1972, p. 273)

En el imaginario de la humanidad desde épocas arcaicas, el arquetipo de la *mujer fatal* se ha cristalizado en varios géneros literarios y artísticos. Constituye un personaje tipo, pudiendo ser descrita como un ser extremadamente cautivador y sensual, muchas veces malévolo, que emplea su encanto para llevar a la desesperación al desventurado héroe. En las artes plásticas se encuentran muchos ejemplos. Figuras del Antiguo Testamento y de la Antigüedad están presentes en las esculturas y las pinturas: Eva, Judith, Dalila, Salomé, Helena de Troya, Pandora... y un largo etcétera.

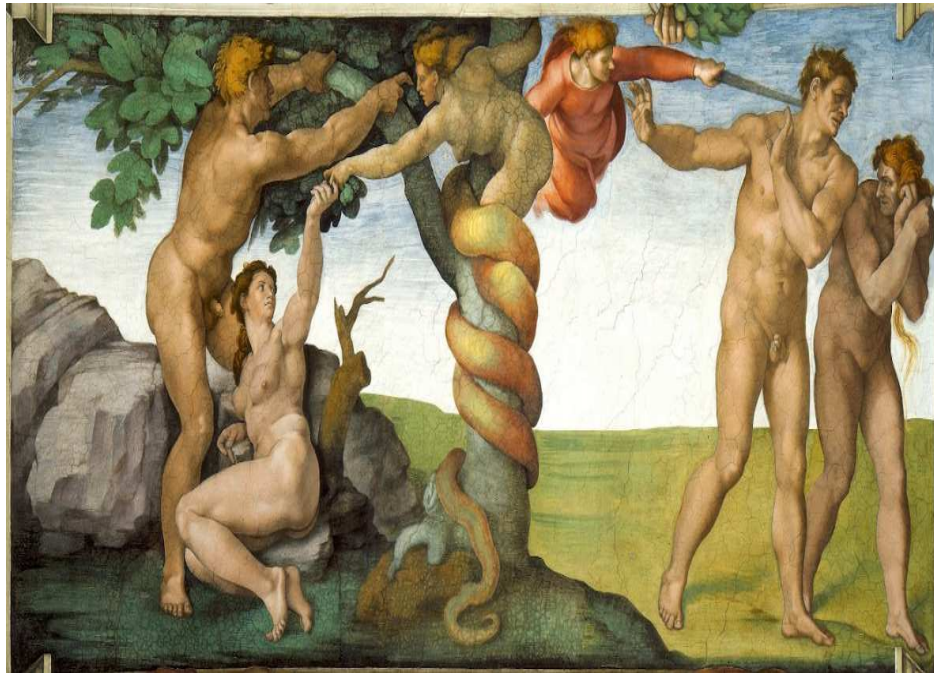


“Venus de Milo”. Musée du Louvre

La estatua griega de la Venus de Milo, representando a la diosa Afrodita, atribuida primero a Praxíteles y después a Alexandro de Antioquia seduce todavía a todos los que la ven expuesta en el Museo del Louvre. Su hallazgo en 1820, por un humilde aldeano que la desenterró de su campo, fue, ya de por sí, una historia misteriosa. Envuelta en la leyenda y el misterio, el hecho de que no tenga brazos, en vez de deslucirla, la vuelve aún más fascinante.

Delineada de forma mítica, Eva, en *La caída del hombre, pecado original y expulsión del Paraíso* de Miguel Ángel (1509), alude al Génesis 3 de la Biblia. Se halla en la Capilla Sixtina, y está representada por la figura de una mujer fuerte (incluso musculosa), independiente, “fatal”. Tuerce sensualmente el cuerpo para recoger de la serpiente el fruto prohibido a fin de dárselo a Adán. El hombre, seducido, se deja convencer y a causa de su pecado, ambos son expulsados del Edén. Llama la atención que la serpiente no está completamente dibujada como un reptil: no por casualidad posee un rostro femenino, metáfora de la seducción femenina. En efecto, fue la serpiente quien

cautivó a Eva y contribuyó a causar la tragedia. Se desprende de esa imagen que el desventurado varón cayó víctima de “ellas”:



Muchos otros paradigmas de la mitología y la historia antigua sugieren que, desde los orígenes remotos, hubo una mujer fatal confundiendo la razón masculina. La “Mona Lisa” de Leonardo da Vinci (1503-4) constituye otro ejemplo incuestionable de que el poder femenino existe mucho antes de los movimientos que abrieron las puertas a su libertad. La expresión en el semblante de la Gioconda, tan cautivadora como ambigua, ha atraído la admiración y curiosidad durante siglos y siglos. Su mirada oscila entre la sensualidad femenina y la fuerza masculina y logra ejercer, continua e irremediabilmente, una especie de hipnosis y embelesamiento en las personas de ambos géneros.

En el ámbito del arte visual, el cine ha enfatizado de modo increíble la naturaleza perversa de la mujer sobre el hombre. Bette Davis y Rita Hayworth son muestras perfectas. También la alemana naturalizada norteamericana, Marlene Dietrich, que, en *Der Blaue Engel* (*El ángel azul*), personificó ese estereotipo encarnando Lola-Lola, que hizo perder la cabeza, el empleo y por fin la vida, a un pacato y severo profesor de colegio. En *Marrocco* (1930) actuó, al igual que en la mencionada película, encarnando a una sexy cantante de cabaré. Es recordada, principalmente, en virtud de una escena en la cual canta vestida como un hombre con traje formal y sombrero, acrecentando la

ambigüedad y el misterio. Dishonored le brindó su más célebre personaje, *Mata Hari* (1931). Estas y otras mujeres parecen avisar al espectador masculino de que puede ser atrapado por ellas, enredándole y complicándole la existencia.

La célebre expresión francesa *femme fatale* empezó a ser empleada desde el siglo XIX por el escritor irlandés George Bernard Shaw, que de este modo ayudó a difundirla. En esa época, la Revolución Industrial progresaba vertiginosamente. En definitiva, las mujeres se incorporaban al mercado laboral de producción de las fábricas que surgían velozmente. A ello se añadieron otros factores, como el surgimiento de los movimientos feministas, que las convertían en temidas por los “pobres” e “ingenuos” varones. Siendo un momento confuso de profundos cambios, surgieron numerosos problemas sociales. Ese estado de cosas, sumado a una mayor libertad, dio lugar a la promiscuidad, acarreando un aumento de la prostitución femenina. Ello encendió la mecha de una verdadera bomba: la propagación de las enfermedades venéreas. Obviamente, de modo injusto, se comenzó a responsabilizar a las mujeres, acusándolas de ser las únicas culpables, las “portadoras del mal”. Misteriosas, interesantes, maquilladas, llevando vestidos escotados, sexys, pasaron a ser temidas como peligrosas, contribuyendo a aumentar el concepto de mujer fatal.

Frente a todos esos acontecimientos, las líneas limítrofes entre lo masculino y lo femenino gradualmente se desvanecen. A partir de ahí, también se va esfumando, en la concepción masculina, el enfoque que apuntaba a la tradicional caracterización de la mujer como una criatura dulce. Van desapareciendo las figuras angelicales, únicamente dedicadas a su marido, hijos y a las faenas hogareñas. Por primera vez, se ve a la mujer como un ser poderoso y osado. ¿Qué esperar de ellas? ¿Cómo deben comportarse los hombres delante de ese “ser desconocido”? ¿Por qué ahora es una persona “perversa”? ¿En qué rincón del mundo se ha escondido la otra, la “buena”? ¿Cómo definir, entonces, a esa “nueva mujer”?

De este modo, se puede afirmar que el tema de la *femme fatal* parte de la mirada distorsionada del hombre; completamente perplejo, inseguro, indeciso, asustado... se forma un concepto en torno a la mujer que se propaga rápidamente. No importa su rango social ni su belleza, lo inquietante es que

son “diferentes”, llenas de confianza y autoestima, conscientes de su fuerza, sensualidad y poder. Deberían, paralelamente, poseer una mirada distinta, especial, irresistible, un aire penetrante y misterioso y ser capaces de destrozarse los corazones del sexo opuesto. Como expone Erika Bornay en *¿Quién teme a la “femme fatale”?*, la mujer ostenta “una fuerza de la naturaleza, hermosa y salvaje, era un paradigma del poder destructivo de la sexualidad femenina que tantos hombres temían y en la que se perdían”. Añade también:

La mujer (fatal) ha de poseer una belleza ambigua e inquietante. Evidentemente tiene que ser atractiva y seductora, pero estas cualidades han de basarse sobre todo en la potencia turbia y sexual que emana de su persona. Ha de tener una ondulante y larga cabellera espesa y unos senos abundantes.

(Bornay, 15 de julio de 2009, página web)

Es interesante observar que, paradójicamente, las características valoradas positivamente en el hombre –la curiosidad, la decisión, el poder, la perspicacia, la invención, la independencia y la rebeldía contra el sistema– constituyen, en muchos textos literarios, el estigma de la mujer “mala”, peligrosa, y que por tanto... conduce al infortunio. Eva lleva a Adán a la perdición justamente por haber sido curiosa y rebelde, y haber decidido experimentar, con él, el sabor de la prohibición.

Marta Sanz, en *Libro de la mujer fatal* (2009), añade varias características que aquí sintetizamos: la mujer fatal es sexual, ambiciosa, vengativa, mentirosa o salvajemente sincera, materialista, ávida, golosa, pecadora. Cautiva y rechaza, seduce porque da miedo, y da miedo porque es libre, llegando a ser libertina. Además, tiene el don de transformar todas sus fragilidades en poder. Explica Beatriz García Martínez, en *Las mujeres fatales en la literatura y la mujer como síntoma del hombre*:

Una mujer independiente que no se deja atrapar, se entrega con intensidad pero por poco tiempo, pues nunca se deja poseer completamente. Es lo opuesto a la madre hogareña y abnegada, que para el psicoanálisis es el paradigma de la mujer tomada por el régimen fálico. [...] El arquetipo de la mujer fatal encarna ese algo oscuro que resulta tan atractivo como temible.

(Martínez, 2 de septiembre de 2016, página web)

La realización de lo femenino depende de que se castre un elemento del régimen fálico masculino. La mujer fatal siente esa necesidad de esclavizar

al hombre y devorarlo simbólicamente, absorbiendo su fuerza. En ese sentido, Mario Praz, en su libro *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, constata que “sempre houve mulheres fatais no mito e na literatura, porque mito e literatura não fazem mais que refletir fantásticamente aspectos da vida real, e a vida real sempre ofereceu exemplos mais ou menos perfeitos de feminilidade prepotente e cruel” (Praz, 1996, p. 348). La mujer se considera una figura dañina que incorpora una personalidad magnética, que hace sucumbir con sus artimañas a sus devotos amantes, transformados en presa.

Las primeras referencias a esas *mujeres fatales* en la literatura se remontan a *La Odisea* (Homero, siglo VIII a.C.), cuando Ulises se encuentra con la hechicera Circe, una mujer peligrosa e irresistible. Y como reconoce Prat, esta no queda arrinconada en la historia del pasado; de suerte que existen varias protagonistas con esas características a partir del Modernismo, como el personaje de Julia en *Los recuerdos del porvenir*. Posee esas atribuciones mencionadas, que enloquecen a los hombres, sobre todo al general: “Dicen que lo está volviendo loco” (*ibíd.*, p 90). Acerca de ella todos comentan que es mala, por estar del lado del enemigo y por hacer sufrir al tirano, que se venga en el pueblo. Pero reconocen: “—Es tan bonita que cualquiera de nosotros daría algo por ser el general” (*ibíd.*, p. 94), como confiesa una vez Nicolás, aun detestándola. Perdidamente enamorado de ella, Felipe Hurtado intenta robársela al general, lo que significa la muerte. Pero la pasión lo obnubila y no consigue percibir el peligro, o peor, no le importa, por lo que no esconde a nadie ni sus sentimientos, ni su aturdimiento: “—Yo, señora, nunca he visto a una mujer más bonita que Julia Andrade...” (*ibíd.*, p. 95), suspiraba el desdichado muchacho.

Si bien las queridas de los otros militares, “con sus vestidos claros, sus cabellos brillantes y sus joyas de oro”, parecen “que pertenecían a otro mundo” (*ibíd.*, p 95), es Julia la que hipnotiza a todos. Le tienen odio por ser la querida del militar, pero también corren a verla cada vez que pasea por la plaza: “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” (*ibíd.*). Núcleo del trío amoroso, Julia despierta un ardor enfermizo en los dos hombres. Por esa razón, “el general parecía muy 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 [...] le produjo un sobresalto” (*bíd.*) Sin embargo, ella se sorprende de lo que pasa a su alrededor, parece hecha de hielo, mientras sigue excitando la imaginación de todos los hombres de Ixtepec:

Julia no se inmutó. Sonámbula, caminó entre la gente encandilándonos con su piel translúcida, sus cabellos ahumados y en una mano su abanico de paja finísima en forma de corazón. 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. [...] Los hombres inquietos, giraban de prisa para llegar al lugar donde se encontraba Julia. No podían perderla: bastaba seguir la estela de vainilla dejada por su paso. En vano la condenaban cuando estaban alejados de ella, pues una vez en su presencia no podían escapar al misterio de mirarla.

(*Ibíd.*)

Si por una parte Julia es despreciada en Ixtepec porque, además de ser la amante de un ser abominable, se comenta, a diferencia del resto de las mujeres “buenas” de Ixtepec, que ha tenido muchos hombres; por otra parte, no pueden evitar admirarla. En efecto, es tan maravillosa y tanta pasión provoca en la mente y en los corazones masculinos que, las noches en que no va a la plaza, todos se sienten desilusionados. Por eso, según Fabienne Bradu, en la contratapa de novela: “Julia resume en su vida la paradoja de las mujeres de Elena Garro: es víctima, prisionera de un hombre poderoso y, a la vez, detentora de un poder que, por mágico y misteriosos, aniquila toda forma de poder humano” (*ibíd.*). Sin embargo, en la alcoba, curiosamente es el general Francisco Rosas el verdadero cautivo, temeroso y temblón:

Echado boca arriba espiaba a Julia, tendida junto a él, impávida. ¿Y si alguna vez ella le hiciera un reproche? [...] Le acongojaba verla siempre tan perezosa, tan indiferente. Era igual que él llegara o que no llegara en muchos días: el rostro, la voz de Julia no cambiaban. Bebía para darse valor frente a ella. A medianoche, conforme iba acercándose al hotel, un temblor siempre nuevo se apoderaba de él. Con los ojos empañados, a caballo, llegaba hasta su habitación. [...] Su voz cambiaba delante de la mujer. Le hablaba en voz muy baja pues su presencia le ahogaba las fuerzas en la garganta. [...]

– ¡Vente, Julia! –suplicaba vencido el general [...].

(*Ibíd.*, p. 43)

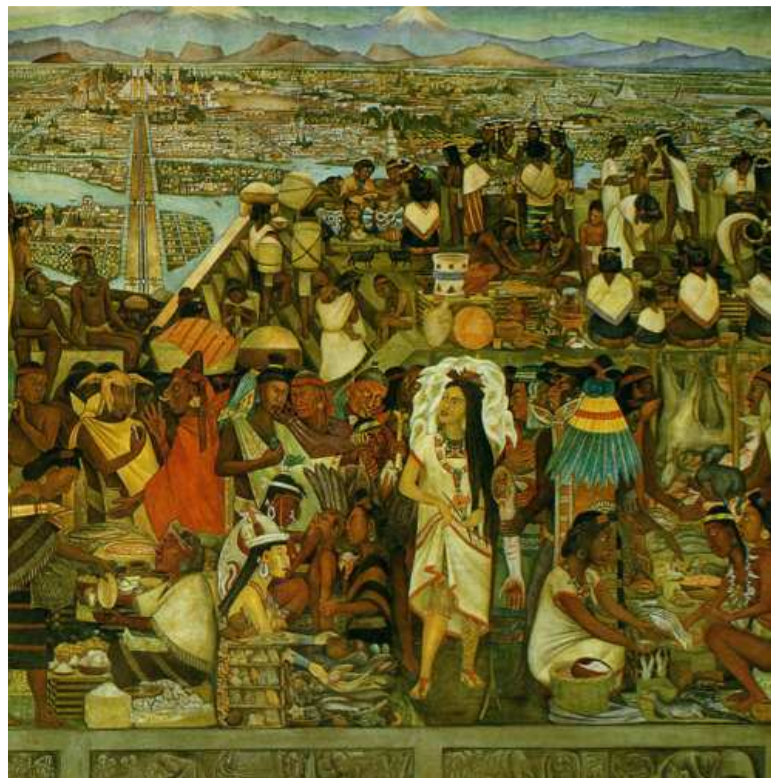
El general fue quien la raptó, por lo que sabe de dónde vino y la vida que llevaba. Por eso, cuando está con ella, se desespera al pensar en los hombres que tuvo en el pasado, antes de pertenecerle. Y a veces se pone triste y angustiado, imaginando con cuántos se habría acostado y si habrían

sido mejores que él en la cama. El general está tan obsesionado con Julia y tanto la teme que, cuando se pelean, pese a ser un tirano, no tiene el coraje de enfrentarse a ella. En cambio, manda ahorcar unos cuantos indios y campesinos, mientras su amante permanece altanera e indiferente.

Para Sandra Messenger Cypess los personajes de Julia e Isabel comparten las peculiaridades de la primera mujer mexicana de la literatura: la Malinche (Messenger, 1990: 117-135); símbolo de la entrega y la traición. Igual que la Malinche se entregó a Cortés, el Conquistador, el invasor enemigo, Julia e Isabel “traicionan” a su pueblo otorgando sus servicios al general Rosas. Y como la Malinche no serán nunca perdonadas por su pueblo:

El símbolo de la entrega es doña Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al Conquistador, pero este, apenas deja de serle útil, la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas, seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche.

(Paz, 1984, pp. 77-78)



“La Malinche”. Mural sobre la historia de México. Diego Rivera

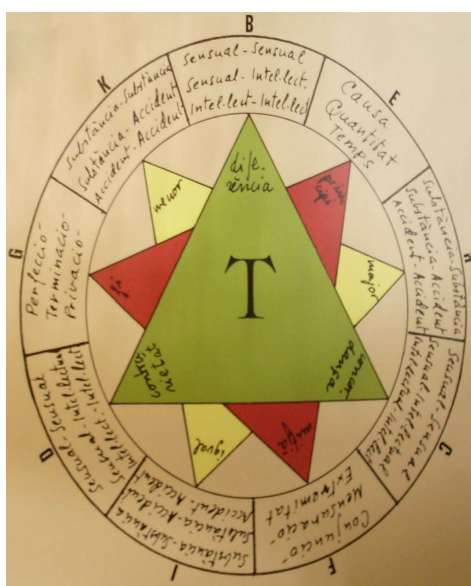
No obstante, Margo Glantz cuestiona, en su lúcido ensayo “Las hijas de la Malinche”, esa imagen negativa en torno al personaje y señala que, desde los años cincuenta, un gran número de escritoras mexicanas han asumido el papel de herederas de la Malinche, entre ellas Elena Garro: “si todos somos los hijos de la Malinche, hasta las mujeres, ¿cómo pueden ellas (podemos nosotras) compartir o discernir su (nuestra) porción de culpa y hasta de cuerpo?” (Glantz, 1994, p. 182).

En todo caso, el estereotipo de la mujer fatal –las fascinantes Malinches, Isabeles y Julias de la historia universal, que aparecen, mueren y retornan cíclicamente a través de los siglos– siempre ha poblado el imaginario de la humanidad. Esa perspectiva está reforzada por Pau García González, que en su ensayo *La “femme fatale” en la literatura*, reflexiona:

Y es que cada *femme fatale* tiene detrás al hombre débil que la desea perdidamente y el cual, a causa de dicho enfermizo deseo, la caracteriza como tal. No es arriesgado pensar, por tanto, que la *femme fatale* haya existido desde siempre, pues desde siempre ha existido la mujer que (por un motivo u otro) ha traído a sus amantes a la desgracia. O incluso a la muerte.

(González, 2014, página web.)

6.2.14. El número nueve



Es bastante significativo el hecho de que, en la casa de los Moncada, los relojes se paren a las nueve de la noche: “–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” (Garro, 2010, p. 20). El ciclo temporal adquiere un nuevo contorno y los elementos de un espacio intermedio del tiempo mítico: “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 mismos, sin futuro” (*ibíd.*). El futuro retorna, indeleblemente, al pasado. Y aunque el reloj regresa a sus orígenes, reiniciando una y otra vez el paso de las horas, a las nueve de la noche vuelve nuevamente al pasado, dando paso a la circularidad temporal. El reloj hace que todos partan a un viaje cosmogónico, para luego, indeleblemente, volver a lo mismo: “Durante unos segundos la casa entera viajó por los cielos, se integró en la Vía Láctea y luego cayó sin ruido en el mismo punto en que se encuentra ahora” (Garro, 2010, p. 35).

El nueve está manifiestamente impregnado de una energía que envuelve un imperecedero renacimiento. El número no parece ser una opción aleatoria en la escritura de Garro; que reconocía la naturaleza mágica del mismo. De hecho, el nueve hace que lo viejo sea desechado, no indicando un fin, sino un renacer. En la aritmética, el 9 conduce nuevamente al número 1. Simbólicamente, entonces, el nueve es un número mágico, puesto que prepara la regeneración del número uno. Este remite, de nuevo, al dos, tres, y así sucesivamente, hasta alcanzar el número nueve, recomenzando todo el movimiento circular.

En la *Biblia*, el número nueve es usado cuarenta y nueve veces. Nueve es el cuadrado de tres, y tres es el número de la perfección divina, así como el número de la Santísima Trinidad: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. (Mateo 28:19). Además, “los frutos del Espíritu son: amor, alegría, paz, tolerancia, amabilidad, bondad, fe, mansedumbre y dominio de sí mismo” (Gálatas, 5: 22-23). O sea, los frutos del Espíritu abarcan los nueve elementos. Durante el sermón de la montaña, Jesús enumera nueve bienaventuranzas, empezando por: “Dichosos son los pobres en el espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos” (Mateo 5: 1-11). También se habla del noveno año, aquel en que germinará nuevamente el fruto (Levítico 25: 20-22). Finalmente, Jesús habría fallecido a las tres de la tarde (Mateo 27:45-50), que es la tercera parte de nueve. Además, en el calendario judío, ese horario corresponde a la novena hora.

En lo que se refiere a la Masonería, el nueve – además de ser múltiplo de tres, que es un número extremadamente emblemático– simboliza la multiplicidad indefinida. En ese proceso, el 9 mantiene intacta su identidad. Siempre será 9, no importa por cuál número sea multiplicado. Como en la circunferencia, el nueve se reproduce infinitamente, implicando un eterno retorno sobre sí mismo. Por tanto, si el reloj sugiere la repetición cíclica del tiempo, el que se interrumpa a las nueve refuerza esa idea. En el número nueve yace la representación de lo sagrado, en cuyo origen se engendra una perenne resurrección.

6.2.15. La piedra: unidad / totalidad

*Un día, [...] se hallaba sentado
sobre una piedra delante de su caverna
y miraba en silencio hacia afuera [...]*
Nietzsche (2005, p. 148)

*Aquí estoy,
sentado en esta piedra aparente.*
Garro (2010, p.11)

En *Los recuerdos del porvenir*, la piedra desempeña un papel de extrema complejidad. Es un ser fantástico, inorgánico, pero también orgánico. Como el anciano de los pueblos antiguos y de las tribus indígenas de América Latina, incorpora la memoria, la cultura y la tradición de todo un pueblo. Es el transmisor de su historia, para que nunca se olvide. Surge como elemento simbólico, mágico y sagrado. Aglutina, en una unidad, varios elementos; a la manera de la Santísima Trinidad es un ser uno y plural. Y aun siendo plural, es indiviso. En su origen están la piedra, Isabel y Ixtepec y, por extensión, representa a sus habitantes y constituye su propia memoria.

Este personaje simbólico desarrolla un papel multifacético. Engloba la memoria, la acción, el espacio y el tiempo, en él convergen los tristes acontecimientos de un epílogo que remite a sus orígenes. Receptáculo de la memoria del pueblo, la piedra es un narrador que todo lo sabe. Solitaria y aprisionada en una estación circular, la piedra representa una unidad, pero también una totalidad. Yace en lo alto de una colina cercada por un paisaje

seco y desolador. Desde ahí divisa el aislado pueblo de Ixtepec, pero también se encuentra en todos los rincones, casas y calles, poseyendo el don de la ubicuidad. Al hacerlo, simultáneamente se mira a sí misma: “Desde esta altura me contemplo: grande, tendido en un valle seco. [...] Mis casas son bajas, pintadas de blanco, y sus tejados parecen reseco por el sol” (Garro, 2010, p. 11) y se identifica con el mismo pueblo: “Yo supe de otros tiempos: fui fundado, sitiado, conquistado” (*ibíd.*)

Al final de la narración (que la autora no concluye, puesto que invita a recomenzar la lectura), se revela al lector que Isabel es la piedra que, desde el principio, está contando la historia: “Soy Isabel Moncada [...]. En piedra me convertí” (Garro, 2010, p. 292). Sin embargo, como hemos avanzado, la piedra-Isabel es también el pueblo de Ixtepec que, en última instancia, representa al pueblo mexicano, resultado de la mezcla de conquistadores e indígenas: “Mi gente es morena de piel. Viste de manta blanca y calza huaraches. Se adorna con collares de oro o se ata al cuello un pañuelito de seda rosa (*ibíd.*, p. 12).

Al narrar los acontecimientos, la piedra, revelando una de sus caras, lo hace en primera persona del singular: “Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente” (Garro, 2010, p. 11). Al comienzo de la novela, no se muestra la faz múltiple de la piedra, ni mucho menos se identifica a Isabel con ella. El participio además está en masculino (“sentado”), lo que le adjudica el tono neutro aplicado a un ser inorgánico de la naturaleza. No obstante, cuando descubramos que Isabel es también la piedra y la narradora, el hecho de hablar en masculino adquiere mayor significación; Isabel, que no puede expresarse de manera libre y abierta para una mujer de la época, asume una voz varonil.

Sin embargo, la naturaleza plural de la piedra en la narración es perceptible al expresarse mediante el empleo de la primera persona plural: “Su presencia no nos era grata” (Garro, 2010, p. 15). O: “por primera vez tuvimos algo que hacer” (*ibíd.*).

La elección de la piedra, como depositaria de múltiples elementos míticos, implica un elemento trascendental en la narrativa garriana. Por su dureza, la piedra simboliza lo perdurable, lo imperecedero, lo perenne. En la novela, aparece, también, como elemento antagónico de lo biológico, como un regreso a la forma inorgánica del ser. Por una parte, remite a la fuerza de la

tierra contra las intemperies de la naturaleza, pero también se la asocia a la disgregación, al polvo, a la arena, a la degradación. Se trata de un elemento cuya esencia puede traducirse en energía. Y es que, cuando los volcanes entran en erupción, el aire se convierte en fuego, este en agua y finalmente el agua en piedra. A partir de esa constatación, se puede afirmar que la piedra constituye la primera solidificación del Creador (Rothwell, 1949).

Tradicionalmente, la piedra representa la base a partir de la cual se erige una casa, un edificio o una ciudad. En el Éxodo (20: 25) se valora el bloque de piedra como algo natural, no profanado: “si me construyes un altar de piedras, que no sea de piedras labradas, porque al tocarlas con tus herramientas las profanarás”. En los Evangelios, el apóstol Pedro afirma que Jesús “es la piedra rechazada [...] que se ha convertido en piedra fundamental” (Hechos de los Apóstoles, 4: 11). Sin embargo, la piedra también se vincula con la destrucción, como se desprende del pasaje de Marcos 13:2 (idea que reaparece en Lucas 21:6): “¡Pues no quedará aquí piedra sobre piedra todo será destruido!”.

En el Antiguo Oriente, la piedra era una señal concreta que determinaba la presencia divina. Por ello, se le ofrendaban líquidos o se le ungía con aceite y sangre, convirtiéndola en altar (*Beht-El, Casa de Dios*). Bajo esa misma perspectiva simbólica, Vázquez hace un recorrido por otras culturas:

En el Antiguo mito griego, una piedra asume el puesto del dios supremo: el dios primigenio Kronos (Saturno) temía ser destronado por un hijo, de la misma forma que él mismo había castrado y expulsado a su padre Urano, y por ello devoró a sus hijos, y recibió en lugar de un hijo, una piedra.

(Vázquez, 2014)

En el mito griego, la piedra se convierte en símbolo de salvación. Zeus es salvado por la piedra y luego destrona a su padre. Paradójicamente, en la Antigüedad (y aún hoy en día, en algunas culturas de África y Asia) la piedra se relaciona con la pena de muerte, con la ejecución por apedreamiento. La Biblia también lo atestigua: Jesús salvó a María Magdalena de la muerte por lapidación.

En los rituales antiguos, tanto en la cultura china, como en la de los indígenas americanos, se utilizaban las piedras como forma de conseguir energía para el cuerpo y/o el espíritu. Actualmente, también se realizan terapias

y masajes en que, supuestamente, las personas se imantan de energía positiva mediante el contacto con la piedra.

La piedra exhala, por tanto, una potencia indómita, al integrar tantos elementos, mitos y creencias. Tiene poderes; es un volcán en ebullición⁷¹. El vestido rojo de Isabel es comparado a la piedra ardiente, poderosa, que recibe la energía del sol: “Su traje rojo que pesaba y ardía como una piedra puesta al sol” (Garro, 2010, p. 207). Cuando, finalmente, la metamorfosis se cumple, se vuelve piedra. Simboliza, entonces, debilidad y fuerza, decadencia y energía, degradación y pujanza, destrucción y construcción, extinción y vida, muerte y resurrección, consumación y reinicio. Todo se funda y se deshace perennemente, como lo demuestra la piedra que abre el libro, prometiendo contar la historia. Lo hace, la narra y por fin parece concluirla, pero luego la reinicia, hasta finalizarla y... apuntar un nuevo comienzo, que no termina y no terminará nunca, configurando el mito del eterno retorno.

La piedra no es un elemento literal, sino simbólico. No es lo que se ve, lo que parece. En su esencia, la piedra es Isabel, Ixtepec, los habitantes del pueblo. Lo es todo y no es nada, pues se la compara con el polvo. Es el mausoleo de la muerte, pero igualmente el altar de la vida. Su saga circula de boca en boca y se vuelve leyenda. Conviene recordar que Garro era muy católica, por lo que no admitía una muerte absoluta; además, creía en el perdón divino. De ahí la elección de la piedra, ya que una de sus características es, precisamente, como hemos señalado en párrafos precedentes, la de la salvación y la purificación. Urge promover el renacimiento del alma de Isabel y, obviamente, del pueblo, que renacería a través de la piedra final y fundamental, que pasa de la faz inorgánica del ser a la energía viva, y de esta a la muerte, vida, muerte, vida... Y un inacabable regreso a lo mismo se impone, como una oración, “por los siglos de los siglos”.

⁷¹ En el apartado dedicado al personaje de Isabel, que acabará convirtiéndose en piedra, se recalcó que tenía poderes (Garro, 2010, p. 13). Desde las primeras líneas del relato se avanza una premonición de la piedra en que se convertirá. Como señalamos, la joven siempre supo, de algún modo, que tendría un sino distinto: “¡Mírame antes de quedar convertida en piedra...!” (*ibíd.*, p. 120) y el texto sigue: “Las palabras de Isabel abrieron una bahía oscura e irremediable. Aún resuenan en el pabellón y ese momento de asombro allí sigue como la premonición de un destino inesperado” (*ibíd.*).

6.2.16. La poza: agua de purgación y renacimiento

Nicolás y Juan Moncada cabalgan en la noche, y este último le pregunta a su hermano mayor: “¿Te acuerdas cuando me ahogaban en la poza? Sentía como ahora, con esta noche tan oscura encima de mí” (Garro, 2010). Nótese que la “poza” remite literalmente al “agua”, y psicológicamente a la “noche oscura” (recuerdos del hermano menor, víctima de los sucesivos “ahogamientos”). Otro elemento importante es el hecho de que, al formular la pregunta, Juan emplea el imperfecto de indicativo, indicando que el “ahogamiento” al que era sometido se trataba de una acción frecuente y repetida en el pasado. A continuación, el texto sigue en ese mismo tiempo verbal. Ello expresa una continuidad cíclica, en que las acciones se repiten, van y vuelven a lo mismo:

Nicolás sonrió; entre él y su hermana echaban a Juan a una poza de agua profunda y luego luchaban para salvarlo. Lo rescataban a riesgo de sus propias vidas y volvían al pueblo con el “ahogado” a cuestas, mirando a las gentes desde la profundidad de su secreto heroísmo. Eso pasaba cuando los tres compartían la sorpresa infinita de encontrarse en el mundo.

(Garro, 2010, p. 33)

En el imaginario del niño asustado, la poza remite a un pozo oscuro y de honduras subterráneas, en que podría hundirse y morir. En su ensayo “El oscuro simbolismo de los pozos”, Llorens (2001) explica que la significación del pozo, que en sánscrito se denomina *pûy*, *put*, *pantas*, remite a la profundidad y al abismo. En sus tinieblas insondables se oculta lo diferente, lo enigmático, lo inaccesible en la vida cotidiana. El pozo es un sitio dotado de heterogeneidad. Posee un aura que lo inscribe en la especificidad conceptual de lo sagrado; pues despierta la sensación de extrañamiento que el misterio de lo sagrado suscita. Ello ha provocado el surgimiento de las más variadas leyendas, según las cuales el pozo posee poderes o en su interior habitan seres mágicos.

En virtud de su naturaleza descendiente, se lo considera una vía de acceso a las regiones profundas, aludiendo al reino inferior. Se trataría, desde luego, de una puerta de comunicación del cielo y la tierra con el mundo

subterráneo, que sería la región de los muertos. Para los antiguos mayas, el pozo suponía un lugar reservado para la veneración y los sacrificios. La tradición budista, como también comunidades de Egipto y América, lo han considerado un espacio de iniciación: el hombre tendría que vencer sus miedos, sumergiéndose en la oscuridad del pozo. Tras esa experiencia, probaría su valor y se transformaría en un ser renovado, perfeccionado e iluminado⁷².

Según la *Biblia*, el agua es símbolo de purificación y renacimiento. El Génesis indica que, al principio, sólo existía el Creador: “el espíritu de Dios aleteaba sobre las aguas”. La combinación parece obvia, ya que el agua siembra la purificación y Él es símbolo de la pureza. En el pasaje bíblico del Diluvio (Génesis, 6-9) la idea del agua purificadora se enfatiza aún más. Con ese rito diluviano, Jehová pretende lavar y purgar la tierra del mal, en un ritual de muerte y renacimiento. Lo mismo ocurre cuando Moisés, con su bastón, divide las aguas del Mar Rojo, abriendo camino a todos los judíos (Génesis, 7): Dios habría promovido un ritual de purificación. De hecho, luego permite que Moisés vuelva a unir las aguas para ahogar a los egipcios, dejando perecer la maldad y salvando a los “elegidos”. También en la *Biblia* (Juan, 1) se señala que cuando uno se hunde por unos instantes en las aguas por el bautismo, renace limpio de las impurezas espirituales. Como se desprende del diálogo de Jesús con Nicodemo (Juan, 3: 3-8), el primer nacimiento es humano: el agua del útero no limpia. Sin embargo, en el segundo, el ser renace depurado por el Espíritu Santo. De este modo, el agua no solo puede promover una higiene literal de la materia, sino que también del espíritu. Dijo Jesús: “el agua que yo quiero darle se convertirá en su interior en un manantial que conduce a la vida eterna” (Juan, 4: 13) Más adelante, atestiguando la naturaleza purificadora del agua, Jesús añade: “De todo aquél que crea en mí brotarán ríos de agua viva” (Juan, 7:3 8).

En *Los recuerdos del porvenir*, Isabel y Nicolás viven como impuros. Albergan en secreto pensamientos incestuosos, mayormente por parte de Nicolás, que languidece de pasión por su hermana. Ahora bien, su hermano menor Juan se mantiene puro de corazón. Ello se debe al ritual de sacrificio/bautismo al que le obligaban sus hermanos. Todas las religiones están llenas

⁷² Aún se puede hallar, en las cercanías de Siracusa, las ruinas de un pozo iniciático, con sus escaleras que se pierden en la oscuridad.

de complejos dogmas y rituales de purgación. En cambio, el bautismo del Espíritu Santo se caracteriza por su sencillez, esto es, está al alcance de todos, hasta de los hermanos Moncada. Simbólicamente bautizan a su hermano, haciéndole morir y resucitar sin pecado, cada vez que lo echan a las aguas purificadoras, en un ritual que se renueva hasta el infinito en los cíclicos senderos de la memoria.

6.2.17. El reloj y el viaje cíclico

*Se oía el tictac del reloj
puntual como una hormiga
que corriera sobre un mueble.*

(Garro, 2010, p.161)

El tiempo ha tenido, desde siempre, una amplia significación para el ser humano. Sea por motivaciones pragmáticas, sea por influjos de orden metafísico y existencial, se ha buscado una manera de “capturar” el tiempo. Y así se inventaron distintas formas de medirlo. Tres mil años antes de Cristo, los chinos habían concebido el reloj solar. Los efectos de luz y sombra provocados por el sol les valían para la medición de las horas. También lo hicieron los egipcios y los incas en América, en el periodo precolombino. Después surgieron otros, como los relojes de arena, uno de los instrumentos que más palpablemente deja percibir el fluir constante e inmutable del tiempo. Por fin, en el siglo XVII, Galileo concibió el principio de las oscilaciones rítmicas de un péndulo, cuya construcción fue llevada a cabo por Huygens. En la actualidad, el *DRAE* define el reloj como una ‘máquina dotada de movimiento uniforme, que sirve para medir el tiempo o dividir el día en horas, minutos y segundos’.

En la novela de Garro, el reloj desempeña un papel bastante sugestivo. Sea en el plano de la literalidad, sea en el plano simbólico, su función se ve recalcada en la vida de la familia Moncada. En la noche, cuando “el reloj martilleaba los segundos desde su caja de caoba”, adquiría facciones casi antropomórficas para don Martín Moncada, que lo reprendía (Garro, 2010, p. 20): “-Cuanto ruido haces en la noche –le dijo don Martín, mirándolo con severidad y amenazándolo con el dedo índice” (*ibíd.*). A las nueve de la noche, Félix, em-

pleado de la familia, obedeció al ritual de la casa: “Se dirigió al reloj, abrió la puertecilla de vidrio y desprendió el péndulo. El reloj quedó mudo. Félix colocó la pieza de bronce sobre el escritorio de su amo” (*ibíd.*) En ese instante, queda patente la apertura de una insondable fisura que franquea, inexorablemente, el tiempo:

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 mismos, sin futuro [...].

- ¡El porvenir! ¡El porvenir...! ¿Qué es el porvenir? –exclamó Martín Moncada con impaciencia.

(*Ibíd.*)

El calendario pierde así su aspecto mensurable y “las palabras se volvían mágicas”.

(Garro, 2010, p. 22)

Sin embargo, aunque el tiempo psicológico de don Martín se desconecta del tiempo anecdótico, el *continuum* temporal no se detiene. Sigue el proceso cíclico que hace que las horas pasen y que a un día le siga otro, en una permanente repetición de acciones exteriores. En ese sentido, el reloj también apunta a la fugacidad de la vida que se va, pero que luego renace. En él confluye la repetición cíclica de los segundos, minutos, horas, días..., pronosticando el eterno retorno.

Así pues, en la obra garricana, el reloj, más que señalar un tiempo mensurable, alude al tiempo mítico. Un tiempo que regresa por siempre y que transita circularmente en la escritura y sobre todo en la memoria de la protagonista Isabel, la piedra que narra la historia.

6.2.18. La sal, bendición y maldición

Se dice que la sal es la única roca comestible por el hombre, además de que, quizá, sea el condimento más antiguo empleado por el ser humano. En tiempos remotos, constituía elemento de trueque y también se la empleaba como dinero. Tanto es así que el término salario proviene de la expresión latina *salarium*, cuyo significado original era “dinero en sal”.

Si desde la Antigüedad se la utilizaba para adobar los alimentos, igualmente se la asociaba a los pactos y compromisos personales. En ese

sentido, la *Biblia* le otorga un importante simbolismo religioso. La “sal del pacto” se tornaría ineludible en las ofrendas (Levítico, 2: 13), pues se creía que preservaba los acuerdos realizados entre el hombre y Dios (núm. 18:19; 2 Cron. 13: 5). En el episodio de Sodoma y Gomorra, narrado en el Génesis (caps. 18:19) y en El Corán (11: 81), la sal adquiere un carácter simultáneamente negativo y purificador. Dice la leyenda que la esposa de Lot, que huía con su familia de Sodoma, se volvió mirando tras sí la ciudad que abandonaba. Ese gesto se opuso al mandato de Dios, que había ordenado a Lot que su familia se retirase sin mirar hacia atrás (Gen., 19: 269). Por su desobediencia, la mujer fue convertida en una estatua de sal, lo que simboliza un castigo y también una purgación, dado que la sal es un elemento purificador.

El simbolismo religioso de la sal alcanza un grado sobresaliente cuando Jesús compara a sus discípulos, a quienes amaba tanto, con la sal. De hecho, su componente místico queda resaltado en la célebre frase que pronunció Cristo a los suyos: “vosotros sois la sal de la tierra” (Mateo, 5: 13). Huelga decir que las palabras mencionadas no remiten a un sentido denotativo, sino connotativo. Conduce a una interpretación diametralmente opuesta a su significación literal, según la cual la sal tornaría la tierra estéril. Para una correcta exégesis del mensaje de Jesús, hay que abstraer su máxima, llevándola a otra dimensión semántica. En aquellos tiempos, se creía que la sal estaba compuesta de agua y fuego. La verdad de la Palabra estaría asociada a la transparencia y pureza del agua, mientras el fuego simbolizaría la presencia del Espíritu. Al afirmar que sus discípulos serían la sal de la tierra, Jesús pretendió decir que ellos sembrarían la tierra con la verdad de su Palabra y de su Espíritu.

Asimismo, la sal aún conserva, además de su sentido práctico y cotidiano, algo de mágico y sagrado. Puede considerarse símbolo de bendición y maldición, según el uso que se dé. Se la emplea para la conservación, aliño o sazonador de la comida. Por otro lado, si literalmente se siembra de sal la tierra, esta puede volverse estéril.

Finalmente, la sal suele apuntar a la simpatía y el sentido del humor de una persona. De alguien “tibio” o “apagado”, se dice que es una persona sin sal. Y en muchas regiones de Europa verterla es visto como un mal presagio.

El antídoto sería arrojar una pizca de sal por encima del hombro izquierdo, a la cara del diablo.

En *Los recuerdos del porvenir* la sal surge en el juego infantil (Garro, 2010, p. 13). Sin embargo, adquiere una categoría sagrada al vaticinar la destrucción de los Moncada y de Ixtepec: “¡Te sembraré de sal!” –le grita Nicolás a su hermana Isabel. Ello alude, simbólicamente, al pasaje bíblico citado más arriba, en que la mujer de Lot, por su desobediencia, se vuelve estatua de sal, como la piedra en que se convierte Isabel por incumplir las reglas.

Si transformarse en sal, como la esposa de Lot, es encontrar la muerte, volviendo al estado inorgánico del ser, hay que recordar que la *Biblia* promete la resurrección. En este sentido, convertirse en sal, aunque conduzca al ser a la extinción, lo depura a la vez, ya que la sal posee propiedades purificadoras. Tras la ablución, el ser regresa en un renacimiento a la eternidad.

6.2.19. La violencia cotidiana

La violencia que acosa a la pequeña comunidad ficticia de Ixtepec está tan presente que constituye una imagen emblemática, revelada diariamente a través de la representación de los ahorcados. Los aldeanos sufren bajo la tragedia de una violencia cíclica, que se inicia en los orígenes de la Conquista. En un primer momento llegan los revolucionarios, los guerrilleros rebeldes, capitaneados por Zapata que dejan tras de sí las huellas de la destrucción. Son después reemplazados por los soldados del gobierno que, liderados por el General Rosas, invaden la ciudad y asesinan con toda naturalidad. En la urdimbre garricana, la violencia, ya sea partiendo de los “buenos” ya sea de los “malos”, conlleva siempre el infortunio y la desgracia. Luego llegan los Cristeros, con otra clase de paradójica violencia: asesinan por amor a Cristo y por la paz en Cristo, defienden el derecho a abrir las Iglesias, a ser religioso y a ejercer la liturgia católica. Se buscan esos ideales de amor cristiano a través de las armas, lo cual no deja de ser una tragicómica inversión de valores.

En verdad, Garro recurre, consecutivamente, a las figuras de la parodia y la ironía, evidenciando, de ese modo, lo absurdo y el *non sense* de la violen-

cia instaurada por unos y otros. La realidad y lo imaginario se confunden e imbrican. A veces, es difícil precisar las líneas limítrofes entre la historia oficial, la historia vivida (y sentida) por la comunidad y la historia inventada por la narradora; lo que confirma la intertextualidad de la obra literaria garriana. Ixtepec, cansada de su monotonía cotidiana, se alegra con la idea de la lucha armada, no por una convicción política, sino porque piensa que el conflicto los va a liberar de su marasmo. Garro juega así con las paradojas, mostrando los múltiples semblantes que contienen las creencias y los hechos:

La premonición de una alegría desbarataba uno a uno los días petrificados. La Revolución estalló una mañana y las puertas del tiempo se abrieron para nosotros. En ese instante de esplendor sus hermanos se fueron a la Sierra de Chihuahua y más tarde entraron ruidosos en su casa, con botas y sombreros militares. Venían seguidos de oficiales y en la calle los soldados cantaban *La Adelita*.

(Garro, 2010, p. 36)

No obstante, lo puro puede corromperse, convirtiendo la alegría inicial en dolor, y revelando, en la práctica, un comportamiento traicionero, corrupto y letal:

Antes de cumplir los veinticinco años sus hermanos se fueron muriendo uno después de otro [...]. Después, las batallas ganadas por la Revolución se deshicieron entre las manos traidoras de Carranza y vinieron los asesinos a disputarse las ganancias, jugando al dominó en los burdeles abiertos por ellos.

(Garro, 2010, pp. 36-37)

A diferencia de la fría lógica de los relatos oficiales, *Los recuerdos del porvenir* deja ver el caos creado a raíz de la violencia. En la narración, los estallidos revolucionarios establecen un estado de cosas incoherente y caótico cuya complejidad los habitantes de Ixtepec no alcanzan a comprender. Innegablemente, coexisten voces discordantes. Muchos defienden a los revolucionarios, pero algunos discrepan de ellos, como se refleja en estas dos afirmaciones incompatibles durante una charla de amigos:

- Con Madero comenzaron nuestras desdichas... -susurró la viuda con perfidia.

[...]

- Desde que asesinamos a Madero no tenemos sino una larga noche a espiar -exclamó Martín Moncada, siempre de espaldas al grupo.

(Garro, 2010, pp. 70-71)

Es decir, mientras que la primera afirmación mantiene que Madero es el responsable de todas las desgracias, la segunda expresa lo contrario; las mismas provienen, justamente, de su ausencia.

Del mismo modo, si todos parecen odiar al violento General Rosas, también hay quienes, secretamente, tomarían gustosos su lugar, como se deduce del siguiente párrafo, en donde no falta el tono sardónico tan garriano: “En la voz de Segovia había una ambigüedad: casi parecía envidiar la suerte de Rosas, ocupado en ahorcar agraristas en lugar de sentarse en el corredor de una casa mediocre a decir palabras inútiles” (Garro, 2010, p. 71).

Es evidente que el arte literario, siendo una reinterpretación y transmutación de la realidad, crea su propia verdad. Y que la “nueva verdad” de la literatura desempeña un papel primordial para reflexionar sobre lo que puede haber en el fondo de los acontecimientos. En ese sentido, *Los recuerdos del porvenir* ayuda, en cierta manera, a iluminar -y comprender- los laberintos del mundo que nos rodea. Con una prosa potente y deslumbrante, Garro revela el efecto devastador de los conflictos armados de la Revolución Mexicana y de la Guerra Cristera. Demuestra que la violencia, fuere por el motivo que fuere, y remontándose incluso al período de la Conquista, es un ingrediente constitutivo de la historia de México, representado metonímicamente en la novela por el pueblo de Ixtepec:

Fui fundado, sitiado, conquistado [...]. Supe del goce indecible de la guerra, creadora del desorden [...]. Un día aparecieron nuevos guerreros que me robaron y me cambiaron de sitio. [...] Hasta que otro ejército de tambores y generales jóvenes entró para llevarme de trofeo [...]. Muchas de mis casas fueron quemadas y sus dueños fusilados antes del incendio. Recuerdo [...] los gritos aterrados de las mujeres llevadas en vilo por los jinetes.

(Garro, 2010, pp. 11-12)

La ciudad de Ixtepec y su gente son víctimas impotentes de una violencia inacabable, que se repite de manera perenne. Están fatídicamente atados a una historia sangrienta y recurrente, una herida abierta desde la Conquista que sigue su sino *ad infinitum*. Así, la violencia viene y reviene en un círculo que abstrae lo histórico y alcanza el tiempo cosmogónico del mito del eterno retorno.

7. Conclusión

*La memoria del futuro es válida,
pero me ha fastidiado,
y estoy cambiando los finales
de todos mis cuentos y novelas inéditos
para modificar mi porvenir.*

Elena Garro (*La Nación*, 29 de mayo, 2013)

*Este presente es mi pasado
y mi futuro, es yo misma.
Soy siempre el mismo instante.*

Elena Garro (2010, p.280)

La elección de la novela *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, para constituir el corpus de la presente investigación, ha sido todo un acierto. En primer lugar, el examen del texto y los estudios llevados a cabo demuestran que posee un gran valor artístico, no lo suficientemente considerado y valorado. Dicho valor se refleja en la maestría narrativa, en la complejidad de los temas, en la redondez y profundidad de los personajes, en la escritura descriptiva y plástica, que aborda la atmósfera del pueblo mexicano, su historia, sus tradiciones y sus costumbres.

Garro, con gran talento narrativo, entrelaza elementos de la realidad con elementos imaginarios, ofreciendo una narración en palimpsesto. Tenían razón Borges, Bioy y Ocampo al incluir a la escritora mexicana en su *Antología de la literatura fantástica*. En efecto, al narrar una historia inscrita en la tradición mexicana, su relato describe episodios aparentemente “normales” bajo un prisma que va revelando un aura cada vez más sorprendente e insólita.

Esa característica extraordinaria inmanente a su texto proviene, sobre todo, del extrañamiento provocado por el fenómeno cíclico de la instancia temporal, por la configuración simbólica del mito del eterno retorno. Aunque los acontecimientos de la historia parezcan creíbles, están profundamente imbuidos del elemento mítico, pronosticando un inacabable regreso a lo mismo. Esa recurrencia temporal aporta la anulación de la pretendida lógica de lo cotidiano, dado que en la narrativa: “una generación sucede a la otra, y cada

una repite los actos de anterior. [...] Y vienen otras generaciones a repetir sus mismos gestos y su mismo asombro (Garro, 2010, p. 248).

Siempre con el objetivo de resaltar la circularidad temporal, se ha analizado *Los recuerdos del porvenir* en detalle registrando todos los episodios cíclicos presentes en el relato. Esta circularidad aparece ya en el mismo título de la obra, aludiendo a un juego paradójico entre los recuerdos y el porvenir, lo que implica, indudablemente, un redoblamiento entre pasado-presente-futuro. En la memoria se preanuncia el futuro, que regresa al ayer que vuelve y así sucesivamente, en un imperecedero circuito repetitivo. Por esa razón, “los días se convierten en el mismo día, los actos en el mismo acto y las personas en un solo personaje inútil” (Garro, 2010, p. 64).

Para abordar la regeneración temporal a través de las imágenes simbólicas presentes en la novela, nos hemos basado en las reflexiones sobre el mito del eterno retorno de Nietzsche y las concepciones de Gilbert Durand y Mircea Eliade. Dichas imágenes, como hemos tenido ocasión de analizar, representan y sugieren un imperecedero regreso a los orígenes, lo que imprime al texto una profunda significación mítica. El mito del eterno retorno se imbrica y arraiga indisolublemente en la narración, enriqueciéndola semánticamente y logrando exaltar aún más las críticas de la autora sobre las injusticias sociales que se repiten a lo largo de la historia mexicana.

La misma estructura narrativa, ya lo hemos señalado, es circular, pues el primer párrafo remite al último, que regresa a aquel en un movimiento cíclico aparentemente inacabable. La piedra que surge al principio del relato reaparece en la clausura, como una llave que cerrara y finalizara la historia. No obstante, la puerta de la narración se mantiene perpetuamente abierta: la piedra final remite a la misma piedra esbozada en la apertura. Ello implica una fenomenología simbólica, porque al construirse algo, se empieza, metafóricamente (o literalmente) por la primera piedra. Y al destruirse un edificio o una ciudad se dice que no quedó piedra sobre piedra. La piedra alberga así, simultáneamente, la idea de iniciación y muerte.

La imagen de la piedra surge imbricada a la imagen del polvo. Ello remite al mito, a los orígenes, y nos conduce a la historia bíblica, según la cual un poder cosmogónico creó al hombre del polvo y en polvo, un día, se

convertirá. De igual manera, en el relato de Garro, la piedra vuelve a la piedra y el polvo vuelve al polvo. No es casualidad que la transfiguración del ser en piedra suceda cuando la protagonista Isabel-Ixtepec llega al santuario, lo que sugiere una atmósfera ritual, a un tiempo religiosa y mítica.

En la trama de la novela, la ciudad es destruida, pero luego se la ve de nuevo reconstruida, retomando su violencia diaria hasta el infinito. Ni siquiera desaparece la violencia cuando el General Francisco Rosas, “se fue en un tren militar con sus soldados y sus ayudantes”. Luego llegaron otros soldados, repitiendo la violencia que la narradora advierte en la historia mexicana (Garro, 2010, p. 292).

De la misma manera, varios actos, acciones y acontecimientos recalcan, inequívocamente, los aspectos cíclicos y reiterativos. Ejemplos sugestivos pueden encontrarse en el juego de los niños, los recuerdos, los actos de violencia, los movimientos armados (la Revolución Mexicana y la Guerra Cristera) y hasta en la cultura, las tradiciones, los usos y costumbres, entre otros. Suspendidos en una frecuencia distinta y extraña, todos los elementos del mundo cotidiano adquieren otra naturaleza. Ponen en jaque el plano de la realidad natural del tiempo, convergiendo en un plano más bien onírico y absurdo de la dimensión temporal. Sujetos y acciones van y vuelven, mueren y resucitan, en un movimiento que inexplicablemente replica personajes, hechos, lugares, y tiempos, arrebatados en perpetuas idas y venidas.

Aunque probablemente ignorara la especificidad exacta de la expresión “eterno retorno”, Elena Garro sí empleó, conscientemente, la idea de un inacabable regreso a lo mismo, un repetitivo redoblamiento temporal de defunción y resurrección, un vaivén constante de muerte-nacimiento-muerte, al igual que el viaje por los senderos temporales que vuelven y se repliegan: “Le parecía increíble, no que hubieran muerto, sino que hubieran nacido en una fecha tan cercana a la fecha de su propio nacimiento, y sin embargo más remota en su memoria que el nacimiento de Ciro o de Cleopatra” (Garro, 2010, pp. 22-23). Ese desdoblamiento temporal juega con la circularidad de la muerte y la vida: “Todavía oigo las palabras de Félix girar entre los muros del salón, rondando unos oídos que ya no existen y repitiéndose en el tiempo sólo para mí” (*ibíd.*).

La circularidad asume un rasgo vertebral en la novela, porque así lo pensó y concibió la escritora. La repetición no implica una mera figura retórica ideada con fines estéticos. Su función es imbricar en el texto los elementos simbólicos y míticos para la ficcionalización del mito del eterno retorno. Esa rotación temporal, que aprisiona a sus personajes en una angustiante dimensión cíclica, revela una cosmogonía que la escritora (y la narradora) quiso, conscientemente, esbozar en su relato, por medio de un lenguaje que viaja hacia los senderos míticos: “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, 2010, p. 34).

La noción de una cosmogonía *ad infinitum* se consagra a nivel textual, revelando un continuo regreso a lo mismo, el incesante volver o regresar a los orígenes, como una inacabable muerte y resurrección. Brotan del texto imágenes simbólicas, ya sean concretas, ya sean abstractas, de carácter reiterativo, en las cuales se revela, en toda su transparencia, dicha cosmogonía cíclica: el árbol, el ahorcado, el baile, la bruja, la costura, el coro, el Cristo, el diccionario y el mito de don Quijote, el espejo, el juego, el loco, la memoria y el tiempo, el nueve, la piedra, la poza, el reloj, la sal y la misma violencia eterna del relato.

Los recuerdos del porvenir plantea el misterio de la existencia humana según la perspectiva de Elena Garro. La tragedia de la vida es la condenación a la repetición de las mismas situaciones, o mejor, de la inercia, que hace que nada cambie, que todo se repita indefinidamente. El movimiento que rige ese infausto fenómeno es cíclico. Ello implica una clara crítica a la trágica realidad mexicana. Ficcionalizada en la obra, muestra que la gente humilde, empezando por los indígenas que Garro tanto defendía, se encuentra indefensa ante la indiferencia y violencia del poder.

Este inmovilismo queda simbolizando en la novela en la transmutación de Isabel en piedra, impertérrita para siempre, paralizada ante la imposibilidad de que escuchen su voz condenada: cuantas veces se lea el libro, se la verá volviendo a su condición de piedra. Ello apunta a una paralización, por cuanto la imagen de la mujer-piedra se opone al vuelo. Supone una petrificación de toda esperanza. Asimismo, no se puede eludir que la naturaleza inanimada de la piedra apunta a un tiempo eterno. Y esa eternidad temporal remite a lo míti-

co, a lo cíclico, a la piedra fundamental que da origen a una ciudad y que apunta también a su muerte, en la que no quedará piedra sobre piedra. Así pues, en su esencia misma, apunta continuamente a la vida y a la muerte.

Por otra parte, la piedra no es un elemento singular, sino plural y cíclico. Es la narradora y abarca no solo a Isabel, sino a toda Ixtepec —que, a su vez, simboliza el pueblo mexicano. De hecho, si por una parte aglutina tantos personajes en uno, la autora, sagazmente, le presta voz, pensamiento, reflexión y omnisciencia, tomando las riendas de la historia y asumiendo el incontestable protagonismo de la narración.

La piedra al final del relato nos devuelve al inicio; conduciéndonos nuevamente al epílogo y luego al comienzo sucesivamente. Esas incesantes idas y venidas se plasman en un indeleble e indefectible movimiento circular; ese redoblamiento continuo se reinicia con la misma piedra-pueblo-Isabel que es el narrador de la historia. Efectivamente, en la última página (Garro, 2010, p. 292) se muestra la inscripción en la piedra que no es sino la voz de la narradora reenviando al lector al principio de la misma historia que se contará perennemente, preanunciando un futuro que se repetirá para siempre, recordando un pasado eternamente revivido.

La lectura de *Los recuerdos del porvenir* no conduce a un final conclusivo. La forma circular de la novela propone justamente lo contrario. El lector, involucrado en inicios, finales y reinicios inacabables, se siente raptado en los vuelos circulares del mito del eterno retorno. Se ve obligado a replantearse sus conceptos, a dudar de la historia, a cuestionarse la realidad que le rodea; lo que plantea no sólo una comprensión distinta de la narración garriana, sino también una reflexión sobre el ser y estar en el mundo.

No nos gustaría concluir este trabajo sin sugerir la posibilidad de extender la investigación sobre el mito del eterno retorno al conjunto de la obra garriana, para comprobar si concurren en todos sus textos los elementos de esa circularidad. Asimismo, frente a los que critican las investigaciones de género, creemos que la obra de Garro adquiriría mayor valor si se analizaran los abismos anímicos vinculados al mundo femenino que se muestran en ella. Un sinnúmero de estudios, basados en otros enfoques, podrán brotar a partir de este que se concluye. A modo de ilustración, sería igualmente lícito desarrollar un análisis comparativo entre la producción literaria de Garro y la de

otras escritoras latinoamericanas de su época. Así se podría evaluar en qué convergen y en qué discrepan; cómo interpretan el contexto político y socio cultural; cuál es su visión de mundo ante la condición femenina y cómo ello se refleja en su obra literaria.

Asimismo, existe una aproximación bastante significativa entre la novela de Garro y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Merece la pena recordar que el texto de aquella fue escrito antes, aunque publicado después del relato de este autor. De hecho, lo que sí se resalta es que ambos han sido considerados precursores del realismo mágico hispanoamericano. Un estudio comparativo entre ambas dimensiones espaciales -Ixtepec (Garro) y Comala (Rulfo)- resultaría muy enriquecedor, así como la asociación entre otros elementos narrativos. Implicaría una interesante contribución académica, pues permitiría una justa evaluación de las hipótesis que se han formulado acerca de la supuesta correlación entre ambos textos.

Otra cuestión no menos importante sería insertar, en definitiva, la obra garricana en el movimiento del *boom*, como una de las semillas de esta corriente hispanoamericana, para que, al fin, su figura y su obra adquieran la importancia y protagonismo que se merecen; alejando de ella el estigma y maldición que se ha mantenido hasta hace relativamente poco tiempo.

Para finalizar, queda clara la idea de que es necesario seguir estudiando la obra de Elena Garro, bien profundizando en nuevos aspectos de su escritura, bien llevando a cabo estudios comparativos con otros autores. La verdad es que el interés que despierta su literatura dentro y fuera de su país es cada vez más creciente. Evidentemente no cesará en el punto final de este estudio, sino que, como ya hemos anunciado, continuará con artículos y monografías que aborden su obra y con el proyecto (ya empezado) de traducir *Los recuerdos del porvenir*, ya que no existe ninguna obra traducida al portugués de Garro.

Al llegar a este punto del trabajo, se ha optado por no emplear los verbos “terminar”, “acabar” o “finalizar”. Esta Tesis no aspira a cerrarse, sino a abrirse como un abanico de posibilidades, como *Los recuerdos del porvenir*. De hecho, el propósito es promover la continuidad y profundización de las

investigaciones sobre la obra de esta escritora singular, cuya creación literaria el tiempo, en vez de empañar, no ha hecho sino valorar cada vez más.

Inevitablemente, en algún momento habrá que escribir la última palabra de este trabajo. Nos gustaría que ella simbolizara algo imperecedero como la esperanza. Deseamos que esta tesis y, por extensión los demás trabajos presentes y futuros nacidos de ella, amplíen el conocimiento y la comprensión de la obra garriana. Y que los estudios realizados regresen perennemente a la controvertida, mágica y magnífica Elena Garro, como un faro iluminando continuamente su literatura, a modo del mito del eterno retorno: “Aquí estaré con mi amor a solas como recuerdo del porvenir por los siglos de los siglos” (Garro, 2010, p. 292).

8. BIBLIOGRAFÍA

8.1. OBRAS DE ELENA GARRO⁷³

Garro, E. (1958). *Un hogar sólido y otras piezas en un acto*. México, Universidad Veracruzana.

_____ (1963). *Los recuerdos del porvenir*. México DF: Joaquín Mortiz. (2010). México DF: Joaquín Mortiz.

_____ (1964). *La semana de colores*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

_____ (1967). *Los perros*. México DF: Joaquín Mortiz.

_____ (1979). *Felipe Ángeles*. México: Universidad Autónoma de México.

_____ (1979). "A mí me ha ocurrido todo al revés", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 346, pp. 38-51.

_____ (abril de 1980). "Anuncio del Martirio", *Nueva Estafeta*, núm. 17, pp. 80-81.

_____ (1980). *Andamos huyendo Lola*. México: Grijalbo.

_____ (1987). *La culpa es de los tlaxcaltecas*. México: Grijalbo.

_____ (1989). *Y Matanzo no llamó...* México: Grijalbo.

_____ (1992). *Memoria de España 1937*. México DF: Siglo XXI.

_____ (2003). *Sócrates y los gatos*, México, Océano.

_____ (2006). *Testimonios sobre Mariana*. México: Porrúa.

_____ (2007). "Yo, Elena Garro", en C. Landeros, *Yo, Elena Garro*. México: Mondadori pp. 38-39.

⁷³ Sólo se citan en la BIBLIOGRAFÍA las obras de Elena Garro consultadas para el presente trabajo de investigación. Para el listado de las obras completas de la autora, ver el apartado 3.3.

8.2. ESTUDIOS SOBRE ELENA GARRO

- Adame, D. (1992). *Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra*, México DF: Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 35-38.
- Arias, R. (2009). "Elena Garro, de lo maravilloso a lo real", en A. Encinar y C. Valcárcel (eds.). *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*. Madrid: Visor, pp. 1043-1059.
- Alardín, C. (1987). *Mundo cotidiano y mundo fantástico en el teatro de Elena Garro*. México: UNAM.
- Atala, A. (2014 - 2015). "Su habitación propia. Crónicas de un encuentro con Helena Paz Garro", en *Voz de la Tribu*. Morelos: UAEM, pp. 65-68.
- Avilés Fabila, R. (s.f.). "Elena Garro en *Los recuerdos del porvenir*", *El Universo de El Búho*, núm. 61, pp. 8-9.
- Bados, C. (2000). "Tres narradoras mexicanas contemporáneas: Elena Garro, Margo Glantz y Martha Cerda", en M. Villalba (coord.). *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*.
 _____ (2000). "Elena Garro: *In memoriam*", *Arrabal*, 2-3 (2000), pp. 235-242.
 _____ (2002). "Tres novelas de Elena Garro", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 16 (2002), pp. 39-46.
- Banda, V. H. (2008). "Prólogo", en P. Rosas Lopátegui, *Yo quiero que haya mundo*. México DF: Porrúa, p. XXII.
- Batis, H. E. (2002). "Los cazamemorias. Perseguidos o perseguidores? Conversación radiofónica sobre Elena Garro", en L. Melgar y G. Mora (eds.). *Lectura múltiple de una personalidad compleja*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Bellotti, A. (17 de enero de 2014). "Andamos volviendo, Elena", en *Perfil.com.cultura*.
http://www.perfil.com/ediciones/2011/9/edicion_610/contenidos/noticia_0005.html. Consultado el 13 de mayo de 2014.
- Beltrán del Río, P. (3 de diciembre de 1997). "Cartas de Adolfo Bioy Casares a Elena Garro", en *lanacion.com*. <http://www.lanacion.com.ar/213930-cartas-de-adolfo-bioy-casares-a-elena-garro>. Consultado el 18 de agosto de 2011.
- Bertrán, A. (11 de marzo de 2002). "Octavio Paz y Elena Garro: revelan un amor imposible", *Reforma*. <http://reforma.vlex.com.mx/vid/octavio-elena-garro-revelan-imposible-81836987>. Consultado el 4 de marzo de 2010.
- Beucker, V. (2002). "Encuentro con Elena Garro", en L. Melgar y G. Mora (eds.), *Elena Garro: lectura múltiple de una personalidad compleja*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 37-52.
- Biron, R. E. (2014). *Elena Garro and Mexico's Modern Dreams*. Lanham, Maryland, United Kingdom: Bucknell University Press and The Rowman & Littlefield Publishing Group.
- Bradú, F. (2010). "Contracubierta", en E. Garro. *Los recuerdos del porvenir*. México DF: Joaquín Mortiz.

- Calderón Bird, R. (2000). "Lo fantástico en dos libros de Elena Garro", *Signos Literarios y Lingüísticos*, II.2 (diciembre), pp. 111-122.
- Campos, M. A. (agosto-septiembre de 2013). "A cincuenta años de su publicación, *Los recuerdos del porvenir*, o un pueblo que no conoció un día de dicha", *Carátula* 55. <http://www.caratula.net/ediciones/55/critica-macampos.php>. Consultado el 21 de julio de 2014.
- Carátula*. (agosto-septiembre de 2013). "Elena Garro". En Sección Crítica. <https://www.facebook.com/revistacaratula/posts/537351859652253>. Consultado el 1 de septiembre de 2014.
- Carballo, E. (1994). "Elena Garro", en *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Porrúa, pp. 473-497.
- Cardona, L. (16 de septiembre de 2011). "Las muchas fugas de Elena Garro", en *lanacion.com*. <http://www.lanacion.com.ar/1405838-las-muchas-fugas-de-elena-garro>. Consultado el 1 de abril de 2013.
- Carpentier, A. (1984). "De lo real maravilloso americano", en *Ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, pp. 68-79.
- Comsa, M. (21 de enero de 2013). "Elena Garro, personaje de su existencia", *La Colmena*, Revista de la Universidad Autónoma de México, núm. 45, p. 16. <http://www.uaemex.mx/plin/colmena/home.html>. Consultado el 21 de enero de 2013.
- Cosío, T. (18 de noviembre de 2010). "Recordando a Elena Garro: creadora, artífice, del realismo mágico", *Ronda de Muertos - Revista Red Door NY*. http://rondademuerto.blogspot.com.br/2010_11_01_archive.html. Consultado el 17 de julio de 2013.
- Cruz García, A. (2009). *Re(de-)generando identidades: Locura, feminidad y liberalización en Elena Garro, Susana Pagano, Ana Castillo y María Amparo Escandón*. Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien: Ed. Peter Lang.
- Cypess, S. M. (1990). "The figure of la Malinche in the text of Elena Garro", en Anita K. Stoll, *A different reality: Studies on the work of Elena Garro*. Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 117-135.
- Dauster, F. (1980). "Elena Garro y sus *Recuerdos del porvenir*", *Journal of Spanish Studies*, Twentieth Century, 8, pp. 1-2; 57-65.
- De Palma, A. (25 de agosto de 1998). "Elena Garro, a Mexican Literary figure, dies at 78", *The New York Times*.
- Díaz de León, F. (2005). "La realidad resignificada: tres obras de Elena Garro". *Tema y Variaciones de Literatura*, 23, pp. 183-199.
- El País. Babelia*. "Elena Garro contra sí misma". 15 de octubre de 2016, pp. 4-5.
- Escudero, R. (26 de junio de 2010). "Entrevista con Roberto Escudero acerca de Elena Garro", en *Conte Biancamano*. <http://teradatoo.blogspot.com.br/2010/06/entrevista-con-roberto-escudero-acerca.html>. Consultado el 27 de octubre de 2015.
- Franco, E. L. (septiembre de 2007). "Felipe Ángeles, alter ego de Elena Garro", *Revista de la Universidad de México*, núm. 43, p. 55.

- Friera, S. (13 de enero de 2012). "La ficción paranoica y el mundo de Garro", *Página 12*.
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-24062-2012-01-13.html>. Consultado el 14 de agosto de 2005.
- Gambetta Chuk, A. N. (2007). "Identidad y subalternidad en dos cuentos histórico-fantásticos de Elena Garro", en M. T. Colchero Garrido. *La identidad en las obras de Carlos Fuentes, Octavio Paz, Elena Garro y Rosario Castellanos*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial, pp. 31-39.
- Glantz, M. (2007). "Los enigmas de Elena Garro", en A. V. Ramírez Olivares, P. Rosas Lopátegui y A. Palma Castro, *Los colores de la memoria. Percepciones sobre Elena Garro*. Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial, pp. 41-57.
- González, P. (2007). "Protagonistas de Elena Garro: mujeres acusadas, viajeras míticas, tristes rebeldes", en A. V. Ramírez Olivares, P. Rosas Lopátegui y A. Palma Castro, *Los colores de la memoria. Percepciones sobre Elena Garro*. Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento, pp. 77-85.
- Gutiérrez de Velasco, L. E. (1992). "Elena Garro, maga de la palabra", en *Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra*. México: Centro Nacional de Investigaciones y Documentación Teatral Rodolfo Usigli, pp. 23-26.
- _____ y Prado, G. (2006). *Elena Garro. Recuerdo y porvenir de una escritura*. México: Universidad Iberoamericana y Tecnológico de Monterrey, pp. 73-85.
- Hong, J.-E. (marzo junio de 2007). "Trayectoria trágica de voces en *Los recuerdos del porvenir*", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Revista Digital Cuatrimestral Universidad Complutense de Madrid Año XII núm. 35.
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero35/>.
 Consultado el 13 de octubre de 2011.
- Hopenhayn, S. (29 de mayo de 2013). "Elena Garro, escritora y valiente musa", *LA NACIÓN*. <http://www.lanacion.com.ar/1586371-elena-garro-escritora-y-valiente-musa>. Consultado el 19 de marzo de 2013.
- Jasso, L. C. (8 de enero de 2006). "Elena Garro y el tiempo suspendido", *La Jornada Semanal*. <http://www.jornada.unam.mx/2006/01/08/sem-leo.html>. Consultado el 20 de septiembre de 2014.
- Kühne, C. (17 de julio de 2013). "El porvenir que vino", en *El Economista*. <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2013/07/17/porvenir-que-vino>. Consultado el 1 de noviembre de 2013.
- Landeros, C. (30 de julio de 2013). "Medio siglo de la publicación de *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro", *¡Siempre! Presencia de México*. <http://www.siempre.com.mx/2013/07/medio-siglo-de-la-publicacion-de-los-recuerdos-del-porvenir-de-elena-garro/>. Consultado el 04 de febrero de 2015.
- _____ (2007). *Yo, Elena Garro*. México: Mondadori.

- Lemaitre, M. J. (enero-junio 1989). "El deseo de la muerte y la muerte del deseo en la obra de Elena Garro. Hacia una definición de la escritura femenina en su obra", *Revista Iberoamericana*, LV, núm. 46-47, pp. 1005-1017.
- León Vega, M. (1992). "Elena Garro: el discurso social en *Los recuerdos del porvenir*", *Literatura Mexicana*, 3, 2, pp. 387-415.
- _____. (2006). "La realidad está en otra parte: el surrealismo en la obra de Elena Garro", en L. Gutiérrez de Velasco y G. Prado (eds.), *Elena Garro. Recuerdo y porvenir de una escritura*. México: Universidad Iberoamericana y Tecnológico de Monterrey, pp. 25-41.
- Loisel, C. (enero-marzo de 2001). "La ficcionalización de lo femenino en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro", *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, núm. 216, p. 87.
- López Morales, L. "Las rupturas del tiempo", en L. Gutiérrez de Velasco y G. Prado (eds.), *Elena Garro. Recuerdo y porvenir de una escritura*. México: Universidad Iberoamericana y Tecnológico de Monterrey, pp. 73-85.
- Loya, C. (2006). "Matarazo y los espejos de Elena", en P. Rosas Lopátegui. *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro: 50 años de dramaturgia*. México: Editorial Porrúa, pp. 460-466.
- Melgar, L. (2002). "Conversaciones con Elena Garro (Cuernavaca, México, 1977)", en L. Melgar y G. Mora. *Elena Garro: lectura múltiple de una personalidad compleja*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 236-277.
- _____. y Mora, G. (2002). *Elena Garro: lectura múltiple de una personalidad compleja*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Mentón, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1991*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Militante*. Monográfico sobre la situación de la mujer en México (4 de marzo de 2008). <http://www.militante.org/la-situacion-de-la-mujer-en-mexico>. Consultado el 3 de septiembre de 2009.
- Mora, G. (1975). "Los perros y *La mudanza* de Elena Garro: designio social y virtualidad femenina", *SPRING* 1975. <http://kuscholarworks.ku.edu/dspace/bitstream/1808/2318/1/latr.v08.n2.005-014>. Consultado el 26 de enero de 2014.
- _____. (2002). "Correspondencia desde España: obra y vida de Elena Garro", en L. Melgar y G. Mora. *Elena Garro: lectura múltiple de una personalidad compleja*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 67-92.
- Munguía, J. (23 de octubre de 2010). "Los recuerdos del porvenir, de Elena Garro", *Libroadicto*: <http://www.libro-adicto.com/2010/10/los-recuerdos-del-porvenir-elena-garro.html>. Consultado el 1 de abril de 2012.
- Muncy, Michele (1986). "Encuentro con Elena Garro", *Hispanic Journal*, 7:2, p. 70.
- Ortega Ávila, A. (14 de julio de 2006). "La oscura historia de Elena Garro", *El País*: http://elpais.com/diario/2006/07/14/ultima/1152828001_850215.html. Consultado el 5 de abril de 2013.

- Ortiz Bullé-Goyri, A. (1992). "A propósito del teatro de Elena Garro", en *Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra*, México: Centro Nacional de Investigaciones y Documentación Teatral Rodolfo Usigli, pp. 27-34.
- Östergaard, A.-G. (otoño 1982). "El realismo de los signos escénicos en el teatro de Elena Garro", *Latin American Theatre Review*, 16/1, pp. 50-59.
- Páramo, R. (2005). "Reconsideración de Elena Garro", en P. Rosas Lopátegui. *El Asesinato de Elena Garro*. México: Porrúa, pp. 229-232.
- Paz, Octavio (2009). "Mi vida con la ola", en *Libertad bajo palabra*. Madrid: Cátedra.
- Perales, L. E. (2007). "Partícula revoltosa: acercamiento biográfico a Elena Garro", en D. G. Pérez, *Con los ojos de Elena Garro*. México: Coyoacán, pp. 11-18.
- Peralta, B. (16 de agosto de 2008). "Elena Garro en primera persona", en *Fondo de Cultura Económica*: http://www.fce.com.mx/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_d_espigado=18475. Consultado el 7 de septiembre de 2010.
- Pérez Vázquez, R. (2002). "Los recuerdos son mi manera de vivir", en L. Melgar y G. Mora. *Elena Garro: lectura múltiple de una personalidad compleja*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 173-181.
- _____. (2002). "¿Cuándo tendré un hogar sólido?". Una conversación con Elena Garro, en L. Melgar y G. Mora. *Elena Garro: lectura múltiple de una personalidad compleja*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 231-236.
- Pérez, D. G. (coord.) (2007). *Con los ojos de Elena Garro*. México DF: Ediciones Coyoacán.
- Poniatowska, E. (2001). "Elena Garro, la partícula revoltosa", en *Las siete cabritas*. Tafalla: Editorial Txalaparta, pp. 87-106.
- _____. (2005). "Prólogo", en P. Rosas Lopátegui, *El asesinato de Elena Garro*. México: Porrúa, pp. 23-29.
- _____. (17 de septiembre de 2006). "Una biografía de Elena Garro", *Jornada Semanal*: <http://www.jornada.unam.mx/2006/09/17/sem-elena.html>. Consultado el 17 de julio de 2011.
- Prado, G. (1992). "En el escenario del tiempo transmutado: la narrativa de Elena Garro", en *Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra*, México: Centro Nacional de Investigaciones y Documentación Teatral Rodolfo Usigli, pp.49-53.
- _____. (2002). "Lazos de familia", en L. Mora y G. Melgar. *Lectura múltiple de una personalidad compleja*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 23-36.
- _____. (2006). "Avatares revolucionarios: Elena Garro y su re-cuento de la historia", en L. Gutiérrez de Velasco y G. Prado (eds.). *Elena Garro. Recuerdo y porvenir de una escritura*. México: Universidad Iberoamericana y Tecnológico de Monterrey, pp. 87-100.
- Ramírez, Luis Enrique (2000). *La ingobernable. Encuentros y desencuentros con Elena Garro*. México: Raya en el Agua.

- Ricaño, M. E. (2007). "El discurso femenino en los recuerdos del porvenir de Elena Garro", en D. G. Pérez. *Con los ojos de Elena Garro*. México DF: Coyoacán, pp. 19-32.
- Río, P. B. (3 de diciembre de 1997). "Cartas de Adolfo Bioy Casares a Elena Garro", *lanacion.com*: <http://www.lanacion.com.ar/213930-cartas-de-adolfo-bioy-casares-a-elena-garro>. Consultado el 15 de abril de 2013.
- Robles, M. (2002). "Tres mujeres en la literatura mexicana. (Rosario Castellanos, Elena Garro, Inés Arredondo)", *Cuadernos Americanos* (enero-febrero), pp. 223-235.
- Rosas Lopátegui, P. (2002). *Testimonios sobre Elena Garro. Biografía exclusiva y autorizada de Elena Garro*. Monterrey: Ediciones Castillo.
- _____ (2005). *El asesinato de Elena Garro*. México DF: Editorial Porrúa y Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- _____ (2008). *Yo quiero que haya mundo...* México DF: Editorial Porrúa.
- _____ (s.f.). "Entrevistas con Helena Paz Garro". Fragmento de una conversación con la poeta Helena Paz Garro: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/08_iv_jun_2008/casa_del_tiempo_eIV_num08_26_32.pdf. Consultado el 23 de agosto de 2012.
- _____ (s.f.). "Testimonios sobre Mariana de Elena Garro o por qué lo privado debe hacerse público", *Búho. Letras, Libros y Revistas*. <http://www.reneavilesfabila.com.mx/universodeelbuho/83/83rosasl.pdf>. Consultado el 17 de julio de 2013.
- _____ (2016). *Cristales de Tiempo – Poemas inéditos Elena Garro*. Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Rosas-Trempe, L. (2002). "El hechizo de una escritora en exilio permanente", en L. Melgar y G. Mora, *Elena Garro: Lectura múltiple de una personalidad compleja*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 2003-2011.
- Schmidhuber de la Mora, G. (2003). *Cátedra de Damas: Sor Juana Inés de la Cruz y Elena Garro*. México: Universidad de Guadalajara.
- _____ (2002). "En busca de un hogar sólido. *In memoriam* de Elena Garro", en L. Melgar y G. Mora. *Elena Garro: Lectura múltiple de una personalidad compleja*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 213-229.
- Sanchez, M. (25 de octubre de 1998). "La mujer que amaron los escritores", *Clarín. Cultura y Nación*, pp. 4-6.
- Seydel, U. (2007). Narrar historia(s). *La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa*, Frankfurt, Iberoamericana.
- Stoll, A. K. (1990). *A different reality: Studies on the work of Elena Garro*, Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 102-116.
- Terabia, T. (26 de junio de 2010). "Entrevista con Roberto Escudero acerca de Elena Garro", en *Conte Biancamano*: http://teradatoo.blogspot.com.br/2010_06_26_archive.html. Consultado el 10 de enero de 2014.

- Toruño, R. (1996). *Tiempo, destino y opresión en la obra de Elena Garro*. Lewiston: Mellen University Press.
- Umanzor, M. A. (1996). *La visión de la mujer en la obra de Elena Garro*. Miami: Ediciones Universal.
- Valderrábano Bernal, L. P. (1992). "Aproximación sociocrítica a la narrativa de Elena Garro", en L. Gutiérrez de Velasco y G. Prado (eds.). *Elena Garro. Recuerdo y porvenir de una escritura*. México: Universidad Iberoamericana y Tecnológico de Monterrey, pp. 63-67.
- Velasco, L. G. (2006). *Recuerdo del porvenir de una escritura*. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Villalobos, A. M. (2010). *El relato sin historia en la narrativa de Helena Garro*. México: Universidad de Guanajuato.
- Winkler, Julie A. (2001). *Light into shadow: marginality and alienation in the work of Elena Garro*. New York, Vienna: Lang.
- Yang, Li (2014). *De la realidad objetiva a la "otra" realidad: La narración de la realidad de los personajes subalternos en las obras de Elena Garro*. Trabajo Fin de Máster dirigido por la profesora Raquel Arias. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

8.3. OTRAS FUENTES

- Baudelaire, C. (1972). Les fleurs du mal*. Paris: Livre de Poche.
- Biblia de América (1997)*. Madrid: La Casa de la Biblia y Paulinas.
- Bíblia de Jerusalém (2002)*. São Paulo: Paulus.
- Biedermann, H. (1996). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós.
- Blavatsky, H. P. (1982). *Glosario teosófico*. 5ª ed. Buenos Aires: Kier.
- Breton, A. (1947). *Les Manifestes du Surréalisme*. Paris: Le Sagittaire.
- Calderón de la Barca, P. (1989). *La vida es sueño*. Madrid: Cátedra.
- Cervantes, M. de (1987). *Don Quijote de la Mancha*. Vols. I, II. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Cirlot, J. E. (2006). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Darío, Rubén. (1888). *Azul*. Valparaíso: Imprenta Litografía Excelsior.
- _____ (1914). *Canto a la Argentina y otros poemas*. Madrid: Imprenta Clásica Española.
- _____ (1950). *La larva. Cuentos completos de Rubén Darío*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) (1992)*. 21ª ed. Madrid: Espasa Calpe.
- Esquilo (1989). *Tragedias completas*. Madrid: EDAF.
- García Márquez, G. (1974). *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamérica.
- Greimas, A. J. (1990). "Semiótica", en *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

- Hegel, J. W. F. (2004). *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*. Madrid: Alianza Editorial.
- Heidegger, M. (2009) *Ser y Tiempo*, Madrid: Editorial Trotta.
- Nietzsche, F. W. (1986). *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza.
- _____ (1988). *Ecce homo*. Madrid: Alianza.
- _____ (2002). *La Gaya Ciencia*. Madrid: Edaf.
- _____ (2005). *Así habló Zaratustra*. Madrid, España: Valdemar.
- Paz, O. (1987). *Árbol adentro*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1990). *¿Águila o sol?* México: Fondo de Cultura Económica.
- Poniatowska, E. (1971). *La noche de Tlatelolco*. México: Ediciones Era.
- _____ (2000). *Las siete cabritas*. México DF: Era.
- _____ (2009). *Paseo de la Reforma*. México DF: Joaquin Mortiz.
- Rulfo, J. (2005). *Pedro Páramo*. México-Barcelona: Editorial RM.
- Russell, B. (2005). *Historia de la filosofía*. Barcelona: RBA.
- Woolf, V. (2008). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.

8.4. ESTUDIOS

- Almela Boix, M. et al. (eds.) (2010). *Universos femeninos en la literatura actual: mujeres de papel*. Madrid: UNED.
- _____ (2011). *Ecós de la memoria*. Madrid: UNED
- _____ (2013). *Mujeres en la frontera*. Madrid: UNED.
- Álvarez, M. E. (2007). *Literatura Mexicana e Hispanoamericana*. México DF: Porrúa.
- Andersen, T. (1995). "The Reflecting Team In Action", en S. Friedman, *Reflecting Processes: acts of informing and forming*. New York: Guilford Press, pp 11-37.
- Ayala, L. (1988). *Nuestra verdad*. México: Ed. Porrúa.
- _____, (1998). *Lienzo Tlatelolco*. México: IPN.
- Bachelard, G. (1943). *L'air et les songes*. Paris: Corti.
- Bados, C. (2008). "Claves feministas en las escritoras hispanoamericanas", en M. J. Porro Herrera y B. Sánchez Dueñas (coords.), *Análisis feministas de la literatura: de las teorías a las prácticas literarias*, Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 137-154.
- Bajtín, M. (1970). *La poétique de Dostoievski*. Paris: Seuil.
- _____ (1989). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Ballesteros, S. (1999). "Memoria humana: investigación y teoría", en *Psicothema*. Vol. 11, núm. 4, pp. 705-723.
- Barco, Á. (2010). "La materia de los recuerdos: circuitos neuronales y cascadas moleculares", en *Mente y Cerebro*. S. I., pp. 24-33.
- Bardin, L. (2008). *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- Baron, R. A. (1997). "Memoria humana: la aproximación del procesamiento de la información", en R. A. Baron, *Fundamentos de psicología*. 3ª ed. México: Prentice Hall Hispanoamericana, p 187.
- Barthes, R. (2007). *Elementos de Semiología*. Lisboa: Edições 70.

- Bastide, R. (1975). *Le Sacré Sauvage et autres essais*. Paris: Payot.
- Benetti, M. (2008). *Organização de Projetos: Corpus*. Porto Alegre: UFRGS.
- Berti, G. (1993). *Arthur Edward Waite. Tarocchi*. Torino: Lo Scarabeo.
- Beverly, J. (1998). "Siete aproximaciones al «problema indígena»", en M. Moraña, *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo-Polar*, Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 269-283.
- Beyer, H. (1965). *Mito y simbología del México antiguo*. Tomo X. México: Acervo ITESO.
- Bianco, J. (1987). *La pérdida del reino*. Barcelona: Ediciones B.
- Bloom, H. (2003). *Deconstrucción y crítica*. México: Siglo XXI.
- Borges, J. L. (1957). *Manual de zoología fantástica*. México: FCE.
- _____ et al. (1996). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Braudel, F. (1970). *La Historia y las Ciencias Sociales*. Madrid: Alianza Editorial S. A.
- Bravo, V. (1985). *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica*. Caracas: Monte Ávila.
- _____ (1988). *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*. México DF: Universidad Autónoma de México.
- Brunel, P. (1992). *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris: PUF - Col. Écriture.
- Brushwood, J. S. (1975). *The Spanish American Novel: A Twentieth-Century Survey*. Austin-London: University of Texas
- Burns, A. (2006). "Archibaldo Burns. Sin chisme no hay cultura", en C. Landeros, *Yo, Helena Garro*. México DF: Lumen, p. 197.
- Cacciari, M. (2000). *El Dios que baila*. Barcelona: Paidós.
- Caillois, R. (1970). *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*. Barcelona: Edhasa-Sudamericana.
- Cano, G. (1993). "Revolución, feminismo y ciudadanía en México, 1915-1940", en G. Duby y M. Perrot, *Historia de las mujeres en Occidente*, vol. 5. Madrid: Taurus, pp. 685-695.
- Carballo, E. (1994). *Protagonistas de la literatura mexicana*. México DF: Editorial Porrúa.
- _____ (2005). *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Alfaguara.
- Cárcamo, S. I. (2000). *Mitos españoles: imaginación y cultura*. Rio de Janeiro: APEERJ.
- Casares, A. B. (2004). *El sueño de los héroes*. Buenos Aires: Emencé.
- Castillo, B. D. (2001). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Ciudad Real - M. A. Porrúa y Universidad de Castilla La Mancha.
- Cavalcanti, M. (2011). *Discurso de Posse na Academia Paraibana de Letras*. João Pessoa: Ideia.
- _____ (2005). *Rudah*. João Pessoa: Ideia.
- Chumacero, M. A. H. (2015). "Metodología de la Investigación". Monografía.

- Correas de Zapata, C. (julio-diciembre de 1985). "Escritoras latinoamericanas: sus publicaciones en el contexto de las estructuras del poder", *Revista Iberoamericana*, Vol. LI, pp. 591-603.
- Dametto, C. (2012). *Loucura, mitos e realidade*. Petrópolis: KBR.
- De Maria, L. (2005). *Sortilégios do avesso: razão e loucura na literatura brasileira*. São Paulo: Escrituras.
- De Mojica, S. (2001). *Mapas culturales para América Latina: culturas híbridas, no simultaneidad, modernidad periférica*. Bogotá: Instituto Pensar - Pontificia Universidade Javeriana.
- De Mora, J. M. (1980). *Tlatelolco 68*. México: Edamex editores.
- Donoso, J. (1987). *Historia personal del "boom"*. Santiago: Andres Bello.
- Dorfman, A. (1972). *Imaginación y violencia en América*. Barcelona: Anagrama.
- Dummett, M. y McLeod, J. (2004). *A History of Games Played with the Tarot Pack*. New York: Edwin Mellen Press.
- Durand, G. (1979). *Figures mythiques et visages de l'œuvre*. Paris: Berg International.
- _____ (1979). *Science de l'homme y tradition*. Paris: Berg International Éditeurs.
- _____ (1982). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas.
- _____ (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos.
- _____ (1992). *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*. Paris: Dunot.
- _____ (1996). *Champs de l'imaginaire*. Grenoble: ELLUG.
- _____ (1996). *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*. Paris: Albin Michel.
- _____ (2010). *La sortie du XXe Siècle*. Paris: CNRS Éditions.
- Durand, G. y Vierende, S. (Direction) (1987). *Colloque de Cerisy - Le Mythe et le Mythique*. Cahiers de l'Hermétisme. Paris: Editions Albin Michel.
- Eco, U. (1977). *Come si fa una tesi di laurea*. Milano: Toscabili Bompiani.
- Eliade, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1989). *Mythes, rêves et mystères*. París: Folio – Gallimard
- _____ (1999). *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós.
- _____ (1999). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.
- _____ (2000). *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2001). *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé.
- _____ (2001). *Mitos, sueños y misterios*. Barcelona: Kairós.
- _____ (2001). *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Buenos Aires: Emecé.
- _____ (2001). *Nacimiento y renacimiento*. Barcelona: Kairós.
- _____ (2004). *Historia de las creencias y las ideas religiosas*. Barcelona: RBA.
- _____ (2009). *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Madrid: Cristiandad.
- Encinar, A., Löfquist, E. y Valcárcel, C. (eds.), (2006). *Género y géneros: Escritura y Escritoras iberoamericanas, 2 vols.*, Madrid, UAM.
- _____ (2011). *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*. Madrid: Visor.

- Fornet, J. (2005). *Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana*. Vols. Working Series, 13. En College Park. Latin American Studies Center. Maryland: University of Maryland.
- Franco, J. (1989). *Plotting women: Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press.
- Franco, M. L. (2005). *Análise de conteúdo*. Brasília: Líber Livro.
- Frazer, J. (2011). *La rama dorada*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Fuentes, C. (1964). *Cantar de ciegos*. México DC: Joaquín Mortiz.
- _____. (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz.
- _____. (2008). "A cuarenta años del 68", *Gaceta* (29 de septiembre de 2008), p. 78.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. México: Editorial Siglo XXI.
- Glantz, M. (1994). "Las hijas de la Malinche", en *Esguince de cintura*. México: Conaculta.
- González, A. L. (1995). *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*. México DF: Colegio de México.
- Gutiérrez, F. (2012). "La mitocrítica de Gilbert Durand", *Télème*. Revista Complutense de Estudios Franceses, núm. 27, pp. 175-189.
- _____. (1987). "Los abismos del verbo: Lautréamont y el mito decadente", *Barcarola*, núm. 49, pp. 215-233.
- Hahn, O. (1998). *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Henríquez Ureña, P. (1949). *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hofmann, W. (1991). *Naná: mito y realidad*. Madrid: Alianza.
- Howland Bustamante, S. (1965). *Historia de la Literatura Mexicana*. México DF: Trillas.
- Jacoby, L. L. et al. (1981). "On the relationship between autobiographical memory and perceptual learning. General", *Journal of Experimental Psychology*. Vol 110, pp. 306-340.
- Jouvenel, B. D. (1963). *De la politique pure*. Paris: Calmann-Lévy.
- Jung, G. C. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós.
- Kristeva, J. (1974). *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva.
- Lacan, J. (1946). "El estadio del espejo", *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Lagarde, M. (1990). *Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____. (1990). "Identidad Femenina". <http://incidejoven.org/wp-content/uploads/2010/08/Identidad-femenina>. Consultado el 30 de octubre de 2011.
- Leslie Williams. R. (2005). *The Twentieth-Century Spanish American novel*. Austin: University of Texas Press.
- León, M. (1994). *La memoria del tiempo*. México DF: Ediciones Coyoacán S.A.
- Lévi-Strauss, C. (2007). *Mito y significado*. Lisboa: Edições 70.

- López González, A. (1995). *Sin imágenes falsas. Sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. México D.F.: Colegio de México, pp. 13-48.
- Llorens, J. M. (octubre de 2001). "El oscuro simbolismo de los pozos", *Esfinge*, núm. 17.
- Markessinis, A. (1995). *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Esteban Sanz Martínez.
- Medeiros-Lichem, M. T. (2006). *La voz femenina en la narrativa latinoamericana*. Santiago: Cuarto Propio.
- Meyer, J. A. (1974). *La Cristiada*. Vol. III. *Los cristeros*. México: Siglo XXI.
- Millán, M. C. (1962). *Literatura mexicana*. México: Esfinge.
- Muyolema, A. (2001). "De la «cuestión indígena» a la «indígena» como cuestionamiento. Hacia una crítica del latinoamericanismo, el indigenismo y el mestiz(o)aje", en I. Rodríguez, *Convergencia de tiempos: estudios subalternos / contextos latinoamericanos: estado, cultura, subalternidad*. Ámsterdam: Atlanta, pp. 327-363.
- Narr, J. K. (1961). *The roots of mankind*. Washington DC: Smithsonian Institute.
- Oatley, K. y. (1996). *Understanding emotions*. Cambridge: Blackwell.
- Olea Franco, R. (2010). *Doscientos años de la narrativa mexicana: Siglo XX*. Vol. II. México: El Colegio de México.
- Oreamuno, L. G. (1998). "Interrogantes, nudos y desafíos sobre el adelanto de las mujeres", en IIDH Instituto Interamericano de Derechos Humanos, Serie "Estudios Básicos de Derechos Humanos". Tomo IV. San José - Costa Rica: Unidad Editorial, pp. 85-125
- Pacheco, J. H. (1995). *La conciencia romántica*. Madrid: Tecnos.
- Paz, O. (1987). *El laberinto de la soledad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1988). *Generaciones y semblanzas: escritores y letras en México*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (26 de junio de 1977). "Octavio Paz en A fondo". Joaquín Soler Serrano entrevista al poeta mexicano. Recuperado en 12 de octubre de 1992, de *A la Carta: Televisión y Radio*. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/escritores-en-el-archivo-de-rtve/octavio-paz-fondo-1977/1349841/>.
- Persino, M. S. (1999). *Hacia una poética de la mirada*. Buenos Aires: Ediciones Corregidos.
- Piaget, J. (1935). *El juicio moral en el niño*. Madrid: Francisco Beltrán Librería española y extranjera.
- _____ (1977). *El criterio moral en el niño*. Barcelona: Editorial Fontanella.
- _____ (1990). *La formación del símbolo en el niño*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Poe, E. A. (20 de diciembre de 1848). "The Poetic Principle", *Southern Literary Messenger*, Richmond, Virginia.
- Poniatowska, E. (14 de mayo de 2000). "El golpe del rayo I", *La Jornada*, México: <http://www.jornada.unam.mx/2000/05/15/cul4.html>. Consultado el 11 de diciembre de 2014.

- _____ (vídeo publicado en You Tube el 18 de junio de 2013). "Entrevista a Elena Poniatowska y a las mujeres artistas en México". W.U.-C.-D.-G. Studies, en *Con las mujeres en México*. <http://www.youtube.com/watch?v=HmP13evKyeA>. Consultado el 20 de marzo de 2013.
- _____ (30 de agosto de 1998). "La Playa del Cielo", en *La Jornada Semanal*: <http://www.jornada.unam.mx/1998/08/30/sem-garro.html>. Consultado el 17 de septiembre de 2014.
- Ponsoda, V. (1998). *La atención. Un enfoque pluridisciplinar*. Valencia: Promolibro.
- Reales, S. B. (1998). Influencia de la atención en la memoria implícita y explícita. En J. Botella y V. Ponsoda. *La atención. Un enfoque pluridisciplinar* Valencia: Promolibro, pp. 237-250.
- Richard, N. (2006). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Robin, C. (1977). "L'Imaginaire du temps retrouvé. Hermétisme et Écriture chez Proust", *Cahiers de Recherche sur L'imaginaire*. Paris: Minard.
- Robles, M. (2002). *Mujeres del Siglo XX*. México DF: FCE.
- Rodríguez Monegal, E. (1972). "Notas sobre (hacia) el Boom", *Plural*, núm. 4, p. 13.
- _____ (diciembre, 2008). "Notas sobre (hacia) el Boom", I, Año 2, núm. 5, en *OtroLunes. Revista Hispanoamericana de Cultura*: <http://otrolunes.com/archivos/05/html/recycle/recycle-n05-a01-p01-2008.html>. Consultado el 11 julio de 2013.
- _____ (febrero, 2009). "Notas sobre (hacia) el Boom", II, Año 3, núm. 6: "Los maestros de la nueva novela", en *OtroLunes. Revista Hispanoamericana de Cultura*: <http://otrolunes.com/archivos/06/html/recycle/recycle-n06-a01-p01-2009.html>. Consultado el 11 de julio de 2013.
- _____ (abril, 2009). "Notas sobre (hacia) el Boom", III, Año 3, núm. 7: "Nueva y vieja nueva novela", *OtroLunes. Revista Hispanoamericana de Cultura*: <http://otrolunes.com/archivos/07/html/recycle/recycle-n07-a01-p01-2009.html>. Recuperado en 11 de julio de 2013 de
- Rodríguez Monegal, E. (junio, 2009.). "Notas sobre (hacia) el boom", IV, Año 3, núm. 8: "Los nuevos novelistas", *OtroLunes. Revista Hispanoamericana de Cultura*: <http://otrolunes.com/archivos/08/html/recycle/recycle-n08-a01-p01-2009.html>. Consultado el 11 de julio de 2013.
- Rojas, C. A. (2004). *Mitos y olvidos de la historia oficial de México*. México: Quinto Sol.
- Rose, H. J. (1990). *A handbook of Greek mythology*. Londres: Routledge.
- Rothwell, A. B. (1949). *Simbolismo en el arte decorativo chino*. Nueva York: Editorial no identificada.
- Ruck, C. A. (1994). *The world of classical myth: gods and goddesses, heroines and heroes*. Durham: Carolina Academic Press.
- Sánchez Nogales, J. L. (2003). *Filosofía y Fenomenología de la Religión*. Salamanca: Secretariado Trinitario.
- Sanz, Marta (ed.) (2009). *Libro de la mujer fatal*. Madrid: 451 Editores.

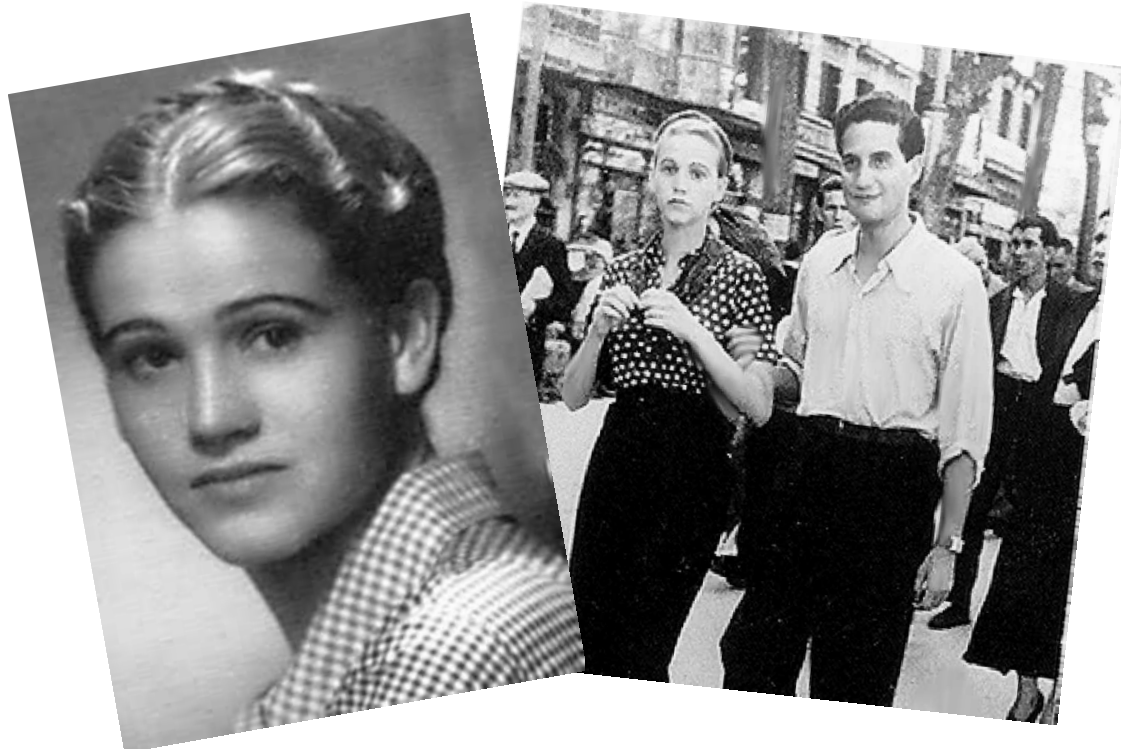
- Scheler, M. (1961). *El santo, el genio, el héroe*. Buenos Aires: Nova.
- Séjourné, L. (1983). *Pensamiento y religión en el México antiguo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Shuare, M. O. y Montealegre, R. (1997). "La situación imaginaria, el rol y el simbolismo en el juego infantil", *Revista Colombiana de Psicología*. Ejemplar dedicado a: Símbolo, pensamiento y lenguaje. Núm. 5-6. Bogotá D.C.: Universidad Nacional de Colombia, pp. 82-88.
- Silva, V. M. (1988). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almeida.
- Silva Herzog, J. (1965). *Breve historia de la Revolución Mexicana: los antecedentes y la etapa maderista*, México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Soustelle, J. (2003). *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Tablada, J. J. (8 de enero de 1893). "Misa Negra", *El País*. Sección Literaria.
- Tiesler, V. (s.f.). "Mitos hechos tumba. Culto ancestral y sacrificio entre los mayas", *Mérida*: Universidad Autónoma de Yucatán. <http://www.antropologia.uady.mx/arqueologia/trabajo9.html>. Consultado el 20 de julio de 2015.
- _____ (2005). *Vida y muerte de un gobernante maya*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad autónoma de Yucatán.
- Todorov, T. (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Toriz, R. (29 de septiembre de 2013). "Desde el país de la tenebra", *Perfil*: www.perfil.com. Consultado el 4 de octubre de 2014.
- Toruño, R. (2000). "Elena Garro escribió su porvenir en *Los recuerdos del porvenir*", en M. y García, *Baúl de recuerdos*. Vol. 26. México: Universidad de Tlaxcala, pp. 24-26.
- _____ (2011). *Cita con la memoria*. México: Eón.
- Valcárcel Rivera, C. (2012). "Los hechizos literarios de Remedios Varo", en M. J. Zamora y A. Ortiz (eds.), *Espejo de brujas: mujeres transgresoras de la historia*. Madrid: Abada Editores, pp. 371-384.
- Vásquez, G. (s.f.). "La piedra y su símbolo": http://vereda.ula.ve/historia_arte/gris_liquido/gris_liquido5/p2.htm. Consultado el 16 de enero de 2014.
- Verón, E. (2004). *Razón, locura y sociedad*. México: Siglo XXI.
- Veyne, P. (1983). *Les grecs ont-ils cru à leurs mythes: essai sur l'imagination constituante*. Paris: Seuil.
- Victoria, L. S. (octubre de 2008). "La feminización de la pobreza. Hacia la construcción de un programa socialista por la liberación de la mujer: apuntes desde la realidad femenina en México": <http://www.radicalwomen.org/mujeres.pdf>. Consultado el 30 de abril de 2010.
- Vierne, S. (1973). *Jules Verne et la roman initiatique; contribution a l'etude de l'imaginaire*. Paris: Editions du Sirac.
- _____ (1987). *Rite, roman, initiation*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble

- _____ (1992). "Le mythe initiatique aujourd'hui", en *L'Initiation. Actas del Coloquio Internacional de Montpellier*. Vol. II. Publication du Service de Recherche. Montpellier: Université Paul Valéry.
- _____ (1993). "Mithocritique et Mythanalise", *IRIS*. Grenoble: Université Stendhal de Grenoble, núm. 13, pp. 43-56.
- _____ (s.f.). "Mithocritique et Mythanalise", en *Asociation des Amis du CRIS*. <http://www.aacri.fr/index.php/contributions/9-simone-vierne-mythocritique-et-mythanalise>. Consultado el 3 de marzo de 2013.
- Vigil, J. M. (1972). *Estudios sobre literatura mexicana*. Guadalajara: Ediciones Et Caetera.
- Vygotski, L. S. (2000). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Barcelona: Crítica.
- _____ (1978). *Pensamiento y lenguaje*. Madrid: Paidós.
- Waite, A. E. (1910). *The Pictorial Key to the Tarot*. London: Rider & Son.
- Wallerstein, I. (1971). *El estudio comparado de las sociedades nacionales*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de la Universidad Católica de Valparaíso.
- Wobeser, G. von (2010). *Historia de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zanetta, M. A. (2006), *La otra cara de la Vanguardia. Estudio comparativo de la obra artística de Maruja Mallo, Ángeles Santo y Remedios Varo*. New York: The Edwin Mellen Press,

ANEXOS

ANEXO I.

Fotos de Elena Garro





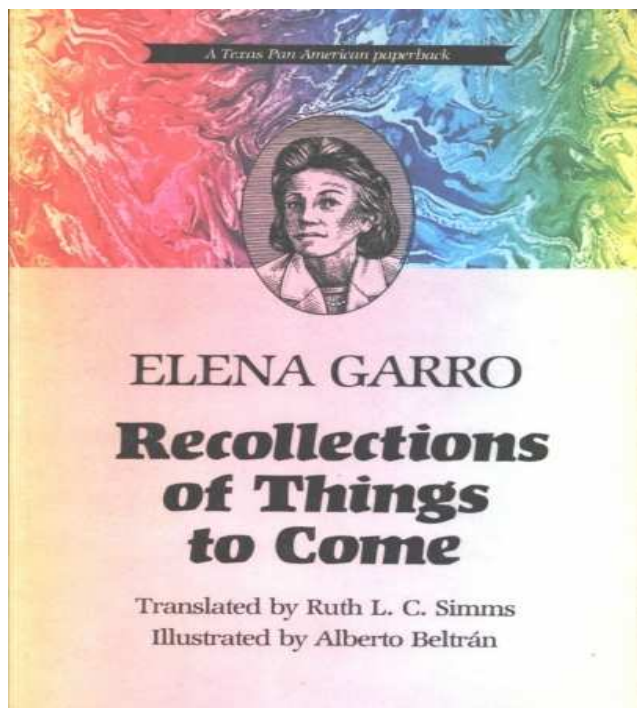




ANEXO II.

Cubiertas de *Los recuerdos del porvenir*

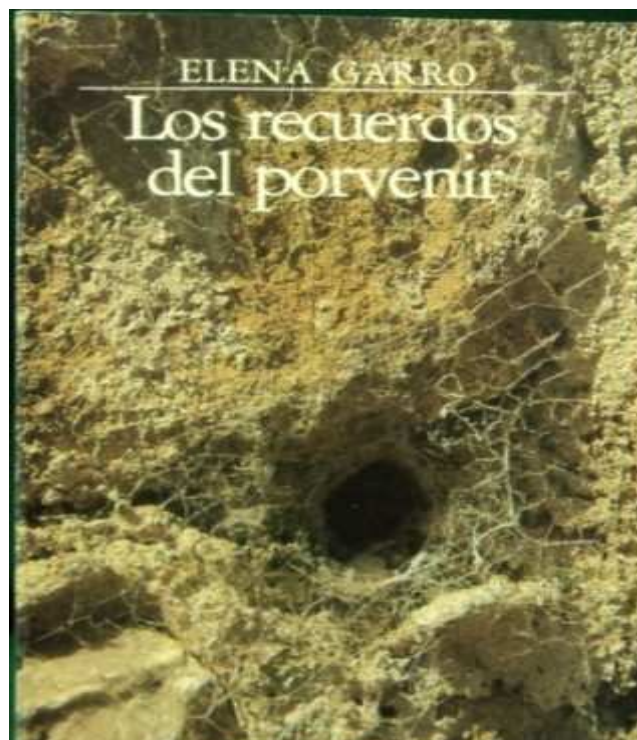
Fecha de publicación original: 1963



Lugar de edición: Texas

Editorial: Austin University of Texas Press, EUA

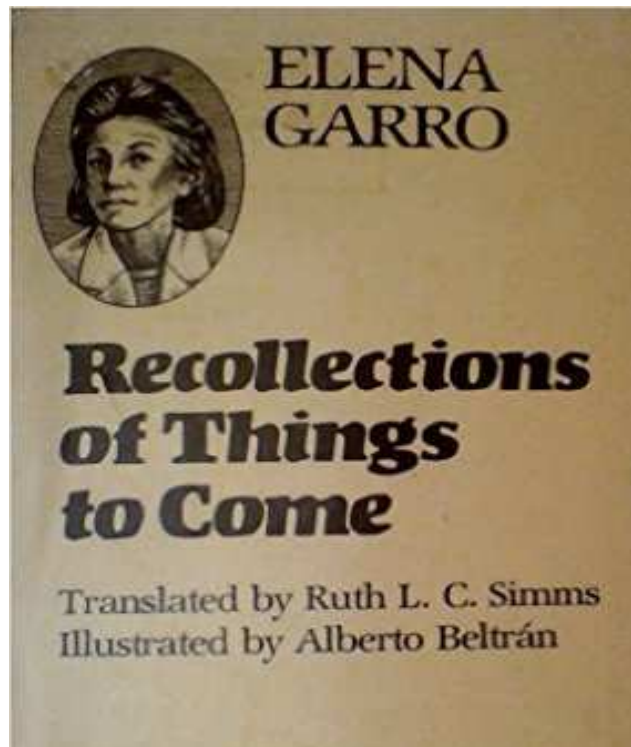
Año de Edición: 1970



Lugar de edición: México, D. F.

Editorial: Secretaría de Educación Pública / Joaquín Mortiz

Año de edición: 1985



LUGAR DE EDICIÓN: TEXAS

EDITORIAL: AUSTIN UNIVERSITY OF TEXAS PRESS, EUA

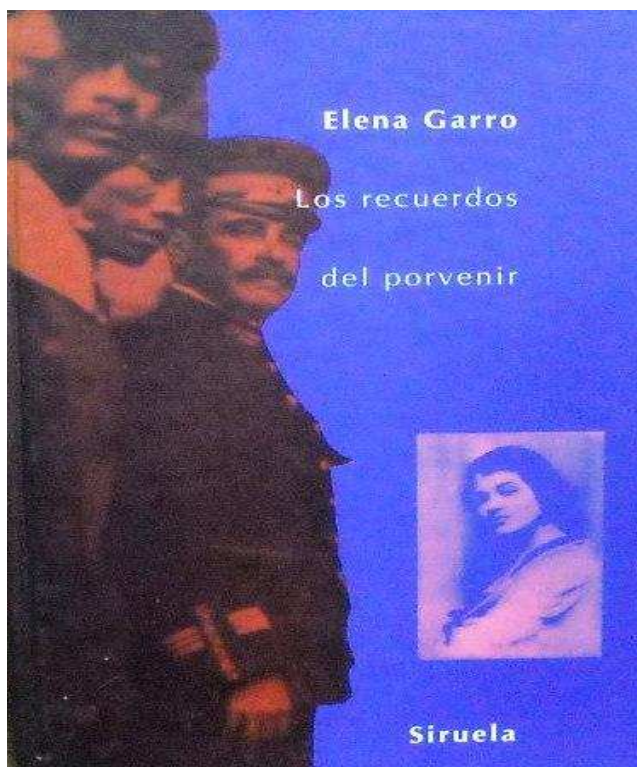
año de edición: 1986



Lugar de edición: México

Editorial: Joaquín Mortiz

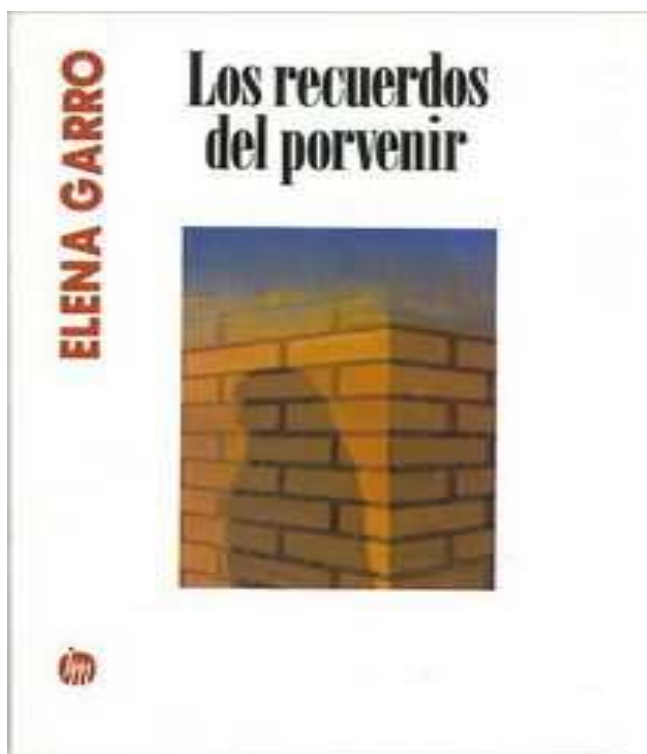
Año de edición: 1990



Lugar de edición: México

Editorial: Siruela

Año de edición: 1994



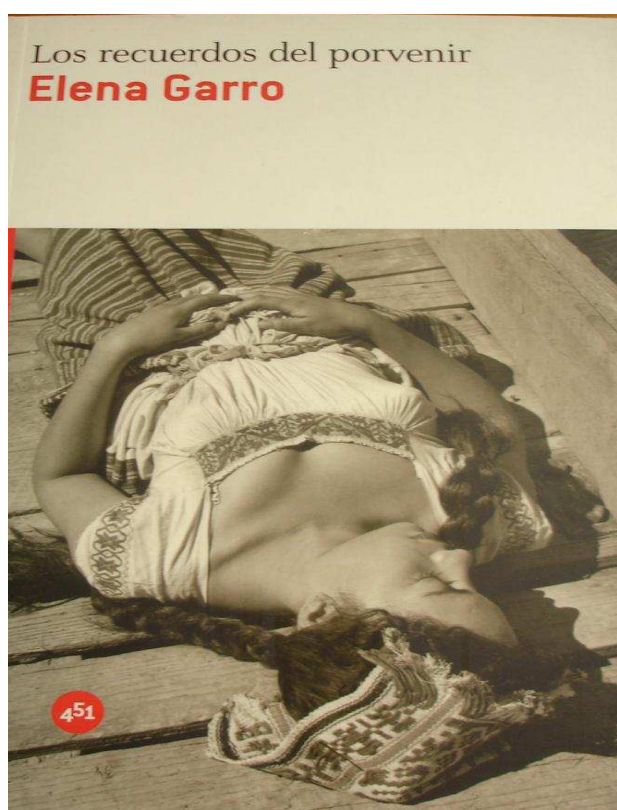
Lugar de edición: México

Editorial: Joaquín Mortiz

Año de edición: 2006



Lugar de edición: México
Editorial: Joaquín Mortiz
Año de edición: 2010



Lugar de edición: Madrid
Editorial: 451 Editores
Año de edición: 2011

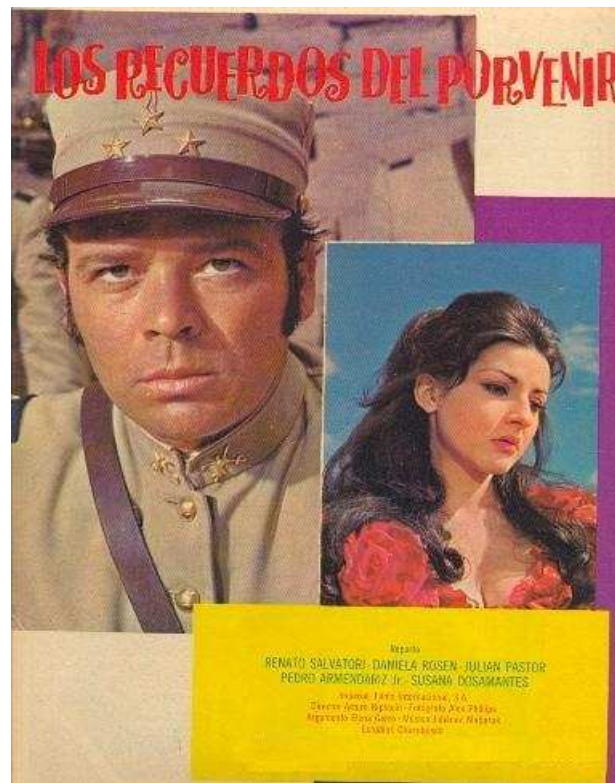


993

Lugar de edición: México
Editorial: Joaquín Mortiz
Año de edición: 2013

ANEXO III

Portadas de la película *Los recuerdos del porvenir*



Año: 1968

Estreno: 1969

País:
 México

Director:
 Arturo Ripstein

Reparto:
 Renato Salvatori Daniela
 Rosen
 Julián Pastor
 Pedro Armendáriz Jr.
 Susana Dosamantes Michel
 Strauss
 Claudio Obregón

Productora: Alameda Films

Imperial Films Internacional