

41  
2 ej

**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTONOMA DE MEXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

**ESTRATEGIAS NARRATIVAS  
EN LOS RELATOS BREVES DE ELENA GARRO**

TESIS  
Que para obtener el título de:  
LICENCIADO EN LETRAS HISPANICAS

**PRESENTA  
MA. DEL ROCIO SANCHEZ SANCHEZ**

**ASESOR : CARLOS CERVANTES HERNANDEZ**

**MARZO DE 1996**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## INDICE

	pág.
INTRODUCCIÓN	1
PERSONAJES	12
1.-La libertad en la infancia	13
1.1 Niños	13
1.2 Infancia y sexo	20
1.2.1.Ellos	20
1.2.2.Ellas	23
1.2.2.1 La infancia de Eva y Leli en provincia	28
1.2.2.2 La infancia de Eva y Leli en la ciudad	38
2.- ADULTOS INMERSOS EN SUS RECUERDOS	42
2.1 Hombres provincianos	44
2.2 Hombres ciudadanos	45
2.3 Hombres europeos	45
2.4 Mujeres provincianas	45
2.5 Mujeres ciudadinas	46
2.6 Mujeres en el extranjero	47
NARRADORES	79
1.-Elena Garro y las narraciones de la primera mitad del siglo	79
2.-las historias en función de quien las cuenta	84
2.1 El narrador que no participa en los hechos narrados	84
2.2 El narrador que a la vez que narra, participa en los hechos como personaje o como testigo observador	86
2.2.1 Testigo observador, presencia lo que cuenta	86
2.2.2 Participa en los hechos como personaje, narra su pasado	86
2.3 El narrador que es héroe y cuenta su propia historia	88
2.4 Aquel que narra, en su calidad de personaje de la historia primaria o en primer grado, una historia secundaria o de segundo grado	90
3.-División temática	97
3.1 Lili narradora	97
3.2 Lili tras sus máscaras	108

LA TEMPORALIDAD	115
1.-Entre la escritura y la lectura	115
2.-Mecanismos para pasar de una a otra temporalidad	121
3.-Percepción temporal en el mundo de los personajes	125
4.-La temporalidad de la historia en relación con el discurso	130
5.-Los espacios en el tiempo	131
FIGURAS RETORICAS	139
1.-Figuras en los personajes	139
A.-Sinécdoque	139
B.-Metalepsis	140
C.-Personificación o metáfora de personajes	140
2.-Figuras en la información	142
A.-Elipsis	142
3.-Figuras en el lenguaje del narrador	143
A.-Personificación	143
B.-Aliteración	143
4.-Figuras en el lenguaje de los personajes	145
A.-Lexico	145
B.-Uso de adjetivos	147
C.-Habla popular	148
D.-Regionalismos	151
E.-Formas cultas	151
F.-Arcaismos, anglicismos	153
G.-Aliteración	153
H.-Aposiopesis	153
I.-Eufemismo	156
J.-Reticencias	156
K.-Anáfora	159
L.-Sinécdoque	159
M.-Metáfora	160
N.-Imagen	162
Ñ.-Símbolos	163
CONCLUSIONES	169
BIBLIOGRAFIA	178
HEMEROGRAFIA	183

## INTRODUCCION

### I

Al llegar a México. Antonio Garro cuenta en su haber experiencias, información y principios culturales españoles que fundidas a las enseñanzas maternas, heredará a Elena Garro, cuyo nacimiento e infancia van de Puebla a la sierra de Guerrero, donde la familia de rubios eran los terratenientes del pueblo, en una época en que el grupo de los Contemporáneos se había encargado de revalorar al mundo indígena, por lo que los Garro eran sujetos de observación. Desde esta etapa la sensibilidad de la escritora empieza a almacenar elementos difíciles de explicar y verbalizar, de modo que más tarde decidirá escribirlos principalmente para explicarse el mundo interior en el que advierte haber vivido y que le dará a su producción características femeninas las cuales intentare identificar y relacionar con los principios teóricos a los que aludo en la segunda parte de la presente, es con base en ellos que desarrollo las divisiones de este trabajo.

La relación familiar siempre ofreció libertad a sus integrantes, en cuanto a la libre manifestación de su personalidad. Este ambiente dio a Elena Garro un mundo interior que le permitió reflexionar y analizar todo lo que le rodeaba, pero también la llevó a cuestionar las relaciones extrafamiliares y la ubicación de si misma en en ambos mundos.

El primer choque en su mundo interior (formado por la familia y su personalidad) se presentó al contrastar la libertad con

que fue educada por sus padres y las conductas que le exigía la escuela y sus tías cuando llegó a su casa en la capital. En este choque se cuestionó la información religiosa rectora de muchas de sus decisiones, pues su estancia en la escuela de monjas teresianas le hizo concebir igualdad y justicia. mientras a su alrededor se desataba la guerra cristera promovida por Obregón. Este desequilibrio propició en ella por primera vez un distanciamiento con el gobierno, representante de la incompatibilidad entre los principios de su interior y el exterior. La solución a esta sensible diferenciación de mundos, ya sentida en sus juegos infantiles, fue a través de la creación de un mundo propio donde esconderse y protegerse de lo que la lastimaba. Todo ello lo plasma en un mundo literario creado durante su edad adulta cuando tuvo tiempo de concebirlo como tal y de refugiarse en él a través de un proceso de deconstrucción vital. Este proceso lo abordó en la primera parte del trabajo, donde se advierte su necesidad de observarse a través de un desdoblamiento. situación que tal vez limite a explicaciones de índole literario, siendo pertinente abordarlo desde un punto de vista psicológico, pero lo trató únicamente como recurso estructural de ese mundo literario.

La división entre ambas concepciones del mundo se acentuó durante su adolescencia cuando en contacto con el sexo opuesto contrajo matrimonio con quien era para ella un hermano, (en la medida en que se entendía con su padre y permanecía en su casa gran parte del día), Octavio Paz. Parece ser que contrajeron matrimonio sin darse cuenta, fue un juego, según aclaró ella en una entrevista reciente, este período según cuenta fue como estar en un internado de reglas estrictas y regañones cotidianos, que no

sirvieron de nada pues Elena siguió siendo la misma. En su viaje de bodas a España, cuando ella contaba con 17 años, sintió cómo la percepción de la realidad es diferente para cada individuo, pues mientras para ella el viaje significaba un reencuentro con sus antecesores y con el enigmático pasado paterno, para Paz era un enfrentamiento político. Por lo menos esa era la posición del momento, sin embargo el tiempo ha mostrado una posición de cada uno muy diferente a la de aquel momento. Atendiendo a lo que ella quiere que se crea, su conducta era bastante infantil al acercarse al campo de batalla, (pues una de las atracciones era apoyar a la República en plena Guerra Civil) ya que no sabía ni cómo protegerse de las explosiones. La molestia que esta conducta despertó en Paz lo hizo llevarla a la casa de una tía de donde ella escapó, para días después reincorporarse con el grupo de representantes de la LEAR a quienes acompañaban. Tiempo después indudablemente Elena hizo consciente que todo suceso tiene diferentes puntos de vista y esto la llevó a emplear la perspectiva o posición del narrador como otro elemento clave en su narrativa, mismo que abordo con más detalles en el segundo apartado de mi trabajo.

El vínculo con el mundo intelectual, no sólo la constituyó Octavio, sino su cercanía con escritores como Juan de la Cabada, Julio Jiménez Rueda, Samuel Ramos, Salvador Azuela, Julio Torri, Enrique González Martínez, Carlos A. Madrazo, Francisco Lastra, Xavier Villaurrutia, Rodolfo Usigli, Julio Bracho con quienes ella tomaba clase en la preparatoria (ubicada en ese entonces en Mascarones) y los últimos, con quienes colaboraba como coreógrafa, actividad que le dio muchas satisfacciones, pues su vocación era el

teatro y no la producción literaria. Parece ser que de ninguna de estas amistades tenía noticia Paz, hasta este viaje donde conoció a Tolstoi, Pellicer, Rafael Alberti, Antonio Machado y otros. A su regreso a México el matrimonio participó con propuestas novedosas como la de Poesía en Voz Alta, y otras tendientes a la izquierda política. Mantuvo relaciones con intelectuales nacionales y extranjeros entre quienes se encontraron Trotski y André Bretón durante su visita a México.

La estancia en esta ciudad llevó a Elena a participar económicamente en la pareja, pues vivían con muchas carencias y fue así que realizaba traducciones en inglés para más tarde aceptar una beca a los Estados Unidos. La situación precaria indudablemente la hacía recordar su opulencia infantil con la familia que Paz siempre consideró como "fatídica" y que ella había perdido, pero nunca olvidó.

El nombramiento de embajador de México en Francia respondió a la necesidad gubernamental del momento para calmar las ideas izquierdistas de la pareja Paz-Garro, de lo cual Octavio sí se dio por enterado, pero no Elena, pues ha permanecido en su rebeldía hasta el momento. Por causas desconocidas ella permaneció en Suiza por meses bajo tratamiento médico. Ahí escribió el borrador de Los recuerdos del provenir que guardaría por mucho tiempo antes de su publicación.

Las ideas sociales y de igualdad fueron manifestadas por Elena durante los años de fines de los 50's y principios de los 60's, cuando por ellas apoyaba a todos los movimientos campesinos, las luchas sindicales (como las de los Ferrocarriles Nacionales) y causas

perdidas individuales (como la defensa en Siempre de "Las dos Elenas" de Carlos Fuentes). Estos ideales la hacían vivir una marcada dualidad de posturas, pues a los plantones acudía vestida de pieles, ya que también cumplía con su presencia en cenas de gala de algunas embajadas o en casas de amigos intelectuales caracterizados por las conductas burguesas que ella llevaba muy arraigadas.

Los 60's fueron significativos en la vida de Elena, quien aunque separada de Paz era aceptada por la elite intelectual de México, pues en una de esas reuniones exclusivas, según versión de ella misma, vio al que días después los medios de comunicación identificarían como asesino de John F. Kennedy, esto despertó el gusto adormilado por la búsqueda de explicación de todo lo que la rodeara y empezó a buscar relaciones de esa presencia huidiza y los dueños de la casa, pero todo fue negado por los asistentes, una vez más su hermana era la única que compartía esa realidad aparentemente virtual. Su unión de cabos sueltos la llevó hasta la embajada de Cuba donde encontró registro del invitado desaparecido y de pronto -dice, se vio seguida por desconocidos. Su nerviosismo la hizo expresar los nexos descubiertos y quienes eran sus amigos le volvieron la espalda al sentirse involucrados en una problemática que sólo a ella interesaba.

Tiempo después, sin olvidar el nexo entre el gobierno de México y los anónimos corresponsables de un magnicidio, sobrevino la masacre de estudiantes en Tlaltelolco y Elena declaró a la prensa la relación entre la CIA e intelectuales como Emanuel Carballo, fue entonces que todos le dieron la espalda y optó por el autoexilio,

primero al país del norte y después al viejo continente.

En el extranjero, Elena mantuvo su división de la realidad viviendo con carencias y con recuerdos de opulencia, era una mexicana viviendo en el extranjero, pero quejándose de su precaria situación, sobrevivió con trabajos de traducción y con una hija dependiente y enferma.

Los reporteros la describían en esos días como un fantasma de lo que fue aquí. En especial con Patricia Zamma se dolía de su aspecto y de lo imposible que parecía su regreso y reconocimiento.

Ha sido hasta después de 30 años que promovido por la asociación de escritores, se realizó un homenaje a Elena Garro en Bellas Artes, en la Facultad de Filosofía y Letras y en otras ciudades. Debido a ello algunas personalidades de la cultura y las Artes que se acercaron a ella, fueron censuradas por la escritora al manifestarse en total acuerdo con sus gustos y percepciones de la realidad, pues nadie más que ella sabe que nadie comparte una forma de vida tan singular como la suya.

## II

En respuesta a la motivación surgida por la lectura de algunos textos cuya tendencia es localizar las marcas femeninas en la producción literaria, mi lectura de los relatos breves de Elena Garro fue presa de una mirada diferente y por su causa los comentarios obedecen a una serie de ideas que a continuación cito a manera de marco de referencia de mis comentarios en torno a los relatos breves

cuyo innegable sustento es la memoria.

En su Feminismo y Teoría del Discurso, Giulia Colaizzi explica cómo a partir de la condición postmodernista propuesta por Jean-François Lyotard, se ha considerado la crisis del Sujeto, que a su vez ha llevado a marcar sexualmente la noción de Sujeto para historizarla<sup>1</sup>, ambos movimientos se utilizan para crear un punto de vista crítico, sobre las concreciones sociales y culturales del discurso.

A partir de la definición que proporciona Colaizzi de historizar, la ubicación socio-temporal que proporciono en el apartado I de esta Introducción se ve cumplida. Ahora la marca sexual como explica ella misma, puede ser entendida como la historización de la noción de hombre, dentro de la cual el Hombre encuentra sentido de sí mismo en su propia interioridad. En busca de esta interiorización existen varias vertientes y la propuesta es que pueden aparecer todas o algunas marcas para que se le considere a un texto como producción feminista. Para indicar cada posible marca se citará ésta, en el pie de página se indicará quien la aporta y en la cita parafraseada en ocasiones, aparecerá el apartado del trabajo donde aparece desarrollada la idea en relación a Elena Garro.

En el texto femenino, la escritora desarrolla un sistema expresivo propio, lo cual lleva a crear una gran variedad de posibilidades de comunicación simbólica, entre las cuales se encuentra la deconstrucción considerada como la diferencia

<sup>1</sup>Historizar significa ubicar cada una de esas concreciones socio-culturales en el interior de una red de prácticas interconectadas e interactuantes que funcionan en un específico punto en el tiempo y en el espacio, para mostrar como sus efectos no pueden ser entendidos mas que dentro del complejo campo que articula sus conexiones.

evidenciada entre una destrucción vivida y una deconstrucción pensada, lo cual lleva a poner en un distanciamiento considerable los materiales con que se dispone, para que el resultado de su manipulación sea la realidad ficticia del texto, el cual resultará más convincente en la medida en que sea más autónoma. Todo ello será posible sólo si se descarta el uso del lenguaje cotidiano, creando unidades semánticas autónomas que armen el lenguaje simbólico.

Los textos femeninos encadenan los hechos sin preocuparse por conducirlos a un nivel simbólico; se interesan preferentemente por una explicación y no por una interpretación, explicación que generalmente resulta dirigida también al propio autor, como una forma de esclarecerse a sí mismo lo confuso; aparece una mezcla entre la realidad y la ficción; subraya permanentemente el detalle, lo cual dificulta la construcción del símbolo; aparecen estructuras de lengua hablada<sup>2</sup>

En la literatura femenina aparecerá el mundo privado como campo propio de la mujer, pero a la vez desde su posición cambiar lo necesario para romper la división sexual.<sup>3</sup>

La intención con que se produce la literatura femenina es en ocasiones con la voluntad de construirse y destruirse, como una posibilidad de crecimiento y de cambio, para disipar el terror a la inexistencia. Es entonces que la palabra hace posible una identidad propia, originada por el propio esfuerzo.

Para algunas escritoras, la escritura es una manifestación de su desajuste con la realidad, el resultado de sus

<sup>2</sup>Traba, Marta. Hipótesis sobre una escritura diferente págs.21-26

<sup>3</sup>Ludmer, Josefina Tretas del débil págs.17-54

desepciones que propician la creación de un mundo y personajes utópicos que también lleva dentro la escritora y que al externarlos, substituyen su vida.

El temor a la inexistencia es según explica Rosario Ferré, el temor a la muerte sin haber atravesado el aprendizaje de la vida y parar en el Limbo, la escritura es un asomo fuera de este lugar.<sup>4</sup>

Quien no posee las condiciones objetivas para obtener su libertad, no puede crear, ya que la creación es una afirmación de independencia y de autonomía, pero ausentes de los lugares donde se reunían los intelectuales (hombres), las mujeres sólo contaron hasta hace muy poco, con su mundo interior, que por carecer de referencias objetivas, resulta muy limitado, pues la ausencia de contactos, la rutina y la sumisión empobrecen cualquier mundo interior. La mujer no es dueña de su tiempo y de su espacio físico y por esta causa su creatividad se ha visto limitada, contando sólo con las emociones y los sentimientos como enlace con el exterior.<sup>5</sup>

La descompensación del mundo interior da una nueva explicación al exterior, lo cual propicia la aparición de la perspectiva múltiple que usada como técnica narrativa (empleada como tal por Virginia Woolf)<sup>6</sup> muestra tanto lo que se ve desde el mundo exterior como el interior.

La validación de la crisis individual y la división

<sup>4</sup>Ferré, Rosario La cocina de la escritura págs.133-157

<sup>5</sup>Peri Rossi, Cristina. Literatura y mujer págs. 525-531

<sup>6</sup>Moi, Toril. ¿Quién teme a Virginia Woolf? págs 15-32

entre el interior y el exterior, permite también relacionar con la literatura femenina, al existencialismo, cuya propuesta toma como punto de partida al individuo existente quien no muy consciente de ello se encuentra sin explicación alguna en el mundo, con otros seres. El individuo es obligado así a asumir su existencia y su ser para organizar su interior y mostrarse al exterior, además debe compartir ese exterior con el otro, diferente y extraño a él, para después orientar su necesidad de trascender y dejar huella de sí mismo en el mundo a donde fue arrojado sin más ideal que perseguir que su presente. Para asumir el hoy, el individuo debe acomodar en su mundo interior el pasado y posiblemente así pueda proyectar el futuro.

Otras tendencias que pudieron influir la producción literaria de Elena fueron las vanguardias, y de manera más notoria el surrealismo y el cubismo, del primero porque tuvo algunos nexos directos con su creador y porque sus principios iban acordes con el principio femenino de retomar la infancia, y ésta con el elemento existencialista de ubicar el pasado y apoyarse en él para proyectar el futuro. La segunda escuela vanguardista le permitió el manejo de los planos temporales y los diferentes puntos de vista que podía surgir en torno a una situación. Todo ello permeado por la actitud libre con que siempre se manifestó, y que la llevó a intercalar las situaciones y personajes reales dentro de su producción, pues la escritora ha considerado que *la vida supera al arte*.

### III

En el presente trabajo abordaré las características narrativas de Elena Garro contenidas en los libros Andamos huyendo Lola y La semana de colores, de ellos describo semejanzas a partir de elementos narrativos constantes que, a mi juicio son:

Personajes  
Narradores  
Tiempo  
Figuras retóricas

Estos elementos narrativos son analizados en el relato desde una perspectiva estructuralista, aunque me sirvo de esto sólo como un medio para hacer notar la intención de la escritora en lograr el efecto deseado en el lector. Complemento el análisis con interpretaciones y comentarios personales.

## PERSONAJES

Los comentarios que realizo en torno a los personajes de los relatos breves escritos por Elena Garro, están en función tanto de las descripciones que hacen referencia a su conducta, como a la apariencia y las acciones que resultan pertinentes para caracterizar a cada uno de ellos.

La clasificación que de los textos presento a continuación está en función de los personajes, que aparecen en todas las lecturas y a quienes clasifico en los dos apartados siguientes. En cada división incluyo la descripción física correspondiente al personaje del relato en cuestión, a través de la cual se observa la repetición de detalles físicos; le sigue una explicación de su conducta a partir de su sexo, ésto con la intención de mantener las diferencias que cada relato muestra a partir de la diferenciación sexual. A su caracterización, enlazo algunas referencias que relacionen a los personajes con la vida de la escritora, pues mi interés es, además de explicar a los personajes como recurso narrativo, mostrar cómo los utiliza la escritora para verse a sí misma.

- 1.-Relatos protagonizados por niños o niñas.
- 2.-Relatos protagonizados por adultos, mujeres u hombres.

En algunos casos haré mención dos veces a un mismo relato en cuanto se refiere a sus personajes, esto es porque aunque pudo haber quedado aclarada la participación de el o la protagonista en el apartado correspondiente a los niños o a los

adultos, resulta relevante la actuación de otros con importancia secundaria.

Los mismos personajes aparecen en todos los relatos con nombres o características iguales por lo que el lector los concibe como fragmentos de la vida completa de cada participante, y que estaría constituida por toda la narrativa de la autora.

La figura central es Lelinka, de quien se conocen pasajes de su infancia y madurez, a partir de los cuales el narrador fragmenta su vida.

Los personajes masculinos son pocos. Muestran de manera velada actitudes diferentes a las de Leli, pero tanto en los masculinos como en los femeninos existen actitudes semejantes.

## 1.-LA LIBERTAD EN LA INFANCIA

### 1.1 Niños.

Los relatos que incluyen como personajes principales a niños sólo son dos, lo cual es un indicador de la poca importancia que se otorga tanto a su presencia como a las acciones de los niños, si se compara con los personajes de sexo femenino, quienes aparecen con mayor frecuencia acompañadas de descripciones detalladas. Por ejemplo, se observará que en "El niño perdido" y "El mentiroso" los niños sólo cuentan una anécdota de su vida mientras que de Leli se cuenta toda su trayectoria vital.

La primera historia es "El niño perdido" donde se sabe que su protagonista Carmelo Calzada, viaja - en un autobús Flecha Roja, su atuendo consiste en sombrero y huaraches. El

aclara que esa es la usanza de todos, (pues el único que llevaba zapatos era el chofer). La actitud de considerarse dentro de un grupo con carencias y saberse imposibilitado para mejorar, lo ubica en una clase económicamente impotente, consciente de sus carencias y conforme con ellas al sentirse limitado, lo sabemos porque opina:

*"ya sé que nunca tendré el gozo de ponerme unos zapatos".*

Carmelo viaja atravesando sitios campestres para luego llegar a una población. En su travesía muestra su capacidad para comunicarse con las aves. Su habla con empleo de frases que lo delatan como persona con poco informada, creyente en supersticiones que manifiesta al decir:

*"algo como la mano del muerto me agarró".*

El nombre de este personaje se conoce hasta ya bien avanzado el relato, mientras, solo se advierte que se trata de un niño porque así lo indican los morfemas usados en adjetivos y otras palabras como las que a continuación cito:

*igual que todos; me quedé quieto; pregunté muy asustado.*

Con esta situación, tal parece que al niño no se le quiere dar identidad o apariencia, y hacerlo pasar como representante de un grupo indígena. Esta característica unida a su casi anonimato da cierto simblismo a su participación, interpretándose como los de una clase desposeída económicamente, carece también de identidad individual, pertenecen sólo a un conglomerado. Esto último parece ser lo que también identifica al personaje, Justino Moreno Rosas protagonista de "El niño perdido "

cuyo título es una mezcla<sup>1</sup> de el del músico y del poeta mexicanos, que son ahora de algunas calles de la ciudad. La situación de "perdido" en que se encuentra, también alude a otra de las avenidas de la ciudad que hasta 1970 llevaba este nombre. El personaje entonces, representa la tradición citadina a través de las referencias que de las viejas calles evoca su presencia, todas ellas dirigidas a un lector conocedor de los barrios populares en una época determinada. Al final, el muchacho también representa al pandillero, que llevando a cuestras un poco del pasado, se adapta fácilmente al presente eventual que las situaciones le proporcionan. Igual que Carmelo, Justino aparece también en el anonimato, desamparado, sin familia ni a dónde ir, y aunque muestra orfandad infantil, sus decisiones son de adulto o adolescente. Los ejemplos siguientes muestran primero su miedo pueril y después la forma en que asume esa soledad.

*iba caminando bien asustado; ando perdido y tengo  
mucho miedo mucho miedo*

Hay cierto suspenso que produce desazón en el lector debido a que es hasta la cuarta página donde aparece el nombre del niño. El, a diferencia de Carmelo, es habitante de la ciudad, aparece con un aspecto desconocido, es sabedor de las calles y colonias como si se tratara de un muchacho que se ha dedicado a recorrerlas. Respecto a su edad, no se sabe nada, de acuerdo a sus actividades se pensaría en que no pasa de los diez años, pero

<sup>1</sup>No es la única vez que Elena Garro mezcla o juega con los nombres de personajes reales conocidos y hasta famosos para bautizar a sus personajes

cuando al final se le encuentra felizmente integrado a la pandilla del Pato, se advierte que debe tratarse de un adolescente con anhelos de libertad. Justino piensa en sí mismo y sabe que no le gustan los maltratos recibidos de su padre, borracho con frecuencia, por lo que decide buscar su bienestar aceptando la ayuda que encuentra. A diferencia de Carmelo, Justino establece una relación de dependencia entre él y una mujer y su hija, quienes lo acogen en su casa y a quienes él censura por su constante búsqueda de protección.

Ambos niños parecen capaces de tomar decisiones, pero sin actitudes infantiles, solos, sin familiares que los cuiden, en un lugar desconocido, enfrentándose a lo que encuentren, y curiosamente sin carencias alimenticias o de vestido, lo cual hace considerar al lector que se trata de personajes menos caracterizados que los de las niñas. Ambos géneros de personajes presentan el empleo de lenguaje vivo, con giros y modismos conocidos para el lector, con frases coloquiales, estas se encuentran en "El niño perdido" empleadas en diálogos entablados con santos y con aves. Esta manera de alternar lo común y cercano a lo real, con lo raro o lo increíble, procura al lector una sensación de extrañeza al advertir que un niño conozca tanto de relaciones sacras.

La importancia de los niños en el relato, es de protagonistas, aunque con ciertas diferencias, pues mientras Carmelo aparece solo, la presencia de Justino se justifica en su relación con las mujeres que lo ayudan. Aun con su dependencia femenina los niños y su pseudoanonimato, estos personajes de la

narrativa de Elena Garro son independientes, no están enlazados a una familia como las niñas protagonistas de otros relatos.

He ubicado al relato "La primera vez que me vi" dentro de la sección de los relatos cuyos personajes principales son niños, porque además que el narrador proporciona información de su sexo masculino a través de morfemas de género, ocurre la peculiaridad, que el protagonista es un sapo y va dando informaciones al lector acerca de su aspecto, y con este tipo de información crea cierta incertidumbre sobre su apariencia pues el lector sólo pensaría que es un niño.

*necesito del agua;*

*no pude bañarme;*

*el agua color plata estaba congelada y en sus profundidades distinguí algunos cadáveres ...*

*cuando quise lanzarme en el pequeño lago me lastimé la cabeza.*

Entre estos indicios se menciona su tamaño, que le permiten encontrarse junto a:

*conejos de rabos cortos, gatos salvajes de ojos como faros amarillos y hortensias gigantes.*

Por las relaciones de tamaño, el lector puede imaginar que se trata de un personaje muy pequeño, pero se menciona que también convive con personas iguales a él, cuando por ejemplo pregunta a la niña huérfanita:

*¿dónde está tu mamá?*

O bien, dice de él mismo

*no es fácil ser mexicano, arriesga uno ser traidor, ser escapado de la justicia, ser fusilado, ser bracero y ser deportado.*

Estas reflexiones sólo pueden pertenecer a una persona, pero la forma en que percibe el exterior no está de

recuerdo con sus dimensiones corporales pues ve a las hortensias gigantes. Al final de la historia este personaje explica cómo fue presentado a otro y es así que como los lectores nos enteramos que se trata de un sapo a quien se le han adjudicado conductas humanas:

*-!Pero miren lo que nos trajo la lluvia!. Es increíble,...!Qué verde más bonito tiene y que chiquito es!- dijo mirándose.*

Aquí se repiten el suspenso y la desazón que resultan del manejo de una situación y unos actores insuficientemente caracterizados, pues hasta este momento el lector se entera de que el protagonista no era un ser humano sino un sapo, a quien se adjudican conductas humanas, pues quienes se encuentran a su alrededor expresan de él consideraciones como las siguientes:

*!Mira, ..., es un compatriota! !El mejor de todos! Cuida de los descarriados y se ocupa de los que andan en la desgracia.*

La aparición de este ser provoca una mezcla de significaciones, pues con su "parecer ser" un humano se había considerado al texto como un cuento y el "ser" un sapo le da un aspecto lógico a su concepción de la realidad, pero también afecta a la historia convirtiéndola en una fábula.

La manera paulatina en que se va proporcionando al lector la información de la personalidad del sapo, hace referencia a una de las características de la Nueva Novela que menciona Jean Bloch-Michel<sup>2</sup> con lo cual se muestra una influencia directa de las técnicas europeas para narrar y que la autora incluye en la narrativa mexicana.

<sup>2</sup>"Aquello de que se habla, sólo más tarde será conocido, puesto que el desvelamiento del hecho en cuestión se realiza progresivamente, mediante aproximaciones sucesivas, aunque dispersas en el curso del relato (pág. 33)

Este sapo como Justino Moreno Rosas, no adquiere importancia por sí solo, sino al relacionarse con las mujeres cercanas, quienes resultan ser Leli y su hija, protagonistas de toda esta narrativa. El, dadas dadas sus aptitudes humanas es capaz de poder llevar un recado entre familiares, de Ceci cuya casa se ubica en las Lomas en la ciudad de México a las *Traidoras de la Patria* como llama a Lucía la huerfanita y su madre la viuda, a quienes se dirige con voz baja como si se tratara de un acto prohibido.

Dimas con aspecto de sapo no actúa como animal, está personificado y es capaz de elegir el bando político conveniente, además se muestra consciente de los cambios sociales ocasionados por diferentes momentos históricos de nuestro país, a través de experiencias propias, como se observa en comentarios como el siguiente:

*Quando don Victoriano Huerta ordenaba sus fusilatas, lo vi caminar a zancadas por el salón de Palacio.*

El título relaciona en dos únicas ocasiones el recuerdo que tiene el sapo de la primera vez que se vió en casa de los Valle y el momento actual de la historia donde él relata su aventura presente al lector. Su actitud al verse reflejado en el agua es la que da nombre al relato, pero la importancia de su papel se ve disminuida por su relación con las mujeres Traidoras, le ocurre lo mismo que a Justino Moreno. Tanto los niños como el sapo se presentan con un alto grado de independencia en sus decisiones, carecen de consejos y mensajes maternos o paternos a excepción de "El mentiroso" quien por tener experiencias fuera de

lo común es crucificado. No existen determinismos sociales que los limiten y no presentan temor ante nada; para ellos las vivencias son una aventura que les proporciona libertad como lo dice al final de "El niño perdido" Justino Moreno: "*de perdido nada*"; o como decide Dimas, el sapo al encontrarse en Durango, después de echarse un clavado: dejar atrás su anterior misión e iniciar otra aventura.

## 1.2 Infancia y sexo.

### 1.2.1. Ellos

La diferencia que distingue a los niños de las niñas cuando se encuentran en circunstancias semejantes es la actitud que adoptan a partir de su género: mientras ellos muestran reacciones o conductas de libertad, como sería la que siente Carmelo Calzada en "El niño perdido", al recorrer todas las iglesias y lugares de Cholula, sin importarle encontrarse perdido por alejarse del autobús donde viajaba con su madre. Algo semejante ocurre con Justino Moreno Rosas, quien toma la decisión de escapar de su casa y alejarse de sus padres para realizar sus deseos de lucha por la libertad y la igualdad, él no se considera perdido, sabe muy bien dónde está, con quiénes y qué quiere.) Las niñas, en contraste u oposición, sufren al sentirse libres o saber que contravienen las indicaciones familiares, como sucede con Leli cuando corre sin rumbo a causa del miedo sentido por la persecución de un individuo vestido de negro que la alcanza y ofrece globos, dulces y pasteles, y siente que es un castigo merecido por desobedecer las indicaciones maternas. De esta forma podría considerarse que los personajes de género masculino gozan de libertad, mientras que los

de género femenino padecen un autocastigo por su desobediencia. Esta última apreciación se advierte en las siguientes citas tomadas de las reflexiones de Leli aparecidas en "Una mujer sin cocina":

*"Ese hombre es muy peligroso",*

*-No salgan a la calle sin permiso, la calle está llena de peligros. -Si alguien se te acerca en la calle y te ofrece un globo o dulces, corre.*

Los recuerdos de esos consejos le hacen temer y al mismo tiempo le impiden disfrutar de los lugares que recorre en su presente, involucrándola en una dinámica inconsciente producto de las circunstancias y recuerdos. Es evidente la diferencia de actitud determinada por su sexo, entre Leli, Carmelo, Justino y Dimas, pues mientras ellos deciden hasta cierto punto las circunstancias que los llevan a una determinada situación que viven como aventura, Leli, sin buscarla las padece con angustia.

El final de cada relato muestra que las acciones realizadas aumentaron la desesperación en la niña, atrapada en el miedo que rodeaba sus experiencias infantiles en torno a los hombres y agudizaron la soledad y desolación de las que no puede escapar. En los relatos donde participan los niños Justino y Carmelo indican al final, que al primero se le castigó su libertad con la crucifixión, mientras que el segundo pudo separarse de la dependencia de las mujeres que le ayudaron y unirse libremente a una pandilla. Es así que los niños se presentan con mayor libertad en cuanto a la toma de decisiones, mientras que a la niña no se le otorga siquiera la posibilidad de advertir a dónde va, ni qué quiere.

Tanto los niños como las niñas siempre aparecen

actuando en relación con lo que han aprendido de los adultos o en compañía de alguien de mayor edad que los castiga . Los niños son conscientes en cuanto a su realidad, a la forma de afrontar las situaciones presentes y a la posibilidad de a partir de ellas, construirse un futuro: ésto se ve sobretodo en la actitud de Justino Moreno. La actitud de Carmelo no es tan libre como la de Justino, pero se lanza a la aventura recorriendo Cholula y habla con los santos de igual a igual. Su crucifixión a manos de su padre como castigo sólo sirve para que advierta lo irreconciliable que resulta la captación del mundo que vive él, como niño, frente a la de un adulto. Por su parte, Justino es obligado a adaptarse a la realidad de los adultos, pero no se somete, pues cuenta el relato tal como lo experimentó. En él, más que opresión existe incomprensión hacia el mundo de los adultos. En las niñas en cambio, existe la carencia de decidir cada momento de su experiencia, y la imposibilidad de decidir su futuro para vivirlo; se encuentran limitadas por los mandatos familiares o por las críticas de la servidumbre; tienen que adaptarse al exterior o evadirlo utilizando su imaginación o su rebeldía inocente. Las acciones que las niñas realizan aparecen con frecuencia como la rebeldía ante la acción de un adulto, como sucede cuando Leli y Eva, en "Antes de la Guerra de Troya", leen la Iliada porque su madre les escondía el libro; o cuando Leli se angustia por lo ocurrido antes de su nacimiento a partir de que su madre menciona con frecuencia sucesos ocurridos antes. Estas situaciones imprimen en ellas una característica de dependencia respecto de sus mayores, a diferencia de la libertad con que actúan los niños. Esa

es la realidad real representada en la realidad ficcional.

### 1.2.2.Ellas

Resulta significativo para el lector encontrarse con textos cuyos personajes infantiles femeninos son los mismos en la mayoría de las historias, como si se tratara de la vida del mismo personaje fragmentada en cada relato. Así a través de los textos se puede realizar un seguimiento de los diferentes momentos en la vida de Leli a quien, además, considero el hilo conductor a través del cual cobra sentido la idea de la sensibilidad femenina en la narrativa de la escritora.

Los textos narrativos donde el protagonista es una niña son: "Nuestras vidas son los ríos", "El duende", "El día que fuimos perros", "Antes de la Guerra de Troya" y "La semana de colores". En ellos se le designa con el nombre de Leli, diminutivo de Lelinka, que recibe del narrador un trato familiar. Su mundo se reduce a la familia integrada por: el padre, Antonio; la madre, Elisa; dos hermanas, una tal vez mayor Eva; una menor, Estrellita y un hermano más pequeño Antoñito; el tío, Boni y una serie de sirvientes. Con estos datos se sugiere una relación de semejanza entre la escritora y el personaje, pues la primera proporciona la siguiente información de sus relatos a Emanuel Carballo:

Esa era mi familia paterna, muy corta pero muy igual todos eramos uno, desde los mozos: Don Félix, Rutilio, Antonio, las muchachas Fili, Tefa, Ceferina, Candelaria, mi madre, mi hermanito, mi padre, mi tío, Deva<sup>3</sup>, Estrellita, Boni, el Profesor, Toni el perro y yo.

La relación que existe entre los integrantes de la

<sup>3</sup>Carballo, Emmanuel. Protagonistas de la literatura mexicana. p.500

familia es de absoluta libertad e igualdad, no aparecen jerarquías cuando Leli se refiere a sus progenitores, simplemente les llama por su nombre y de los padres hacia los hijos se menciona una relación de tolerancia, como lo muestra un ejemplo:

*Siempre que se equivocaban las niñas, él se reía, les levantaba el flequillo, les miraba a la frente, volvía a reír y luego bebía un sorbito de café.*

De muchos textos se infiere que la situación económica familiar es de desahogo, pues nunca aparecen los personajes realizando algún trabajo, parece que el padre era un terrateniente, porque de acuerdo a la información proporcionada en "Antes de la guerra de Troya", cuando las niñas Eva y Leli salían con sus padres:

*"veían a sus amigos desde lejos. No podían platicar con ellos ni con Don Amparo, el que vendía los cirios" Porque Elisa y Antonio sólo saludaban con una inclinación de cabeza.*

Esta actitud paterna marca una diferencia de clases sociales, tras la que se escuda la creencia de los sirvientes consistente en la existencia de una cuantiosa suma de dinero guardada por sus amos. La riqueza ahonda las distancias basada precisamente, en la posibilidad de encontrar el tesoro familiar se desarrolla la trama de "El robo de Tiztla".

Tanto de la creencia de los sirvientes acerca del supuesto poderío de Antonio como de la conducta de éste basada en la jerarquía que le daban sus súbditos, se burla Eva y lo verbaliza cuando en "El duende" dice refiriéndose a su papá:

*"pobre cree que es dueño de todo".*

Además de que la familia se coloca socialmente

aparte al resto de la población, los habitantes de Tiztla también los ven diferentes por sus características españolas. En "El día que fuimos perros" aparece el siguiente comentario:

*La gente del pueblo husmeaba por los balcones de la casa: Son españoles, decían y nos miraban de soslayo. Nosotros no sabíamos que no éramos de allí.*

Otra mención relacionada con las diferencias que los demás observan de la familia de Leli es la que aparece en "Las cuatro moscas", cuando Don Tomás, el tendero, al advertir el deseo de la niña por la muñeca que él exhibía en su aparador, agresivamente le dice:

*-Así son los gachupines, todo se lo quieren llevar a su casa. -Así son los gachupines creen que todo se comera.*

La niña se lo comenta a su padre, pero él se resiste a entender que el rechazo es por su origen español. Ante esta actitud paterna, ella da la razón a su hermana Eva, quien cuando hablaba de sus padres decía:

*Esos señores no entienden nada.*

El saberse perteneciente a una familia proporciona una sensación de seguridad a Leli, pero advertir que el resto de la población considera diferente a esa familia ocasiona una contradicción respecto a la concepción y aceptación de sí misma, y esta es una sensación que impedirá a Leli integrarse a los demás de igual a igual.

A la figura materna, que aparece poco, se le asigna el nombre de Elisa, personaje cuyo aspecto es de fotografía, por ser bella y estar siempre en pose. De ella refieren sus hijas que por las tardes se escondía; a ellas les agradaba espiarla, y

decían:

*Vamos a ver qué hace la señora. Elisa se escondía en su cuarto, se acercaba al tocador y cerraba las puertas de su espejo. No volvía a abrirlas hasta la noche, a la hora en que se ponía polvos en la cara. Echada en la cama, su trenza rubia que le dividía la espalda.*

Quando las niñas querían hacerle una pregunta y trataban de acercarse a ella, ésta, cortante y con voz de fotografía las alejaba y ellas notaban que les escondía algo, entonces la engañaban para hacerla salir y buscaban lo escondido. Su cama estaba caliente y de las almohadas se levantaba un vapor de agua de Colonia, las niñas encontraban chocolates y ... un libro que Elisa guardaba debajo de su almohada, las niñas preferían el libro a los chocolates .("Antes de la guerra de Troya")

La seguridad económica y libertad ambiental en la que crecieron permitieron en Eva y Lelínca tener información de diversa índole (religiosa, política, social). Como muestra de los variados conocimientos religiosos aparece la coexistencia de las imágenes de Cristo y de Buda ("El día que fuimos perros") que colgaban de la pared de su habitación, y cuyos nombres son adoptados por las niñas en sus juegos.

Puesto que Eva y Leli sometían toda información a un minucioso cuestionamiento, las enseñanzas religiosas no quedaban fuera. Se preguntaran de dónde habían salido tantos dioses; y puesto que tenían imágenes e información de dioses pertenecientes a varias culturas, se preguntaban cómo sería la cruz o el molino donde crucificarían al dios hindú Kali que tiene tantos brazos, o con qué mano robaría éste, porque a ellas les decía su padre "Que

tu mano derecha ignore qué hace tu mano izquierda" ("Antes de la guerra de Troya"). Gracias a la información religiosa que poseían, notaron algunas diferencias evidentes entre uno y otro, como el que uno estuviera crucificado; otro, Hutzilopochtli, pareciera un bultito y se preguntaban por qué Buda vistía de naranja. Aunque con diferencias, todos les resultaban fuera de lugar, porque no se manifestaban físicamente ante ellas.

La información religiosa que recibían de los sirvientes, esta se refería sobre todo a los diferentes santos que eran mencionaos en invocaciones como:

*Jesús Santísimo.*

*Alabanzas a Dios.*

*Peticiones al perpetuo Socorro, o al Señor*

También utilizaban nombres diferentes para mencionar a quien consideraban una fuerza negativa con nombres como:

*El Enemigo, el Demonio o el Malo.*

Puesto que las niñas, además de con sus padres, convivían con los sirvientes, pues todos habitaban en la misma casa, en el relato "Una mujer sin cocina", el narrador hace la siguiente caracterización a manera de recuerdo (por lo que bien puede ser una de las niñas en su etapa adulta), que, conforme a su su concepción, representa la manera en que las veía mientras era todavía una niña:

*Las criadas eran adivinas y pitonisas y estaban en su casa para avisar de los peligros y que Leli no cayera en el pozo de todos ignorado. Eran muy amables, le enseñaban el camino de las rosas que conducían al infierno y el camino de las espinas que llevaban al cielo. Lo sabían todo porque estaban allí desde mucho antes de la llegada de los españoles. ¡por eso Lelínca les obedecía!.*

De estos sirvientes Leli recibió mensajes, como los siguientes, que la descalificaban y hacían sentir amenazada:

*!Por respondera se te va a secar la lengua!*

*-¿Dónde van mocosas desgraciados?- Les gritó Rutilio*

*-Ya van a ver, vendrán las brujas a chuparles la sangre. Dicen que les gusta mucho la sangre de los güeros("El día que fuimos perros").*

La información religiosa, familiar y social mencionada arriba, muestra las reglas que integrarán la conducta y personalidad de Leli, y como se pudo advertir, las recibe indirectamente de los pobladores de la región, de sus padres y de los sirvientes. De éstos últimos, recibió libertad en sus conductas hacia el interior de la familia y restricciones hacia el exterior en la convivencia con la gente del pueblo, elementos contradictorios que causaron en la niña cuestionamientos y confusiones, así como bloqueos para las decisiones futuras.

#### 1.2.2.1. La infancia de Eva y Leli en provincia

A partir de la presencia de Leli como protagonista actuando en lugares diversos donde se desenvuelve su infancia, he separado las narraciones en:

A) Los relatos que dan cuenta de su infancia en la provincia de nuestro país (Tiztla o la sierra occidental de Guerrero).

B) Los relatos que dan cuenta de su infancia en la capital

En este apartado centraré las explicaciones en las niñas, sus conductas y sobre todo las características peculiares de Leli en relación con la información que reciben de sus allegados durante su estancia en la casa paterna, enclavada en la Sierra de Guerrero. a esta etapa de su vida hacen referencia los relatos: "El robo de Tiztla", "Una mujer sin cocina", "El día que fuimos perros", "El duende", "Antes de la Guerra de Troya" y "La semana de colores".

En este sitio las niñas recibieron rechazo y amenazas de los sirvientes originadas de una formación basada en mitos, supersticiones y creencias religiosas provocadoras de un miedo irracional en Leli, unido a la soledad ocasionada por el aspecto físico y por la diferencia de clases que subyacía en su aparente relación amistosa con los del pueblo y los sirvientes. Por estas razones la niña necesitaba identificarse con alguien semejante a ella y en "La semana de colores" externa:

*Lástima que no tengamos las trenzas negras*

Esta necesidad de identificación y aceptación para con los otros, o el exterior, se revela también en los recuerdos biográficos de Elena Garro cuando menciona que un hombre la consideró ancianita por ser tan rubia.<sup>4</sup>

De las características físicas de las protagonistas que se encuentran dispersas en varios textos, he organizado y agrupado las que considero pertinentes y a continuación cito:

Tanto Eva como Leli son llamadas por Adrián el

<sup>4</sup>ibidem. p. 500

peluquero, las rubitas, ... la parejita de canarios, a quienes su padre no dejaba que les cortara el pelo con el argumento de que la nuca de las niñas debe ser suave y el peluquero podría ser capás de afeitarlas con navaja; por eso él mismo les arreglaba el pelo y ellas consideraban una lástima no ir a la peluquería. ("Antes de la guerra de Troya") La necesidad de identificación provoca en Leli la unión estrecha con su hermana Eva, a quien en ("El duende") manifiesta consider como un ser superior. De ella dice:

*... lo sabia todo, era distinta, estaba en la casa porque tenia curiosidad por este mundo, pero pertenecía a un orden diferente.*

*Eva jugaba demastado bien... Si, Eva era como esos personajes importantes que figuraban en las conversaciones de la mesa y que colgaban de los muros de la casa ("Una mujer sin cocina").*

La presencia de Evita va a ser necesaria para Leli porque significa su otra mitad en los juegos y sin que lo supiera le proporcionaba una visión realista de las situaciones que las rodeaban. Como parte de la idealización que Leli hace de Eva, aparece la capacidad de ésta para separar los juegos de las circunstancias reales, y a causa de esta separación es que crea la dependencia de Leli hacia ella. Esta interdependencia se muestra cuando Eva engaña a Leli diciéndole que está protegida por un Duende ("El Duende") que vive en el jardín. El, dice la niña, la cuida de todo veneno de las plantas que Antonio (su padre) les ha prohibido comer. Después, Leli retando la creencia de su hermana y en consideración que si existe el duende también la cuidará a ella, come unas hojas y al momento " sintió que una aguja le atravesaba la lengua...", pensó "Estoy envenenada". Advirtió primero el

engaño de Eva respecto a la existencia de un Duende, y después, con el presentimiento *de su muerte próxima* invitó a su hermana para que comiera las mismas hojas, de esa manera no moriría sola. En ese momento hizo consciente lo importante que Eva le resultaba y decidió que si en esta vida no podía estar separada de su hermana, en la muerte tampoco podría resistirlo.

Ambas estaban tan compenetradas que Leli temía advertir que tenían vidas diferentes, que como ella dice:

*Tenían horas diferentes. . Estaban en distintos espacios y cada segundo que pasaba sus tiempos las separaban más y más.*

Mientras Leli pensaba en su posible muerte la angustiaba advertir que:

*...los lazos que la unían a Evita se soltaban y caían sin ruido sobre la hierba. Debía ir sola al otro mundo. y sólo era una hoja verde lo que la separaba de su hermana.*

Cuando Elisa su madre, tratando de salvar la situación, le interrogó a su hija sólo para quedar más sorprendida con la respuesta inesperada de la niña:

*¿No sabías que era venenosa! Verdad hijita?*

*pasa del estupor al espanto cuando oye decir a la niña con toda la crueldad infantil.*

a lo que Leli contesta:

*sí lo sabía, y le pedí a Dios que me ayudara a matarla.*

Lo que Leli no dice es el temor que la llevó a desear la muerte de Eva, por lo que su madre se limita a considerarla *mala*, mientras que su padre, hermanos y sirvientes sólo la observaron y no emitieron ningún juicio.

Otro momento en que Leli se siente dependiente de la personalidad de Eva aparece en "Antes de la guerra de Troya" cuando

dice :

*Nada escapaba de mi mano y yo formaba parte de este mundo. Eva y yo eramos una...La voz de Eva era la mía..., tocaba el corazón de Eva que corría en el mío por los llanos.*

En otro relato, ("El día que fuimos perros") ambas juegan a imitar a un perro, tal vez orilladas por la soledad en que se encontraban, (podría suponerse que habrían podido imitar la conducta de otras personas cercanas, sin embargo no lo hacen), o tal vez porque caracian de una imagen que consideraran significativa. Resuelven imitar al Toni; en ese momento imagen de un perro les resulta más valiosa que la de cualquier humano.

Durante sus juegos no les gusta que las escuchen e inventan una forma de comunicación secreta que también aparece en "Una mujer sin cocina", donde se menciona :

*..les gustaba que nadie las entendiera y hablaban un idioma desconocido para todos, salvo para ellas.*

La escritora menciona la misma forma de comunicación secreta experimentada entre ella y su hermana cuando le cuenta a su biógrafo que logró hablar un idioma comprensible únicamente para ella y Deva <sup>5</sup>

La soledad en que se encontraban con frecuencia a causa de que sus padres les permitían decidir sus actividades (y si estas eran diferentes a las de ellos, las niñas permanecían durante días en la casa en compañía de los sirvientes), les procuraba ciertos lapsos en los que perciben la casa diciendo:

*Eramos dueñas de los patios, los jardines y los cuartos.*

<sup>5</sup> ibidem. p.500

El miedo se instaló en los pilares y las plantas...En silencio deambulamos por la casa...No teníamos nada que hacer, ni nadie a quién preguntarle qué hacer. En la cocina, los sirvientes se acurrucaron al rededor del bracero, para comer y dormir ("El día que fuimos perros"). Fuera de la casa corría el viento del Cañon de la Mano. Se abría paso por las crestas de piedra de la sierra, soplabla caliente sobre las crestas de las iguanas, bajaba al pueblo, asustaba a los coyotes, entraba en los corrales, quemaba las flores rojas de las jacarandas y quebraba los papayos del jardín ("Antes de la guerra de Troya")

Todo este ambiente mostraba a Leli la posibilidad de ser libre y sentirse dueña de todo lo que veía, además de considerar que la naturaleza estaba bajo su dominio. Por todo ello la niña se sabía poderosa, pero también singular o diferente a los demás, sólo igual tal vez, a su hermana.

Entre las valoraciones que se hacen en la familia respecto de la apariencia y conducta de Leli, se menciona la semejanza con el tío abuelo general villista, llamado Saulo Garro, homólogo al centurión romano, con quien el abuelo, mientras le acariciaba la cabeza, comparaba a Leli diciéndole:

*-Tú te pareces a él, Leona, eres rebelde como lo fue Saulo .  
Su abuelo la llamaba "Leona" y a ella le gustaba parecerse a Saulo el centurión villista ("Una mujer sin cocina").*

Otra descripción de la apariencia de Leli es la que realiza Don Flor en "La semana de colores". El considera que la niña tiene *pelo hembra* y *ojo macho*, con lo que se advierte una mezcla de elementos masculinos y femeninos. En el mismo relato queda implícito el arrojito de la niña al ir con su hermana en busca del curandero para obtener una información que satisficiera sus

inquietudes, cuando nadie del pueblo se atrevía a acercarse a Don Flor. Esta decisión revela arrojo y libertad en las niñas, pero los sirvientes consideran un peligro ese acercamiento con el curandero, pues no era católico, por lo que Candelaria las amenaza: "*Les va a caer el mal..., se lo voy a decir a sus padres*". Otros comentarios dirigidos a las niñas eran "*Ya se quedaron como pájaros locos, brincando de la Semana Santa a la Semana de Colores*" ("La semana de colores") considerando a la Semana Santa, como un orden en el tiempo digno de ser respetado y asumido sin cuestionarlo, y a la semana de Colores como un orden arbitrario y sin fundamentos religiosos.

A ellas, el acercamiento con el curandero las hizo considerar tener un parecido con Don Flor porque él también usaba el pelo cortado como ellas, "a la Bob".

Además de la necesidad de estar cerca de Eva y de la comparación que hacía su abuelo entre ella y su antepasado Saulo, Leli externa su deseo de ser un general cuando crezca ("*Nuestras vidas son los ríos*"). Su falta de identidad se gesta en su infancia y se proyecta hacia el futuro. Ante estas manifestaciones ninguno de sus familiares se opone ni se ocupa de aclararle que ella será mujer, sólo Ceferino, uno de los criados de su tío Boni, quien le dice:

*eres niña y tan güera. Tú eres española.*

Al escucharle decir:

*-De grande voy a ser general mexicano,*

Su tío se limitaba a contestar:

*...serás tan guapo como el general Rueda Quijano.*

Boni y su familia aprobaban su fantasía imposible.

Ante esta situación, Ceferino se volvía a mirarla disgustado, pero le daba pereza aclararle.

Otra muestra de la mezcla de elementos masculinos y femeninos en Leli es el comentario que le hace su padre, tomado de "Antes de la guerra de Troya": ella misma comenta que se miraba en los ojos de él y le decía:

*Mira, Antonio, estoy dentro de tus ojos*

Y él contestaba: *-Sí, por eso te dibujé a mi gusto.*

La característica que Leli busca adquirir es la de fortaleza y seguridad que observa en los hombres con quienes le dicen que tiene parecido, y este deseo la lleva a poseer los elementos existencialistas que explica Larroyo como lo bueno y lo malo, lo bueno es todo cuanto eleva en el hombre el sentimiento de poderío y lo malo estaría definido como todo cuanto nace de la debilidad. Si se considera que la imagen que Leli desea adoptar en el futuro es de fortaleza igual a la del General Saulo, o al General Rueda Quijano, ella tiende a adquirir el valor de lo bueno y por lograrlo se esforzará.

La percepción que tenía Leli de sí misma y de los mensajes que le llegan del exterior, muestran la necesidad de verse y explicarse con la ayuda de la percepción que de ella tienen los demás. Esto se vuelve un juego de espejos porque la niña se describe a sí misma como personaje y como narradora hace hablar a otros personajes de ella misma. Todo ello le ayuda a conformar su imagen, que existirá sólo en oposición a los demás, no por sus propias características. Es una niña sólo semejante a su hermana y ambas diferentes a las demás niñas de su edad (si es que las había

en su contorno, porque no se mencionan).

Leli, a través de sus juegos cuestiona su aspecto, conducta, su situación en el futuro, los nombres de sus padres, en "Antes de la Guerra de Troya" aparece el siguiente razonamiento:

*¿Por qué se llamaba Elisa?, la razón secreta de los nombres las dejaba atónitas... Era muy misterioso que se llamara Antonio. Elisa-Antonio, Antonio-Elisa, Elisa-Antonio, Antonio, Elisa, y los dos nombres repetidos se voluían uno solo y luego, nada.*

Los nombres de los días también eran cuestionados, Evita se oponía más claramente a los argumentos racionales y convencionales que su padre esgrmía en sus explicaciones, y un ejemplo de ello es lo que a continuación cito, tomado de "La semana de colores":

*-Papá, ¿qué día es hoy?*

*-Domingo*

*Eso dice el calendario de la guitarrita, pero no es cierto.*

La lógica que rige la vida de los adultos, es cuestionada por Leli y Eva constantemente, debido a ésta posición constante unida a su soledad, propicia en las niñas la búsqueda de explicación a sus preguntas entre las personas cercanas como Don Flor, un curandero cuya concepción de la realidad es mítica, semejante a la de los sirvientes, por lo que la organización de los días esta vinculada a las debilidades femeninas. Esta forma de explicar la realidad utilizando supersticiones es una más y diferente a la que sus padres enseñan a las niñas.

Para el curandero, las actividades y el tiempo están en función de sus necesidades y satisfacciones. Esa actitud está

más de acuerdo con el temperamento de las niñas, y refuerza en ellas el cumplimiento de sus caprichos antes que la aceptación y adaptación convencional a las reglas que regían la vida de los demás.

La actitud de las niñas, de cumplir sus necesidades con explicaciones pocas veces fundamentadas en la razón o en las normas aceptadas convencionalmente, ahonda más la separación del exterior (o de los demás) que Leli ya sentía.

Entre las inquietudes de Leli, está la necesidad de explicarse su existencia, la angustia por saber lo que existía antes que ella estuviera en el mundo y cómo ocurriría su muerte. Por eso le preocupa oír decir a su madre:

*Antes de que Leli naciera" porque entraba en un mundo sin forma, en donde sólo había vapores y en donde yo misma era un vapor informe ("Antes de la guerra de Troya")*

Otra idea constante es concebir el futuro en relación con la muerte, (que en "El Duende" Eva explica y describe de manera religiosa como se lo enseñó su abuela):

*"el otro mundo es tan bonito como éste y como no tenemos cuerpo no sudamos.*

Cuando Eva explica a su hermana toma de ejemplo a Dios y dice:

*Adentro de las manos tenemos luz.*

Pero ante toda esta explicación, dada por Eva ("única aliada poderosa y única liga que Leli poseía entre este mundo y el mundo tenebroso que la esperaba") para Leli sólo era evidente el temor que le representa:

*...la puerta que la esperaba y que conducía al*

vacio, sabia que con su propio pie daria el paso que iba a precipitarla al abismo por el cual iria descendiendo por los siglos de los siglos, con la cabeza hacia abajo, en una caída sin fin dentro del pozo negro que era la muerte.

Finalmente, cuando Leli piensa en la posibilidad de la muerte, (cuestionamiento que durante su infancia parecería ilógico), manifiesta la característica existencial cuya imagen muestra al hombre con la muerte al costado, pues éste sabe que ella le va pisando su sombra; la muerte, en otras palabras está presente en la vida.<sup>6</sup>

La angustia que causan estos pensamientos en Leli, ahonda la separación del exterior, así como la adquisición de una posición reflexiva y de regresión casi permanente que se advertirá en la etapa de su edad adulta.

#### 1.2.2.2. La infancia de Eva y Leli en la ciudad.

Tiempo después de habitar el lugar de libertad que les significaba el campo (Tiztla o en el Cañón de la Mano), Eva y Leli vivieron en la ciudad de México en la casa de sus tías ubicada cerca de la avenida Jalisco y de la casa del General Obregón. Las niñas asistían al Colegio Teresiano, hecho que se relaciona directamente con la experiencia infantil de la escritora, quien de acuerdo a lo que cuenta a Emanuel Carballo, donde explica: en el Colegio Teresiano la aplicada era Evita, y "ahí estaba yo de

<sup>6</sup>Larroyo, Francisco. El existencialismo sus fuentes y direcciones p.28

burra"<sup>7</sup>

La estancia en provincia y luego en la ciudad que vive Leli es semejante a la que describe Elena Garro de su infancia:

    Mi casa estaba en Iguala, Guerrero... para civilizarme, viví unos meses con mi tía Margarita y fui unos meses al Colegio Lopez Cotilla en la Plaza Miravalle<sup>8</sup>

    Su estancia en la ciudad les hizo conocer el miedo, la orfandad de sentirse sin sus padres. Eva y Leli se encontraban viviendo en la casa de sus tías y bajo la presión de la competencia de sus compañeras y su prima Anapurna a quien Eva arrebató el primer lugar en la escuela y la banda azul que había poseído, por lo que su tía se negó a festejar el premio a Eva y prohibirle tocar el piano. Anapurna se enfermó de envidia y como "la envidia no se cura" (según había dicho el tío Boni) propició el rechazo de las tías hacia Eva y Leli ("Una mujer sin cocina"). Todo ello acrecentó la sensación de opresión y temor de Lelinka hacia el mundo exterior.

    Considero que a pesar de la libertad y rebeldía con que actúa, en principio Leli, está inmersa en la vida cotidiana...y se deja llevar por hábitos y costumbres<sup>9</sup>, con ello cumple la primera etapa de la existencia, la llamada existencia banal, unida a ésta, se muestra la forma en que la niña cuestiona su alrededor y su existencia y éste, además de ser una manifestación

<sup>7</sup>Vega, Patricia. "La monja enseñaba a leer, y yo veía entrar la luz por las ventanas" La Jornada p.23

<sup>8</sup>Carballo, Emmanuel ob. cit. p. 501

<sup>9</sup>Larroyo, Francisco ob.cit. p.24

existencialista basada en el principio que dice: "gracias a que existo pienso"<sup>10</sup>, se refiere también a la existencia propia o auténtica, de cuya diferencia Francisco Larroyo explica lo siguiente:

En la existencia banal el hombre se halla inmerso y disipado en la vida cotidiana; no tiene conciencia de sí mismo, se deja llevar de aquí para allá a través de hábitos y costumbres generalmente aceptados. Pero suele ocurrir que el hombre llegue a tener conciencia de sí mismo, en virtud de que es capaz de separarse de su contorno, de sustraerse de él, no física sino mental o espiritualmente.<sup>11</sup>

A través de su conducta podría considerarse que Leli se rebelaba a adoptar pasivamente una existencia banal, pero debido a su corta edad la tuvo que adquirir, a partir de su estancia en la ciudad, el enfrentamiento que tuvo con el exterior (formado aquí por sus tías, primas y compañeras de la escuela), la obligaron a confrontar su posición y no quedarse como Eva en la censura de lo que hacía su padre, ni en el deseo ideal de adquirir la fortaleza de los hombres que la rodeaban, y asumir una existencia real consistente en ir más allá del cuestionamiento y adoptar una conducta acorde con sus intereses y deseos, separándose de su entorno de respeto social tradicional y de despreocupación económica. Indudablemente que esto no resultó fácil para ella y en su etapa adulta se observarán varias interferencias de existencia banal representadas por regresiones a su infancia o incapacidad al buscar una situación equilibrada emocional, social y económicamente.

Las características de Leli valoradas como masculinas

<sup>10</sup> ibidem. p.21

<sup>11</sup> ibidem p.24

y femeninas por los demás (abuelo, padre, sirvientas, etc) propician en ella la necesidad de explicarse, por un lado, su función a lo largo de su existencia. El retomar la etapa infantil para encontrar la trayectoria de su vida, refleja de dos formas la necesidad de verse:

-A través de personajes niños que son a su imagen y semejanza (cuando se trata de Carmelo Calzada en "El mentiroso", quien presume de una información religiosa semejante a la de Leliy quien posee libertad de translación en el campo como ella. Respecto a Justino, en "El niño perdido" aparece dependiente de una figura femenina, como ella depende de Eva).

-A través de personajes niñas que muestran a manera de desdoblamiento las características físicas de Leli, el lector advierte cómo quiere la protagonista que se le vea.

## 2. ADULTOS INMERSOS EN SUS RECUERDOS

Al segundo apartado de los relatos, corresponden los protagonizados por adultos, sean hombres (Don Loretito en "El zapaterito de Guanajuato" o Crisóforo Flores en "Perfecto Luna") o mujeres (cuyos nombres pueden variar de apelativo como: Lucía Mitre, la señora Blanquita, Dionisia, Eva), que constituyen un desdoblamiento de Lelinca. En ocasiones puede tratarse de una desconocida, pero todas mantienen como constante las características físicas o de conducta de Leli, que a su vez remitirán al lector a los datos biográficos de la autora y a través de las cuales los relatos adquieren ritmo repetitivo.

La importancia de estos personajes adultos radica en el relato que hacen de su pasado, a partir de los cuales afectan las acciones del presente, esta peculiaridad hace aparecer a los relatos con pocas acciones en el presente, pues ellos retoman el pasado sólo anecdóticamente y no reflexivamente, de manera que sus experiencias resultan repetitivas y sólo útiles para explicar al lector el presente en que se encuentran. El lector recibe en algunos textos la información del pasado y del presente alternada, combinación que tiene como finalidad mostrar la vida diaria de un individuo que actúa y recuerda al mismo tiempo. Es debido a esta

característica que el lector considera ágil la forma de contar, pues propician en él una mayor actividad mental, pero en realidad los textos están estáticos en el presente en grandes momentos de la narración. Lo anterior propicia personajes más pasivos que activos, cuya vitalidad utilizar el presente como detonante de su obsesiva retrospección.

En estos relatos de adultos, a causa del manejo de la temporalidad en función de revivir el pasado, el lector se ve obligado a advertir cuál fue la situación del personaje y relacionarla con la información aparecida en otros textos para entender lo que sucede en su situación presente.

Esta forma de mostrar la situación pasada y presente de un personaje y además dosificada a través de todas las historias es una constante en la organización temporal de la narrativa de la autora, y que da a ésta una característica de literatura femenina.

La actuación de los personajes principales o protagonistas (de ambos sexos) se puede considerar como una actuación existencialista porque cada individuo además de mostrar un fragmento distinto siempre, lo hace contrastando su actuación con la de otros, de manera que es consciente de no estar solo "en relación con el mundo, sino también en relación inmediata con otros existentes"<sup>12</sup>, así aunque parezca que están encerrados en su problemática individualista, de alguna manera están en relación voluntaria o no, con los otros.

Para clasificar los relatos donde aparecen personajes adultos recurrí al mecanismo espacial empleado en el

<sup>12</sup>Wahl, Jean Historia del existencialismo. p.26

apartado de la infancia, de acuerdo al cual, los dividí primero en aquellas protagonizadas por hombres, o por mujeres y después de acuerdo a su ubicación: en la provincia mexicana, en la capital y en el extranjero, de ésta última habrá dos subdivisiones, las desarrolladas en Estados Unidos y en Europa.

Como en los personajes infantiles, aparecen también adultos anónimos, identificados por adjetivos como: la viuda y su hija; la huerfanita, o simplemente ubicados como narradores anónimos de su historia, como ocurre en "Debo olvidar", "Las cabezas bien pensantes" o en "Era Mercurio", pero que gracias a su comportamiento o su aspecto son fácilmente identificables con Leli.

#### 2.1 Hombres provincianos.

Algunos personajes como don Loreto ("Andamos huyendo Lola") tienen características provincianas, él usa huaraches y viaja con su nieto, ambos vinieron caminando a la capital y necesitan 500 pesos para poder regresar porque al primero le han robado hasta los zapatos, de alguna manera este personaje se relaciona con Leli y su hija quienes los protegen y dan asilo en su casa (como sucedió con Justino Moreno Rosas en "El niño perdido"). En esta historia el protagonista resulta ser Dn Loreto, quien deja en un papel secundario a Lola y su hija.

Crisóforo Flores (Don Perfecto Luna), es un hombre que ha crecido como empleado en la tienda de Don Celso en la población de Amate Redondo, en su deseo de huir del lugar y adquirir otra personalidad y nombre se encuentra con otro individuo que usa tilma y huaraches, y quien precisamente es la

personificación de un sueño que lo había atormentado y la causa de su deseo de escapar, ante quien pierde la vida a causa de su sentimiento de culpa.

#### 2.2. Hombres ciudadanos.

En la ciudad sólo hay un personaje masculino sin nombre (en "Era Mercurio"), sus acciones se desarrollan en varias calles de esta capital: él se encuentra con su tío y amigos en un edificio de la calle de Madero, la casa de su novia se ubica en Las Lomas de Chapultepec. Por la dedicatoria se comprende que fue escrito pensando en lo ocurrido a una tía de la escritora.

#### 2.3. Hombres europeos.

En "Debo olvidar" existe otro protagonista, un hombre desconocido hospedado en España quien ni siquiera se mueve de su habitación, ahí permanece escondido de la vista de los administradores, su actitud de aislamiento, como se verá en el apartado de mujeres en el extranjero, es semejante a la de los personajes femeninos adultos. Su único acompañante es Miguelín su gato. Esta predilección por los felinos constituye otra semejanza entre él y Leli, quien habitó un año antes el mismo cuarto, de manera que cabría la posibilidad de considerarlo como continuación de la personalidad de ella .

#### 2.4. Mujeres provincianas.

Entre las protagonistas mujeres que no presentan apelativos relacionados con Leli ni situaciones que de ella hagan

referencia está Camila, cuya historia aparece en "El anillo" y ocurre en un lugar de la provincia. Ella es esposa de un hombre borracho y tiene que trabajar como lavandera para mantener a sus cinco hijos, sus razonamientos limitados sólo le permiten explicarse la violación y el embarazo de su hija tras el simbolismo que le representa la pérdida de un anillo, único objeto de valor que como madre consideraba haber depositado en las manos de la muchacha.

#### 2.5. Mujeres ciudadinas.

Entre los relatos cuyo personaje principal es una mujer y que se ubican en la ciudad de México está "El árbol", donde lo importante es lo contado por Luisa, la exsirvienta de Marta, y la reflexión que hace ésta sobre la primera mientras asocia los consejos de Gabina, su actual sirvienta. En esta historia se establece un diálogo entre Martita y Luisa donde ésta cuenta su vida mientras la primera sólo aprueba o desaprueba las acciones contadas. Esta actitud de Marta se repite en "La culpa es de los tlaxcaltecas", donde Nacha es quien evalúa a Laura con la diferencia de que Nacha sí aprueba lo contado por Laura. A la actitud entre ambas interlocutoras aparecida en los dos relatos, la considero elemento surrealista<sup>13</sup>

Otros personajes adultos femeninos aparecen con

<sup>13</sup>André Bretón en su Primer manifiesto surrealista, explica que las formas del lenguaje surrealista se adaptan mejor al diálogo, pues ahí hay dos pensamientos frente a frente; mientras uno se manifiesta, el otro se ocupa del que se manifiesta..., la atención que presenta el pensamiento segundo es de carácter totalmente externo, ya que únicamente se concede el lujo de aprobar o desaprobar, generalmente desaprobar.

nombres como Laura, Blanquita Leli (y su hija, Lucía) y todas ellas las considero un desdoblamiento de Lelinca puesto que aparecen solas o en compañía de una hija, perseguidas por desconocidos, vestidas de blanco, sin dinero, poseedoras sólo de un abrigo de mink o de visón. A continuación hago un seguimiento de sus acciones.

## 2.6. Mujeres en el Extranjero.

Leli y su hija Lucía con sus sinónimos de la viuda y su hija la huerfanita, se encuentran en ciudades del extranjero que bien puede ser alguna de los Estados Unidos cercana a la frontera donde llegan en calidad de deportadas. Considero importante señalar que el relato "La primera vez que me vi" marca la transición de la vida de Leli en la ciudad de México a la desarrollada en los Estados Unidos como exiliada, pues en él, el sapo está encargado por la señorita Ceci, de buscar a sus familiares deportadas (Leli y su hija), de ahí en adelante la vida de ambas se desarrollará en el extranjero, por ello hago una breve referencia a continuación resumiendo la situación en que como personajes secundarios se encuentran en la citada lectura:

Dimas el sapo, cuenta cómo encontró a la viuda y la huerfanita *en su cabaña junto al mar*, (ella, según aclara Dimas, en la ciudad de México vestía trajes de encaje blanco y calzado con chapines blancos) *en ese lugar apartado del mundo donde había mucho silencio*, él entró por la cocina, (ya habían cenado, dice Dimas, porque había una lata de frijoles en la basura), al preguntarle a la niña qué había pasado, se enteró que a causa de

la tinta ellas estaban deportadas, de pronto la luz de una lámpara sorda entre los árboles le hizo pensar que alguien las *espiaba*. La viuda salió con su *camisón* y su *cabello delgadito*, parecía un *fantasma*, la *huerfanita* pegó un grito. El intruso primero se *untó* en un árbol y después corrió para saltar *unas trancas* y *subirse* a un *coche* que *arrancó* con las *luces apagadas*. Al otro día el sapo oyó decir a un *hombión polaco* y a su *mujer* que la *huerfanita* no iba a *durar mucho*, pues tenía la *sangre muy delgadita*. Por la noche después de haber escuchado *sollozos*, y encontrado sola en la casa a la *huerfanita*, el sapo se dirigió con los *vecinos* esperando alguna explicación de lo sucedido, pero el *vecino loco* y su *perro Bumper* no le supieron decir nada. Dimas corrió de regreso a la casa de las mujeres sólo para subir al *coche* donde ya se llevaban a la *niña*, custodiada en el *asiento de atrás*, *llovía*. El sapo, la viuda y la *huerfanita* se encontraron durante *una tarde calurosa* y *lluviosa* en *Nueva York*, en la *oficina de Deportaciones*. La *viuda* se *agarraba del San Miguel* que *llevaba colgado al cuello* y la *pobre huerfanita* muy *engallada*, decía:

"-Usted no se va a llevar a mi *mamá amarrada*  
las *había acacarreado allí con mañas*" dijo el sapo.

Después de una *espera angustiada* y *larga* pudieron salir a través de los *espejos*, tal vez objeto que simboliza la acción de verse a sí mismo y que se refiere directamente a las *corrientes de agua* por donde se transportaron uno por uno, primero al *río Hudson* y después al *Hotel Waldorf*, para encontrarse finalmente en casa de *Doña Gabriela* quien las recibió con un *beso*. Todo lo anterior ocurrió durante la *Semana Santa*. Curiosamente todos esperaban el *Domingo de resurrección* con *ansias*, tal vez porque al

sentirse perseguidos primero, y castigados después, deseaban resucitar finalmente y sentirse iguales, sin culpa:

*"Ese Domingo todos parejos"* dijo Dimas.

Después de esta primera estancia en el extranjero, a causa de la deportación, Leli y su hija Lucía, aparecen nuevamente en Connecticut ("Andamos huyendo Lola") donde Lucía llega herida y *sangrando por todas partes*. La señora Lelinka la deja en la cama con *los huesos pegados a las sábanas*, cubierta únicamente por su *abrigo de visón de más de cuatro mil dólares* en el estudio de un edificio casi deshabitado, . Carecían de dinero hasta para comer y ante los ojos de Karin y Aube, otras huéspedes, resultaba extraña su apariencia y su conducta por inexplicable y contradictoria. En el lugar hay huéspedes de todas las nacionalidades que parecen espiarlas constantemente. Después de que las mujeres tuvieron que abandonar el estudio sin poder liquidar la cuenta, envían desde Canadá un cheque y una carta al señor Soffer, casero judío vienés, firmada como *"Sus amigas L y L"*. Creo que les faltaría una L porque quienes se despiden son: Lelinka, Lucía y Lola pues en el título del relato le dan el crédito que después le quitan a Lola.

La descripción que se hace de Lola oculta su origen felino y la hace aparecer como persona, de ahí que yo considere importante proporcionar una pequeña reconstrucción de su retrato.

*Lola permaneció de pie, se dejó contemplar, estaba triste, metida en su gabán de pobre. Agachó la cabeza y se sintió avergonzada... Lola se quedó quieta, tenía frío y estaba muy cansada. Aceptó recostarse en la orilla de la cama de Lucía y a pesar del miedo se quedó dormida. Lola, como todos los perseguidos, no recordaba su pasado, no tenía futuro y en su memoria sólo quedaban imágenes confusas de sus perseguidores."*

Parecería que Lola constituye el recipiente de las vivencias y sentimientos de Lelinca, como si ésta sufriera un desdoblamiento o Lola fuera el complemento que Leli había buscado constituir durante su infancia en su hermana Eva. Con este desdoblamiento Leli muestra su gran necesidad de observarse y para tal fin emplea a cualquier ser, incluso al gato, o bien podría interpretarse, considerando que Leli no tiene bien estructurada su personalidad que la pierde incluso con el gato, o que la trata de integrar a través de un gato.

Más tarde Leli y su hija enferma, aparecerán en ciudades de Europa en cuartos de huéspedes en Madrid, o en hoteles parisinos. Uno de los relatos donde se hace referencia a la soledad de los hostales y que por lo tanto podría marcar la transición de los personajes de América a Europa, es "Las cabezas bien pensantes", donde la protagonista realiza un monólogo narrando sus recuerdos, que ante el lector aparecen como asociaciones libres suscitadas a partir de la descripción de Lola, con quien por identificarse, la narradora anónima se delata como Leli.

"Las cabezas bien pensantes" es una forma metafórica de referirse a la prensa que constituye la *Quinta Columna del Poder*. En el relato, Leli la narradora anónima, acompañada de Lucia, Lola y Petrushka, son perseguidas por desconocidos, a quienes aluden cuando dice una de ellas:

"-¡Apaga la luz, Lucía! ¡Apágala! Si suben nos haremos los dormidos, los dormidos.

En la cita, el verbo "suben" se refieren a los

adminsitradores (ya conocidos por el lector como Jacinto y Repa). En la misma cita, el morfema de género del adjetivo dormidos, tal vez aparece con la intención de esconder tras él la personalidad femenina de quien cuenta, o de mostrar un desdoblamiento genérico para ocultarse y de esta manera retomar el recuerdo de la personalidad masculina que Leli sentía tener cuando en su infancia le decían que mostraba su rebeldía (como lo hacía su abuelo en "Una mujer sin cocina", o en los deseos de parecerse al General Rueda Quijano del relato "Nuestras vidas son los ríos."), o bien, el morfema puede estar en masculino por referirse a ellas y al gato.

Otro relato cuyo inicio presenta a la narradora en un estado de soledad que le lleva a recordar el pasado, además de "Las cabezas bien pensantes" es "Las cuatro moscas", donde a diferencia del primero, aparece Leli como protagonista de su pasado, sola en un *un cuarto destantalado del hostal oscuro y silencioso* donde el miedo *la volvía loca*. Ahí permanece catatónicamente temerosa de encontrar *tras las persianas de hierro rotas, el brillo sombrío de los ojos fisgones* y la sombra de Jacinto o escuchar los comentarios de la Repa, ambos dueños del hostal.

Junto con Lucía, Lola y Petrouchka, Leli (los dos últimos *eran unos mantenidos* porque vivían de lo que buenamente les daba la señora Lelinca, ) permanecía amenazada por Jacinto quien le gritaba "*Pronto se va a tener que largar de mi casa*". Los días *en los hostales eran amargos* para Lelinca, quien sólo poseía su inseparable abrigo de visón, que utilizaba para cubrir la ventana y evitar que Jacinto la viera, o para taparse. (El orden que enuncia

su uso es peculiar) La soledad de la habitación y la espera del día siguiente, propician que ella recordara o soñara con el momento de su infancia, mismo que la remite a evocar su deseo inalcanzable de obtener la muñeca que exhibía Don Tomás el jabonero, en un aparador. Es importante notar aquí la relación entre la imposibilidad del deseo de escapar de un lugar y su estrecha relación con el sueño, pues el lector no sabe dónde inicia el sueño y dónde termina la evocación, ya que al recordar su deseo por ser mosca, la habitación del hostel se inundó de olor a perfume de jabón y se escuchó la voz de Don Tomás que les decía:

*"-Vengan, vengan mis moscas. Han ganado a la reina de las flores ¡Pobres moscas!, han esperado tantos años y han sufrido tantos fríos."*

Con la cita se hacen equivalentes el pasado y el sueño y, el presente con la vigilia adquiriendo el sueño también la función evasiva del presente.

Después de la fuga a través del sueño Lelinca en su edad adulta junto con sus acompañantes no existe más. Convertidas en moscas salieron volando de la habitación libres de ir a todas partes, mientras Jacinto y Repa recogían las ropas ya muy usadas de quienes habían sido sus huéspedes.

En ambas historias ("Las cabezas bien pensantes" y "Las cuatro moscas") el personaje que narra se encuentra en un estado de somnolencia que produce las imágenes de otro lugar donde aparece Leli y otros personajes de su infancia (mismos a quienes se ha hecho referencia en este trabajo en los apartados 1.2.2.1 y 1.2.2.2)

La introducción del sueño como solución a los deseos

de los personajes además de ser un elemento surrealista<sup>14</sup>, es uno de los procedimientos que Jean Bloch-Michel enuncia como parte de la Nueva Novela o antinovela<sup>15</sup>. De ambas tendencias tuvo noticia la escritora y las combina de manera que ante los ojos del lector pierden sus límites.

En el relato es evidente la importancia del pasado para Lelinca, como recurso para evadir su asfixiante y dañino presente y regresar a su infancia. Esto muestra la propuesta existencialista que Jean Wahl expone al explicar que:

*"...estamos arrojados al mundo...con tal o cual constitución, somos de tal lugar, de tal tiempo...no somos solamente nuestro porvenir. somos también nuestro pasado"*<sup>16</sup>

Este fundamento aparece en el relato como con un doble juego, donde la importancia del pasado de Lelinca significa la justificación de su vida.

Otro relato que muestra de manera indirecta a las extranjeras solas y observadas por su casero, en un cuarto de España es "Debo olvidar", donde el lector las reconoce a través del narrador anónimo quien lee el diario escrito por Leli, donde registró las actividades del 24 al 28 de diciembre del año anterior. En el documento ella explica cómo durante su estancia Jacinto y Repa, dueños del hostel, la vigilaban tanto a ella, como a Lola,

<sup>14</sup> Bretón, André Primer manifiesto surrealista p.61

<sup>15</sup> Este procedimiento consiste en abordar una situación (de lo que se habla) la cual es desconocida para el lector, y que sólo más tarde será conocida. El desvelamiento del hecho en cuestión se realiza progresivamente, mediante aproximaciones sucesivas, aunque dispersas en el curso del relato. (p. 33)

<sup>16</sup> Wahl, Jean ob. cit. p.29

Petrouchka y Lucía. Esta repetición de acciones efectuadas por personajes diversos, en lugares iguales y tiempos diferentes, acentúa el ritmo circular de esta narrativa y propicia que el lector asocie a los participantes de acuerdo a las semejanzas en sus acciones.

Repa como personaje femenino, debe su nombre a que repara todo, puesto que la escritora del diario es Leli, da al lector la información de quienes la rodean a partir de la concepción que tiene de cada uno, y en este momento escuchando los mensajes paternos en su infancia contribuyen a captar a los otros. De manera que resulta importante la descripción que Leli realiza de Repa. En cuanto a su aspecto físico, menciona que *es enorme, da la impresión de ser capaz de una brutalidad excesiva*, su aspecto muestra *su piel cetrina cubierta de cicatrices*. La característica que Leli considera más significativa por tener relación con los mensajes paternos enviados a Leli durante su infancia ("Antes de la guerra de Troya") es que Repa usa el cabello cortado casi al rape, elemento que además de convertirla en un ser agresivo, le da un aspecto masculino. Su apariencia, unida a la interpretación que hace Leli del placer morboso con que lava los calzoncillos manchados de los huéspedes y a la relación que imagina entre sus manos rojizas por el agua helada con los crímenes sucedidos, produce terror en la huésped. Aunque al final Leli advierta que sus interpretaciones son tonterías, producto de su imaginación, es importante mencionarlas por la relación que hay entre los mensajes de su infancia y la percepción e interpretación de su presente, pues a partir de ello califica y no acepta a la Repa y se se

efectúa su aceptación o rechazo con el exterior.

A partir de que Leli considera que en esa ciudad ella y su hija son *absolutamente nadie*, decide tener más relación amistosa con el resto de los huéspedes y conoce a Mario, un músico que se considera *loco*, con deseos de no *volver a golpear a nadie*; a un cantante peruano, con voz afónica; a Richti, amante de la Repa, compositor que *odia a los músicos, amargado por ser relojero en vez de dirigir una orquesta*; y a Flor, melancólica sudamericana.

La soledad en que se encuentran Leli y su hija Lucía, unida al mes de diciembre las hace contrastar su aislamiento con la unión con que todas las familias celebran la navidad en sus casas y esta diferencia propicia en Leli *alucinaciones* que la conducen a ver a manera de alucinación a sus primas Tina Sciandra, y Celia; a sus tías Dolores Carrión, Carmela, Edelmira y a su abuela Francisca. Leli se transporta al mundo del pasado y de los muertos a través de las lágrimas de su prima Tina. Mientras tanto Lucía muy pálida llama a su amigo Alejandro deseando morir rápidamente al pensar:

*"un paro cardíaco y todo ha terminado"*

Las mujeres permanecían solas en su habitación esperando recibir el pago correspondientes a sus traducciones, y aunque tenían ya una cita para que se les pagase, todo se retrasa a causa de las fiestas de fin de año, por lo que piensan:

*"...nosotras debemos encontrar a !alguien! Llamar a alguien para que nos ayude..."*

Las frases, muestran a Leli como alguien incapaz de resolver por sí misma a sus problemas y presentar como única posibilidad para su existencia, o subsistencia en este caso, la

ayuda de otros.

La declaración de Repa de no echarlas y *no matar a los gatitos* las tranquiliza. Por la noche, las mujeres escuchan ruidos entre Jacinto y Richi quienes arrastran un cuerpo "*Están matando a alguien*" dijo Leli mientras se quedaron paralizadas de terror. Al otro día Repa aseó el cuarto donde había ocurrido el crimen y no dijo nada en alusión a la noche anterior. La solución que da Leli a lo ocurrido es que fue productos de una riña entre homosexuales, (Un suceso semejante se narra en "Reencuentro de personajes" Verónica, doble de Leli, a quien había abandonado momentáneamente su amante, escuchó ruidos que la hicieron pensar en un asesinato , cuando llegó Frank su amante, no había ningún rastro del asesinato, todo parecía ser producto de la imaginación y soledad de ella.)

Más adelante , en su diario, declara Leli que Jacinto es homosexual. Leli y Lucía quieren escapar del hostel y al cargar a los gatos, observan que *Lola tenía la pancita cubierta de pinchazos y ¡quemada!*; *Petrouchka*, no podía tenerse en pie, *le habían quemado las patas y tenía un ojo hinchado*. Nadie pudo escapar porque el ascensor no funcionaba. Lo último anotado en el diario era:

*Esconderé estas notas... fingiré que busco algo en el armario, si logramos salir de aquí me las llevaré... si no...*

Al ser encontrado el diario por el nuevo huésped indica que las mujeres no pudieron salir del hostel y que por lo tanto fueron asesinadas, tal vez por haber descubierto el homosexualismo de Jacinto.

"La corona de Fredegunda" retoma la situación adulta

de Lelinca ubicada en un hostal español, acompañada de Lola, Petrouchka y Lucía famélica, en espera de alguien que las ayude. Más que hospedadas, se encuentran escondidas queriendo no hacer ruido (como se puede observar en la conducta de los gatos:

*"Lola andaba de puntillas, callaba, se limpiaba con esmero y esperaba...Tenía más miedo que en Nueva York...Petrouchka se tendía debajo de la cama y se hacía el muerto mirando el revés del colchón y los resortes oxidados del tambor")*

La actitud de Lola hace referencia exacta a la descripción que de su propia conducta realiza Elena Garro en las cartas enviadas a Emanuel Carballo describiendo sus juegos infantiles.

*...además me apasionaba 'el revés de las cosas'. Pasé muchas horas examinando los resortes de las camas, el fondo de los sillones, la vuelta de las cortinas y de los trajes y desarmando juguetes. El hecho de que hubiera 'un revés y un derecho' me preocupaba tanto que cuando por fin logré aprender a leer, lo hice aprendiendo a leer 'al revés'<sup>17</sup>*

La semejanza de acciones entre Leli y los gatos enfatiza la necesidad de ella por verse a través de diversos personajes, de crearlos como pretextos para desdoblarse y verse una y otra vez quizás en busca de una evaluación y explicación de su conducta. En este relato Leli y Lucía andaban en busca de ayuda para pagar su estancia y poder rescatar sus pasaportes que hasta entonces se encontraban en manos de los administradores Fe y Faustino. Ellos critican el baño diario de Antón otro huésped que las observa. A través de Palencia el librero obtienen la ayuda de Diego (cuya característica es su vestimenta con traje y camisa

<sup>17</sup>Carballo, Emmanuel. Ob. cit. p. 500.

amarillos como los ojos de Lola), quien considerando que: *"!El dinero lo hace todo!"*. les muestra primero una moneda de oro con el borde ligeramente irregular y explica que perteneció a Felipe el Hermoso, después les mostró un anillo egipcio hecho en oro en forma de una serpiente *pequeñísima*. En un encuentro posterior, Diego muestra a Leli un objeto que ambos ven como una corona goda de oro macizo incrustada de rubies enormes...Es la corona de Fredegunda explicó él, para el resto de los individuos que se encontraban cerca, sólo era una corona de esas que venden en la Plaza Mayor en La Noche Vieja. Con la diferencia de actitudes frente a una misma realidad u objeto o con la muestra de dos posibles formas de interpretar un objeto para crear la realidad, se puede recordar lo que Leli decía en su infancia acerca de que su hermana Eva y ella parecían vivir en otra realidad cuando pedían explicaciones de la secuencia de los días de la semana o cuando su padre no advertía que los consideraban distintos por ser españoles. Leli siempre vivió en otra realidad o interpretó lo que sucedía en su entorno de una manera diferente a como los demás lo veían y aquí en su etapa adulta se confirma su posición.

Después de haber tenido que aceptar una degradante investigación y haber liquidado su deuda, las mujeres esperaban poder ocupar una habitación más grande, desplazarse libremente por el edificio, y ver la televisión, pero sólo consiguieron ser arrojadas a la calle:

*Al salir y pisar la primera grada de la escalera todo se transformo: vieron crecer un muro que tapió la puerta de entrada de la fonda. Se hubiera dicho que ahí nunca existió puerta alguna.*

Mientras buscaban alojamiento nuevamente, entraron

a una tasca a comer algo, y vieron la corona de Fredegunda, Lucía la tomó y contempló largo rato .al momento observó que las paredes de la tasca se transformaban y tomaban apariencia de cuero, la tienda estaba enclavada en el bosque *perfumado de lilas salvajes*, Lucía se colocó la corona en la cabeza y sus vivencias pasadas realizadas en el hostel y la tasca quedaron sepultadas mientras ellas con Lola, Petrouchka y Diego se transportaron al pasado lejano y olvidaron el miedo y la miseria de la fonda, comieron y *extasiados contemplaron a Lucía* de quien pensaron que sólo le hacían falta dos trenzas largas para ser una reina nórdica.

El siguiente relato lo presento en esta posición casi al final de las narraciones porque en él aparecen mayor número de referencias a otras lecturas ya comentadas arriba, ya sea por recuerdos de los personajes, o por referencias que sólo el lector podrá identificar en función de los informes que aportan el conjunto de las mencionadas lecturas previas. Por estas causas La dama y la turquesa retoma información contenida en los textos anteriores, de manera que es un relato más elaborado, que sólo adquiere mayor significación si se conocen los otros relatos previamente.

La protagonista de "La dama y la turquesa", es Lelinka quien una vez más aparece sola, ahora con el nombre de Dionisia. Se encuentra pidiendo ayuda a la familia Vallecas, cuyo padre es un hombre tosco que odia a los gatos y que presenta un acento argentino (*...qué podés esperar sino la mierda*). De acuerdo a la percepción que Vallecas tiene de Dionisia, ella es nadie.

*...una mierda... una pordiosera patética con un*

*abrigo de pieles...* (más adelante se menciona que el abrigo de Dionisia es de cibelina).

Aquí para Dionisia ya es sólo un recuerdo la posesión de la turquesa que la había acompañado toda su vida igual que su abrigo de visón. El recuerdo de la opulencia perdida y añorada, podía tener relación con la infancia de Leli cuando su situación económica estaba resuelta y le daba tranquilidad. Después de haber empeñado la turquesa, ella ve las dificultades para recuperarla, y entre sus recuerdos de *los hoteles en los que había criados muertos*, y sus vivencias en el hostel donde hay huéspedes de diferentes nacionalidades (peruanos, egipcios), la constante es su temor. De quien espera ayuda es de Vallecas único enlace entre el editor Aluche (quien le publicará sus memorias) y ella.

Dionisia está relacionada con las otras protagonistas. En cuanto a su aspecto, lleva un abrigo como lo hace Leli en "Andamos huyendo Lola", o Verónica en "Reencuentro de personajes". Su soledad la relaciona con Leli en relatos como "Las cabezas bien pensantes". Sus carencias económicas la vinculan con la señora Blanquita que aparece en "El niño perdido". Por el aspecto físico muestra un claro parecido con Leli a quien desde su infancia le indicaban que su tez y cabello rubio la hacían diferente a los demás, en este relato se considera a Dionisia tan rubia como una sueca, de acuerdo al siguiente comentario:

*"Cuando a una sueca se le mete algo en la cabeza no hay quien se lo saque".*

Esta apariencia también es semejante a la escritora quien desde pequeña se sentía diferente por ser rubia, como

expliqué arriba. Todas estas semejanzas entre las características personales de las mujeres, propician que el lector las interrelacione pues muestran igual aspecto y conflictos, de modo que se estructuraría una narrativa de la soledad, la incomunicación, la necesidad de explicarse y los personajes sólo son pretextos para este fin. Este fenómeno tiene su referente en el elemento cubista que Guillermo de Torre explica como el cambio de sujeto, "cuando el poeta se desdobra en otro" es entonces que el yo se muestra en el espejo del tú<sup>18</sup>, en este caso al que de Torre considera poeta aquí yo consideraré escritora y es así que Elena Garro se desdobra y muestra un fragmento de sí misma en cada uno de los personajes femeninos de su narrativa, en este proceso cada personaje constituiría el tú de la escritora.

Otra actitud que puede relacionar a Dionisia con Leli es el deseo de poseer objetos caprichosamente, de la misma manera que lo hace notar Leli cuando en "Las cuatro moscas" desea obtener a toda costa una muñeca. Este deseo de obtener algo a su antojo podría también relacionarse con la conducta de su padre cuando es censurado por Eva porque se creía dueño de todo, es por ello tal vez que el le dice a Leli que estaba hecha a su semejanza ("Antes de la Guerra de Troya")

Las relaciones de semejanza anteriores se suscitaron a partir de que alguien le preguntó a Dionisia:

- ¿A qué piso va usted?

- ¡Al mío! - contestó ella.

Esta actitud acaparadora se repite en otros

<sup>18</sup>Torre, Guillermo de. Historia de las literaturas de vanguardia v.I  
p.240

personajes como Marichu la compradora de la turquesa, cuyo esposo, Curro Móstoles, está dispuesto a devolver la joya a Dionisia porque su esposa ha satisfecho su capricho y ya no la desea. Esta mujer resulta tan caprichosa como Leli. Tal vez con esta reiteración de actitudes se trate de mostrar que los caprichos son característica común de la naturaleza femenina.

Móstoles cambia a Dionisia de hostel, donde ella conoce a García único individuo que la ayuda. Su apoyo consistió, en convencerla de olvidar las relaciones con los Vallecas, y con Marichu y su esposo, argumentando que debe ubicarlos en el pasado de su vida. Esta posibilidad de separar el pasado y el presente no es fácil de aceptar por Dionisia y por los personajes que la reflejan, en su conjunto no lo conciben así, y la aportación de García es equivalente a la orientación de por dónde debía ir su existencia. Estas dos posiciones, una de querer vivir en el pasado y otra de aceptar el presente únicamente, las relaciono con la siguiente propuesta existencialista:

Nosotros "en este mundo limitado cumplimos un movimiento, o más bien, movimientos de trascendencia...hacia el mundo, hacia el porvenir y hacia los otros hombres"<sup>19</sup>

A esta propuesta, de Leli la considero como la posición femenina que muestra una clara vinculación al pasado, y su negativa a ver y aceptar el presente y menos aún a adoptar actitudes que la proyecten al futuro o a la trascendencia. La propuesta de trascendencia para Leli es la repetición. La posición masculina estaría representada por García y los hombres para

<sup>19</sup>Wahl, Jean. ob.cit. p 24

quienes es fundamental el presente, y son capaces de olvidar tajantemente lo pasado.

Hasta aquí, la relación que considero entre Leli y la escritora incluye el desplazamiento espacial que realizan ambas, pues tanto el personaje como Elena Garro, después de vivir en la provincia, la ciudad de México y a consecuencia de apreciaciones políticas diferentes a las públicas, salieron del país primero a los Estados Unidos, y después a Madrid y París. Durante su estancia en estos dos últimos países hacen mención a la precaria situación económica que las llevó a sobrevivir de milagro junto con su hija. (cfr. cita 22 infra)

El relato "La culpa es de los tlaxcaltecas" lo ubiqué al final de esta clasificación por contener carga informativa, comprensible sólo después de haber leído los anteriores textos, pues está construido a base de símbolos y figuras retóricas en relación a la información anterior de los personajes. En él se observa a Laura, la protagonista casada con Pablo, en en conflicto por tener un amante, situación que representará la problemática del relato, pero éste no descansa en este único problema sino en el conflicto que esto suscita en el interior de Laura en quien afloran situaciones inesperadas en relación a dos vertientes, una que se relaciona con su pasado infantil y que la lleva a la segunda relacionada con su pasado cultural y que como se vio en los relatos de la infancia tiene que ver con la aceptación social durante su infancia.

Laura, para continuar con los mensajes simbólicos que aprendió de sus mayores y que carga como piedras en su recuerdo

no nos dice que sólo considera a la sirvienta capaz de entender y escuchar las explicaciones así como también la única en darle validez a su versión de los hechos, esta concepción de Laura de quienes la rodean demuestra que hay un reflejo de la infancia de Leli cuando se acercaba a las sirvientas y a sus amigos del pueblo para conversar ("Antes de la guerra de Troya", "El robo de Tiztla"), pues ellos eran los únicos que concebían al mundo más cercano a como ella lo captaba. Con esta equivalencia y otras que a continuación presento, creo que bastarían para mostrar que Laura, Blanquita, Dionisia, Leli e incluso la escritora, son la misma persona, pero con distinto nombre.

Aparecen también en este relato, comentarios que reflejan la importancia de los mensajes del pasado externados por los antepasados de Laura como:

*"Alguna vez te encontrarás frente a tus acciones convertidas en piedras irrevocables como esa", me dijeron de niña al enseñarme la imagen de un dios, que ahora no recuerdo cuál era. Todo se olvida, ¿verdad Nachita?, pero se olvida sólo por un tiempo. En aquel entonces también las palabras me parecieron de piedra... La piedra se solidificaba al terminar cada palabra, para quedar escritas para siempre en el tiempo. ¿No eran así las palabras de tus mayores?*

La necesidad que manifiesta Laura de tener presentes a través de sus palabras a sus familiares muertos, o de revivir recuerdos familiares, ocurre en Leli en historias como "Debo olvidar" o en "Una mujer sin cocina".

Otra repetición intertextual resulta ser la dependencia de Pablo hacia Margarita, en una relación madre-hijo donde él espera que ella le indique qué hacer, además de ser la única capaz de calmarlo en sus enojos. Esta misma dependencia aparece en "Reencuentro de personajes", donde Verónica, la amante de

Frank, manifiesta con desagrado el apego materno de él. Estas figuras maritales dependientes cambia la concepción femenina en esta narrativa otorgándole importancia a la mujer sólo si aparece como madre de un hombre casado no de otra manera.

Elena Garro, utiliza como personaje a un indio que para los años 20's representa el pasado histórico de los mexicanos, de manera que él en el relato tendrá dos conotaciones, una para Laura como esposa y otra como mexicana.

Como mexicana lo considera representante de un pasado indígena remoto que comparte idealmente, porque conociendo su aspecto físico diferente hubiera querido pertenecer al pasado prehispánico mexicano. Como mujer guarda un recuerdo equivalente al inconsciente colectivo mexicano donde sabe que siendo su primo fue esposa del indio antes que de Pablo y al encontrarse con éste olvidó al primero. Como esposa le resulta importante tener un amante con quien pueda comunicarse y de quien reciba protección. El indio no sólo resulta positivo para ella, también por su causa Laura se siente traidora en relación a su esposo y esta característica la hace unirse más al indio, quien si forma parte de las filas de los tlaxcaltecas, es un traidor de los indígenas mexicanos. Como traidores (ella se considera también traidora a la patria en "La primera vez que me vi"), ambos integran una relación afectiva dependiente y devaluatoria inversamente proporcional en cuanto al rechazo y aceptación o mejoría y devaluación que producen en Laura.

La forma en que conoció a su esposo y a su amante es la misma, ellos la abordaron en la carretera, como si ella tuviera

un camino y ellos decidieran abordarla, de manera que ella no incide en el medio que la rodea, siempre cede. Incluso el título del texto la libera de toda responsabilidad pues la culpa de su infidelidad la achaca a los tlaxcaltecas. La repetición de situaciones va a constituirse en un apoyo para su concepción cíclica y repetitiva de los acontecimientos en donde fundamenta la repetición mítica temporal de la cual hablo en el apartado correspondiente al tiempo.

Puesto que Nchita como el indio cobran importancia en relación a que posibilitan la comunicación de Laura, remiten al lector a las sirvientas de la infancia de Leli, con quienes por soledad platicaba y escuchaba consejos. Se puede deducir entonces que la posibilidad de comunicación propicia en Laura la aceptación de su existencia sintiéndose revalorada sólo si alguien la escucha. Esta necesidad aparecía ya en la infancia de Leli, cuando se sentía advertida sólo si describían o mencionaban algo en relación a ella. ("Antes de la Guerra de Troya")

"La culpa es de los tlaxcaltecas" es el único relato que presenta a una pareja integrada por la protagonista, en los textos anteriores ella aparece sola, aquí manifiesta la caracterización que necesita llenar el hombre que preferirá ella, es por esto que contrasta las personalidades del indio y de Pablo, pero también muestra su incapacidad para esperar y su miedo de sentirse sola mientras regresa su compañero, su respuesta es huir, lo cual la lleva a considerarse una vez más como traidora de los requerimientos básicos del indio. Esta percepción de traición está en función de su actitud no coherente con la disponibilidad

protectora que le brinda él. También guarda la idea de ser traidora por haberse casado en el presente con Pablo. El sentimiento de traición, aunque por una causa diferente ya la había experimentado en "La primera vez que me vi", donde ella traicionó a su patria y en "La culpa esde los tlaxcaltecas" traicionó su afecto.

El título del relato está en relación con la traición que se adjudica al pueblo tlaxcalteca de quien por apariencia física formaría parte el indio y por conducta traidora, Laura. De manera que ambos serían traidores por diferentes causas y esta situación los identificará.

La ubicación de la casa de los Aldama es al oeste de la ciudad (tal vez con rumbo a las Lomas de Chapultepec, causa por la cual pudiera relacionarse con la región que habitaba Leli al llegar a la capital a casa de sus tías), donde al igual que la infancia de Leli, la vida de Laura es insatisfecha, con sobresaltos e infelicidad. Menciona lugares tradicionales como el Café Tacuba, el Río de la Piedad, el Periférico, el Zócalo y el Bosque de Chapultepec que se diluyen igual que los sitios de "La corona de Fredegunda" para dar paso a otros del pasado donde se encuentra con el indio. Otros sitios de encuentro premeditado con su amante son provincianos como el camino a Guanajuato, Cuitzeo y terrenos abiertos sin ubicación exacta. De esta forma la provincia significará para Laura, estar a gusto con quien ella desea, lo mismo que le ocurría a Leli en su infancia. Tal vez para Elena Garro, la provincia signifique libertad, mientras que la ciudad y los lugares cerrados como la casa de su matrimonio y los hostales representen encierro, angustia e insatisfacción. La excepción de

esta observación la cumpliría la cocina<sup>20</sup>, único sitio donde Laura se expresa con libertad y considera que es aceptada, además de que al estar en este lugar y con la ayuda de Nacha, su actitud se transforma para aceptar separarse de Pablo y escapar definitivamente con el indio.

Las descripciones físicas de los personajes muestran a Laura con un vestido blanco durante aproximadamente tres meses, por lo que además del aspecto sucio, tiene manchas de sangre dejadas por el indio al acercarse a ella en sus tres encuentros. Laura trata de ocultar este aspecto, a petición de su suegra Margarita y se cubre con un sueter también blanco. La presencia de Laura es semejante al de la señora Balnquita en el relato "El niño perdido" quien también vestía de blanco. Los zapatos, de Laura tienen huella de quemados, pues cuando ocurrió el incidente del incendio, el indio apagó el fuego. Considero que la aparición del fuego se relaciona aquí con el deseo de purificar, la culpa que siente por saberse adúltera y por haber olvidado al indio al casarse con Pablo.

Pablo aparece con aspecto de tuerto, situación que sólo le permita ver el mundo parcialmente, no se comunica con su esposa por hablar a saltitos, (tal vez expresado metafóricamente para indicar que emplea ideas sueltas y no continuadas), además de que su comunicación carece de intereses propios, es por todo ello ejemplo de un hombre actual, contemporáneo y carente de valor para Laura. Es importante señalar que la presencia de Pablo como de

<sup>20</sup>De acuerdo al Diccionario de símbolos de Juan-Eduardo Cirlot, la cocina es el lugar donde se comparte y donde se realizan las transformaciones.

otros personajes de sexo masculino ocupa un papel secundario. Pablo, como figura masculina ocuparía un papel secundario en relación al personaje principal que es Laura y además su figura masculina aparece tras los mandatos de su madre.

El indio, aparece con una herida en el hombro de donde constantemente brota sangre, más tarde aparece herido en un brazo, producto de la lucha que enfrenta y de la eventual pérdida del escudo que en un principio lo protege, usa un taparrabo, el resto del cuerpo está desnudo. La pérdida de sangre significa la vida que se le escapaba a cada momento, y también está en relación al comentario que aparece en "La corona de Fredegunda" donde se considera a la sanre como un elemento que ennoblece, de esta forma el indio al representante de una raza víctima de la conquista se vuelve noble ante los ojos descriptivos de Laura. Al indio le gustan los lugares abiertos y tiene actitudes protectoras hacia Laura como la de inclinarse y apagar el incendio de sus pies o cubrirla con su cuerpo para que ella no escuche los gritos de su rededor. El y Laura esperan unirse cuando se acabe el tiempo o cuando sea el final del hombre, ambas situaciones de connotacion religiosa pueden relacionarse con la vida del hombre que vino a salvar al mundo y a Laura con su sufrimiento, en este caso el indio sería comparado con el redentor dándole al alejamiento de Laura en forma ascendente, hacia el cielo en una de sus tres separaciones.

El indio, además de representar el pasado de Laura e inquietarla al manifestarle que estuvo casada con él (para mí sería una forma alegórica de explicar la unión de ella con el

pasado), también representa el pasado social, pues además de ser un indígena mexicano, su aparición es en el momento de las luchas de conquista, lo cual hace que se le considere representante del pasado nacional, con el que Laura (Leli o Elena) han querido identificarse a causa de su falta de integración social, (por no presentar las mismas características físicas de la raza indígena, como lo muestran los relatos protagonizados por niñas).

El indio, además de representar su pasado individual, y su pasado social es el único que motiva a la mujer (Laura o Leli) a planear su futuro, pues por él se atreve a dejar a Pablo. El propicia en Laura un cambio de conducta diferente a la adoptada por todas las mujeres adultas de estos relatos, que el porvenir no sea el pasado, sino que junto a él den origen al futuro como algo nuevo. Esto constituye una propuesta existencialista que explica el presente del individuo como la fusión del pasado y futuro y que hasta antes de encontrar al indio la perspectiva vital de Leli no contemplaba, porque el pasado era repetitivo en el presente y en el futuro organizando una temporalidad circular y una experiencia existencialista que Heidegger llama la decisión resuelta o el consentimiento activo al eterno retorno de Nietzsche<sup>21</sup>.

Margarita, como madre de Pablo constituye una figura limitada a actuar en función de él, con sus actitudes marca el comportamiento que debe seguir el matrimonio para que a su juicio funcionen como tal, por eso indica a Laura "*Por Dios, Laura, no te pongas ese vestido*" o propicia un ambiente grato para evitar discusiones en la pareja, esto se pone de manifiesto cuando dice

<sup>21</sup>Wahl, Jean. Historia del existencialismo. p.34

Laura "La pobre de mi suegra se turbó y como estábamos tomando el café se levantó a poner un twist". También se muestra como la única capaz de calmar los enojos de Pablo y quienes lo explican son las sirvientas diciéndose entre sí: "*¡Despierta a la señora Margarita, que el señor está golpeando a la señora!... La presencia de su madre calmó al señor Pablo*". La conducta de Margarita la hace equivalente a la madre de Frank en "Reencuentro de personajes".

Nacha es la cocinera parecida a Tefa, la cocinera de la infancia de Leli ("Una mujer sin cocina") que brinda protección y comprensión a la protagonista del relato, (llámese ésta Leli o Laura). Es ella quien escucha y pasivamente recibe las confidencias de su patrona, brindándole confianza y seguridad, para que al hablar advierta su conducta.

Existe un último personaje, cuya aparición es mínima, Josefina la recamarera quien de manera evidente informa de todo al señor de la casa para ser incondicional a Pablo.

Los personajes que participan en el relato "*¿Qué hora es?*", parecería que están fuera del contexto hasta aquí descrito, pero no es así Lucía Mitre su protagonista, personifica a la famélica hija de Leli, aparecida en relatos como "*Andamos huyendo Lola o Las cabezas bien pensantes*". Ella es el personaje central que voluntariamente se enclaustra en un hotel de lujo en el centro de París, en espera de un individuo sin más proyecto que el de su encuentro. Con respecto a la interpretación de su actitud se podría decir que el ejemplo dejado por Leli ha sido retomado por su hija, pues se presenta aquí también sola, en espera de alguien, sin dinero y sin futuro. Lucía entonces es el

desdoblamiento de su madre y Leli que buscaba a alguien a quien adherirse, finalmente produjo un doble de ella en su hija. A diferencia de Leli, Lucia recibe ayuda de los administradores, quienes la reciben por compasión. Ella se encuentra por fin con la muerte tras su bien planeado futuro.

En conclusión, respecto a las mujeres adultas que aparecen en esta narrativa puede observarse como constante que aparecen encerradas en un mismo sitio, manifiestan temor al exterior que es lo desconocido y no tienen forma de evadir su soledad, se sienten observadas y presas de las personas y circunstancias que escapan a sus posibilidades para ser cambiadas. Cuando salen de su encierro es para buscar la ayuda nunca suficientemente eficaz. Las situaciones de su presente les producen angustia que ellas evaden a través de los recuerdos, y disfrute del pasado. Además proyectan su futuro con el pasado, lo cual resulta una ironía, aunque en realidad es una posición de existencia que niega el principio de proyectarse al futuro pues no pueden ubicar el pasado atrás y lo llevan siempre a cuestas.

La posición femenina no sólo se manifiesta al llevar el pasado al futuro, sino con el empleo de diversos personajes que reproducen infinitamente las conductas de Leli. La aparición de conductas u obsesiones de Leli aparecidas en personajes masculinos como Don Loretito ("El zapaterito de Guanajuato") hace más intrincada la de personalidad en Leli. Esta duplicidad tiene referencia en su infancia, cuando ella deseaba llegar a su madurez con la apariencia del general Quijano ("Nuestras vidas son los ríos")

Las carencias económicas y aspectos hacen similares a personajes reales y personajes ficticios que parecen fundirse para no permitir la distinción entre ambos mundos y crear en uno solo.

En relación a los seres reales Elena Garro reconoció haber estado con Campos Lemus para avisarle que Carlos Madrazo, expresidente del PRI, se negaba a encabezar un "partido formado por jóvenes". También reconoció haber asistido a varias reuniones del CNH con el fin de aconsejar a los dirigentes estudiantiles, pero afirmó que "siempre se mantuvo fiel al régimen del Presidente Díaz Ordaz. Por otra parte atribuyó la responsabilidad de la agitación estudiantil a un grupo de intelectuales mexicanos y extranjeros que trabajan en la UNAM y el IPN. Mencionó principalmente al rector de la UNAM Javier Barros Sierra al que calificó de cómplice y principal responsable de la conspiración fomentada en el interior de la Universidad. Los acusados, han rechazado enérgicamente las imputaciones anteriores<sup>22</sup>

En el trágico 1968, Elena Garro osó dar una interpretación a los hechos distinta a la de los intelectuales y políticos de la época...y se le llamó enemiga de México y persona peligrosa. Así principió para las dos Elenas la década del horror. La huida fue a Estados Unidos, luego a Madrid, y parece que ha terminado por fin en París<sup>23</sup>

De manera que tanto en la infancia como en la edad adulta aparecen paralelismos entre la vida de ambas mujeres, en cuanto a experiencias, mensajes infantiles y situaciones individuales y sociales De la misma forma se puede considerar la

<sup>22</sup>Arriola, Carlos comp. El movimiento estudiantil mexicano p. 123

<sup>23</sup>Zama, Patricia. "El largo exilio de Elena Garro" en El Búho p.2

semejanza en el gusto por evocar los momentos infantiles para evadir su presente.

Los personajes no aparecen descritos con detalle en cuanto a su aspecto, pero la cantidad de actitudes y reflexiones que se le propician al lector bastan para que éste pueda reconstruir la personalidad de cada uno, convirtiendo la narrativa en un escenario donde aparecen actuando diferentes etapas de su vida. Esta forma de presentarlos, además de tener influencia del montaje teatral en el cual la autora era experta, utiliza un elemento de la antinovela<sup>24</sup> mediante el cual parecerían más reales ante el espectador que los de una narración contada por un intermediario.

Aparecen también como constante en las historias personajes que representan a un conglomerado por ejemplo, Don Loretito a los campesinos, el indio a los indígenas mexicanos; o Laura, Leli, Dionisia o Blanquita a todas las mujeres; así como Pablo, el indio, Loretito y Carmelo representan a un mundo masculino quienes junto con los hombres extranjeros que aparecen con acento argentino o con apariencia sorpresiva representan a los extraños, a los no mexicanos, que unidos a los sirvientes y administradores de hostales integran al grupo amorfo de "los otros".

La infancia del Leli muestra la etapa de libertad y la constante búsqueda de una realidad que le satisfaga sin

<sup>24</sup>Bernard, Pignaud explica que la antinovela no está anunciada por el comportamiento de un personaje, su físico, sus gestos, sus palabras. Debemos buscarla en la experiencia misma que el escritor plantea, y más precisamente, en el espectáculo que creen descubrir los que la viven (p.54)

doblegarse a determinismos sociales. Junto a este cuestionamiento permanente aparece también la necesidad de sentirse integrada a un grupo social de la identidad social e individual que no logra encontrar ni en la provincia ni en la ciudad, allá podía esconder sus intenciones tras las diversas actividades ejecutadas en un vasto territorio. En la ciudad sólo le quedaba enfrentarse con sus iguales y consigo misma, advirtiendo que las enseñanzas adquiridas de sus padres y sirvientes ya formaban parte de ella, y que su identidad era esa mezcla de mensajes que daban como producto una personalidad desconcertante y rebelde, angustiada por su presente y en busca de sus recuerdos provincianos.

La etapa adulta, producto de la carencia de identidad social e individual, unidas a la sensación de percibir y aceptar una posición de culpable o traidora para los otros, propicia que se aisle del exterior y se refugie en los recuerdos. Esta actitud le dará una concepción de las situaciones diferente a la que tienen los demás y la hace estructurar un mundo propio ubicado en el pasado infantil y en su limitado encierro. La actitud de Leli propicia la fusión de tiempo y espacio que se manifiesta en un estado anímico depresivo repetitivo, con el deseo de verse y explicarse así misma.

Esta casi permanente estancia en el pasado infantil apoya el principio surrealista de Bretón, donde la infancia es lo que más cerca se encuentra de la verdadera vida<sup>25</sup>. Mientras que para Sartre es la provincia del existencialismo<sup>26</sup>.

<sup>25</sup>Bretón, André. ob. cit. p. 61

<sup>26</sup>Finkelstein, Sidney. Existencialismo y alienación en la literatura americana p.135

Leli lleva a cabo una vida que cumple con el principio existencialista hiedeggeriano, que Jean Wahl explica como un presente producto de la conjunción del pasado y del porvenir, pues los individuos van de su porvenir a su pasado, de sus proyectos a sus recuerdos y de sus decepciones a sus remordimientos<sup>27</sup>, lo mismo ocurre con los procesos mentales que de Leli he explicado en "Las cabezas bien pensantes" o en "Una mujer sin cocina".

Por esta causa considero el personaje central narcisista, pues son muy pocos los relatos que no hablen de Leli o que se refieren a otras problemáticas que no sea la de ella.

Puesto que la mayoría de las narraciones muestran a la misma Leli en diferentes momentos de su vida, los personajes en la acción de su narrativa los podría dividir en dos bandos: ella y los otros, donde el yo, cualquiera que sea su nombre, está frente a los otros, representados por el exterior. Desde este punto de vista se trata de personajes existencialistas, angustiados por su proceder y sus acciones a lo largo de su trayectoria. Esta oposición es permanente y siempre se da entre los mismos limitados elementos.

La elección de la escritora de presentar a Leli con una vida fragmentada y distribuida en varios relatos, muestra un manejo y adaptación de la Nueva Novela, pues la estructura de sus narraciones son como un tornillo sin fin que da vueltas y sitúa constantemente al lector en un punto de partida<sup>28</sup>, esta

<sup>27</sup>Wahl, Jean ob. cit. p.29

<sup>28</sup>Bloch-Michel, Jean La nueva novela.p.32

estructuración puede advertirse más claramente en la novela de la misma autora titulada Reencuentro de personajes, donde la protagonista Verónica, nunca puede escapar de los lazos que la unen a su amante.

En el proceso comunicativo de los personajes Leli, bajo cualquiera de sus apelativos, como sujeto de lo narrado generalmente ocupa la posición de destinador, a veces a través de su investidura de personaje, envía su mensaje a un receptor interlocutor como ocurre en "El árbol" o en "La culpa es de los tlaxcaltecas"; o a un lector personaje desconocido, como ocurre en "Debo olvidar" o a un lector más lejano como se infiere en "Las cabezas bien pensantes" o en "Una mujer sin cocina"; en otras ocasiones tras su disfraz de narrador adopta además de otro nombre otra personalidad o sexo y envía mensajes directamente al lector con el nombre de Eva, como en "El robo de Tiztla", o con apariencia de sapo en "La primera vez que me vi", o en "El niño perdido". Este proceso implica un rejuego de voces que recuerda la representación teatral que en la narrativa mexicana no era común encontrar antes de la producción de Elena Garro. Estas apariencias constituyen el escondite que ocupa la escritora quien realmente envía el mensaje tras de nombres, personajes y sexos que se vuelven un conjunto de engaño para el lector.

En la acción, el personaje central, el yo, sólo existe en oposición a los otros quienes en la infancia no la entendían y en la edad adulta la vigilan, por eso considera que nadie está de su lado, sólo están con ella los gatos y su hija.

Si se considerara los grupos o clasificaciones de

relatos, como etapas en la vida de Leli, podrían corresponder, una a la infancia y otra a su madurez o subdividirse éstas a partir de los lugares que habita, pero dado el antecedente de no identidad en la infancia y el aislamiento en la etapa siguiente, el resultado siempre sería la degradación en su personalidad de que ella responsabiliza a *la tinta* que puede simbolizar una firma o un testimonio, y el error que la llevó a separarse espacialmente más, de su pasado individual.

En las acciones realizadas por Leli, el objetivo constante que da movilidad a su existencia es el deseo de integrarse, a los otros. Como no puede realizarlo en su madurez, sólo recuerda su participación infantil con la ayuda de Eva gracias a quien se relaciona con el exterior y debido al retroceso, su narrativa adquiere un aspecto de embudo o de abismo donde el presente y el pasado se encuentran unidos producto de su angustiosa soledad.

El pasado social, es otro de sus refugios y en busca de él menciona sucesos nacionales como aparece en "La primera vez que me vi", o bien lee con avidez La verdadera historia de la conquista de La Nueva España en "La culpa es de los tlaxcaltecas" y en su busca escapa con el indio, de ahí que yo haya considerado a "La culpa es de los tlaxcaltecas" como la manera de reintegración de Leli a su pasado y con ello el logro de su búsqueda, así como su deseo de reivindicación social al utilizar personajes simbólicos y mencionar sucesos históricos.

ESTA TESIS  
NO DEBE  
SALIR DE LA  
BIBLIOTECA

## NARRADORES

### 1.-ELENA GARRO Y LAS NARRACIONES DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO

Entre los los 30 y 40s algunas mujeres figuraron como escritoras en la literatura mexicana, de quienes José Luis Martínez en su Literatura mexicana del siglo XX, realizó críticas en torno a los errores sintácticos, que a la relevancia de la participación femenina en el campo literario. Afortunadamente, el reconocimiento de los lectores ignoró este tipo de crítica a la producción de estas escritoras<sup>1</sup>

En su Travectoria de la novela en México, (1951) Manuel Pedro González mostró interés por las escritoras y cita algunas obras, comentando no sólo la sintaxis, sino en la importancia de la figura femenina en el ambiente cultural del país. Fue hasta entonces que numerosos títulos y nombres fueron incluidos por primera vez en este volumen, en una revisión general de nuestra narrativa.<sup>2</sup>

Con intención de clasificar esta narrativa, Martha Robles opina que la producción femenina en la literatura mexicana es desigual, no presenta tendencias precisas y en ella se emplean lenguajes tan distintos que sería ocioso establecer categorías analíticas para un posible examen comparativo.<sup>3</sup>

*A Emmanuel Carballo, durante los años sesenta, debemos ... las primeras notas sobre Elena Garro... ya que entonces publicaba una de las novelas más significativas de las letras mexicanas contemporáneas:*

<sup>1</sup>Robles, Martha. La sombra fugitiva v. II p.123

<sup>2</sup>ibidem. p.124

<sup>3</sup>ibidem. p.139

(Los recuerdos del porvenir)<sup>4</sup>

Aurora Ocampo considera que en la primer novela de Elena así como en Los albañiles de Vicente Leñero, El viento distante e Imagen primera de José Emilio Pacheco y La noche de Juan García Ponce, "puede advertirse el anuncio de un cambio y de una nueva sensibilidad"<sup>5</sup>

La maestra Luz Elena Gutiérrez de Velazco comenta que la escritora "No solo cuenta historias sorprendentes, sino que modifica las formas narrativas que abren nuevos caminos para el relato."<sup>6</sup>

Por su parte, Emanuel Carballo considera que Elena Garro, tanto en su narrativa como en su teatro, se aleja de los caminos que recorren tradicionalmente los escritores mexicanos pues "no se parece a ninguno de ellos además de que usa recursos iguales para las piezas teatrales y para la narrativa:

La técnica, el estilo y el propósito, repiten en líneas generales <sup>7</sup> técnica, estilo, y propósito de sus piezas de teatro.

Con el comentario anterior, se debe tomar en cuenta que antes de escribir textos narrativos Elena se dedicó a producir textos teatrales ("A los 17 años fui coreógrafa del Teatro de la

<sup>4</sup> ibidem. p.123

<sup>5</sup> Ocampo, Aurora M. La crítica de la novela mexicana contemporánea. p.196

<sup>6</sup> Tellez, Trejo, Ana Angélica "Elena Garro vista por analistas", en El Universal p.5

<sup>7</sup> Carballo, Emmanuel "El mundo mágico de Elena Garro" en La cultura en México núm.158, 24-II-65.

Universidad. El director era Julio Bracho<sup>8</sup>) y esta actividad se refleja en su narrativa, sobre todo cuando el narrador aparece en todas sus variantes y combinaciones, alternadas con las voces de los personajes.

John Brushwood detecta en la narrativa mexicana, a partir de 1964, que la novela tradicional (es decir, la sucesión de introducción, desarrollo de la trama, crisis y resolución) ha desaparecido casi completamente. La estructura narrativa predominante en la época mostraba segmentos narrativos que rompen el orden cronológico; muestra fragmentos de la vida de los personajes ocurridas en diferentes épocas para lograr un efecto de simultaneidad; o bien aparecen intervenciones de personajes para crear múltiples voces narrativas<sup>9</sup>.

De acuerdo con el comentario de Brushwood, considero que en la técnica empleada por la escritora en cuestión es evidente el empleo de la variedad de voces narradoras en un mismo relato, así como la perspectiva infantil, que da cuenta de los sucesos desde un punto de vista inocente, además de las historias contadas en primera persona que aparecen con mayor grado de veracidad. Todo esto acompañando a la variada muestra de planos espaciales y temporales que proporcionan información al lector, desde la conducta infantil hasta la importancia de los recuerdos ya simbolizados en la edad adulta.

Tal vez la producción de Elena Garro se ha publicado con algunos años de diferencia respecto al momento de su escritura y eso ha propiciado que se le valore en un contexto histórico

<sup>8</sup>Carballo, Emmanuel. Protagonistas de la literatura... p. 502

<sup>9</sup>Brushwood, John. México en su novela. Una nación en busca de su identidad. p.92

inadecuado, al respecto Margo Glanz opina:

*Es desgracia que sea una escritora que publique sus libros mucho tiempo después de haber sido escritos, lo que hace aparecer a sus obras como anacrónicas, aunque realmente es primerísima en muchos géneros y antecedente insoslayable de la obra de García Márquez, de la novela histórica y política, así como del teatro del poder.*<sup>10</sup>

Puesto que estas historias son narraciones implican un narrador con gran variedad de posiciones desde las que contará, y puesto que referirá acciones ya sucedidas empleará un estilo indirecto donde podrá intercalar diálogos directos para acercar lo contado al lector. Después de esta explicación podrán realizarse los comentarios en torno a la clasificación de los relatos a partir de las características narrativas que los distinguen.

Antes de iniciar los comentarios en relación a las combinaciones de narradores que la escritora emplea es importante considerar que todo narrador es ficticio, y él determina la perspectiva de los acontecimientos<sup>11</sup> y que el carácter de un narrador consiste en cómo cuenta y cómo y en qué medida sabe de lo ocurrido<sup>12</sup>

En lo que respecta a la posición que ocupa el narrador dentro de la historia o cómo y en qué medida sabe de los acontecimientos, me apoyo en la clasificación de la doctora Helena Beristáin y que a continuación cito en sus cuatro divisiones:

A) el narrador que no participa en los hechos relatados.

B) el narrador que a la vez que narra, participa en los hechos como personaje o como testigo observador

C) el narrador que es el héroe y cuenta su propia

<sup>10</sup> Silva, Juan Jacinto "Hoy Elena Garro en la FFyL" en Gaceta UNAM no.2613 p.25

<sup>11</sup> Tacca, Oscar. Las voces de la novela p.71

<sup>12</sup> ibidem. p.70

historia

D) aquel que narra, en su calidad de personaje de la narración primaria o narración en primer grado, una narración secundaria o en segundo grado.<sup>13</sup>

De cada inciso proporciono ejemplos y comentarios de relatos haciendo algunas subdivisiones a partir de las características que observo.

En el último inciso dedico algunos comentarios a los relatos que llamo parcelados o polifónicos porque en ellos aparece un narrador principal apoyado por uno o varios personajes que intervienen para aportar al lector información y puntos de vista diversos, aquí relaciono esta forma de narrar con posibles influencias como el cubismo o la técnica teatral para estructurar la historia. En estos comentarios hago referencia a las técnicas y herramientas empleadas para lograr el efecto polifónico y que aparecen como imperceptibles para un lector común, pero que a la vez dan la originalidad a esta narrativa.

La parte final de este apartado la dedico a explicar los relatos a partir de quien narra, dejando en primer lugar el grupo que corresponde a los contados por Leli y en segundo lugar a los que no tendrían nada que ver con ella, al menos explícita o directamente. Esta parte a la que considero temática fue creada con el fin de explicar cuáles son las estrategias de Leli para ocultarse tras una personalidad narrativa y comento los argumentos pertinentes para descubrirla a través de la información que el lector ha almacenado y advertirla aún tras los narradores que aparentemente no tendrían relación directa con ella.

<sup>13</sup> Beristáin, Helena. Diccionario de retórica y poética

Me parece importante toda esta última explicación porque la considero que se trata de narrativa femenina dejada a veces en manos de narradores hombres, tras quienes una mujer (Leli) se transparenta, este re juego es con el fin de contar al lector una historia con mayor objetividad si la cuenta alguien ajeno que si lo hiciera un personaje involucrado con el conflicto.

## 2.- LAS HISTORIAS EN FUNCIÓN DE QUIEN LAS CUENTA.

### 2.1. EL NARRADOR QUE NO PARTICIPA EN LOS HECHOS.

Entre los textos en cuestión de Elena Garro, considero que sólo en "Debo olvidar" aparece este tipo de narrador secundario o personaje narrador transcriptor quien cuenta lo que va leyendo en un diario escrito un año antes, sin que aparentemente se vea involucrado en lo leído.

Esta lectura del diario la considero de segundo grado por su lejanía, aunque resulta de gran importancia al sensibilizar al lector para que infiera que se repetirá lo ocurrido a los personajes de hace un año en el personaje lector del diario.

Al narrador anónimo que cuenta una historia en segundo grado, lo considero narrador-transcriptor, (Osacar Tacca en Las voces de la novela llama autor transcriptor a quien escribe a partir de un manuscrito encontrado previamente), quien en este caso lee un manuscrito y da a conocer su contenido.

El narrador principal nos describe lo que ocurre al rededor del personaje-narrador-transcriptor anónimo, y organiza la narración principal que por reducida solo da cuenta de detalles en relación a la ubicación de quien después será el narrador secundario o personaje-narrador ocupa una posición independiente de la historia

que está contando y leyendo, ocurrida en el mismo lugar un año atrás, por esta doble función del desconocido la apariencia estructural sería de embudo al revés, donde hay una historia del presente que ocupa menos espacio, contenedora de una historia más larga, ambas comunicadas por el mismo espacio. Esta forma de contar da a la narración mayor veracidad y objetividad porque nos hace pensar que lo sucedido en el allá y entonces está basado en un documento real y como testigo está el narrador-transcriptor, haciendo olvidar a quien lee, que estos sucesos se encuentran insertos en una ficción que por ocupar menos espacio en nuestro texto se vuelve imperceptible.

Esta forma de narrar origina una historia anidada en otra, o bien una historia dependiente o subordinada y otra regente o principal, en cuanto a la extensión es menor para la principal que para la subordinada. En la siguiente cita tomada de "Una mujer sin cocina" aparece la parte correspondiente a la historia principal, a partir del segundo párrafo y hasta el final (un total de de 17 páginas), corresponde a la historia subordinada.

*Era un veintiocho de junio y la tarde aplastaba a la ciudad con su aire sofocante; la inminencia del calor terrible como un incendio seco y sin llamas, amenazaba a Lelinka, sensible a los vapores hirvientes que escapaban de los automóviles y de las fachadas de las casas. No tenían ningún lugar a donde ir, nadie las conochea y ella no conochea a nadie. Había aprendido a ser fantasma recorriendo avenidas y cuartos amueblados. Vagamente recordaba que alguna vez había existido. recordaba con precisión a sus padres y trataba de alcanzarlos y llegar a los jardines en donde jugaba y en los que existían fuentes alborozadas, jacarandas tendidas como sombrillas moradas y tulipanes rojos.*

*Por las noches la cocina brillaba con el fogón encendido y las criadas movían platos, abrhan alacenas olorosas a frijol*

2.2.- EL NARRADOR QUE A LA VEZ QUE NARRA, PARTICIPA EN LOS HECHOS COMO PERSONAJE O COMO TESTIGO OBSERVADOR.

2.2.1. TESTIGO OBSERVADOR. PRESENCIA LO QUE CUENTA

Este tipo de narradores presencian los acontecimientos, sabiendo de los personajes, lo que cualquiera puede advertir, más los pensamientos y el pasado de los personajes, lo que les da un carácter de omnisciencia y presentan un relato convencional por donde el narrador lleva de la mano al lector. En este caso estarían, "¿Qué hora es?", "La semana de colores", "El duende", "Perfecto Luna", "Nuestras vidas son los ríos", "Andamos huyendo Lola", "La corona de Fredegunda", "Las cuatro moscas", "Una mujer sin cocina", "La dama y la turquesa".

2.2.2. PARTICIPA EN LOS HECHOS COMO PERSONAJE. NARRA SU PASADO

Otros relatos son contados por un personaje-narrador de su propia historia, y por esta causa guardan relación o vínculo con lo contado y se involucran más en ella. Esta estrecha relación con lo que ocurre, produce información subjetiva al lector, y para darle mayor objetividad es que aparecen diálogos directos que acercan al lector de hoy un relato ocurrido tiempo atrás.

El narrador personaje aparece sólo para hablar de su pasado, ubicado generalmente en la infancia como sucede en "El día que fuimos perros", "Antes de la Guerra de Troya", "El robo de Tiztla", "La primera vez que me vi", "Las cabezas bien pensantes", o bien para dar cuenta de un pasado inmediato, como ocurre en "El mentiroso", "El zapaterito de Guanajuato", "Era Mercurio", " El

mentiroso", "El zapaterito de Guanajuato", "Era Mercurio", "El anillo", "Las cabezas bien pensantes".

En relación a cuánto sabe el narrador-personaje de lo que cuenta, resulta evidente que exista omnisciencia, aunque aun aceptándola resulta extraño que un narrador-personaje-niño conozca los pensamientos de otro y nos los cuente a través de las problemáticas de un adulto. Esto ocurre en "El niño perdido", cuando Faustino menciona al lector los pensamientos de una mujer llamada la Colorada:

*... Esa noche, la Colorada estaba pensando en que la señora no tenía dinero para pagar el hotel donde nos alojábamos.*

Resulta también extraño que el narrador-personaje-niño omnisciente, sepa y cuente el pasado de otros, ejemplo de lo cual es la siguiente cita de "El niño perdido", donde Faustino que había asumido una posición de narrador observador, limitado a describir, sepa y cuente el pasado de un personaje que recién conoce, Serafín el gato.

*... jugábamos con Serafín... En el convento las monjitas lo querían mucho y él jugaba en el jardín. hasta que lo espantó un tamaño perrazo, que se metió sin que lo notáramos y mientras que la Madre Esperanza estaba enseñando el piano a las pobres huerfanitas que vivían allí. Después del perro, Serafín prefirió jugar en la Capilla o en el piano...*

En la cita también se puede observar que Faustino ocupa un doble lugar de omnisciencia, pues sabiendo el pasado, da cuenta de los sentimientos de personajes como las monjitas.

La aparición de este personaje-narrador en diferentes épocas de la vida de los personajes a quienes acaba de conocer, da a su narración un mayor grado de certeza, a la vez que su inexplicada omnipresencia resulta desconcertante para el lector quien se asume

como engañado, por haber pensado que sabía tanto como quien al contar lo llevaba de la mano y que de pronto advierte que se le ha proporcionado sólo la información que el narrador ha querido. Este manejo de información en manos de un personaje, que se convierte en narrador es muestra de una elipsis en lo contado, como ocurre en "Una mujer sin cocina" donde quien cuenta aparece sin nombre, sería una elipsis de información que el lector se ve obligado a completar a través de frases del mismo texto como: "...como les contaba Tefa mientras calentaba las tortillas. Ellas sentadas a la mesa enorme, escuchaban sus relatos de hechos históricos" a través del cual se inferirá a través de Ellas y de Tefa, que quien cuenta es Leli, esta forma de narrar estructura un palimpsesto con los relatos de adultos, pues el lector advierte que hay un texto cuya información es previa al relato y debe saber cuál es el texto que se escribió antes del que se está leyendo y que le da sentido a éste.

### 2.3 EL NARRADOR QUE ES HÉROE Y CUENTA SU PROPIA HISTORIA

El narrador de su propia historia que aparece contando su pasado inmediato es una estrategia para explicar al lector la causa del presente del personaje-narrador y por lo tanto propicia un relato invertido, que principia por el final. un ejemplo de esta forma de narrar es "El anillo", donde mediante esta estrategia el lector se entera que Camila se encuentra ante un juez por haber matado a quien embarazó a su hija y contraído matrimonio con otra. Dentro de esta modalidad de contar su pasado aparecen algunas variaciones en lo que se refiere al detonante de las evocación, éste puede ser desde una clara enunciación de recuerdo como sucede en "Una mujer sin cocina", donde un día significativo (28 de junio) Leli Recordaba con precisión

a sus padres y trataba de alcanzarlos y llegar a los jardines en donde jugaba y en los que existían fuentes y variadas plantas; o partir de una reflexión suscitada por algo que observa en el ambiente, como ocurre en "Las cabezas bien pensantes" donde a partir de un momento de somnolencia Leli refiere su infancia y el lector no sabe si lo evocado fue un sueño o un recuerdo muy bien estructurado. Lo mismo ocurre en "Las cuatro moscas", donde el detonante para propiciar la evocación en Leli son la soledad y la agresión de los caseros. En este relato la evasión del presente es tan marcada que la narradora-personaje al recordar, evade su presente y vive el pasado, unidos en ella porque le significan molestia y frustración a tal grado que sufre una metamorfosis en el pasado, se convierte en mosca y evade tanto el antes como el hoy. Otros relatos presentan la asociación libre para relacionar el pasado con el presente de la narradora-personaje como ocurre en "Antes de la Guerra de Troya", donde tratando de imaginar qué había antes de tal evento, manifiesta que Leli y Eva vivían su infancia como una sola persona.

*Antes de la Guerra de Troya los días se tocaban con la punta de los dedos y yo los caminaba con facilidad. El cielo era tangible. Nada escapaba de mi mano y yo formaba parte de este mundo. Eva y yo éramos una.*

Otro relato que evoca la infancia es el único narrado por Eva donde se sorprende al lector con la aparición de ella casi al final de la historia. Con su aparición, la historiadora cobra mayor distancia temporal respecto al lector, y ella pasa de ser un personaje sujeto de observación de un narrador omnisciente anónimo, a ser este narrador.

*El misterio quedó encerrado en la mudez de Lorenza y en el silencio de Euita. Hoy, muchos años después, Euita, que soy yo, se decide a decir la verdad sobre el robo de Tiztla.*

2.4. AQUEL QUE NARRA, EN SU CALIDAD DE PERSONAJE DE LA HISTORIA PRIMARIA O EN PRIMER GRADO, UNA HISTORIA SECUNDARIA O EN SEGUNDO GRADO.

Existen otros relatos donde aparece un narrador omnisciente que considero principal, quien al contar, cita de manera directa lo dicho en el pasado por algunos personajes. Al contar su pasado cada personaje se convierte en narrador de su propia historia y da origen a un relato fragmentado, que sólo el lector atento puede organizar. La diferencia entre esta manera de narrar y la explicada en la división anterior, radica en la intervención constante de los personajes y la casi desaparición del narrador principal, así como la poca importancia que cobra la historia de primer plano.

El narrador omnisciente nunca explica cómo pasa de un tiempo y espacio a otro, a éste le basta con mostrar lo que ve, y deja todo el trabajo de comprensión al lector quien por asociación de otros relatos puede advertir que se trata de un tiempo o de otro donde se llevan a cabo las acciones narradas, esta aparente confusión y desconcierto para un lector novato corresponde a una de las características de la antinovela:

...El espectáculo ya no es un decorado donde va a transcurrir la acción. Es la acción misma. No hay más acontecimiento; la mirada es el acontecimiento. Todo lo que ocurre es fijado en un dibujo en el que el novelista nos describe las figuras uscesiyas, sin mostrar nunca cómo pasó de una figura a otra<sup>14</sup>

Al relato titulado "El árbol" lo considero como el principio del cambio en las técnicas narrativas, pues posee dos formas de narrar, la primera a través de un narrador principal omnisciente que se localiza dentro del ambiente donde se desarrollan

<sup>14</sup>Pignaud, Bernard. La Antinovela p.42

los sucesos, lo cual haría de él un relato tradicional; después aparece la intervención de uno de los personajes que al contar etapas de su pasado y explicarlas a otro personaje interlocutor ocupa la posición de narrador secundario que cuenta su pasado de manera indirecta al lector. Este segundo tipo de narrador es el personaje Luisa cuyo papel se advierte en el siguiente ejemplo:

*-Cuando lo vi, estaba en el corral de mi casa, era un charro que respiraba lumbre; no tenía botas sino cascos de caballo y al caminar sacaban lumbre*

*Había vivido en México y Marta lo ignoraba.*

En el ejemplo el narrador omnisciente sabe del pasado del Luisa y del presente de Marta, por lo que lo considero ubicuo y capaz de formar parte del pasado y el presente de los personajes.

En "La culpa es de los tlaxcaltecas", la combinación de voces narrativas se multiplica al aparecer un narrador principal omnisciente contando el presente de la historia de Laura y Nachita, quienes intervendrán como personajes-narradores secundarios que cuentan al lector la versión de su pasado alternándola con la perspectiva del narrador principal, además son capaces de dar cuenta de lo que sintieron y pensaron otros otros personajes mencionados por cada una, convirtiéndose así en omniscientes también así como lo que sintieron o pensaron otros.

*Nacha oyó que llamaban a la puerta de la cocina, era la señora Laurita que subió la escalera y se dirigió a su recámara...La vieron echarse en su cama y soñar con los ojos muy abiertos. Las dos tuvieron el mismo pensamiento y así se lo dijeron después en la cocina.*

En este ejemplo, se observa cómo el narrador omnisciente del presente lo es también en el pasado, pues conoce lo que había pasado por la mente de las sirvientas en el momento recordado. En el siguiente párrafo, Laura recuerda lo que el indio le dijo, de esta forma ella pasa de ser personaje a narradora para

aumentar la cantidad de voces que cuentan:

*...Me cogió la mano y me la miró. "-Está muy desteñida, parece una mano de ellos -me dijo".  
...Cuando me dijo eso lo miré a los ojos. Antes sólo me atrevía a mirárselos cuando me tomaba, pero ahora, como ya te dije, he aprendido a no respetar los ojos del hombre. (narradora autodiegética).*

En este fragmento, Laura, personaje-narrador, cuenta un fragmento de su vida desconocido por Nacha su interlocutora y por nosotros lectores, pero además, ella está siendo capaz de presentar un desdoblamiento y observar su propia reacción adoptando una manera reflexiva ante una experiencia personal.

Además de contar sus propias experiencias, Laura presenta indicios del narrador omnisciente cuando dice qué siente el indio, por ejemplo:

*- El no tenía miedo.*

El otro personaje-narrador omnisciente que además de contar externa su opinión acerca de lo que ocurre, es Nacha como lo hacen las sirvientas que conocen bien a sus patrones y se manifiesta en fragmentos como el siguiente:

*-Ebase su café, señora -Dijo compadecida de la tristeza de su patrona. ¿Después de todo de qué se quejaba el señor? A leguas se veía que la señora Laurita no era para él.*

En esta cita se advierte, además de la omnisciencia de Nacha, la del narrador, aunado al lenguaje empleado por ambos debido a los diálogos indirectos libres. Esta fusión se manifiesta en fragmentos como:

*"Para mí, la señora Laurita anda enamorada"*

*Cuando el señor llegó ellas estaban todavía en el cuarto de su patrona,*

En este último fragmento, el narrador desconocido, cita entre comillas lo dicho por las sirvientas en el pasado y después emplea el término de "el señor" cuando hubiera podido decir

Pablo, con esta expresión el narrador anónimo omnisciente puede percibir el mundo con la misma jerarquía que lo hace Nacha.

Otro ejemplo de ubicuidad del narrador principal omnisciente, es el citado a continuación, donde éste cuenta lo que Laura esta recordando en el momento de la narración y además lo hace como si también hubiera estado observando el momento citado, pues emplea un verbo en copretérito, que indica simultaneidad en las acciones.

*Nacha recordó su llegada: ella misma le había abierto la puerta. Y ella fue la que le dio la noticia. Josefina bajó después, desbarrancándose por las escaleras.*

Volviendo a la posición de personaje de Nacha, debe tenerse en cuenta que como tal estaría sujeta a la voz del narrador principal ubicándose en un aquí y ahora, pero además como narradora es capaz de desplazar lo contado y relatar una historia ocurrida allá y entonces:

*Nacha aplaudió la discreción de su patrona y recordó que aquel medio día, ella, apenada por la situación de su ama, había opinado;*

*-...tal vez el indio de Cuitzeo es un brujo.*

En las dos últimas citas, es posible advertir la compenetración que existe entre el narrador anónimo y lo que externa Nacha como una opinión, o lo que él hace que cuente Nacha.

Es importante hacer notar que, Laura menciona la alusión que el indio hace al tono de piel de ambos ya que éste se relaciona con lo recordado por Elena Garro respecto al color de su cabello, cuando cuenta a Emmanuel Carballo:

*En una de nuestras correrías por el monte un arriero me preguntó: '¿Cuál de los dos ancianitos es tu papá, nina?' 'Ancianitas?', preguntó humillada. 'Sí, tú también naciste ya ancianita, con el pelo blanco.' Sus palabras nos preocuparon. En efecto, en todos los corridos y las canciones las mujeres tenían el pelo*

negro y 'brillante'.<sup>15</sup>

Por la intervención directa de los personajes para contar fragmentos de la historia que sólo cada uno conoce y por la omnisciencia y ubicuidad de un narrador principal, tanto "El árbol" como "La culpa es de los tlaxcaltecas": son historias polifónicas, a diferencia de Testimonios sobre Mariana, novela que considero más cubista que polifónica porque en ella cada personaje proporciona información recabada por el narrador-investigador principal de la historia cuyo hilo conductor es Mariana. A diferencia de los otros relatos polifónicos es que en la novela el narrador principal no se relaciona omniscientemente con los personajes y ellos no narran directamente al lector sino que se mantienen como informadores externos a la historia leída.

Sus combinaciones vocales convierten a "La culpa es de los tlaxcaltecas" en ejemplo de la forma en que Guillermo de Torre concibe al poliplanismo:

...es la expresión "sucesivista", haciéndola perder su carácter monódico unilateral, y alcanzando la amplitud polifónica que posee la música, el simultaneismo quiere introducir en la literatura que produce mediante la sucesión de palabras una vista de conjunto instantánea. El arte se convertirá así en drama y podría reflejar la época presente mediante la presencia simultánea y la lucha de voces diversas: lo individual, lo colectivo, lo humano, lo universal...<sup>16</sup>

Como había mencionado, el narrador principal de "La culpa es de los tlaxcaltecas" con frecuencia utiliza diálogos directos para traer al presente lo dicho en el pasado por los personajes y los combina con diálogos indirectos libres que descubren su conocimiento de los personajes y en ellos utiliza el habla

<sup>15</sup>Carballo, Emmanuel. Protagonistas de...p. 500

<sup>16</sup>Torre, Guillermo de. ob. cit. v.I p.307

característica de cada uno fundiéndose en ellos y perdiendo su propia personalidad.

*Nacha sabía que era cierto lo que ahora le decía la señora.*

*Nacha recordó a la señora como si la viera ahora, poniéndose su vestido blanco manchado de sangre, el mismo que traía en ese momento en la cocina*

Con el empleo de diálogos indirectos libres, también se rompe la distancia temporal y narrativa del que cuenta, formando un continuo narrativo difícil de ser dividido temporal y espacialmente por el lector. Para aumentar esta aparente simultaneidad de sucesos, sólo aparecen signos de puntuación (entre comillas), lo narrado por el personaje-narrador (Laura) en el pasado inmediato. Para un lector acostumbrado a recibir información (verbal) escrita, estos datos visuales casi imperceptibles le son difíciles de registrar y dar sentido dentro del relato.

*"-¡Estos indios salvajes!... ¡No se puede dejar sola a una señora! -dijo al saltar de su automóvil, disque para venir a auxiliarme."*

La omnisciencia del narrador principal, consistente en describir pensamientos y sentimientos manifestados en el pasado por los personajes aparece cuando nos dice mediante estilo indirecto libre que la actitud agresiva de Pablo causaba miedo en Laura cuyo único desahogo es la comunicación con Nacha (de ahí el significado de su presencia).

*Nacha bajó los ojos, Josefina abrió la boca como para decir algo y la señora Margarita se mordió los labios. Pablo, en cambio, agarró a su mujer por los hombros y la sacudió con fuerza.*

*Laura suspiró y miró a su cocinera con alivio. Menos mal que la tenía de confidente.*

Otra manifestación narrativa de omnisciencia más simple (porque sólo sabe lo que piensan o sienten los personajes en

el presente), es cuando describe lo que Nacha piensa en el momento que nos cuenta:

*Nacha se aproximó a su patrona para estrechar la intimidad súbita que se había establecido entre ellas.*

*Laura suspiró y miró a su cocinera con alivio. Menos mal que la tenía de confidente.*

La intervención de los personajes mediante los diálogos directos citados textualmente hacen aparecer los acontecimientos ante el lector como si ocurrieran y se ordenaran sin la participación del narrador principal, dejando que se presenten por cada personaje sin ninguna ayuda para organizarlos, como sucede en el teatro. Esta forma de presentar lo ocurrido constituye la "mirada objetiva" de que se habló mucho cuando comenzó el *nouveau roman* en Francia, hace poco más de dos décadas<sup>17</sup>. Un ejemplo es la siguiente cita donde se puede observar que lo contado al lector por el narrador principal y sucedido dos meses antes del momento de la escena aparece ligado, a un diálogo directo ocurrido en la escena, lo cual estructura un rompimiento temporal ocasionado por la mezcla entre el narrador principal y la intervención de los personajes:

*-¡Nunca pensé que fueras tan baja! -dijo el señor y la aventó sobre la cama.*

N. PRINC.

*-Dinos quién es -preguntó la suegra suavizando la voz.*

N. PERSON.

*-¡Verdad, Nachita, que no podía decirles que era mi marido? -preguntó Laura pidiendo la aprobación de la cocinera.*

DIA. DIREC.

*Nacha aplaudió la discreción de su patrona y recordó que aquel medio día, ella, apenada por la situación de su ama, había opinado: -Tal vez el indio de Cuitzeo es un brujo.*

<sup>17</sup>Beristáin, Helena. Análisis estructural del relato literario p.113

### 3.-DIIVISION TEMATICA

Esta división obedece a que considero importante ubicar las posiciones narrativas que ocupa Leli cuando aparece, o bien el narrador principal en relatos donde no aparezca ella, si lo hace de manera anónima o no, así como también deducir a partir de lo que sabe de cada historia tras qué tipo de narrador se esconde la personalidad de Leli.

Para estos fines he dividido los relatos en dos secciones, la primera abarca los textos que involucran a Leli, ya sea como narradora o como personaje visto por un narrador observador, esto último con el fin de deducir a partir de lo que sabe quien cuenta, si se trata de un narrador tras el cual se esconde Leli.

Otra sección de relatos será la que no tiene ningún vínculo con Eva o Lelinca y que por esta razón aparecerán ante el lector como ajenos a esta temática, esta división se realiza con el fin de observar las semejanzas narrativas entre las empleadas en la primera sección y esta..

#### 3.1.-LILI NARRADORA.

En las narraciones realizadas por niños, puede notarse de manera muy velada la aparición de un narrador adulto, como aparece en "La semana de colores" donde Leli cuenta, en diálogos directos, citados textualmente, lo ocurrido en casa de Don Flor; pero éstos son citados a su vez por alguien más, el narrador principal omnisciente. De esta forma el estilo directo está inserto en el indirecto, ambos dan cuenta de la información en su totalidad, así lo muestra el ejemplo siguiente:

*-Vamos a ver a Don Flor, él nos lo dirá. (habla Leli)*

*Bajaron la colina y dieron un rodeo hasta llegar frente a la casa. (habla el narrador principal)*

Momentáneamente ese narrador personaje aparece dentro de la narración y ambos alternan y complementan la información al lector, respetando la distancia temporal en que ocurrieron los sucesos:

*-Qué pena las trae por aquí, niñas- Les dijo Don Flor cuando apareció en la puerta de su casa. Ellas lo miraron, alto metido en su túnica de pliegues opacos, con las orejas cubiertas por los cabellos negros.*

*-No vemos...*

*-Pasen, pasen.*

La forma de proporcionar al lector información a través de diálogos indirectos que no estén introducidos por un relativo "que", hace parecer al diálogo de primera mano, y la aclaración, en este caso "*les dijo*", distrae al lector acostumbrado sólo a buscar información de los hechos y no a advertir quién cuenta, de manera que es fácil presa de la estructura y cree que se trata de una historia contada por un personaje. Además se debe advertir que los datos que proporciona ese narrador adulto son muy detallados, tanto que cualquiera que no hubiera presenciado los sucesos en el momento en que se desarrollaron (en la infancia de las niñas), no podría contarlos, por lo que considero que ese narrador adulto omnisciente es Leli tiempo después, cuya intención es dar a conocer cómo veían los acontecimientos durante su infancia.

Algo parecido ocurre en "*El duende*", donde aparentemente una de las niñas narra, pero en realidad cuenta un narrador principal observador o testigo desconocido, que participa de los hechos, sabedor de lo que sucede en el interior de los personajes, por lo que considero omnisciente y omnipresente porque sabe lo que pensaba una de las niñas en el pasado:

*En dos hamacas paralelas Eva y Leli se mecían*

*-Eva, ¿Te da miedo morir?*

D.Ind.L. *Eva lo sabía todo, era distinta*

*Leli recordó el día que jugando con la navaja de su padre se cortó un dedo y la sangre salió a borbotones.*

La posibilidad de saber qué pensaba Leli acerca de Eva en el pasado mientras se mecían, hace pensar que se trata de una omnisciencia manifiesta en toda época, por lo que sería más creíble pensar en que quien nos cuenta es una de las niñas después de algunos años. Ella, para no involucrarse trata de mantenerse alejada de los personajes, mostrándonoslos objetivamente.

La misma posición narrativa se encuentra en "Nuestras vidas son los ríos", donde un narrador omnisciente cuenta las apreciaciones de Leli en su infancia, así como los mensajes que sus antepasados depositaron en ella contribuyendo así a conformar su personalidad. Es un narrador que pretende hacer pensar al lector que quien cuenta es la misma niña, pero ella no puede expresar evaluaciones del gobierno como las siguientes, de manera que considero que un narrador omnisciente pone en boca de los personajes lo que él no quiere decir, así parece que ellos manifiestan por sí mismos sus propias ideas.

*-El gobierno es un matón.*

*-Sí, fusila a todos los mexicanos -Contestó Ceferino, que caminaba junto a ella bajo los portales quietos.*

*-Yo también soy mexicano dijo Leli, que en ese momento caminaba como el general mexicano, en el paisaje de los fusilados, a pasos largos, indiferente a la tristeza de perder la vida.*

.....  
*...Guardó silencio y respiró la tarde que subía hasta el cielo. A lo lejos, los cerros anaranjados y violetas se habían quedado quietos, sin iguanas, sin gaviñanes, sin viento...*

El lector, además de advertir la omnisciencia del

narrador, se da cuenta de que es capaz de decir qué respiraba la niña y creo que eso, sólo la misma Leli años después podría saberlo y contarlo con la recreación del recuerdo.

Esta aparición de un narrador omnisciente desconocido alternado con lo que expresan por sí mismos los personajes, da al relato vibración humana, pues muestra el mundo con los ojos de ellos, pero también reflexiona sobre la actitud de los personajes<sup>18</sup>, como cuando explica al lector que Leli caminaba "*indiferente a la tristeza de perder la vida*", este tipo de manifestación ocurre muy discretamente y en pocas ocasiones.

La estrategia aparecida en "El robo de Tiztla", la considero como contraria, porque al lector se le presenta como narrada convencionalmente por una tercera persona, y se aclara desde el principio que los acontecimientos ocurrieron en un pasado inexacto usando diálogos directos explicados por verbos aclaratorios al final de cada parlamento, hasta ahí no hay variación respecto a las historias anteriores:

*-¡Estas mujeres saben!-*

*Respondía el jefe policiaco. -¡Claro que saben!- respondían sus ayudantes.*

*-Nada más dígame qué vio.*

*Y el jefe de policía miró a Fili con ojos vidriosos, como si quisiera sacar de las pupilas de la mujer alguna imagen oculta. Fili bajó los párpados recelosa.*

La originalidad aparece cuando se descubre que la voz narradora que había aparecido hasta ese momento como omnisciente participativa y anónima es de Eva, quien se declara narradora-personaje, de su propio pasado contado desde la perspectiva del presente, sorprendiendo con ello al lector, pues el narrador que se creía omnisciente sólo era un escondite del narrador

<sup>18</sup>Beristáin, Helena. ob.cit p.113

en primera persona. De manera que la estrategia narrativa es contraria a la anterior: primero, porque el narrador permanece oculto y anónimo al principio y después, por cambiarlo de tercera a primera persona de manera implícita.

*El misterio quedó encerrado en la mudez de Lorenza y en el silencio de Euita. Hoy, muchos años después, Euita, que soy yo, se decide a decir la verdad sobre el robo de Tiztla.*

Otra forma de narrar en primera persona se da cuando quien cuenta la historia es un personaje explicitado desde el principio, forma que aparece en *El niño perdido*, "La primera vez que me vi", "El zapaterito de Guanajuato", "El día que fuimos perros", "Antes de la guerra de Troya".

En el "Zapaterito de Guanajuato" desde las primeras líneas se aparece el narrador personaje, como lo muestra la siguiente cita:

*Iba yo bajando la avenida, llevaba a Faustino de la mano,...*

A diferencia de otros relatos, aquí aparecen acciones realizadas por los personajes que no tienen explicación para el narrador, que cuenta sin preguntarse ni explicar el antecedente de ellas, como sucede cuando Loretito sabe que persiguen a la mujer que le ha brindado su casa y que un hombre la amenaza, en ese momento los personajes saben más de sí mismos que el narrador y que el lector. Esta incapacidad del narrador de su propia historia para conocer el pasado de los personajes que actúan junto a él aparece también en "El niño perdido", donde a Faustino le resulta inexplicable que persigan a la señora Blanquita quien ha sido buena al brindarle su cuarto de hotel para que viva con ellas. En esta historia aparece alternando con este desconocimiento del narrador el conocimiento del pasado del gato Serafín, (al que ya se hizo mención en este apartado), parecería

entonces que el pasado del gato es más significativo que el de la señora Blanquita. En ambas historias aparecen los acontecimientos desde la perspectiva del personaje-narrador contados meses después de ocurridos los sucesos, lo cual le da la categoría de ser personaje en un momento más cercano al de la lectura, que actúa por sí solo y auto-narrador de una historia en un segundo nivel temporal, también capaz de proyectar un momento futuro:

*Yo ya no las vi, (a Leli y Lucía) era más prudente por aquello de que la seño todo lo dice sin darse cuenta.*

*...Trabajo mucho con los compañeros y cuando llegue el día del triunfo y de agitar las banderas, le diré: -Señor, ¿se acuerda usted de Camargo, ese parásito burgués? -Y nos retiremos los cuatro juntos, la seño, Lucía, Serafín y yo...*

Tanto en "El zapaterito de Guanajuato" como en "El niño perdido", el narrador es un hombre. En el primero un adulto y en el segundo un niño, conocedor hagiográfico y de la vida de los personajes más que el lector. Si como lectores sabemos que una característica de Leli es ser la única conocedora de la vida de los personajes esta información serviría de fundamento para considerar que esté escondida tras la apariencia del niño. Esto reforzado por la formación religiosa de Leli gracias a la cual conoce todo lo relacionado con los santos, sería fácil relacionar al narrador masculino como un escondite de la protagonista.

En "El día que fuimos perros" el narrador-personaje Leli, es aceptado como omnisciente:

*El día que fuimos perros no fue un día cualquiera, aunque empezó como todos los días. Despertamos a las seis de la mañana y supimos que era un día con dos días adentro. Echada boca arriba. Eva, abrió los ojos y, sin cambiar de postura, miró a un día y miró al otro. Hacía ya rato que yo los había abierto...*

En este relato aparece el siguiente episodio donde aparece una descripción que permite advertir que el narrador yo sigue el juego de las niñas y se refiere a ellas describiéndolas con las actitudes correspondientes a la metamorfosis que han adquirido y los nombres adoptados. Este narrador-personaje, desempeña una doble función, cuenta lo que hace ella misma, como niña y como perro, es un doble juego de espejos.

*-Tú, ¿cómo vas a llamarte? Busca tu nombre de perro, yo estoy buscando el mío.*

*.....*  
*-Ya encontré mi nombre.*

*-¿Ya? -Eva se enderezó curiosa.*

*Sí: Cristo.*

*Eva me miró con envidia.*

*-¿Cristo? Es buen nombre de perro.*

*Eva acomodó la cabeza sobre las patas delanteras y cerró los ojos.*

*.....*  
*Y el Buda se echó junto al Toni y empezó a gruñir de gusto.*

Además, en este relato, las niñas que han adoptado un aspecto o una personalidad de perros son descritas por Leli quien a la vez de adoptar la conducta de un perro, no deja de saberse ser humano para poderse describir a sí misma, podría decirse que se desdobra dos veces. Es entonces cuando de posición de narrador pasa a observador y a autoobservadora, Leli se observa después de un desdoblamiento que pone distancia entre ella y ellos(los de su otro aspecto, los perros).

*Los perros llegaron al zaguán... Los hombres se quejaban en el otro día: "¡Ya vas a ver!"... "¡Ajay! ¡Hijo de la chingada!"... Sus voces sofocadas venían desde muy lejos, uno detuvo la mano del que llevaba la pistola y con la mano libre le tatuó el pecho con su cuchillo.*

Aparte de verse de manera compleja, Leli se convierte en narradora-testigo de un asesinato del cual desconoce las causas,

por lo que como otros narradores, sabe menos que los personajes a quienes observa, esto lo muestra la cita anterior, que además constituye una historia anidada en la principal.

En "El zapaterito de Guanajuato" ocurre algo similar, aparece un episodio que propicia el cambio de situación del narrador, Don Loretito, quien al principio cuenta en primera persona, y más adelante lo hace en 3a persona:

*La señora se echó a andar y el hombre la fue siguiendo, mirando, mirando para todas partes, desconfiado. A mí no me vio... Además yo se caminar sin que me miren... La señora Blanquita iba muy adelante, caminando sin volver la cabeza....*

Este pasaje en la vida de Loretito conforma una historia anidada, en toda su trayectoria vital, y así nos lo hace ver como narrador de lo que observa y experimenta.

De todas las historias, resulta diferente la apariencia sorpresiva del narrador de "La primera vez que me vi", y no sólo por ser un narrador-personaje, ni por contar su encuentro con Leli y Lucía durante el exilio y deportación, sino porque resulta ser un sapo, lo cual es un suceso que queda fuera de las leyes naturales y convierte la narración en un cuento fantástico<sup>19</sup> para niños, con datos históricos y sociales para adultos. Este sapo rompe con lo natural que había sido mostrar los acontecimientos a través de la voz de un ser humano, además de ser capaz de vivir casi eternamente y dar su opinión de una gran cantidad de sucesos históricos, tanto del país como de los personajes.

En "El niño perdido" y "El zapaterito de Guanajuato" los narradores cuentan su pasado, e inserto en él, un pasaje de la vida de Leli en su etapa adulta, que con la perspectiva narrada aparecerá<sup>19</sup> Todorov define lo fantático como "la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales frente a un conocimiento aparentemente sobrenatural" p.24

ante nosotros como historia anidada dentro de otra principal, contada de manera omnisciente por el narrador-personaje respectivo.

*...!Quién me hubiera dicho que en esa misma calle...iba yo a encontrar mi suerte!.....La vi venir, ¡eran dos! Una vestida de color de rosa y la otra de azul con cuello blanco de encajitos. Las dos eran güeras, sólo que una de ellas todavía iba a la escuela y la de rosa era su mamá. así se me figuró y así resultó.....  
.....Los compañeros me dijeron que las dos lloraban mi suerte.....Yo ya no las vi. ("El niño perdido")  
Iba yo bajando la avenida.....cuando la vi por primera vez.....Porque de repente la vimos venir andando de cara a nosotros. Su traje blanco relumbraba al sol.....Me fui hasta sin despedirme.....Tal vez me necesite. ....Por eso de buena hora agarré el camino de regreso a México.....("El zapaterito de Guanajuato")*

Esta forma de contar combina al narrador-personaje, en narrador de su propia historia en el presente (en primer grado) y narrador de su propia historia en el pasado (en segundo grado) que además cuenta como observador la historia de otros(Leli), lo cual proporciona una multitud de perspectivas y voces que hacen pensar en un polifacético juego de espejos para suponer que tras Loretito está Leli.

En "Antes de la Guerra de Troya" se observa desde el principio un yo narrador de quien de manera indirecta el lector sabe que se trata de Leli, pues ella misma lo dice, pero su nombre lo pone en voz de su madre y la perspectiva la da ella desde una época posterior a lo contado.

*Fue antes de que Leli naciera... decía aveces mi madre.*

*La señora se llamaba Elisa y era mi madre.*

En "Las cabezas bien pensantes", Leli, tras el anonimato narra su pasado en tono reflexivo, y a través de los datos que menciona el lector puede concluir que se trata de ella, pues

quienes la acompañan son Petrouchka, Lola y Lucía.

Entre estos narradores-personajes anónimos, puede observarse que por una parte, engañosamente hacen pensar al lector que quien cuenta es un niño o niña, cuando en realidad cuenta un narrador testigo u omnisciente localizado dentro del espacio de la historia y sólo se utiliza la voz de los niños para dar mayor veracidad a las aventuras. Estos relatos incluyen información que un niño ignora o pasaría por alto, como los nombres y jerarquías de los santos, o las descripciones poéticas del viento, o la forma inocente con que un hombre ve a una mujer. Por otro lado, el narrador principal u omnisciente sabe muchas cosas de los personajes en el momento que ocurrieron los acontecimientos, por lo que considero que se trata de una niña años después. Entonces el narrador es un desdoblamiento del personaje que se ve a sí mismo en su pasado y en su presente y tras las máscaras de sus juegos.

De acuerdo a estas observaciones no hay narradores infantiles, sólo adultos omniscientes que se recuerdan a sí mismos o narradores tras quienes se esconde Leli y que cuentan fragmentos de la vida de ella.

Aquí también se encuentran los relatos donde Leli con edad adulta recuerda su infancia como evasión de su presente, de manera que queda como personaje de una historia en primer nivel y narradora de una de segundo, adquiriendo una estructura de una historia anidada dentro de otro principal. Entre las historias con estas características están "Una mujer sin cocina", "Las cuatro moscas", y "La culpa es de los tlaxcaltecas", donde aparecen abundancia de diálogos directos citados textualmente por la narradora con capacidad omnisciente y ubicua capaz de describir su estancia con

los vivos y con los muertos, o de metamorfosearse al pasar de sus recuerdos a la realidad como ocurre respectivamente en ambos relatos. Se trata entonces de narradores capaces de trascender el mundo de los vivos y de convivir con los muertos a su antojo, dando con ello una pincelada de fantasía pues rompe con las leyes naturales.

En "Las cuatro moscas", el narrador es testigo omnisciente, ya que es capaz de contar lo que hace y piensa Lelinka en compañía de los gatos Petrouchka y Lola y de su hija Lucía.

*-Amanecerá algún día... -aseguró la señora Lelinka en voz baja, en medio de la noche oscura.*

*"Sí, amanecerá algún día", repitió y le llegaron los perfumes del portal de los Varilleros.*

Con esta descripción evocativa, Lelinka se transporta a su infancia y a otro lugar y el narrador sigue en su posición omnisciente dentro del momento evocado, de manera que su posición desde este momento es omnipresente y es ubicua. Un narrador semejante está en "Una mujer sin cocina" capaz de pasar del presente al pasado infantil mediante la palabra *recordaba*, y seguir relatando en primera persona y en presente. Esta capacidad rompe con la posibilidad natural de vivir sólo el presente y da lugar a una historia fantástica

PASADO

*...No tenía ningún lugar adonde ir, nadie la conocía y ella no conocía a nadie... Recordaba con precisión a sus padres.... Por las noches la cocina brillaba con el fogón encendido y las criadas movían platos, abrían alacenas olorosas a frijol, maíz, a chocolate y al milagro de "los peces y de los panes" como les contaba Tefa mientras calentaba las tortillas...*

*-No llores niña, no llores -dijo y se enjugó una lágrima muy triste.*

### 3.2.- LILI TRAS SUS MÁSCARAS

La segunda sección de esta clasificación está constituida por las historias cuyo narrador no es Leli, entre ellas se encuentra "El mentiroso", "Perfecto Luna", "El árbol", "Era Mercurio", "¿Qué hora es?", y "El anillo".

En "El mentiroso", el narrador cuenta su propia historia, pues el niño Carmelo Calzada, es quien cuenta las aventuras vividas por él mismo a partir de la separación accidental de su madre. Durante el tiempo que se encontró perdido en Cholula, Carmelo expresa, mediante diálogos directos introducidos por verbos explicativos al final de cada parlamento, sus pláticas con los santos:

*...El santo me dijo:*

*-Hijito ¿Qué haces en esta casa de crates?*

*Aunque creo que dijo de "orantes". Yo le dije: "Estuve con el Rey del Mundo. ¿Y tú quién eres?" le hablé de tú, porque un Santo nunca da miedo.*

*-El hermano José -me contestó.*

Aunque hasta aquí no pareciera tener ninguna relación con los personajes dobles de ella o con Leli, la técnica narrativa muestra el desdoblamiento de personalidad, al verse a sí mismo en un momento determinado. Al final de "El mentiroso", Carmelo, termina diciendo:

*"...por eso estoy crucificado en este rincón oscuro..."*

Esta forma de verse a sí aparece también como una manifestación narcisista de Leli por verse a sí misma, también podría pensarse que el niño es un doble de ella por el conocimiento religioso que Leli recibió de padre y siervientes.

Otro relato que puede considerarse sin relación con

Leli ni sus dobles, es "El anillo", donde desde un principio la protagonista cuenta la causa que la llevó a estar frente al juez en el presente. La posición de narradora en primera persona que ocupa al contar su pasado durante toda la lectura, cita de manera directa los diálogos del pasado, que en ocasiones explica con una aclaración al final del parlamento como el siguiente fragmento:

*-¡Anden, hijos! ¿Cómo pasaron el día?  
Aguardando su vuelta -me contestaron. y vi que en  
todo el día no habían probado bocado.  
-Enciendan la lumbre, vamos a cenar.*

En ocasiones, la narradora de su propia historia, Elisa, evita aclarar quién dice algún parlamento, porque está implícito en el contexto verbal y en la situación y sigue adelante en la historia, como puede observarse en la última intervención del diálogo anterior. Elisa cita también las reflexiones que hiciera en el pasado para lo cual usa las comillas; por ejemplo cuando dice: "¡Andale, Camila, un anillo dorado!" En este tipo de citas puede observarse que en algunos fragmentos narra en primera persona como ocurría con Carmelo en "El mentiroso" o con Laura en "La culpa es de los tlaxcaltecas". Con su forma de narrar Camila refleja un orden de ideas, de juicios y opiniones que la ubican junto a las mujeres del pueblo (sirvientas, lavanderas o cocineras) con poca información científica, cuyo pensamiento es guiado por las creencias populares. Si los lectores sabemos que Leli conocía a la perfección a estas personas porque así nos lo muestra en los relatos infantiles donde convivía en la provincia con los sirvientes de su casa, no nos queda menos que suponer que tras la voz de Camila se encuentra Leli.

Otra de las historias que no cuentan directamente algo relacionado con Leli es "Perfecto Luna", donde una primera parte es

contada por un narrador omnisciente anónimo, que cuenta lo que ve en el camino a Actipan, mientras Perfecto camina.

*tal vez serían las once y media de la noche, cuando Perfecto Luna pasó las últimas casas del pueblo... Recordó los nombres de sus amigos.*

Lo peculiar de la narración es su final cuando el narrador nos ubica en el presente después de la muerte de Perfecto Luna, indicando con ello que lo relatado hasta ese momento se ubicaba durante la muerte del personaje. Con esta información nos hace pensar en el narrador como un elemento fantástico que va más allá de las capacidades naturales de alguien que cuenta. Esta manera de trascender la vida y la muerte, son inquietudes que intrigaban a Leli, presente en relatos como "El duende" por lo que se podría considerar que ella se encuentra también tras la voz de ese narrador omnisciente anónimo.

En "¿Qué hora es?", un narrador omnisciente participante en la historia, refiere lo ocurrido en un hotel parisino, a partir de la llegada de Lucía Mitre a quien, de no ser por el apellido, el lector podría identificar como la familiar hija de Leli, (misma que la acompaña en relatos como "Andamos huyendo Lola" o en "Las cabezas bien pensantes"). La compenetración que logra Leli con Lucía lleva al lector a relacionar este deseo con el manifestado por ella en "El Duende", donde deseaba integrarse totalmente a su hermana Eva durante su infancia. Este deseo podría estar culminado con su hija a quien ve y de quien sabe tanto como si fuera ella misma.

El último relato de este bloque es "Era Mercurio", cuyo protagonista narra un momento de su vida y pasa, a ser un narrador de su propia historia que cita pocos diálogos realizados por otros personajes y lo hace de manera directa, aclarando quién lo dice al final de cada parlamento:

*-¡Qué escándalo estás haciendo! -comentó don Ignacio.  
-Son las seis de la mañana -dijo aspirando la  
frescura de las yerbas.*

Como lo indica la dedicatoria del texto, la historia va dirigida a una tía de Leli, eso es lo único que la involucra a ella con la posición narrativa. El narrador anónimo sabe todo lo sucedido con el novio antes de la boda y nos lo cuenta mostrando su omnisciencia, capacidad de la que acostumbra hacer gala Leli.

Dadas las características de los narradores explicadas hasta aquí, se puede considerar que la presencia de Leli está oculta tras la omnisciencia de cada uno, sobre todo al relacionarse con la información de otros relatos donde ella aparece. Sólo así resulta aceptable que como relatora sepa en ocasiones más que el propio personaje acerca de su pasado, o sea capaz de usar como propio el lenguaje de individuos pertenecientes a diferentes estratos sociales.

Tras los narradores masculinos, se advierte también la presencia de Leli, ya sea por la información que ella recibió en su infancia, o por su predilección hacia los felinos.

En varias ocasiones los narradores omniscientes manifiestan las inquietudes de adivinar el mundo antes de su presencia; de integrarse a alguien con el deseo de trascendencia y de dejar huella en el mundo; la obsesión por repasar lo ocurrido en el pasado y no actuar en el presente y finalmente, de desear conocer el mundo de los muertos. Todos estos deseos plasmados en la capacidad de un narrador hacen aparecer sus relatos como mágicos ante los ojos del lector.

La técnica para contar lo pasado, es a través de diálogos directos, seguidos de una explicación respecto a quien habla en cada momento, de momento esto hace aparecer a los parlamentos como si ocurrieran en el presente y a las situaciones como si ocurrieran simultáneamente al momento en que se lleva a cabo la narración.

El empleo de narradores en primera persona que cuenta su propia historia, presenta los acontecimientos con una mayor carga de verosimilitud ante los ojos del lector, y más aún si encontramos que algunos parlamentos van apoyados por la confirmación de los hechos, realizada por otro personaje, como ocurre en las historias polifónicas.

Los narradores omniscientes, aparecen de manera anónima, citan parlamentos de personajes mediante diálogos aparentemente directos, se muestran en general, como los únicos conocedores absolutos de todo lo que hacen y piensan los personajes, aunque existe una excepción, el relato donde un personaje (un niño) sabe más que el narrador. Este tipo de narrador al compartir su voz con la de los personajes origina el texto polifónico, y al intercalar estos el pasado con el presente en que actúan gracias a su narrador se produce un efecto de simultaneidad de las acciones de historias diluyendo los mecanismos que las deberían hacer aparecer como subordinadas o anidadas ante el lector. Todo ello refleja la forma de procesar el pensamiento natural de los seres humanos y la representación teatral. (Esto muestra una influencia de los estudios teatrales de la autora en su producción narrativa). Otro efecto desconcertante que causa en el lector la intervención de varias voces es la posibilidad de observar un problema desde diferentes opiniones, muestra de la influencia del cubismo, cuyo principio aplicable a la plástica consiste en descomponer la figura en varios planos, de acuerdo con diferentes perspectivas.

...Su translación literaria se basa igualmente en la simultaneidad, y también en un mismo plano (equivalente al lienzo), de percepciones, recuerdos, conversaciones fortuitas, etc. (equivalentes a las formas cúbicas de la pintura): nace el collage

literario.<sup>20</sup>

Las perspectivas en las narraciones se manifiestan a través del punto de vista, con que cada narrador presenta su visión de las situaciones, de manera que cuando un personaje narra su propia historia, estaría ocupando una posición subjetiva, pero si ésta se apoya en lo que dice otro narrador, que bien puede ser otro personaje (como ocurre con las intervenciones de Nacha en "La culpa es de los tlaxcaltecas") o un narrador omnisciente anónimo, pues nunca se manifiesta al lector, como ocurre en varios de los relatos arriba comentados, el punto de vista que resultaría ser invalidado por su subjetividad, adquiere, con todos estos informantes un valor de mayor objetividad y veracidad y cuando el lector se encuentra ante un relato construido con verosimilitud en cuanto al punto de vista de los narradores ello procura mayor crédito a lo contado en él, pero si el mismo relato contiene elementos temporales o espaciales que no encajan en la lógica del lector, la historia se vuelve sorpresiva o extraña ante sus ojos y esa es una de las causas que han hecho considerar a esta narrativa dentro del realismo mágico.<sup>21</sup>

Cuando un narrador personaje, cuenta su propia historia ubicada en el pasado, y la antepone en importancia al presente, usa el momento de la narración como detonante de los recuerdos que le darán pie para contar lo ocurrido que es lo realmente importante.

<sup>20</sup> Movimientos literarios de vanguardia p.86

<sup>21</sup> El realismo mágico entendido como una técnica que se transforma en tendencia, o como una actitud ante la realidad, según Luis Leal, sirve para expresar la imaginaria de autores, según la cual los mitos del pasado, la desorientación espiritual y los signos de un estéril porvenir conducen a una permanente confusión intelectual, explicó Pater Earle en XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana.

El recurrir al pasado es un elemento existencialista, donde no hay proyección al futuro, ni explica el presente, lleno sólo de un momento paralizante, con ello el lector sabe todo del antes pero nada del ahora, esta es una característica de la antinovela, pues como explica Bernard Pingaud, uno de los objetivos de esta tendencia es:

...escribir novelas paralizadas, que dan la impresión de estar eternamente construidas sobre la imposibilidad de escribir una novela, que nos cuentan, en resumen, lo que pasó <sup>22</sup> lo que podría pasar antes de que la novela comience.

En la cita se considera a la novela como ejemplo de narración, pero Elena Garro lleva al relato breve o cuento las características que Pingaud sólo considera posible de manifestarse en una narración más larga. El relato que ejemplificaría la descripción que hace la cita sería "Las cabezas bien pensantes", o "Antes de la Guerra de Troya".

Por los argumentos explicados en los últimos párrafos se advertirá que el tiempo en todas las manifestaciones de su transcurrir resultan fundamentales para la creación de las narraciones, pues en función de él, el narrador organiza la información al lector.

<sup>22</sup> Pingaud, Bernard ob. cit. p. 16

## LA TEMPORALIDAD

### 1.-ENTRE LA ESCRITURA Y LA LECTURA

En estas narraciones hay una doble temporalidad, señalada por el narrador que se ubica en un momento diferente al de los acontecimientos y entre éstos y el momento de la lectura. Esto sucede en relatos como "El robo de Tiztla", "La culpa es de los tlaxcaltecas", "El árbol" y "Perfecto Luna", el desfase temporal aparece hasta el final de la historia lo que produce en el lector desconcierto para ubicar el momento de los hechos y el de la narración. Los ejemplos siguientes muestran los diferentes momentos en que se desarrolla la acción y la escritura de lo contado.

En "El robo de Tiztla", quien cuenta aclara esas diferentes temporalidades diciendo: *"Hoy muchos años después, Evita, que soy yo, se decide a decir la verdad sobre el robo de Tiztla"*. En este fragmento, además de manifestarse el desdoblamiento de Eva al hablar de sí misma, se hace evidente el momento de los hechos hace muchos años y tiempo en el que se cuenta lo ocurrido.

En "Perfecto Luna" toda la información aparece en un pasado igual al narrador, semejante a lo presentado en "El robo de Tiztla", pero aquí quien cuenta no aparece, sólo usa la frase citada a continuación para aclarar que lo ocurrido al personaje sucedió antes que se nos contara:

*-¡Se endemonió! -dijo don Celso al día siguiente-*.

En la cita, el verbo *dijo* manifiesta los diferentes momentos en que se desarrollaron los hechos y la narración.

En otros relatos el lector no cuenta con informaciones temporales, solo tiene que ubicar los diferentes momentos en que ocurren los acontecimientos y en que le es contada la historia, por ejemplo en "La culpa es de los tlaxcaltecas" la narración pasa, de mencionar en un aparente presente lo dicho por un personaje narrador mediante un discurso directo, al describir en pasado lo que hizo él a través del narrador mediante un discurso directo, como lo muestra el siguiente fragmento:

*-Ya no me hayo en casa de los Aldama. Voy a buscarme otro destino -le confió a Josefina. Y en un descuido de la recamarera, Nacha se fue hasta sin cobrar su sueldo.*

En el ejemplo, el verbo *confió* marca dos etapas en los sucesos y muestra la intervención de un observador; con la función de ubicar en el pasado todas las acciones narradas hasta el momento aparece el pronombre reflexivo unido al verbo (*se fue*) y señala un acercamiento del narrador al lector.

La delicada combinación de temporalidades a través de fragmentos de eventos en primer y segundo nivel, mediante momentos evocados por los personajes e intervenciones inesperadas de un narrador hacen de "La culpa es de los tlaxcaltecas" y "El árbol" historias semejantes en sus combinaciones temporales estructuradas en abismo.

Por las explicaciones arriba ejemplificadas considero que "El árbol" y "La culpa es de los tlaxcaltecas" son historias construidas temporalmente a manera de contrapunto, pues el narrador principal de ambas se ubica en el pretérito de lo que

cuenta. Además, dentro de lo narrado, al tomar la palabra uno de los personajes para contar fragmentos de su pasado, organiza su presente intercalado con el pasado, pues da más cuenta de lo ya ocurrido que de los momentos del presente, mismo que presenta ante los ojos del lector como ocurrido en un pasado anterior a la presencia del narrador principal.

En una situación semejante, en cuanto a la variedad temporal se encuentra "Debo olvidar", donde hay un narrador principal que cuenta lo que lee en un diario, lo cual haría que se considerara a esta lectura como una historia subordinada a lo que le ocurre a su lector en el presente, pero no es así, pues éste y el futuro se explicarán a partir de la lectura de ese diario. Lo que cuenta el diario son acontecimientos ya ocurridos por lo que representa un relato subordinado respecto a otra historia más cercana al momento de su escritura y que nosotros como lectores desconocemos, pues de Leli su escritora sólo se sabe lo que ella plasmó en el papel e inferimos que murió. De tal forma que la historia en primer grado o más cercana al nosotros sus lectores es la del desconocido que lee el diario; la de segundo nivel será la que cuenta el diario y la más alejada, o de tercer nivel, será la que se da cuenta en el diario y que ocurrió antes de ser escrita. Dentro de la narración subordinada o en segundo grado, se llevan a cabo evocaciones descriptivas de los familiares de Leli, que aunque únicamente los dibuja constituyen otro momento temporal más lejano y desconocido respecto al lector del diario. Todo lo anterior tendrá la apariencia de una doble subordinación y cinco momentos temporales diferentes que son:

1.-El momento en que se ubica el narrador-lector y que constituye su presente.

2.-El ayer de ese narrador-lector desconocido donde conoce a una tendera y se cambia de hostal.

3.-Inserto o subordinado a ese presente, se encuentra lo ocurrido un año antes en el mismo lugar y referido en el diario.

4.-El momento de la escritura del diario es posterior, aunque sea en unos minutos, a los hechos contados en él, por lo que el manuscrito constituye una historia inserta o subordinada respecto al presente de Leli quien lo escribió y del cual nosotros sólo hacemos una inferencia.

5.-Dentro de la segunda subordinación, se encuentra un conjunto de evocaciones que a su vez constituyen un momento del pasado del personaje-narrador del diario.

La sucesión de historias subordinadas o dependientes de otras y ocurridas en momentos distintos y anteriores a la anterior narración y antecedentes a cada uno de los narradores-personajes de nuestra lectura hacen concebir un relato a manera de embudo sin fin o de espiral temporal.

En relatos como el "Robo de Tiztla" la aparición de la narradora hace aparecer a la historia como una subordinación, donde hasta antes de manifestarse Eva, se encuentra una historia intercalada y a partir de que ella ubica su aquí y ahora se considera la historia principal, lo cual lo hace aparecer como un relato más siple que los anteriores.

Otro gran conjunto de historias están estructuradas

por una historia principal pequeña, más cercana al momento de la lectura y que encierra la evocación de uno de los personajes, la cual presenta mayor extensión y anterior al momento de la narración, generalmente ubicada en la infancia de la narradora-personaje. Ejemplos de ello son "Las cabezas bien pensantes", "El niño perdido", "El zapaterito de Guanajuato", "La primera vez que me vi", "El mentiroso", "Las cuatro moscas", "La dama y la turquesa", "¿Qué hora es?", "Antes de la Guerra de Troya", "El Duende", "El anillo", y "Era Mercurio".

Considero que "Nuestras vidas son los ríos" es el único relato que aparenta ocurrir ante nuestros ojos de lectores en el mismo momento en que suceden los acontecimientos, pero que tiene un narrador casi oculto durante los acontecimientos, quien cuenta al lector lo que vio antes de contárnoslos, por lo que se trata de un relato estructurado a manera de subordinación y del cual como lectores no sabemos nada del presente de quien lo cuenta.

Historias como "La dama y la turquesa", también presentan temporalidades diferentes, pero estas corresponden a una época determinada de la vida de Dionisia, en ella el narrador de la historia en primer grado la cuenta como si la hubiera observado en el pasado, pero lo que cuenta no está en orden cronológico, presenta rupturas temporales y quien narra además de ser omnisciente y ubicuo, ordena los acontecimientos del presente al pasado de Dionisia, para ello utiliza el recurso de los recuerdos incitados por una palabra e introduce con ello al lector en el pasado del personaje, diciendo, por ejemplo:

*"La palabra iglesia produjo el chispazo repentino*

y su primer recuerdo fue el de la catedral ...", más adelante refuerza el estado evocativo con "Recordó el río y sus paseos..."

El pasado de este personaje representa su estado consciente y el presente muestra su voluntaria amnesia pues eso significa la siguiente frase, donde también muestra que el tiempo y la luz son dos concepciones ligadas:

*Miró el cuarto y supo que guardó su memoria mientras fue ella misma. Después sucedió la catástrofe y olvidó. Vagamente recordó el tiempo de cristal, el tiempo celeste: "Si se acaba la luz se acaba el tiempo", se dijo y trató de hallar refugio en el recuerdo de aquella luz perdida.*

La explicación de la catástrofe y del presente amnésico de Dionisia se encuentra a partir de que ella narra su pasado, éste se ve irrumpido por momentos más cercanos al de su presente encerrada en el baño de la casa de los Vallecas. Esas irrupciones se refieren a las primeras veces que fue a esa casa y que todavía le parecían violentas las acciones del padre de la familia. Los recuerdos se van enlazando hasta que llegan a un momento, que se supone más cercano al de la narración hasta llegar al momento en que se inició la amnesia, representado por un ambiente de reflejos bronceados en donde los Vallecas habían desaparecido, pero en cuya casa se encuentra ella paradójicamente. La historia se encuentra contada retrospectivamente, donde el pasado ocupa más espacio que el presente y donde éste está apenas señalado además de constituir la etapa amnésica en la vida de Dionisia.

En "Una mujer sin cocina", las evocaciones infantiles se realizan a través de una fecha útil para que Lelinka, sola, sin conocer a nadie ni saber a donde ir, con apariencia fantasmal, recordara con precisión a sus padres y su

infancia.

Ya que el relato en segundo nivel, que ocupa la mayor parte de la lectura, se ubica en la infancia de Leli, la descripción de ella en el presente es realizada por otro narrador principal, la conocemos en descripciones como la siguiente:

*De pronto apagaron las tiendas y sólo quedaron árboles escasos en las calles y ella, Lelica todavía no encontraba su casa. El calor había marchitado sus cabellos y los guardias la observaron con recelo.*

Hasta este momento la narración ubicada en la etapa infantil se encuentra inserta en la narración de su presente, pero de pronto ya ubicada Lelica en su ahora, entra a su cuarto y observa como en una película a sus familiares muertos, constituyéndose así una coexistencia entre la vida y la muerte, el presente y el pasado. Sorpresivamente ella da un salto de su presente a su infancia y se queda en el pasado para retomar su etapa infantil y buscar el perdón de sus mayores. Ocurre aquí el fenómeno cataléptico donde a voluntad de ella sorprende al lector pasando de un plano temporal a otro, dando a la narración un tono irreal.

## 2.-MECANISMOS PARA PASAR DE UNA A OTRA TEMPORALIDAD

Además de las palabras *recordó* o *evocó*, para indicar la acción mediante la cual el personaje pasa del presente al pasado, existen los mecanismos que a continuación explico.

Los saltos temporales están en consecuencia de sucesos insatisfactorios para el personaje, pase de un plano (espacial o/y temporal), a otro sin sorprenderse, como ocurre por ejemplo en la cita siguiente, tomada de La corona de Fredegunda:

...Leli levantó la vista y se encontró con que ya no existía el piso en donde unos minutos antes estaba la fonda de Fe y de Faustino.

Aquí el tiempo y el espacio se unen para representar el ambiente a voluntad de Leli. Esta aparición volitiva de los lugares y de la época se manifiesta también al final de la historia, cuando al colocarse la corona una de las mujeres se traslada a otra época, a la que parece pertenecer el objeto. Esta sensación de crear los ambientes voluntariamente se manifiesta aquí a través de un objeto.

En "La culpa es de los tlaxcaltecas", el traslado temporal sólo es posible con la presencia de un personaje del pasado, el indio. Mientras que en "Las cuatro moscas" la transportación temporal parece ser a través del sueño .

Otro medio para viajar es el uso de un espejo, mediante el cual, además de verse a sí mismo, el personaje en cuestión, se traslada metiéndose en el espejo o en su misma imagen tal vez, equivalente a ensimismarse en su reflejo, esto ocurre en "La primera vez que me vi" y en "La dama y la turquesa". En el primero, el sapo describe el proceso como a continuación cito:

*La huerfanita agarró el espejito y al mirarse lo inundó con sus lágrimas y con las de los compatriotas que lloraban por ella. Se vio borrada de aquel estanque chiquito que llevaba su madre guardado adentro de su bolso y la primera que se fue por ese lago, fue Lucía, después empujé a la viuda que ya se andaba ahogando y el último en salir de Deportación fui yo.*

Parece ser que el espejo se concibe también como agua, así se puede entender en el ejemplo anterior, además en el mismo relato aparece mencionado por el sapo el aspecto solidificado del agua congelada donde él describe las imágenes del

pasado que a continuación cito:

*"Un baño me vendrá bien", me dije. No pude bañarme, el agua color plata estaba congelada y en sus profundidades distinguí algunos cadáveres de color verde esmeralda y rostros desconocidos contemplándome con indiferencia, como si ese no fuera mi lugar.*

El ambiente a donde se traslada es semejante al que rodea a Laura en "La culpa es de los tlaxcaltecas", cuando se aleja con el indio y que yo había caracterizado como perteneciente al pasado cultural mexicano.

En "La dama y la turquesa" la combinación del transporte se realiza entre el espejo y el color azul a través de las cuales Dionisia evade la realidad perdiéndose en la amnesia y en su evocación. De modo que el color azul, resulta también útil para que ella recobre los fragmentos de ese pasado. Así lo muestran las siguientes citas:

*...Era más feliz en el dormitorio, frente al espejo de profundidades imprevistas, que reflejaban las sedas azules de los muros y el dosel dispuesto a derribarse sobre la alfombra de cristal... Los espejos reflejaban rostros y flores de venas nutridas de reflejos. Un hombre rubio contemplaba desde una ventana la tempestad de luces que lanzaba la nieve y que a él lo convertía en estatua... Dionisia recuperaba trozos de su perdida memoria en esa habitación de muros sucios y personajes irreales y opacos.*

*...Sí, su memoria perdida era azul, sembrada de torbellinos de nieve, de ventiscas, de astillas de cristal y espirales de granizo... Dionisia no estaba muy segura de cómo eran las memorias de los otros, sólo estaba segura de cómo había sido la suya antes de perderla para siempre.*

*Miró el cuarto iracundo y supo que guardó su memoria mientras fue ella misma. Después sucedió la catástrofe y olvidó. Vagamente recordó el tiempo de cristal, el tiempo celeste. "Si se acaba la luz se acaba el tiempo", se dijo y trató de hallar refugio en el recuerdo de aquella luz perdida...*

En "Las cuatro moscas" el personaje que evoca cuenta

su infancia, pero como esto ocurre de noche y el lector no se entera si es producto del sopor somnolente o de un sueño formal, convirtiendo al sueño o al estado de sopor en otra posibilidad de retomar el pasado. Como el sueño es un elemento surrealista tomado de Freud como lo explica Bretón en uno de sus Manifiestos es importante como medio de evasión del presente, sobre todo por las causas que da Bretón para justificarla, pues se semejan a las que siente Leli:

...advertimos que la realidad, pese a nuestras pretensiones, muy poco nos satisface; entonces, bajo la fuerza de nuestras representaciones interiores, iniciamos, en nuestro interior, una vida fantástica, que al complacer nuestros deseos, compensa las deficiencias de la existencia verdadera... Cuando esta transmisión no se logra por culpa de las circunstancias externas o de la debilidad del individuo, éste se aparta de la realidad, retirándose al más dichoso universo de los sueños;... cuando ocurren ciertas favorables condiciones, el sujeto puede descubrir otro mundo de pasar de sus fantasías a la realidad, en virtud de apartarse definitivamente de ésta, en virtud de una regresión al mundo de la infancia; y ello es así por cuanto creo que si el sujeto posee el don del arte,... puede transformar sus sueños en creaciones artísticas, en vez de transformarlos en síntomas. de esta manera escapa al destino de la neurosis y, mediante dicho rodeo, entra en relación con la realidad.<sup>1</sup>

La luz es también un medio de transporte, por lo menos para Laura en "La culpa es de los tlaxcaltecas", donde ayuda a que los lugares del pasado aparezcan ante los ojos de un personaje, quien sufre una transportación a otro tiempo:

*...La luz era muy blanca y el puente, las lajas y el puente empezaron a flotar en ella. Luego la luz se partió en varios pedazos hasta convertirse en miles de puntitos y empezó a girar hasta que se quedó fija como un retraro. El tiempo había dado la*

<sup>1</sup>Bretón, André. Manifiestos surrealistas p.205

vuelta completa... Así llegué al lago de Cuitzeo, hasta la otra niña que fui. La luz produce esas catástrofes, cuando el sol se vuelve blanco y uno está en el mismo centro de sus rayos. Los pensamientos también se vuelven mil puntos, y uno sufre vértigo.

A lo largo de la información de los fragmentos citados, también puede detectarse la composición temporal con la que el narrador dice que los personajes construyen su percepción de la realidad, esta consta de:

-Un tiempo durante el cual el personaje comparte sus acciones con otros quienes conforman el exterior, y que considero como tiempo real.

-Un tiempo constiyuido por las acciones pasadas del personaje, con frecuencia se refieren a la etapa infantil.

-Un tiempo del que se espera su llegada y que llamo mítico, al él corresponde la ubicación de los conocimientos religiosos del personaje en cuestión.

La explicación y ejemplificación de los componentes temporales arriba enlistados la realizo bajo el siguiente título.

### 3.- PERCEPCION TEMPORAL EN EL MUNDO DE LOS PERSONAJES

La primera lectura de cualquiera de las historias propicia extrañeza en el lector a causa de los diferentes tiempos en que viven los personajes y esto se percibe cuando durante sus diálogos ellos explican un transcurrir diferente, por ejemplo:

-¿Dónde anduvo, señora?

-Fui al café de Tacuba.

-Pero eso fue hace dos días.

Esta diferencia en concebir el tiempo es una de las causas que hacen sentir diferente o desfasado al personaje y sus acciones aparecen como incongruentes reprobables, pues se consideran consecuencia de locura y los otros lo ridiculizan, como a continuación cito:

*-!Déjate de hacer la idiota! ¿En dónde estuviste dos días?...*

*...Vi el heno gris que colgaba de los ahuehetes y no sé por qué, la mañana se volvió tan triste como esos árboles.....Recordé el olor de las hojas de maíz y el rumor sosegado de sus pasos.....Andaba en esos tristes pensamientos.....No tuve tiempo de acabar mi pensamiento porque me hallé en el anochecer de la ciudad de México. A causa de esta evasión temporal Margarita regresó del Bosque de Chapultepec sola y desamparada. -!Se escapó la loca! -gritó con voz estentórea al entrar en la casa.*

El relato que contiene más información acerca de este desfasamiento temporal es "La culpa es de los tlaxcaltecas", los demás se limitan a ligar recuerdos a partir de una evocación. En el teatro aparece la misma alternancia que cuenta con el apoyo es la escenografía, mientras que en la narrativa la separación temporal se hace por asociaciones de información proporcionada en el mismo texto y apoyándose en los signos gráficos que marquen los párrafos en donde se encuentren éstas incluidas. Si se considera al conjunto de relatos breves de Elena Garro como un gran discurso, el lector organiza en él por medio de asociaciones las etapas de vida de los personajes, sobre todo en lo referente a Leli.

A lo largo de esta regresión en la vida de los personajes, se advierte su formación religiosa de la cual sus acciones se ven permeadas, pues esperan se cumplan las promesas

que su creencia le ha enseñado y es así que en las lecturas aparecen reflexiones del personaje central femenino como las siguientes:

*... "Alguna vez te encontraste frente a tus acciones convertidas en piedras irrevocables como ésta", me dijeron de niña al enseñarme la imagen de un dios, que ahora no recuerdo cuál era.*

El relato "El mentiroso" es el principal ejemplo del conocimiento religioso que tiene el personaje niño al convivir con los santos. Otra manifestación de enseñanza religiosa aparece en El duende donde las niñas hablan de lo que sucede después de la muerte y explican que la abuela les ha dicho que *el otro mundo es tan bonito como este* y la afirmación coincide con lo dicho por Elisa su madre y por el sacerdote, esta misma inquietud de buscar lo que hay después de la vida aparece en "Perfecto Luna" de quien el narrador cuenta todo lo que hizo Perfecto después de morir y el lector lo ubica como parte de la realidad de los personajes, y hasta el final se advierte que el conjunto de acciones se llevaron a cabo en un tiempo después de la muerte.

En las siguientes citas, que corresponden a "La culpa es de los tlaxcaltecas", se puede observar el reflejo de la concepción religiosa del tiempo, pues ahí *"el final del hombre"* marca el fin de la era cristiana, *"el último día"* se referiría al día del juicio final, así como la consideración de que el tiempo se está acabando, está relacionada con el conteo del tiempo a partir de un suceso y un castigo marcado por la religión.

*Este es el final del hombre*

*Ya va a llegar el último día.*

*El tiempo se está acabando*

Concebir al tiempo como si transcurriese de diferente forma para unos que para otros se muestra en la siguiente cita, donde el narrador principal dice *entraron a un siglo que acababa de gastarse*, para considerar al siglo como una era o medida a partir de una creencia cristiana.

*Nachita limpió la sangre de la ventana y espantó a los coyotes, que entraron en un siglo que acababa de gastarse en ese instante.*

Puesto que existe toda una concepción religiosa en torno al transcurso del tiempo, existe también Don Flor que rompe con este parámetro y por eso es mal visto por los demás. Estas dos posibilidades de medir el tiempo causa inquietud en una de las niñas quien empieza a concebir su tiempo en oposición al transcurrir común y a partir de sus particulares observaciones.

*-¿Fueron a la casa de don Flor? ¡Les va a caer mal!  
¿No saben que no es católico? Se lo voy a decir a sus padres.*

Esta manera de medir el tiempo a partir de acontecimientos religiosos se manifiesta en ejemplos como los siguientes, mediante los cuales el personaje vive a partir de fechas y lugares de memoria religiosa común y de pocos momentos significativos particulares.

*La noche bajó como una campana negra. Más arriba de ella, estaba la Gloria y yo no la veía... ("Antes de la Guerra de Troya")*

*Por aquellos días las señoras se enlutaban ese viernes de la Semana Santa y los señores se ponían cintas negras en las solapas de sus levitas... ("La primera vez que me vi")*

*...No recuerdo en qué año fue la huida, las fechas son las mismas fechas porque en todas andamos escapando de la muerte. Los días son diferentes, los hay bonitos y los hay feos. Para mí, el mejor día*

es el domingo. no en balde hay el Domingo de Ramos. que es la entrada triunfal por caminos sembrados de polvo y de oro..y el Domingo de Resurrección, dichoso Domingo en el que todos estaremos vestidos con nuestras mejores galas...Hasta ahora no hay ningún cristiano que repudie los Ramos y tampoco ningún mortal que repudie la Resurrección. Cuando yo resucite quiero encontrarme con un Ramo en la mano y con mi cuerpo nuevecito...("La primera vez que me vi")

...Su padre les explicó que los días eran blancos y que la única semana era la Semana Santa: Domingo de Ramos, Lunes Santo, Martes Santo, Miércoles Santo, Jueves Santo, Viernes de Dolores, Sábado de Gloria y Domingo de Resurrección. Pero como ellas conocían la concepción de la Semana de Colores concebida por don Flor, ...se quedaron brincando como pájaros locos de la Semana Santa a la Semana de Colores. ("La semana de colores")

A causa de esta posibilidad de coexistencia de más de una concepción temporal, se hace posible que las niñas ponen en duda la medida calendarizada del tiempo en "La semana de colores" y van en busca de una explicación propia.

Esta forma de concebir y contar el tiempo a partir de la religión muestra la espera de una acción salvadora en función de la cual actúan los personajes, a su conjunto lo considero un tiempo mítico, que en ocasiones el personaje fusiona con los mitos nacionales para constituir una temporalidad mítico-religiosa, lo cual da a las historias un aspecto de burla o irreverencia ante la religión o los héroes nacionales, así lo muestra el siguiente ejemplo:

Sí, eran trajes nuevos para recibir a los Reyes Magos, al Niño Dios, al Cura Hidalgo, al General Zaragoza, ala Virgen de la Covadonga, a Aquiles Serdán y a la Virgen de Guadalupe. ("Una mujer sin cocina").

Este tiempo mítico, tal vez por concretar un deseo

futuro es la manera de representar la trascendencia de la que habla el existencialismo como necesaria para el individuo, y que para Leli o para otro de los personajes se manifiesta cuando queriendo explicarse qué era antes de nacer, desee prevalecer como un mito al morir.

#### 4.-LA TEMPORALIDAD DE LA HISTORIA EN RELACION CON LA DEL DISCURSO

En cuanto a la duración del texto y su relación con lo contado en él, existe una gran diferencia, pues la lectura es en general más breve que los hechos que dentro de ella ocurren, pero existen algunas excepciones que a continuación explico.

En "La culpa es de los tlaxcaltecas" el momento de la escena donde se lleva a cabo el diálogo entre Nacha y Laura, tiene la misma duración que la lectura, unos minutos. El desfase aparece a causa de los resúmenes temporales que dentro de este diálogo se suscitan y que extienden el relato hecho por los diferentes narradores. Otro texto que refiere una historia más larga que la lectura es "El árbol" donde la plática dura una tarde y noche. En esta plática y la realizada en "La culpa es de los tlaxcaltecas" aparecen varios resúmenes temporales correspondientes a una época pasada en la vida de los personajes que dialogan. En "El robo de Tiztla" el lector advierte al final, que se trata de un gran resumen igual que predicción resumida de "Debo olvidar", donde aparece una doble historia. Aquí, la historia de segundo niveles evidentemente un resumen escrito en un diario, pero su lectura se desarrolla en la misma duración

temporal que nuestra lectura. Algo parecido surge en "El anillo", donde aunque se trata de un resumen de varios meses pasados, la declaración de Camila dura lo mismo que nuestra lectura. Este juego temporal hace aparecer los acontecimientos actualizados o cercanos al lector aunque después descubra la temporalidad real a causa de la declaración de un narrador oculto como ocurre en El zapaterito de Guanajuato, donde don Loretito hace un resumen de lo vivido con doña Blanquita y después, sólo menciona que se encuentra en su casa 18 días después de su aventura en la capital.

#### 5.-LOS ESPACIOS Y EL TIEMPO.

El espacio generalmente contiene un significado de exterior y en la narrativa de la escritora, el exterior cobra poca importancia, pues es más importante la descripción del interior de los personajes, que el ignorado ambiente que se desenvuelve fuera.

El espacio en los relatos se encuentra estrechamente enlazado con el tiempo, que inducen al lector, a relacionar las descripciones campestres, con la etapa infantil y, al encontrar descripciones citadinas o en lugares cerrados en el extranjero, las relacionará con la edad adulta.

Los sitios que representaron agrado para leli son los de la infancia y por tanto ubicados en el pasado, todos ellos evocan la provincia y la descripción de lugares abiertos, como aparecen en "El duende" o en "Antes de la Guerra de Troya", mientras que los del presente son lugares cerrados, cuartos con una sola ventana, por donde se puede ver a su interior, pero no de ellos hacia afuera, representan el encierro en sí misma que vive

Leli durante su exilio.

El presente produce malestar al personaje, equivalente a lo que Sartre considera como la náusea cuando se encuentra de pronto como lanzado en el mundo o en una situación inesperada y, cuando cuando parece que él decidirá por fin su porvenir a partir de tanto repasar su pasado, no lo hace, prefiere mantenerse en el recuerdo o regresar a lo conocido, como ocurre en "El zapaterito de Guanajuato".

Con esta forma de solucionar su existencia pierde hasta su categoría de existente, ( de acuerdo a la propuesta Heidegeriana<sup>2</sup>) pues no tiene hacia dónde proyectarse y está entonces al mismo nivel que un animal que es pero no existe. Los personajes se dejan llevar por lo que les presenta eventualmente el exterior, o bien, viéndolo de otro modo presentan como único placer lo experimentado antes y su interés futuro consiste en salir de la situación en que se encuentran y dirigirse al pasado a través de su inmovilidad, casi exigiéndoles ayuda a otros cuya existencia se había ignorando. Aunque hubiera la posibilidad de existir con ayuda de los demás, el estado catatónico que prevalece en sus acciones (aunque parezca contradicción), le anula la posibilidad de existir auténticamente, pues con su quietud niega la temporalidad de sus actos.

Lo anterior está sujeto a considerar al tiempo como el producto de las acciones humanas, pues si no hay acciones, no hay trabajo, no hay tiempo o éste pierde su sentido, y si los personajes permanecen inmóviles carecen de temporalidad, sus

<sup>2</sup>Wahl. Jean. ob cit. p. 27

recuerdos no les permiten actuar o bien no quieren hacerlo y se refugian en el pasado.

La memoria intercala el pasado en el presente contrae en una intuición única momentos múltiples y hacen que se anulen los tiempos. el futuro puede ser, entonces, un mero recuerdo, la visión proyectada de una realidad pretérita, la imagen reversible de lo vivido, así es posible vivir sin pasado y sin futuro, en un presente único, continuo, sin intervalos, en el ámbito sagrado de la infancia. La memoria nos habla de la realidad, como una voz interior oculta dentro de nuestra propia habla cotidiana, como una visión que lleváramos tras los ojos, como un otro yo que se nos saliera de dentro cuando nos miramos al espejo o si nos distraen los pensamiento. La memoria nos une a la vida de todos los días y a esa otra dimensión invisible y real que nos habita y que sólo el artista, a su vez logra habitar.<sup>3</sup>

Puesto que los personajes aparecen ante sus mismos ojos inexplicablemente en la situación en que se encuentran frente al lector se les puede considerar lanzados y sin saber qué camino seguir en el mundo, negando la apertura al futuro y recayendo en el pasado al considerarlo un posible futuro, por lo que su existencia se vuelve nulificante, están frente a la angustia, tratando de hacer posible la imposibilidad de su existencia.

Al ensimismarse en el pasado y evitar la comunicación con los otros, el personaje niega su existencia<sup>4</sup>. por temor a que rompa su intimidad, niega un posible acercamiento con el rechazo y la crítica hacia los otros a quien conoce muy bien pues los observa detenidamente.

El personaje, se conoce muy bien como individuo y

<sup>3</sup>Seligston, Esther. "In illo tempore" en Revista de la UNAM p.10

<sup>4</sup>El diálogo, a la vez combate y comunicación, constituye la existencia misma. Mounier. Introducción págs. 109-111 citado por Jean Wahl en El existencialismo.

se sabe el héroe de su historia y como tal vive su pasado.<sup>5</sup> No le importa ejercer tensión sobre los sucesos que se presentan y decide aislarse de los demás para vivir un tiempo de reflexión evocativa, donde se digerirán todos los aprendizajes infantiles, imposibilitados de manifestarse como tales en el presente. Aparecen como una etapa atorada en la experiencia vital.

Si se acepta que el tiempo está en función de las acciones humanas, al no realizarse estas, se niega la temporalidad (como concepción social) y se crea una estructuración de acciones atemporales, que da un toque de universalidad a la presentación de sucesos, susceptibles de ser aplicados a cualquier ser un tanto ensimismado y narcisista.

La alternativa para existir que presentan estos personajes es en el tiempo mitológico, que aunque intemporal o irreal para la sociedad, es aceptado culturalmente, porque está constituido por representaciones significativas para una generación o un grupo social (cristiana). A este tipo de tiempo se le concibe como cíclica y a él se hace referencia con alusiones como:

*...una noche muy lejana, que resultó ser esa misma noche ("Las cuatro moscas")*

*...Oigo decir por ahí, a los necios y a los miopes, que cualquier tiempo pasado fue mejor. Ya dije, que yo no opino lo mismo, todos los tiempos son mejores porque son el mismo tiempo y yo colocado en el centro, hago cerrar las puertas de los biombos de oro y los veo a todos. ("La primera vez que me vi")*

*...no hay tiempos mejores ni peores, todos los tiempos son el mismo tiempo aunque las apariencias nos traten de engañar con su espejo ("La primera vez que me vi")*

<sup>5</sup> Pouillon, Jean. Tiempo y novela p.202

Considero que en la cita anterior, la referencia al espejo se entiende como la reproducción de una imagen deteriorada por el paso del tiempo.

La cultura religiosa a la que evidentemente pertenecen es a la cristiana que implica una ubicación occidental. Esta tendencia religiosa ha sido elegida con libertad por los personajes, pues como se manifestó en los relatos protagonizados por niñas, ellas contaban con la información necesaria acerca de otras religiones, mas parece ser que la elección o mayor influencia recayó en ésta.

Considero al tiempo como mitológico porque para hacer válidas las acciones descritas es necesaria su repetición, a partir de lo cual transcurrirá el tiempo aunque de manera más lenta, porque va por ciclos completos. Las repeticiones se pueden referir a ritos sociales efectuados o aceptados por el personaje o bien la actuación de éste en función del cumplimiento de un mito, que en los relatos sería la aparición y desaparición del hombre sobre la tierra. La atemporalidad entonces se convierte en temporalidad mitológica y por su actuación el personaje existirá en función de una concepción cultural y nunca como individuo.

Con la mediación de la repetición de un mito, puede relacionarse el principio cubista que Guillermo de Torre explica como equivalente a vasos comunicantes entre el pasado, presente y futuro:

Por lo mismo que todo es efímero, también -en una auténtica perspectiva histórica comparativa- todo es permanente en el plano de una relatividad inconclusa. Ayer y hoy no son compartimentos

estancos, sino vasos comunicantes.<sup>6</sup>

Este tiempo mítico se estructura con la repetición de los ritos sociales efectuados por los personajes en diversos relatos, ya sea mencionando sucesos, por ejemplo:

En "La culpa es de los tlaxcaltecas", Laura menciona que el lugar donde tiene acercamiento con los hombres de su vida es la carretera, de ahí que este sitio se realice el ritual del encuentro amoroso y en él le sea posible cambiar de época y ambiente.

*-Yo me enamoré de Pablo en una carretera, durante un minuto en el cual me recordé a alguien conocido, a quien yo no recordaba. Después, a veces, recuperaba aquel instante en el que parecía que iba a convertirse en ese otro al cual se parecía. Pero no era verdad. Inmediatamente volvía a ser absurdo, sin memoria, y sólo repetía los gestos de todos los hombres de la ciudad de México.*

*...En Cuitzeo, al cruzar el puente blanco, el coche se paró de repente.....  
No me asombré. Levanté los ojos y lo vi venir. en ese instante, también recordé la magnitud de mi traición, tuve miedo y quise huir.*

Para Leli es necesario concebir el tiempo en forma circular, con el fin de volverlo un rito que le va dando cauce a su vida, pues sin esta circularidad pierde significación la existencia de ella.

*Sentadas en la tarde redonda. ("Antes de la Guerra de Troya")*

Los nombres de lugares como "Amate Redondo" presentan esta repetición, o la mención de marcas religiosas como los días de Semana Santa, a partir de los cuales y en función de su repetición se cuenta el tiempo. Esto se observa claramente el

<sup>6</sup>Torre, Guillermo de. Historia de ... v.I p.249

todo el relato de "La semana de colores", donde lo permisible era contar el tirmpo a partir de los días santos y lo imperdonable era no hacerlo así, como Don Flor. Es importante ubicar que quien enseña a Leli esta variedad son los comentarios que indirectamente le hacen las sirvientas.

Otra forma de advertir la importancia de los rituales son las fechas tal vez de onomásticos, citadas en diversas historias, a partir de las cuales ella da significado a su presente. A estas fechas las relaciona primero con algún evento religioso y después con algo que le despierte afecto o emotividad, mostrando así la manera y jerarquía con que capta el exterior o al mundo.

*La rueda de las reencarnaciones, igual a la rueda de los caballitos, empezó a girar alegre y triste, como la música de "México, febrero 23" en el corredor de la casa. En un caballito naranja adornado de plumas blancas, pasó el general Rueda Quijano con la mano en alto; Good bye, les dijo y desapareció. después en el mismo caballito naranja, volvió a aparecer. "Ya volví" les dijo con su voz risueña y desapareció por segunda vez. Había vuelto a nacer.*

*Ahora, ella debía volver a su casa. Un calendario sin dibujos de colores, hecho solamente de hojas enormes y amarillentas marcaba: 28 de junio... "Mañana es veintinueve. Día de San Pedro y San Pablo", se repitió y supo que era muy urgente llegar a su casa, saludar a sus padres y buscar su traje verde agua. Lelinka no había olvidado los nombres de los que vivían en aquella casa, no era como las golondrinas, que se instalaban y luego se iban para no volver.*

A estas representaciones de ritos sociales que le dan forma, se le ha llamado realismo mágico, y el término se ha aplicado a lo que ya se podría considerar una escuela literaria de vanguardia. Yo considero que cuando un texto, además de tener las

características que lo clasifican como perteneciente a esta tendencia, elementos representativos de una cultura no puede quedarse en esta clasificación, se convierte en un signo que trasciende a la temporalidad de la cultura que lo produjo y esto es lo que considero de las narraciones breves de Elena Garro.

## FIGURAS RETORICAS

Las figuras retóricas pueden aparecer en diferentes partes de cualquier narración, por lo que en este apartado explicaré dónde las localizo y cuál es el efecto que causan en el lector. La manera de abordarlas será de la partes más grandes de la estructura del relato a las más pequeñas señaladas por cada uno de los subtítulos.

### 1.-FIGURAS EN LOS PERSONAJES

#### A.-SINÉCDOQUE

Es evidente el predominio de los personajes femeninos y supresión de los masculinos si se considera que muchos de ellos son un doble de Lelinca, ellos aparecen esporádicamente carentes de una caracterización definida, de algunos se conoce su ocupación o su vestimenta y desaparecen sin dejar huella. Puede considerarse entre ellos una división a partir de su risa, parece ser que quienes ríen grotescamente a carcajadas rechazan y critican la conducta de la protagonista, mientras los sumisos, limitados a observar la apoyan.

Los hombres parecen ser representativos de un germio, ya sea de los ricos y poderosos, de los campesinos, de los indígenas, o de los familiares o padres protectores, cada uno de ellos son la parte por el todo. Mientras que las mujeres, todas con su sinnúmero de nombres representan a una sola, son el todo por la parte, de modo que hombres y mujeres son una sinécdoque que

muestra el mundo concebido por Leli.

Otra sinécdoque se presenta cuando en algunos hombres aparece un acento argentino o bien algunos individuos designados por el o la narradora como los peruanos, da idea con ello de generalizar a través de mencionar características particulares.

#### B.-METALEPSIS

Respecto al indio de "La culpa es de los tlaxcaltecas", cuando aparece en episodios con Laura no es visto por los demás, pero sí advierten su huella, su apariencia es metaléptica, pues pasa de un espacio a otro y lo mismo ocurre con ella al aparecer y desaparecer del ambiente en que se encuentra, causando con ello extrañeza al lector, quien con facilidad lo considera un suceso fantástico o perteneciente al realismo mágico, pues no lo puede explicar de otra forma.

#### C.-PERSONIFICACION O METAFORAS EN LOS PERSONAJES

Esta figura esta considerada como una manera de metáfora de tipo especial, denominada metáfora sensibilizadora, prosopopeya o personificación o metagoge, en virtud de que lo no humano se humaniza, lo inanimado se anima<sup>1</sup>. Esta figura se encuentra cuando el personaje mezcla los datos del relato con los de su situación real y se refiere a sus gatos acompañantes dando origen a una metáfora, como si éstos fueran seres humanos, pero al describir sus acciones, éstas no parecen tener coherencia si el

<sup>1</sup>Beristáin, Helena. Diccionario de Retórica y Poética p.309

lector sigue con la idea de que se trata de un ser humano, por ejemplo cuando se refiere a los gatos, de Patrouchka dice:

*... se tendía debajo de la cama y se hacía el muerto, mirando el revés del colchón y los resortes oxidados del tambor. Desde este lugar obscuro, Petrouchka reflexionaba sobre las cosas de este mundo polvoriento que le había tocado en suerte... a veces lloraba ¿Para qué le servían sus músculos largos, sus ojos amarillos y sus cabellos rubios si debía vivir escondido debajo de una cama como cualquier cobarde?*

De Serafín, un gatito güero dice el narrador: se sentó con nosotros a ver la televisión, y más adelante explica el mismo:

*...hace ya mucho tiempo que cayó víctima de la lucha por el pueblo. ¡No importa! en el día del triunfo le haremos su muy hermoso monumento, alto, muy alto, con sus columnas de oro y arriba muy arriba él. Serafín, hecho de oro macizo, como Ángel de la Independencia de los Gatos con sus alas abiertas..*

De donde el lector puede notar una humanización total de un animal, además de la ironía al considerarlo con semejanza al simbolo libertario de los mexicanos.

A Lola la describe como *acompañante de Karin...* triste... metida en su gabán de pobre, con la cabeza gacha y sintiéndose avergonzada, se quedó quieta, tenía frío y estaba muy cansada. Aceptó recostarse en la orilla de la cama de Lucía y a pesar del miedo se quedó dormida. Lola, como todos los perseguidos, no recordaba su pasado, no tenía futuro...

En otro relato, la narradora dice de Lola: el sufrimiento le era natural, no se quejaba de su triste sino, tenía quedarse ciega, pasaba los días encerrada en el armario, para no ser descubierta por los hosteleros de turno.

Las anteriores descripciones físicas de los gatos parecen estar relacionadas directamente con el aspecto físico de Leli, y con algunas conductas de Elena Garro repetidas por Petrouchka, de manera que la humanización de los gatos es

evidente, además de ser análoga al comportamiento de las personas que los rodean.

## 2.-FIGURAS EN LA INFORMACIÓN

### A.-ELIPSIS

Tradicionalmente el narrador es quien ordena la información y se la envía al lector, para producir en él un efecto especial, pero en estos relatos, puesto que el narrador de un fragmento de la historia puede ser un personaje, suscita un desajuste entre la información que posee el narrador en turno.

Como expliqué en la parte correspondiente a los narradores, existen relatos donde quien cuenta sabe menos que los personajes a quienes describe y esto propicia un desajuste para el lector, quien confía en lo que va diciéndole el narrador, esta falta de información es notoria en "El zapaterito de Guanajuato", donde Loreto ignora por qué trata agresivamente un hombre a Balnquita, en las mismas circunstancias está Justino Moreno Rosas ante lo que ignora de Leli. Este desconocimiento de los narradores hacia lo que ocurre a su alrededor lo considero como una elipsis en la información que muestran tener de los sucesos.

Esta carencia de información, también se propicia en el lector, cuando se suprime un lapso en la vida de los personajes y después sólo aparece la solución al problema, en casos como este yo no consideraría que hay elipsis sino aposiopsis, pues alguna sección de la información se sugiere al lector semejando puntos suspensivos en los acontecimientos, a través de los cuales el lector es capaz de inferir los resultados,

un ejemplo de esto es en Perfecto Luna, que la historia está contada después de la muerte del personaje, pero esto no se dice, el lector lo entiende después de enterarse de todo lo ocurrido y cuando es capaz de ordenar los hechos cronológicamente.

### 3.-FIGURAS EN EL LENGUAJE DEL NARRADOR

#### A.-PERSONIFICACIÓN

Otra manifestación de personificación aparece en El mentiroso, donde el narrador autodiegético dice: el pájaro me gritó, adjudicándole a un animal la capacidad humana de gritar o bien considerando la manifestación animal de emitir sonidos semejante a la posibilidad humana de manifestar una llamada de atención mediante un grito. A continuación cito un ejemplo de personificación que se encuentra en "Antes de la Guerra de Troya":

*¡Viento perverso, hay que amarrarle los pelos a una roca para que nos deje silencios!  
Es la cólera caliente de las locas -agregaba Rutilio.  
Por eso digo que hay que clavarle las greñas a las rocas y ahí que aülle.*

#### B.-ALITERACIÓN

Otra figura literaria relacionada con los personajes aparecen en los nombres que el narrador les ha asignado la aliteración que consiste en la repetición de uno o más sonidos en distintas palabras próximas. Esta figura aparece en varios relatos donde los nombres de los personajes inician con el mismo sonido lo cual lleva a reconocer a la citada figura. En inglés se llama así principalmente a la repetición inicial de consonantes, misma que se manifiesta en:

*Refugio y Rafael* en "La primera vez que me vi",  
*Koblotsky, Ken y Karen; Lelinda, Lucia y Lola*: el  
nombre de *Bucci Basso Bass*. En "Andamos huyendo Lola"  
. *Fredegunda, Fe y Fausto; María y Marichu, Lola,*  
*Leli y Lucia* en "La corona de Fredegunda".

*Minerva y Ma. Antonieta*, quienes además son  
presentadas como semejantes: además de *Lucia y Leli* en "Las cabezas  
bien pensantes".

*Miguel (el gato) y Mario; Felipe y Flor; Repa.*  
*Rafael y Richtti; Lola y Lucia*, en "Debo olvidar".

*Lelinca y Lucia* en "Las cuatro moscas"

*Lelinca y Leona*, el sobrenombre que le dio su  
abuelo, unido al nombre que se les da a los perritos conocidos  
como *Lulús* en "Una mujer sin cocina".

*Rosalba y Ravena; Móstoles y Marichu; Diódora*  
*Dionisia y Dorotea* (usado como sobre nombre y *Diódara*) en "La dama  
y la turquesa".

*Gilbert y Gabriel Cortina* en "¿Qué hora es?"

*Carmen y Candelaria; Lorenza y Tiztla*, (que  
presentan la repetición de sonidos semejantes en el interior de la  
palabra) en "El robo de Tiztla".

El nombre de *Lucci Basso Bass*, En "Andamos huyendo  
Lola", además de la aliteración de *puede* esconder un apelativo  
real que sería el de *Lucía Bassi*, y si fuera así se trataría  
además, tal vez, de un eufemismo aunque la narradora frecuente el  
uso de nombres que simplemente ha escuchado o de personas que ha  
conocido.

Las anteriores repeticiones de sonidos que aparecen

en los nombres de personajes, en un mismo o en diferentes relatos, parecen tener la intención de mostrar la repetición con que ocurren los sucesos y problemas que afectan a los personajes principales, este fenómeno que estaría relacionado con el transcurrir del tiempo y con la obsesión de ver en los personajes que rodean, en especial, a Leli. Repeticiones que le causan molestia, aparece sobre todo en los textos que forman parte de la serie escrita por la autora durante su exilio, y que reflejarían toda esta soledad al percibir la agresión repetitiva del exterior, quizá sea una manifestación más del bloqueo mental del personaje, debido al desamparo, a la falta de horizonte, de futuro, y al pavor continuo.

#### 4.-FIGURAS EN EL LENGUAJE DE LOS PERSONAJES

El lenguaje con que se expresan los personajes en las historias, delata su intención al contar, la información que poseen, el lenguaje del narrador muestra la producción de mensajes a través de figuras retóricas que llevan una carga informativa extra dirigida al lector.

#### A.-LEXICO.

El lenguaje de las narraciones muestra la variedad social que sirve para caracterizar a quienes hablan, estos personajes pueden representar a individuos mexicanos o hispanoamericanos. Es una manera de referirse en general a los hablantes de español de América y mostrar su habla y forma de ver

la realidad frente a los habitantes peninsulares, ubicándolos a manera de enfrentamiento en España. También hace referencia a los estratos sociales o generalizaciones con las frases populares, de manera que convierte al lenguaje en un elemento más para caracterizar a los participantes de las historias, otorgando con él la justa importancia a los mayores respecto a la formación que con este elemento imprimen en los infantes.

Además de mostrar al lector las situaciones de los personajes arriba mencionadas, el lenguaje es empleado para crear figuras retóricas que darán al texto en gran medida la singularidad que caracteriza su estilo, y también la forma obstruyente cuyo efecto más general y constante consiste en hacer experimentar al lector la angustia y el desamparo vividos por los personajes perseguidos.

Entre las frases empleadas por los personajes se encuentran desde diminutivos característicos del español hablado en México, e identificable con el habla del pueblo, de los indígenas o de las sirvientes, hasta frases construidas con un lenguaje más poético que cotidiano. Ejemplo del primer aspecto es el conjunto de las siguientes citas.

*-¿Carmargo es el chaparrito o el alto?*

*me despedí de la viuda y de su hijita...*

*La hurfanita agarró el espejito*

*Aquí viven estos pajaritos.*

*Mami... mami... - repitió Karin*

*Evita si entendió...*

*Don Loretito*

*Faustino estaba jugando con dos muñequitas rotas  
Una ancianita?... Así llamamos en España a las  
personas que han cumplido más de ochenta años.*

Esta última frase me parece contrastante con la  
realidad del habla español de otras regiones que casi no emplea  
diminutivos.

#### B.-USO DE ADJETIVOS

En las narraciones aparece de manera reiteradas el  
empleo de adjetivo calificativo referido a los colores amarillo y  
blanco. Este está aplicado siempre a la aparición de *Laura*, ya sea  
como iluminación en su entorno o como el color de su atuendo.

Entre los ejemplos del color amarillo están las  
citas siguientes:

*... se asomó un perrito amarillo*

*Me dijo el perrito amarillo*

*Llegué hasta otra plaza grande, amarilla como de  
polvo de oro.*

*Se asomó el perrito amarillo ("El mentiroso")*

*Diego el hombre vestido de amarillo*

*... en mangas de una camisa también de color  
amarillo.*

*... miró al hombre vestido de amarillo*

*... paseaba nerviso el hombre vestido de amarillo*

*... el hombre vestido de color amarillo huevo  
hablaba... (en "La corona de Fredegunda").*

*... Jacinto metido en su pijama amarillento.*

El empleo de este adjetivo aparece sobre todo en  
los relatos que corresponden al libro "Andamos huyendo Lola",

mientras que en el titulado. "La semana de colores", aparece más empleado el adjetivo blanco, por ejemplo:

*Laura... todavía llevaba el traje blanco quemado y sucio de tierra y sangre...*

*Laura miró con asombro los mosaicos blancos de la cocina.*

*... La luz era muy blanca*

*... Su voz escribió signos de sangre en mi pecho y mi vestido blanco quedó rayado como un tigre rojo y blanco ("La culpa es de los tlaxaltecas").*

*Su traje blanco relumbraba al sol*

*... con el pelo lacio sobre la cara y su vestido blanco, roto. (Descripción de la señora Blanca en "El zapaterito de Guanajuato").*

### C.-HABLA POPULAR

Usa también jergas, formas coloquiales dialectos sociales como:

*Te digo que nos jalemos para el Norte. Acá son tan tarugos que desprecian a la mujer que vale.*

En donde se puede observar el empleo del verbo jalar como sustituto de ir; el sustantivo Norte, para referirse a esta capital. También aparecen formas como *¡Si, mocoso, nos sublevamos!* donde *mocoso* es la forma popular empleada para designar a los niños o muchachos de corta edad y de aspecto no muy cuidado, como forma alterna a ésta, aparece la frase " *¡Mira, ya habló otra vez esta tarugada! Las tarugadas no hablan. ¿Quieres que estos chilangos nos agarren a ella y a todos su amigos?*". En el anterior parlamento, además de mostrar al lector la forma *tarugada* para designar de manera popular a los muchachos, muestra la forma *chilango* para referirse a los capitalinos y con ello quien habla se ubica como nativo del interior del país. Más

adelante, la colorada, hablante de los parlamentos anteriores, dice "¿No te parece que esta tarugadita te puede poner los esbirros en tu espalda?". Ante tal construcción el niño a quien se refieren, que está escuchando, hace una mueca para mostrar que no entiende, el lector puede interpretar que las formas populares y locales, alternan con las cultas o poco usadas (como sería esbirros) Esto revela que en realidad se trata de un lenguaje del narrador-autor que es Elena, es decir, del intelectual mexicano y de la clase media cultivada que suele llevar a la literatura y también hablar usando esta mezcla.

Otras formas populares empleadas en el lenguaje de los personajes, aparecen en palabras o en estructuras sintácticas que además muestran un conocimiento cotidiano de los vocablos de moda en los mencionados estamentos que toman préstamos del habla popular; son las formas empleadas por los personajes y que a continuación cito:

... íbamos huidos.

... que en paz descansén todos, hace ya un buen tiempito, en el Panteón Francés.

... me arrimé a las hortensias.

La señorita Cecilia a la que en México nombran Ceci  
¡Hora sí, lágrimas de cocodrilo!

Vístete despacio que estoy de prisa, decía su padre. Esta frase es una variante de la latina *festina lente*, atribuida a Julio César

... y te salió sangre por las narices.

¡Es ladina, y sabe muy bien lo que hace!

Mario preparó ... una sopa knorr.

No es tan bonita pero es tan virtuosa? Donde se muestra el otorgar una adulación sólo a costa de una crítica.

Alcé los ojos para ver el final de los  
contrafuertes.  
... quieren quedarse con "los conejos". Por no  
decir rateros.

Aparece el nombre del personaje Faustino Moreno  
Rosas que hace alusión a la calle Juventino Rosas o a la deRosas  
Moreno ubicada en la colonia Sn Rafael de esta ciudad, de la misma  
forma se menciona la situación del mismo niño que se encuentra  
perdido y que tiene relación con la avenida Niño Perdido con el  
titulo del relato. Todos estos modos de emplear los términos  
usados en el lenguaje cotidiano e introducirlos en el lenguaje  
literario, hacen de la narración un conjunto de referencias  
extratextuales para el lector y además le sirven de vinculo entre  
el mundo real externo y el mundo del texto. Esto propicia en él  
la necesidad de buscar la relación entre lo que se cuenta y lo que  
él conoce en su entorno. Esta forma de utilizar frases gastadas  
por su empleo y darles un giro que las haga diferentes sin que  
pierdan su referencia, es lo que Bretón proponia en sus  
postulados surrealistas.

Entre el lenguaje de los personajes principales,  
cuya apariencia es reiterativa (Lucía y Leli) se encuentran formas  
caracterizadas como altisonantes porque su empleo, con frecuencia  
va acompañado de una carga ofensiva, y se dirigen esta generalmente  
el gobierno o a los caseros, como se puede ver en las siguientes  
citas:

*¡Pinche gobierno! -grito Lucía.*

*El cabrón de arriba siempre nos deja fuera*

*... esos fonderos no me inspiran confianza.*

*-¡Gentuzza! Son gentuzza, espero que llegue la  
Revolución y barra con ellos. ¡Parásitos!*

Dentro de esta habla popular se encuentra el empleo del apócope, en donde destaca el nombre de Repa usado para nombrar a la mujer administradora del hostel donde en varias ocasiones se encuentran Leli y Lucía y quien tiene como característica usar el cabello muy corto, lo cual le da, a juzgar por Leli, un aspecto masculino. Este juicio es repetido por la protagonista a causa de una enseñanza paterna, pues don Antonio consideraba que la nuca de las niñas no debe rasurarse ("Antes de la Guerra de Troya"). Como se puede considerar, la sola mención implica un signo extratextual.

#### D.-REGIONALISMOS

Aparecen también expresiones escritas que manifiestan el habla argentina del español, con que se refiere a cualquier sudamericano. Entre estas expresiones se encuentran

*-¡No contés conmigo!*

*-¡Y qué podés esperar sino la mierda!*

*-¡Cuida que no me enmierde la mesa!*

*Mirá, cómo esa terraza que resulta ideal para suicidarse.*

#### E.-FORMAS CULTAS

Junto con estas formas de expresión aparecen manifestaciones cultas, representadas por términos como:

*la chica está famélica*

*¿Y cuándo se degüella al maldito cerdo?*

*¡los pillastres son muy inteligentes!*

La máxima manifestación de lengua culta se presenta en las coplas aparecidas en el relato "La primera vez que me vi" aparecen en cuatro cuartetos con rima asonante alterna y que

dicen:

*Estaba yo sentado  
al lado de mis padres  
cuando viene la patrulla  
tendiéndome los sables...*

*Adios madre mía  
mi teniente Flores  
con la vida pago  
todos mis errores...*

*adiós hermanitos  
con la vida pago  
todos mis delitos...*

*Cuando yo tenía mis padres  
me vestían de oro y de plata  
y ahora que ya no los tengo  
me visten de hoja de lata...*

Estas coplas pueden ser reflejo real de algunas canciones populares, lo cual indicaría un conocimiento profundo del sentir del pueblo, pero también pudieron haber sido escritas expresamente para este texto con elementos que representan los sentimientos del pueblo.

#### F.-ARCAISMOS, ANGLICISMOS :

Aparecen formas arcaicas del español o regionales del habla madrileña como:

*-¡Os marcháis ahora mismo!*

*Habéis olvidado vuestros documentos*

*Fui al bar de la callejuela a llamar a Alejandro*

*y Diego indicó una tasca*

*Del grifo del lavabo escapa un agua amarillenta*

Aparecen formas del lenguaje tomadas del inglés (anglicismo) entre las que se encuentra:

*... de dandys modernos.*

#### G.-ALITERACIONES

Otra manifestación de la aliteración es la que aparece como juego de palabras, cuando la repetición se da como imitación equivocada o humorística<sup>2</sup>, por mal escuchada como aparece en el relato "El mentiroso" donde el narrador escucha que uno de los santos le dice: "*Hijito ¿Qué haces en esta casa de orates?*" y aclara él mismo en seguida: *Aunque creo que me dijo de orantes.* Donde la equivocación permite la ironía de quienes asisten a la iglesia, y por lo tanto implica una burla a las conductas religiosas.

#### H.-APOSIOPESIS

Otra figura que aparece en los relatos, tanto en el título e incluso en el interior es la aposiopesis, figura del

<sup>2</sup>Ibidem pág. 37

pensamiento, que implica una interrupción del discurso donde aparecen puntos suspensivos escondiendo aquello que es penoso o embarazoso decir, y que debido a su omisión, queda incierto. En los relatos aparece esta figura, tanto en títulos como en el interior de la historia, un ejemplo de la primera forma de aparición son los títulos:

*Debo olvidar...*

*¿Qué hora es...?*

*Andamos huyendo Lola...*

*La primera vez que me vi...*

Del relato "La culpa es de los tlaxcaltecas" elegí los ejemplos, ya que es uno de los textos donde más abunda la aparición de esta figura. En ellos se encuentra el uso de puntos suspensivos en el interior de un texto, como los siguientes, mismos que acompaño de una posible frase que los substituya inferida del contexto:

*¡Señora!... suspiró Nacha.*

En este caso, Nacha prefiere una exclamación de sorpresa al ver a Laura viva. Como nos damos cuenta más adelante, los puntos suspensivos muestran un cierto descanso de Nacha, quien podía haber dicho ¡Señora, que bueno que está viva! o ¡Señora que bueno que vino!, yo queria saber de Usted

*Señora, el señor... el señor la va a matar, nosotros ya la damos por muerta.*

La pausa que utiliza Nachita da a entender que el señor está enojado; que la ha buscado incansablemente y al no obtener resultados no ha tenido más que darla por muerta y, si

ahora la ve viva, del coraje la matará.

*¿No estás de acuerdo, Nacha?*

*Si, señora...*

Al decir esto, Nacha está confirmado que la culpa es de los tlaxcaltecas; pero no lo afirma de manera absoluta, sino que tiene sus resquemores acerca de esta responsabilidad expresada por Laura, y omite emitir una idea que sería: Si señora, los tlaxcaltecas tienen la culpa de que el indio esté huyendo y usted tras él, pero usted es responsable de desaparecer y tener a toda la que da Nacha, no se compromete con Laura a deslindar responsabilidades y le permite seguir hablando sin cuestionarla; así, aparece como una facilitadora para la comunicación de Laura.

*Yo soy como ellos: traidora... dijo Laura con melancolía.*

Sin esperar ni preguntar más ante la pausa de Nacha, Laura también hace una pausa y aunque se incluye como traidora, deja abierta la posibilidad de no haber cometido las mismas acciones que los tlaxcaltecas y que por otras causas se sientan también traidora. En la siguiente frase se aclara su aceptación como traidora a consecuencia de un sentimiento de miedo a la soledad:

*Ya saber que tengo miedo y que por eso traiciono...*

Con esta aclaración Laura manifiesta que había tenido temor desde hacía tiempo, tal vez miedo a Pablo, a su relación matrimonial, a todo lo que no podía entender en la realidad que la circundaba, y que a causa de ello sintió afinidad con el indio al sentir que ambos se sentían víctimas de las circunstancias y la respuesta de ella fue la traición

*¡Estos indios salvajes!...*

La frase anterior muestra que la actitud de Margarita y, tal vez, por influencia, también de su hijo, es de rechazo hacia todo aquel que tuviera aspecto indígena, tal vez representen a las familias cercanas al medio político de los 60's en México.

*No oímos nada... dijo el señor asombrado.*

#### I.-EUFEMISMOS

En la cita anterior se puede observar que los puntos suspensivos evaden explicar la causa por la que no escucharon nada, aunque por los comentarios de Laura se entiende que la razón fue que Pablo la besaba. Este empleo de la aposiopesis puede confundirse en este caso con el eufemismo, estrategia discursiva figurada que consiste en sustituir una expresión dura, vulgar o grosera por otra suave, elegante o decorosa, y que se realiza por varios motivos, en el presente caso, considero que es usada para no hablar de la intimidad en que se encontraban Pablo y ella, de manera que ayuda a no dar explicaciones de que por qué no escucharon.

#### J.-RETICENCIAS

*"El indio. ... el indio que me siguió desde Cuitzeo hasta la ciudad de México"* En esta aclaración Laura retiene información, evita aclarar tal vez: el indio que me sedujo o me cautivó con sus atenciones. De manera que se puede tratar de una reticencia, tras el que Laura esconde sus emociones.

*Estos indios salvajes!... ¡No se puede dejar sola a*

*una señora"*

En la cita anterior se podría tal vez terminar la frase diciendo: A estos indios salvajes que no saben tratar a una mujer, no se les puede tener confianza.

En la frase "*Yo miré a Pablo. Se aparece a...*" es evidente que Laura quiso decir: Pablo se parece al indio, pero no pudo decirlo, porque temía que le pudieran leer el pensamiento y saber que estaba pensando en otro hombre a quien se atrevía a comparar con su marido.

*Está herido... dijo el señor Pablo* explica Josefina, permitiendo que su mensaje se interprete como El señor Pablo se preocupó porque el indio estuviera herido.

*Yo no camino... le dije.*

El lugar de los puntos suspensivos podría estar ocupado por *estoy muy cansado o me has hecho caminar mucho.*

*Ya falta poco para que se acabe el tiempo y seamos uno solo... por esto te andaba buscando.* En esta intervención del indio, los puntos suspensivos están en el lugar de un recuerdo que podía haber agregado como siempre lo hemos deseado o por fin.

*A la noche vuelvo, espérame... suspiró*

Aquí los puntos suspensivos equivalen a decir no te vayas a ir como otras veces, no me dejes sin verte. El suspiro final equivaldría a un recuerdo melancólico de tal vez un abandono sufrido en el pasado.

Otros ejemplos de esta figura retórica aparecen en "El niño perdido", cuando una mujer con aspecto desagradable por tener el pelo demasiado corto dijo:

*¿Cómo se te ocurre ofrecerles el cuarto de*

*criados?...habrá que pensar en otra habitación...En donde se infiere que los puntos suspensivos, se refieren a un silencio que calla las características despectivas con que calificaría a los individuos que piden ayuda, el uso de la reticencia, es también eufemístico. En el mismo relato aparecen otras frases interrumpidas por puntos suspensivos, cuya función es evitar decir que no se les prestará ayuda, por ejemplo: ¡Cómo lo siento! Llama mañana*

En otros momentos del mismo relato se usan los silencios, para mostrar la ensimismada reflexión a la que esta sometida Leli cuando dice lo citado a continuación como si cayera en la cuenta y como si hablara para sí misma:

*-Es verdad, no tenemos casa... y tenemos miedo...*

Están empleados entre dos elementos que se complementan aunque no tienen relación directa, si se desprende el segundo del primero.

Los puntos suspensivos se usan también imitando la manera de comunicación popular consistente en hacer críptica una información y evitar que los oyentes se enteren de quién se está hablando, por ejemplo:

*-¡Mamá!, ¿Le hablaste a ella?... -preguntó Lucía.*

*-¡No! le hablé a la del tendajón para que le avise... estoy pensando que ella tiene razón.*

En este último ejemplo, se expresa la forma de hablar y de pensar en una comunicación cotidiana y emotiva, donde el conocimiento de la situación completa el diálogo, al menos para los interlocutores, en un nivel de reflexión, se adquiere a través de lo que se emite paulatinamente en el mensaje.

Considero que la autora utiliza la aposiopesis con la intención de atraer la atención del lector y obligarlo a interpretar lo que ella pensaba en el momento en que ocurrieron los sucesos, de esta manera el lector entra a formar parte de los hechos y la autora no es explícita todo a quien la lee.

#### K. -ANAFORA

En "La culpa es de los tlaxcaltecas" aparece también, de forma notoria, el empleo de la anáfora, como repetición interminante de una idea sobre todo cuando Laura describe su aspecto mencionado las manchas de sangre sobre su vestido blanco; o describiendo el aspecto del indio con las piernas y el torax descubiertos y sangrando de un hombro; o cuando se refiere al pasado donde arde entre las llamas la casa paterna con sus hermanitos y padre dentro.

A lo largo de este relato la escritora proporciona una serie de imágenes con las que propicia en el lector sensaciones y sentimientos de desconcierto, ansiedad, soledad y por ello considero que es un texto cuyo efecto global de sentido es sinestético, porque transmite al lector un estado de ánimo semejante al de la protagonista.

#### L. -SINECDOQUE

Otra figura retórica que es utilizada para esconder información es la sinécdoque, o figura que se basa en la relación que media entre un todo y sus partes, se ha descrito también como la designación de un objeto por el nombre de otro objeto con el

cual forma un conjunto, un todo físico o metafísico, hallándose la existencia o la idea del uno comprendida en la existencia o la idea del otro:

*Ya parpadeaba y tenía miedo de que me agarraran los Granaderos o los azules.*

En la cita anterior, se utiliza el adjetivo azul, como la característica del uniforme de ese color, aunque es una sinécdoque catacrítica o gastada por el uso, ya que es de invención y de uso popular.

*Ya sabe usted, que la tinta es perversa dijo la viuda.*

*Andámos huyendo Lola de la tinta funcional.*

En las dos citas anteriores, se hace referencia a la tinta, en substitución a la firma que se escribe y queda impresa a causa de la primera y que ocasiona problemas porque implica dar el nombre de quien dice o declara algo, en este caso es Leli la responsable.

#### M.-METAFORAS

En las lecturas aparecen pocas metáforas construidas por elementos racionalmente posibles, puesto que las narraciones tratan de impactar tanto sensible como racionalmente, no es frecuente encontrar ejemplos como los siguientes, pues la relación entre los componentes puede considerarse posible:

*La colina estaba callada*

*La tierra había cerrado sus agujeritos.*

*Me guardó contra su corazón*

*yo habitaré la alcoba más preciosa de su pecho*

*recogió otra vez sus ojos sobre los míos*

*Ando viendo el mundo. Pero me metí por una calle  
larga y me salí del mundo*

Algunas de las metáforas que aparecen en los textos están construidas con un elemento que resulta impertinente respecto al otro, como los que a continuación cito:

*La cocina estaba separada del mundo por un muro invisible de tristeza, por un compás de espera.*

En el ejemplo aparece una ruptura lógica en la construcción sintáctica donde los dos predicados de la cocina aparecen describiéndola a través de adjetivos imposibles de ser aplicados a algo tangible, como es la cocina, la cual puede estar separada por algo material, mas no por algo invisible o por el tiempo. La forma de relacionar dos elementos que pertenecen a concepciones no compatibles mas que por una asociación arbitraria suscitan sorpresa y desconcierto en el lector, quien podría considerarlos como elementos fantásticos o pertenecientes al realismo mágico. Otros ejemplos de metáforas con predicados impertinentes son las siguientes citas:

*Pero el tiempo se cerró alrededor de mí*

*Su voz escribió signos de sangre en mi pecho*

*El sol estaba plateado, el pensamiento se me hizo un polvo brillante*

*Su voz salía del fondo de los tiempos.*

*Los gritos de los niños ...eran tan fuertes que rompían la luz del día.*

*...dijo con la voz llena de sal.*

*Voy a leer tu rodilla*

*...el miedo se instaló en los pilares...*

*De mi cama saltó a la suya, se puso un dedo en los labios y penetró con cautela por el día que avanzaba paralelo al otro.*

*Ya los días apenas eran una raya de luz entre dos inmensas noches.*

*El aire olía entonces a Viernes Santo*

Las metáforas cuyos elementos son tan contrastantes como los mencionados arriba, reflejan la capacidad de quien las dice para captar de manera sensible los elementos que le rodean, capturarlos y expresarlos utilizando palabras lo más cercanamente posible a su captación del mundo. De ahí que parezca tratarse de un texto extraño o que sus ideas pertenecen a elementos irreales, pero es únicamente el producto de una percepción lógica de la realidad hecha por un adulto, en ellas parece predominar la captación irracional, emotiva y tal vez un poco fantástica o interpretativa de un niño.

#### N.-IMAGENES

Las imágenes o metáforas visuales aparecen con intención de impactar sensiblemente al lector por lo que se relacionan con el color, en especial el blanco y por tanto luminoso de los lugares donde se ubica Laura y sobre todo aparecen en el relato "La culpa es de los tlaxcaltecas", donde las imágenes son producto de la luz solar que trastorna la mente de la protagonista. El lector puede relacionarlas con el efecto de la escuela impresionista en pintura, una muestra de esto está en las citas que a continuación describo:

*La luz era muy blanca y el puente, las lajas y el  
autómovil empezaron a flotar en ella.*

*Su traje blanco relumbraba al sol.*

Existen también imágenes formadas por oximoros, parecen pertenecer a la corriente pictórica del expresionismo por su contenido relacionado con la muerte, por ejemplo:

*...No quise ver a las gentes que huían, para no  
tener la tentación, ni tampoco quise ver a los  
muertos que flotaban en el agua para no llorar.*

...La colina estaba callada. No había chicharras... Un viento rojo hacía bajar a las nubes rojizas hasta tocar las puntas de los girasoles.

La imagen anterior, está formada con personificaciones, lo cual agrega un aspecto de irrealidad o fantasía y crea una descripción que ambienta al realismo mágico, donde le es extraño entrar al lector.

#### N.-SIMBOLOS

En los relatos aparecen diferentes tipos de signos, de los cuales el que considero más simple es el que tiene su referente en el mismo relato y que por lo tanto son creados, algunos de ellos serían:

*objeto perdido*, cuyo significado estaría en la identidad perdida y de la cual anda en busca el personaje Perfecto Luna.

El apellido de Adrián *Cadena*, pues con su actitud conquistadora encadena la vida de una muchacha a un destino incierto después de embarazarla.

La trasposición de elementos al decir *su mano estaba hinchada* en vez de mencionar la realidad que mostraba su vientre con un hijo dentro.

El doble significado que aparece al mencionar la palabra besos en la siguiente cita, donde bien puede referirse al nombre de un dulce o de un pan:

*...las visitas a Mendiola, el que vendía "besos" envueltos en papelitos amarillos... Y Mendiola nos ponía 'un beso' en cada mano....*

El nombre de *Banquita* y la descripción de Laura vestida de blanco las relaciona para crear la imagen de pureza.

La descripción reiterada de los hombres con voz gruesa o con un *vosarrón* agrega un símbolo de hombría.

La descripción de las niñas a quienes no les quieren rasurar la nuca cuando les cortan el cabello, se vuelve un símbolo de femineidad, opuesto a la aparición de Repa cuya característica masculina está acentuada por el cabello corto y la nuca rasurada.

Existen otro tipo de signos, como los mencionados a continuación y que pertenecen a un contexto cultural generalizado, son signos reconocibles.

La mención de la sal en "La culpa es de los tlaxcaltecas" es signo de compartir la intimidad entre dos personas, o de tener confianza mutuamente. En el mismo relato, la conversación se lleva a cabo en la cocina, cuyo significado principal es representar el lugar de la casa donde la dueña se acerca y se comunica con la más humilde: la criada, que es la única que la entiende. Allí se refugian las sos mujeres sensibles y se solidarizan, además es el lugar que simboliza un sitio donde se realizan transformaciones o un lugar de la casa donde se convive con intimidad, es la ubicación que representa el hogar.

Durante la conversación se repite la consideración de sentirse traidora, tanto por parte de Laura como de Nacha, lo cual significará en la primera, que ha traicionado su matrimonio con un amante, representado por el indio y que también traicionó a los indígenas, con quienes Laura se siente o desea sentirse identificada a pesar de olvidar su matrimonio con el indio y casarse tiempo después con Pablo. Otra traición de la que se

considera responsable es el abandono constante del lugar donde la deja el indio a pesar de que él, al dejarla le pide que lo espera en ese sitio, pero el miedo de ella al sentirse sola en medio de un ambiente de lucha y desgracia, la hace que busque de inmediato el transporte que la regrese a su casa con Pablo, lo cual representa traicionar al indio doblemente.

El indio simbolizará a la cultura prehispánica, mientras que Pablo será de la cultura mestiza, producto de la raza europea y la traicionada por los tlaxcaltecas. En este ambiente simbólico el efecto de sentido global es de sentimientos confusos por pertenecer a ambas razas, por tener sangre mezclada, sangres peleadas, cultura vencida y también vencedora y culpable aspecto europeo.

El significado que puede tener la espera deseada de Laura y el indio para unirse al terminarse el tiempo, puede tener relación religiosa, donde representaría la llegada del redentor para cambiar la situación establecida. El relato adquiere así más significados extratextuales que dificultan su lectura lineal y enriquecen el discurso elaborado y singularmente estético.

Los lugares que menciona Laura como enalces entre el indio y ella pueden considerarse también como significantes del pasado mexicano antiguo y en el reciente, como pueden ser el bosque de Chapultepec, El café Tacuba y El Lago de Cuitzeo.

Otro elemento simbólico en este relato es la escapatoria de Laura con su amante cuyo significado para la familia será síntoma de locura, pues con esa actitud ella rompe

con las reglas sociales en cuanto a la integración familiar, mientras que para ella significará vivir con y como realmente piensa que quiere vivir. Con esta forma de interpretar las decisiones, se muestra el significado que un símbolo puede tener de acuerdo las pautas culturales y sociales de un grupo social en una época determinada.

Aunque considero que el relato "La culpa es de los tlaxcaltecas" es el más rico en símbolos, en otras narraciones también aparecen, aunque en menor cantidad, símbolos con una carga de significación localizada tanto en una cultura como en los mismos textos. Algunos de ellos los menciono a continuación.

En "La corona de Fredegunda" aparecen dos elementos básicos, el nombre cuyo antecedente se encuentra en la cultura nórdica, y por lo tanto la descripción de quien lo lleve debe incluir: trenzas rubias, las dos trenzas rubias que propician un recuerdo (infantil) en Leli, y la característica de ser goda (eres la única goda que tenemos en España) y cuya alusión propicia en el lector buscar la referencia en otro relato donde se considera a Leli sueca. El otro elemento simbólico que se menciona aquí, es la corona, con una características que la hace única: la sangre que la baña, cuya significación se explica en el mismo relato al aclarar que la sangre ennoblece.

En el relato "La primera vez que me vi", aparece de manera explícita el espejo como símbolo de transportación a través del tiempo y espacio, que además, está fuera de control de quienes se miran en él. Ese traslado se lleva a cabo a través de las lágrimas, como se menciona en la siguiente cita:

*-Muchachita, obedece a tu mamá, mírate en el espejo*

-le dije esperanzado.

La huerfanita agarró el espejito y al mirarse lo inundó con sus lágrimas y con las de los compatriotas que lloraban por ella. Se vio borrada en aquel estanque chiquito que llevaba su madre guardado adentro de su bolso y la primera que se fue por ese lago fue Lucía, después empujé a la viuda que ya se andaba ahogando y el último en salir de deportación fui yo.

Otra relación que existe entre el traslado temporal y el agua es la relación simbolizada por los ríos que semejan a la vida como lo explica Leli en "Nuestras vidas son los ríos", ahí describe las semejanzas entre los tramos rápidos de los ríos y la vertiginosa forma de vivir los sucesos en algunos momentos de la vida. A continuación cito algunos fragmentos que sirven de ejemplo:

-Tío, ¿los ríos de los generales tienen rápidos?

-Sí, tienen rápidos, por eso sólo duran veintisiete años.

-¿Y tu río?

-¿El mío?... El mío tiene muchas vueltas...

-¿Y el de Ceferino?

-Es muy largo y atraviesa muchos valles

Leli pensó que el río de Ceferino era muy viejo y había visto muchas lluvias, muchos soles y muchas tristezas.

Este elemento es otro por el cual estos relatos propician sorpresa en el lector, quien los considera como extraños, de realismo mágico o fantásticas pues son fantasías de la niñez.

En este, como en otros relatos, se hace una clara referencia a nombres de textos que apoyan algunas conductas de los personajes y de esta forma adquieren una significación simbólica en esta lectura. Ejemplo de esto es la mención de:

Tender is the night en Reencuentro de personajes o de El gran Gatsby en Andamos huyendo Lola.

Ambas lecturas pertenecen al mismo escritor, de quien considero, la autora de los relatos breves obtuvo influencia en cuanto a la situación social de los personajes, aunque ella adaptó esa situación a la cultura mexicana.

Otro texto con el que se manifiesta esta intertextualidad es la Iliada que aparece mencionada en el texto "La Guerra de Troya", a sus personajes centrales imitan las niñas en sus conducta lúdicas.

La lectura que le propicia a Laura la revaloración del pasado en "La culpa es de los tlaxcaltecas" es La verdadera historia de la conquista de la Nueva España de Bernal Díaz del Castillo.

Las figuras de dicción que se encuentran afectando los niveles del lenguaje<sup>3</sup> corresponden a la ubicación siguiente, sintetizada a continuación. El empleo de arcaísmos, neologismos, sinécdoque, aposiopesis, metáfora in absentia, metáfora de sinécdoque, eufémismo y el oximoron, que constituyen la mayoría de las figuras, corresponden a operaciones mentales que implican supresión de información, lo que obliga al lector a mantener mayor atención, así como a interrelacionar la información intertextual y extratextual (que propició la redacción de los relatos), para integrar el universo de información integrado por las narraciones.

<sup>3</sup> De acuerdo al cuadro de clasificación de Metáforas localizado en la p. 71 del Análisis e interpretación del poema lírico de la Dra. Beristáin.

## CONCLUSIONES

Con una vida aislada y presionados por el temor al exterior, en estos relatos de Elena Garro aparecen un conjunto de personajes que, además de observar semejanza con su autora, presentan algunas características existencialistas. Retomando el pasado son incapaces de usarlo como apoyo para proyectar su futuro, se quedan atrapados en su hoy sufriendo al encontrarse lanzados en el mundo sin saber hacia dónde ir que no sea recordar.

Tanto el encierro que padecen como su personalidad, constituyen un mundo propio que se estructura a base de autorreflexión, lo cual coloca a estos individuos en un apartado social para que su autismo adquiera grado de simbolización y sirva de punto de referencia para la generación del medio siglo.

Aparecen elementos vanguardistas permeando todas las actitudes y acciones de los personajes: a) el surrealismo cuando evocan el pasado en un lenguaje recreado que es habla popular; b) en el regreso a la infancia como forma de evadir la realidad y no manifestar síntomas de enfermedad; c) en el sueño como escape de la molesta realidad; d) el cubismo en la manera de considerar el pasado y el presente como si fueran simultáneos, cuando la voz narrativa cambia y la focalización se encuentra en un primero o segundo nivel de narración, por ejemplo; e) lo fantástico surge tanto en la aparición increíble de los personajes como en la alternancia, imposible de lugares, o en la transportación de un sitio a otro.

Lo significativo de las narraciones no se encuentra únicamente en lo que cuentan, sino en cómo lo cuentan y en lo que simboliza cada una de los elementos creados para impactar y trasladar a los lectores a un referente común, la historia, con el pasado.

La narrativa garriana no trata de conjuntar una serie de elementos innovadores para el momento en que es escrita, en ella es más trascendente la situación femenina, constituye la forma en que una mujer ve a la sociedad mexicana de mediados de siglo y la intelectualiza interpretándola y recreándola al integrar para ello todos los elementos de vanguardia que le resultan útiles.

La posición feminista aparece en la narrativa de Elena Garro mostrando mujeres cuyo mejor tarea es la regresión infantil, y un cuestionamiento del mundo que ellas manifiestan al estar perdidas en una atmósfera de tradiciones que tienen que romper por pertenecer a una generación de cambio. Las mujeres se ven determinadas por las costumbres impuestas a su generación. Ellas, cuando carecen de recursos económicos e intelectuales, niegan la realidad y se dejan llevar por sus instintos emocionales; pero aunque tengan una mejor posición económica la relación con el exterior es igualmente difícil y al entrar en conflicto, crean un mundo propio.

La problemática fundamental para la mujer construida por la autora, no es su relación con el hombre, pues la figura masculina casi está anulada para ella, es el encuentro consigo misma lo que crea un choque permanente. Los hombres sólo

figuran como niños o adultos con actitudes protectoras, semejándolos con imagenes paternas, nunca como compañeros o en equidad a las mujeres.

Laura, Dionisia, Leli o Blanquita, encarnan a la mujer citadina carente de raciocinio suficiente para aceptar y cambiar su entorno; son la imagen de la mujer que se niega a luchar o que no sabe hacerlo para defender su ubicación social como individuo, pues se pierde creando su propio tiempo para mostrar a los lectores que el feminismo no libera a quien no ha podido emanciparse de manera interna. Todas ellas muestran, como única forma sabida de vivir, realizar la repetición de los hábitos aprendidos en la familia, contra los que no pueden luchar solas y ante los que el exterior la empuja a repetir. Para los otros no hay cambios, todo está ya determinado. Se trata de una forma de vida un tanto fatalista y circunscrita a problemáticas no explicadas ni propiciadas voluntariamente. Son seres que dividen su existencia en un antes y un hoy que deberían ser opuestos, pero que aparecen sobrepuestos impidiéndoles así vivir el presente. Y más aún, esta superposición les impide vislumbrar un posible futuro.

Los personajes femeninos son la forma parcializada de representar un mundo donde predominan las mujeres, poseedoras del don de generar vida, capaces de engendrar cambios, deseosas de romper la presión que sobre ellas ejerce la minoría masculina con su actitud burlona y limitante hacia todo lo que ellas hacen. Ellas carecen de la personalidad práctica que las haga invulnerables a la censura de las mujeres y de los varones que sí

figuran como niños o adultos con actitudes protectoras, semejándolos con imágenes paternas, nunca como compañeros o en equidad a las mujeres.

Laura, Dionisia, Leli o Blanquita, encarnan a la mujer citadina carente de raciocinio suficiente para aceptar y cambiar su entorno; son la imagen de la mujer que se niega a luchar o que no sabe hacerlo para defender su ubicación social como individuo, pues se pierde creando su propio tiempo para mostrar a los lectores que el feminismo no libera a quien no ha podido emanciparse de manera interna. Todas ellas muestran, como única forma sabida de vivir, realizar la repetición de los hábitos aprendidos en la familia, contra los que no pueden luchar solas y ante los que el exterior la empuja a repetir. Para los otros no hay cambios, todo está ya determinado. Se trata de una forma de vida un tanto fatalista y circunscrita a problemáticas no explicadas ni propiciadas voluntariamente. Son seres que dividen su existencia en un antes y un hoy que deberían ser opuestos, pero que aparecen sobrepuestos impidiéndoles así vivir el presente. Y más aún, esta superposición les impide vislumbrar un posible futuro.

Los personajes femeninos son la forma parcializada de representar un mundo donde predominan las mujeres, poseedoras del don de generar vida, capaces de engendrar cambios, deseosas de romper la presión que sobre ellas ejerce la minoría masculina con su actitud burlona y limitante hacia todo lo que ellas hacen. Ellas carecen de la personalidad práctica que las haga invulnerables a la censura de las mujeres y de los varones que sí

viven determinadas por un conjunto de ritos y costumbres impuestas por la tradición.

Como heroínas de su propia historia, no tienen más salida que replegarse al pasado; pero al advertir que no pueden repetirlo se encuentran ante la angustia y la desazón que tampoco son capaces de crear nuevas reglas para su existencia.

La narrativa de Garro se da basada en impactos visuales y sensibles, fragmentados y ordenados a base de la figura femenina, que con toda la intención catártica de conseguir compañerismo, indulgencia y armonía, se encuentra una y otra vez, desdoblada su propia imagen o reproducida en cada uno de los personajes, lo que ocasiona una fragmentación dolorosa que impide todo desarrollo individual y social. La actuación femenina aparece así entre el deseo constante de dejarse ver y de esconderse de los otros. En esta narrativa catártica y la manera de contar es uno de los mecanismos empleados para desconcertar y perder, tanto en el tiempo como en el espacio, a quien se acerque a ella. Consiste en el conjunto de elementos teatrales y vanguardistas que transmiten la apariencia de que los hechos están ocurriendo en un momento cercano, para luego, con dos palabras, indicar que sucedieron en un pasado remoto.

El lector termina por ubicar los relatos dentro de las pautas del realismo mágico, al que su creadora no está de acuerdo en pertenecer, pues los fragmentos de su vida no pueden parecerle magia; para ella es sólo realismo. Mas la manera de asumirlo y haberlo asumido y vivido en un tiempo propio y bajo el gobierno de su imaginación, no permite al lector considerarlos

sino como una negación del futuro o del progreso, a cambio de pseudovivir el presente; como si un muerto viviera, lo cual sólo puede ocurrir en una realidad mágica.

En la narrativa de esta escritora, la existencia se vuelve objeto de una constante revisión sin rumbo, con el único fin de recuperarse el personaje a sí mismo; es muestra de un existencialismo narcisista, que niega a los demás su participación en esa regresión autodescriptiva.

La narrativa de Elena Garro, inserta en una época de revaloración nacional, sigue esta corriente de manera original, rescata la imagen del indígena y la muestra al lector como en elemento singular del pasado social que también es común a él. La imagen indígena es la única manifestación masculina aceptada por la mujer que trata de encontrarse a sí, tal vez por las características de pasividad y protección con que lo concibe, pues parece ser que la mujer acepta o rechaza el exterior a partir de imágenes que le fueron enseñadas en su infancia y parece ser que todo ser masculino le representa agresión y burla por lo que en consecuencia le provoca temor, excepto el indio, quien sí la protege y del que, aunque huye, sí le agrada la cercanía.

Rosario Castellanos consideraba a la situación femenina en relación con una pareja y en un ambiente cotidiano impuesto por los rituales sociales de antemano aceptados en su narrativa. Para Elena Garro la situación femenina implica más que la imagen social; para ella la mujer ofrece una perspectiva diferente a la del hombre y ese es el origen del conflicto de sus

personajes. Esta necesidad de mostrar la sensibilidad e comunicación dentro de la pareja y de la sociedad es la problemática de la mujer mexicana y su situación parece una inagotable constante para la escritora, primero porque se siente parte y después por tener la capacidad no tanto de denuncia, sino de mantener vivo su proceso consistente en observar y deducir constantes y mostrarlas en sus historias.

Algunos argumentos se desarrollan en torno a las diferencias entre el personaje femenino central y su pareja, o respecto de los hombres que la rodean, y de los cuales trata de escapar sin dejar huella, así lo muestran Testimonios sobre Mariana, Reencuentro de personajes y "La culpa es de los tlaxcaltecas". En todos estos relatos los lazos maternos no permiten al hombre acercarse e integrarse a su pareja; los acercamientos sexuales siempre resultan agresivos, y los ritos no se cumplen, ante lo cual la mujer tiene que aceptar su soledad y, más tarde, en compañía de su única hija, como en la vida real de la autora, existir en un mundo con un tiempo y un espacio construido sólo para ellas.

La rebeldía femenina no permite a los personajes mujeres actuar conforme a los cánones sociales imperantes, y el resultado es una insatisfacción interna que solo se soluciona al estar la mujer sola y evocar situaciones a las que nunca logrará incorporarse sin la esperanza religiosa, porque perdió la trayectoria cronológica que siguió el pasado al que nunca podrá reintegrarse pues responde a su particular transcurrir realista, el común ella se ha separado inconscientemente.

La relación matrimonial aparece unida a la incomunicación verbal y sentimental. Este lazo social se creó a causa de una primera imagen alucinante que al paso del tiempo se desvaneció. A esta relación, podría considerarsele como uno de los ritos sociales de la cultura mexicana que inician con el matrimonio y terminan después de la boda, con la incomunicación e incompatibilidad de los contrayentes. Como muestra de esta repetición social, el espejismo sufrido por Laura en relación a Pablo, nos es presentado por la escritora como una propuesta de que la realidad femenina es su abordaje de la vida a través de la fantasía.

La única época feliz para los personajes femeninos es la infancia junto a la familia paterna, y al encontrarse en crisis durante su etapa adulta (a causa de su singular y rebelde posición frente a las circunstancias que los demás aceptan sumísamente), se retrotraen a esa época para equilibrar sus necesidades, pues el presente les ocasiona el malestar que se manifiesta en síntomas de autoaislamiento, sólo erradicables al compartir la existencia con alguien que tenga intereses comunes.

La propuesta teórica de Elena Garro respecto al matrimonio no lo considera como el germen social, se refiere únicamente al individuo solo ante otro individuo desconocido, situación que en vez de dar origen a otros seres, resulta destructiva y agobiante, más aún si se observa desde la posición femenina.

La única solución que tendrían las mujeres de sus relatos sería contar con la guía desinteresada de un narrador que

las llevara a través de una historia trazada previamente por él; pero están involuntariamente en relatos que como Reencuentro de personajes, tratan de encontrar en el pasado la razón de su aparición en el presente; pero sólo consiguen saber que otro escritor es su creador y un antecedente existencial, y convienen en aceptar que les agrada la gente rica para convivir, ya que con ella se encuentran sin problemas existenciales, aceptan ser producto de Scoot Fitzgerald. Otra búsqueda de los personajes femeninos consiste en localizar su origen en culturas nórdicas, pues por su aspecto, quienes las rodeaban las ubicaban ahí. Durante su etapa madura, aceptarán ser la consecuencia de la cultura mexicana a la que pertenecen y de la cual son producto. Debido a esa trayectoria recorrida para encontrarse, aparecen simbolismos a los que desean asirse, y que, más que a un lector, van dirigidos a un descifrador.

La narrativa se convierte entonces en un cúmulo de significantes para representar la cantidad de información que las vivencias de un individuo son capaces de esconder y que se muestran por medio de unas cuantas palabras, pero que existen con una gran carga semántica que sólo la experiencia de una vivencia semejante permite decodificar.

El recuento de las razones de la importancia de la narrativa de Elena Garro no termina al considerársele una continuadora del realismo mágico. Su obra es una organización simbólica que recrea el mundo en crisis de las mujeres mexicanas de todas las clases sociales, tal y como se representaba más o menos a mediados del siglo. Donde la mujer es el principio y fin

de la posibilidad de un cambio encerrada en la neurotizante monotonía creada por una herencia ritual en la que se basa la sociedad.

Las historias aparecen en la narrativa de la escritora como un conjunto de palimpsestos en los cuales se ven el pasado y el presente de quienes se cuenta la historia, y constituyen un conjunto de textos en quienes pocos reconocen el total de su significado.

## BIBLIOGRAFIA

- Abbagnano, Nicola, Diccionario de filosofía. México, FCE, 1987.  
2a ed. 6a. reimpresión.
- Alquié, Ferdinand. Filosofía del surrealismo. Barcelona España,  
Barral editores, 1974, 213 pp., (Breve Biblioteca de respuesta  
#88)
- Arriola, Carlos.[compilador y traductor] El movimiento estudiantil  
mexicano en la prensa francesa. México, Colegio de México, 1979, 191  
pp., (Jornadas 88).
- Beristáin, Helena. Análisis estructural del relato literario. 2a  
ed., México, UNAM-Limusa, 1984, 201pp.
- \_\_\_\_\_. Análisis e interpretación del poema lírico.  
México, UNAM., 1989, 180 pp.
- \_\_\_\_\_. Diccionario de retórica y Poética. México,  
Porrúa, 1985, 508 pp.
- Bloch-Michel, Jean La nueva novela Madrid, Ed.Guadarrama, 1967.

- Breton, André. Manifiestos del surrealismo. Madrid, Guadarrama, 1969, 338pp.
- Broshwood, John. La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica. México. FCE., 1984. 408pp.
- . México en su novela. Una nación en busca de su identidad. México. FCE., 1973. 437 pp.
- Carballo, Emmanuel. Protagonistas de la literatura mexicana. México, SEP., 1986. 580pp., (Lecturas mexicanas segunda serie #48).
- Cirlot, Juan-Eduardo. Diccionario de símbolos. España, Ed. Labor, 1969. 345pp.
- Eliade, Mircea. El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición. [Tr. Ricardo Anaya] Madrid, Alianza editorial, 1972, 174pp.
- Garro, Elena. Memorias de España 1937. México, Siglo XXI, 1992, 160pp.
- . Reencuentro de personajes. México, Grijalbo, 1982, 269pp., (Autores Mexicanos)
- . Y Matarazo no llamó. México, Grijalbo, 1991, 135pp.
- . Testimonios sobre Mariana. México, Grijalbo, 1981, 353 pp., (Escritores mexicanos)

- \_\_\_\_\_ . La semana de colores. México, Grijalbo, 1987, 174pp.
  
- \_\_\_\_\_ . Andamos huyendo Lola. México, Joaquín Mortiz, 1980, 263pp.
  
- Finkelstein, Sidney Walter. Existencialismo y alienación en la literatura americana [tr. J.C. García Barrón] México, Grijalbo, 1967.
  
- INBA. Elena Garro reflexiones en torno a su obra. Teatro serie investigación y documentación de las artes 2a época. México INBA-CITRU, 1992, 74pp.
  
- Landeros, Carlos. Los que son y los que se fueron. México, SEP-Guernica, 1986, 380pp.
  
- \_\_\_\_\_ . Entre violetas y nomeolvides. México, SEP-Guernica, 1991, 374pp.
  
- \_\_\_\_\_ . Los narcisos. México, Oasis, 1983, 304pp., (Las formas de la voz #1).
  
- Larroyo, Francisco El existencialismo. sus fuentes y direcciones. México, Stylo, 1951, 227pp.
  
- Pignaud, Bernard. La antinovela: Sospecha, liquidación o

búsqueda. [tr. Juana Bignozzi] B.A. Argentina, Carlos Pérez editor, 1968, 68pp.

-Poullon, Jean. Tiempo y novela. B.A. Argentina, Paidós, 1970, 215 pp.

-Robles, Martha. La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional vol.II, México, UNAM, México, 1986. 223pp.

-Rojas-Trempe, Lady "Historia narrativa de la conquista de los indígenas mexicanos: Elena Garro" en Literatura mexicana vol 3. No.1, México, UNAM, 1992, pág 157-165.

-Movimientos literarios de vanguardia. Barcelona, Salvat, 1973, 164pp., (grandes temas #61).

-Steiner, George. Heidegger. México, F.C.E., 1986, 215pp., (Breviarios #347).

-Tacca, Oscar. Las voces de la novela. 3a ed., Madrid, Gredos, 1985, 213 pp., (Estudios y ensayos # 194). 213pp.

Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Premia. 2a ed. México D. F. 1981. 140pp.

----- . ¿Qué es el estructuralismo?. B.A. Argentina,

Losada, 1975, 129 pp.

-Torre, Guillermo de. Historias de las literaturas de vanguardia.  
3vol., Madrid, Guadarrama. (Punto omega #118).

-Wahl, Jean. Historia del existencialismo. Discusión y Kafka y Kierkegaard. B.A. Argentina, La pléyade, 1971, 115 pp.

## HEMEROGRAFIA

-Alvares, Federico y Huberto Batiz. "Elena Garro: La semana de colores" en La cultura en México No.163, 3 de marzo de 1965. pág XVI.

-Barrera López, Reyna. "Y Matarazo no llamó, de Elena Garro" en Sábado, 7 de mayo de 1994. pág 6.

Bradú, Fabianne. "Importancia de la autora de Los recuerdos del porvenir" en El Búho. No. 104. México, de septiembre de 1987. pág 1 y 2.

-Cantón, Wilberto. "El teatro de Elena Garro: La poesía contra el absurdo" en La cultura en México No 191, 13 de octubre de 1965. pág XV.

-Carballo, Emmanuel. "La vida y la obra de Elena Garro" en Sábado, 24 de enero de 1981. pág 9 y 10.

----- . "El mundo mágico de Elena Garro" en La cultura en México No. 158, 24 de febrero de 1965. pág XV y XVI.

------ . "La novela y el cuento" en La cultura en México. No 151, 6 de enero de 1965. pág V.

-Carballo, Marco Aurelio. "Cuando la iban a matar" en El Búho No.225, 31 de diciembre de 1989. pág 1.

-Castañeda, José Carlos. "Elena Garro: Bajo el signo de la huida" en Suplemento Dominical No.207 de El Nacional, 8 de mayo de 1994. pág. 18 y 22.

-Chimely Ch., Eduardo. "Octavio Paz nunca me cerró las puertas" Excelsior, 10 de noviembre de 1991. pág 1 y 26.

-Duncan Cynthia. "La culpa es de los tlaxcaltecas" en La Jornada Semanal No. 230, 7 de noviembre de 1993. pág 21 - 30.

-Espinosa, Tomás. "Elena Garro y sus aguafuertes teatrales" en El Nacional, 14 de noviembre de 1991. pág 17.

-Fuentes, Vilma "Del nuevo México que vi no voy a poder escribir nada porque me dejó hacha polvo" en Proceso No 793, 13 de enero de 1992. pág. 46 - 49.

-Glantz, Margo. "Elena Garro: ¿Malinche o Sherezada?" en La Jornada Semanal No. 129, México, D. F., 10 de diciembre de 1991, pág 16 -19.

-Lara de la Fuente, Leonor "Su mundo literario" en El Búho No. 225, 31 de diciembre de 1989, pág. 1-6

-Llerena E. "Elena Garro: La semana de colores" en Rehilete No.13  
abril de 1965. pág. 61.

-Pereyra Guadalupe "Ya no andamos huyendo, Elena" en El Nacional,  
12 de noviembre de 1991. pág 9 y 10.

\_\_\_\_\_ "Parada San Angel. El teatro de imágenes de Elena  
Garro" en El Nacional, 19 de agosto de 1993. pág 11.

\_\_\_\_\_. "Los asombros de Elena Garro" en El Nacional, 11  
de noviembre de 1991. pág 9 y 14.

-Quemain, Miguel Angel. "Elena Garro: Los recuerdos de un largo  
autoexilio" en Epoca, 16 de mayo de 1994.

-Ramírez, Luis Enrique. "Han echado a perder la posibilidad de la  
novela con tanto realismo y magia" en La Jornada ,13 de junio de  
1994. pág 25.

-\_\_\_\_\_. "Elena Garro: me siento en casa, éste es mi  
país; no tengo otro" en La Jornada, México, D. F., 11 de junio de  
1993. pág 26.

-Seligson, Esther. "In illo tempore" en Revista de la UNAM vol. 29  
No 12,1975. pág 9-10.

Silva, Juan Jacinto. "Hoy Elena Garro en la FFyL" en Gaceta UNAM No.2613. México D. F., 2 de diciembre de 1991. pág.25-26

Soberanis, Guadalupe "Elena Garro en México" en El Nacional, 7 de noviembre de 1991.

\_\_\_\_\_ "Posible, el homenaje a la Garro en Bellas Artes" en El Nacional, México D. F., 11 de noviembre de 1991. pág.

-Tellez Trejo, Angélica. "Elena Garro vista y estudiada por analistas" en El Universal, 12 de abril de 1992. pág 3.

-Vega, Patricia "De Guadalajara a Aguascalientes, se evidenció la pasión por la literatura de Elena Garro en La Jornada, 11 de noviembre de 1991. pág 24.

\_\_\_\_\_ "La monja enseñaba a leer, y yo veía entrar la luz por la ventana: Garro" en La Jornada, 21 de noviembre de 1991. pág 23.

-Zama, Patricia "Una mujer llamada Elena Garro. Sus libros" en El Búho No. 225, 31 de diciembre de 1989. pág 1-6

\_\_\_\_\_ "El largo exilio de Elena Garro" en El Búho No. 104, 6 de septiembre de 1967. pág 1-2

\_\_\_\_\_ "Vuelve la magia de Elena Garro" en El Búho. 17 de marzo de 1991.