

1069
2

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

LA BUSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN LA OBRA DE ELENA GARRO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

MAESTRA EN LETRAS (MEXICANAS)

PRESENTA:

203205

PLACIDA MENDEZ CARREON

MEXICO, D.F. A 4 DE ABRIL DEL 2001.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

ÍNDICE

	Páginas
INTRODUCCIÓN.	1-7
 I.- UNA VISIÓN FEMENINA DE SU OBRA A TRAVÉS DE LA PSICOCRÍTICA	
1.1.- ¿Qué es la psicocrítica?	8-12
1.2.- La superposición literaria en la obra de Elena Garro.	12-16
1.3.- Primera etapa: el exilio.	16-18
1.4.- Segunda etapa: la búsqueda.	18-19
 II.- LAS METÁFORAS OBSESIVAS EN SU OBRA	
2.1.- Los temas obsesivos.	20
2.1.1.- El tiempo cronológico.	21-22
2.1.2.- El tiempo mítico.	22-30
2.2.- La infancia.	31-47
2.3.- La culpa.	48-53
2.4.- La persecución.	54-63
2.5.- La víctima.	64-71
2.6.- La muerte.	71-80
2.7.- Los sueños.	81-94

III.- LOS SÍMBOLOS Y LAS CONSTANTES SIMBÓLICAS

EN LA OBRA DE ELENA GARRO

3.1.- Algunas teorías referentes al símbolo.	95-108
3.2.- Los nombres.	109-110
3.3.- El espejo.	110-122
3.4.- El agua.	123-126
3.5.- La casa.	126-135
3.6.- El jardín.	136-140

IV.- EN BUSCA DEL MITO PERSONAL

4.1.- Literatura y Mito.	141-149
4.2.- Mitos femeninos en la narrativa de Elena Garro.	149-168
4.3.- Yo social.	169-180
4.4.- Génesis de la obra literaria: Yo creador.	181-196
4.5.- Fases del trabajo creador.	197-198
4.6.- En busca de la identidad.	199-207

CONCLUSIONES.	208-214
------------------------------	----------------

BIBLIOGRAFÍA.	215-221
------------------------------	----------------

AGRADECIMIENTOS

Al concluir este trabajo quiero dar las gracias a todas las personas que en cierta medida contribuyeron e hicieron posible su realización.

En especial, agradezco a mi madre por su amor y confianza en cada instante de mi vida. A mi familia, por brindarme su apoyo tanto material como espiritual. A la Dra. Paciencia Ontañón de Lope por su tiempo dedicado al asesorarme y su gentileza al revisar y corregir mi trabajo. A los sinodales: Dr. Horacio López Suárez, Mtro. Arturo Souto, Mtra. Marcela Palma y Mtra. Carmen Armijo.

De manera particular, doy las gracias al Dr. Hernán Taboada por su constante motivación para superarme, a sí como por la amabilidad y apoyo en cuestiones técnicas al igual que al Lic. Oscar Buendía. Sin olvidar por supuesto, a todos mis amigos por su motivación y entusiasmo.

INTRODUCCION

El objetivo del presente trabajo es, por un lado, analizar la obra narrativa de Elena Garro y, dado el rechazo que ha recibido por una generación de críticos, revalorizarla, desde un punto de vista influido por la psicocrítica, estrategia imaginada por Charles Mauron (1899-1966).

La psicocrítica se adecua a nuestro objeto de estudio, en primer lugar porque se aplica a la obra completa de un escritor para buscar en ella la unidad que guarda toda una trayectoria, estudiada desde el punto de vista de la dinámica inconsciente que alienta a la labor creativa. Desde tal perspectiva, éste pretende ser un estudio de literatura en primer lugar, pero también tratará sobre el proceso de la creación en la obra de la escritora Elena Garro.

Al estudiar orgánicamente la obra narrativa de Elena Garro resulta evidente la existencia de tres periodos, muy diferenciados, que han tenido una repercusión distinta dentro de la novelística mexicana de nuestro siglo: la obra de juventud, la de madurez, y la de senectud.

Me propongo demostrar de qué manera, la obra de juventud, en la cual, la autora, cultivó principalmente el teatro y el cuento, adentrándose ya en la novela, elabora la crisis de niñez, mientras que la obra de madurez donde encontramos las novelas más conocidas y estudiadas, elabora la crisis de juventud; y finalmente la de senectud, en la que Garro vuelve a practicar el relato breve y prepara a la autora para su ocaso.

Por otro lado, es preciso detenerse en el término "orgánico" por el que se entiende el estudio de la obra narrativa completa, considerando ésta como un conjunto en el que cada novela se encuentra interconectada a la totalidad de la narrativa garriana a través de canales

subterráneos, de tal manera que el estudio de un cuento por ejemplo, podría iluminar algunos aspectos de las obras que la crítica ha considerado como mayores.

En su obra parecería que ciertos temas no pudieron dejar de obsesionarla, de ahí que reaparezcan una y otra vez a lo largo de su producción narrativa.

Aunque desde un punto de vista cronológico los períodos se empalman, y conocen un momento de transición, lo cual podría prestarse a confusión e invitar al crítico a descartar el concepto de "período creativo", desde un punto de vista teórico y descriptivo este concepto es operativo ya que da cuenta de una evolución narrativa, así como de su carácter orgánico.

El primer periodo se integra básicamente de obras de teatro (que no abordaremos en este trabajo) y pequeñas narraciones. El segundo período está compuesto por *Los recuerdos del porvenir*, *La semana de colores*, *Testimonios sobre Mariana*, *Reencuentro de personajes*, *La casa junto al río*, *Memorias de España*, etc. podríamos decir que es el período de madurez.

El tercer periodo está compuesto por: *Inés*, *Un corazón tirado en un bote de basura*, *Busca mi esquila*, *Primer amor*.

La escritura corresponde a momentos de crisis cuya elaboración exigía una introspección que encontraba un espacio adecuado en la literatura.

Dentro de esta amplia perspectiva, no debe pasar por alto la manera en que esa evolución creativa estuvo animada.

Mi propósito también es poner de manifiesto de qué manera en la obra de Elena Garro hay dos momentos fundamentales, íntimamente ligados y que se expresan a través de una obsesión, la búsqueda de la identidad, a través de diversos medios. Esta obsesión puede ser rastreada en varios niveles y en cada uno de ellos adopta diferentes formas.

Primer nivel, el cuerpo físico: Las repetidas persecuciones en sus diversos personajes femeninos: Isabel, Julia, Mariana, Consuelo, Verónica, Inés, Irene, etc; son ejemplo de una angustia obsesiva de persecución, que coloca a las protagonistas como víctimas.

El segundo nivel, los grupos sociales: en cada obra de Elena Garro se repite la desintegración de grupos familiares y de órdenes sociales, etc. En este nivel puede analizarse la lucha del individuo dentro de un grupo social, el carácter aislado de sus protagonistas integrado en un grupo social. Ello no es más que un episodio de la metamorfosis de las dos fuerzas, desarticulación y reorganización. El segundo se puede concebir como una configuración de desconcierto, quizá de marcha atrás provisional, ante ese material emergente de sistema preconsciente, consciente, una crisis de angustia, y el tercero viene a ligar ese movimiento creativo surgido con una violencia que impedía reflexionar a la autora en sus temas y muestra ya la configuración de un código de la obra.

Tercer nivel, el proceso creativo: en este nivel podemos decir que es el inicio no sólo de la escritura de la autora sino el inicio de la novelística de Elena Garro. Este tercer momento logra establecer un orden provisional en el caos producido por la emergencia de la conflictiva pulsional de la autora.

Cuarto nivel, la relación de Elena Garro con su obra. Se puede rastrear en las declaraciones de la autora, el paulatino proceso de toma de conciencia de la unidad de las pulsiones que subtiende toda la obra garriana.

Tres ámbitos diferentes se abren en el registro de este estudio: la obra analizada en sí, las obsesiones temáticas de la obra a través de la repetición y la relación entre el creador y su obra. Sería por lo tanto un error considerar este trabajo simplemente como un intento anacrónico

de hacer psicoanálisis "aplicado" a un autor o a un texto, aunque el psicoanálisis es el terreno que estructura mi reflexión.

Para la realización de este trabajo me he inspirado en la obra de Freud, Charles Mauron y en la de Didier Anzie entre otros.¹

Cabe aclarar que descubrir el inconsciente de un autor o de un texto literario no deja de ser un espejismo. El inconsciente por definición es inasequible, y pretender conocerlo es adoptar una actitud de Amo omnisciente, lo cual entra en oposición con las propuestas más fecundas de Freud.

Asimismo, ceñir la obra literaria dentro de las exigencias de una metodología siempre tendrá que ver con cierta rigidez esterilizante que descarta la atención flotante recomendada para la "escucha" de un texto.

Esta primera reflexión me permitió estructurar un plan de trabajo más profundo, al que anteriormente hice alusión. Esta fue para mí una etapa imprescindible ya que possibilitó, a través del encuentro con la palabra impresa, una toma de conciencia de algunas redes significantes que leía en la obra de Elena Garro sin que pudiera expresarlas de manera clara.

En su célebre libro sobre la obra de Racine, Charles Mauron plantea una forma de estudio en la obra literaria a través del lente del psicoanálisis. En él señala las diferencias entre el psicoanálisis como terapia y como método de investigación.

Al emprender un psicoanálisis, el paciente proporciona al analista las asociaciones libres que le sugieren las imágenes oníricas o un hecho traumático en particular.

A través de ellas se puede descubrir, entre otras cosas, el sentido que tiene tal o cual

¹ Por supuesto nombro únicamente a los autores que más útiles me han sido en mi análisis.

conducta o afecto para el paciente. En el caso de la obra literaria, sin embargo, es muy difícil, sino imposible, que el investigador pueda acceder a las asociaciones libres del autor.

Mientras que el análisis médico interpreta el material que le presenta el analizante en función del hombre, el crítico al enfrentarse al texto literario parte del material y el punto final es la obra que analiza.

El punto de partida de Charles Mauron es que la estructura psíquica de un autor determina en cierta medida su obra y lo importante para nosotros es saber qué estructura, y no otra, sirvió de armazón obligatoria, y en una palabra de fatalidad interior a una determinada obra de arte.

La obra no es más que un universo en tensión, un "campo de fuerzas". El pasado del autor determina su presente y su futuro que intenta reaparecer en cada obra. El espacio afectivo orienta y deforma y, de alguna manera, predetermina todo lo que penetra a él.

Esto no significa que el interés por el autor desplace a la obra. por el contrario, la psicocrítica permite abordar a la obra completa de un autor y sólo viéndola como un todo, es posible descubrir tanto incidencias (cuya existencia en términos generales ya ha sido apuntada por la crítica), como concederles una significación.

Es necesario señalar que la investigación se interesa fundamentalmente por la obra y no por la autora. Es decir que el objetivo no es elaborar un estudio patográfico de Elena Garro. No se trata tampoco de colocar un inconsciente del texto independiente del inconsciente de un autor. Ya Didier Anzieu ha señalado que ello no es posible. Interesa la autora Elena Garro por su obra

en la que plasmó sus obsesiones, fue una producción que la trabajó.² Esa búsqueda de obsesiones subyacentes se plasma en resultados relativamente sencillos y legibles. De hecho se presentará bajo la forma de un mito fundamental, de un grupo de mitos expresión en imágenes de la estructura afectiva propia de la autora.

De acuerdo con Mauron, la búsqueda de las obsesiones que aparece en la obra de un autor se presentan en forma sencilla y muy evidente. Las diversas obras de un escritor, se confunden en una obra única; situaciones y personajes pierden sus contornos definidos, se deforman y reforman, semejantes a figuras en agua que se mueve".

Ciñéndonos a la estrategia mauroniana es preciso, como punto de partida, presentar en su forma más simplificada la acción de las obras de Elena Garro para encontrar esas incidencias.

El protomito se podría formular así: Las novelas de Elena Garro tienen como objeto central el advenimiento de un nuevo orden, liberador, que aporta a los personajes un cambio, una búsqueda de sí mismas y de su identidad, que al mismo tiempo representa el fin de un orden opresivo. Mauron muestra como al superponer los destinos de los personajes, aparecen obsesiones estructurantes; las asociaciones de figuras remplazan a las asociaciones de ideas y pronto se percibe que cualquier personaje de cierta importancia representa una variación de una figura mítica profunda. La mayoría de los personajes femeninos de Elena Garro son solitarios y viven conflictivamente su integración dentro de la comunidad en que se mueven. En muchas ocasiones, la sociedad reacciona violentamente contra estos personajes femeninos que a través

² De ahí que al superponer las obras de un autor, en su caso Jean Racine. Charles Mauron descubrió la persistencia de incidencias. Por debajo de la aparente diversidad de la temática de la tragedia raciniana que aborda tanto temas de la mitología griega o bíblica, como la historia romana o del imperio otomano, el investigador francés descubrió la repetición casi monótona de una situación. Con ella creo el protomito creador, construcción teórica de un protorelato inconsciente del que procede cada una de las obras de Jean Racine.

de su diferencia la ponen en tela de juicio, la interrogan: esa reacción siempre es violenta y termina en escenas de aislamiento y persecución.

Por otro lado, las obsesiones delineadas por la estrategia psicocrítica no tendrían significado cabal sin el análisis de cada una de las obras.

Mi objetivo fundamental es descubrir cuáles son las premisas que plantea cada cuento, cada novela (propuestos en este trabajo), para desprender de ellos consecuencias que son responsables de la articulación del discurso de Elena Garro en cada uno de sus libros.

En esta manera de proceder, me propongo seguir los pasos de Sigmund Freud en "Delirio y sueños en la Gradiva de Jensen" análisis publicado en (1905) y que aún sigue siendo punto de inspiración en el acercamiento al texto literario. Si bien es cierto que tras cada novela se delinea la silueta de un protorrelato de manera diferente y con logros diferentes desde el punto de vista estético. Este movimiento anima mi trabajo: encontrar incidencias así como las características de cada obra, que se presentan no sólo por la evolución creadora, sino también en algunos aspectos de lo irrepetible, que da a cada obra su singularidad.

I.- UNA VISION FEMENINA DE SU OBRA A TRAVES DE LA PSICOCRITICA

1.1. ¿Qué es la psicocrítica?

Charles Mauron fue el creador de un nuevo método literario que, en 1948, denominó psicocrítica. Por un camino de aproximación original a la literatura, fundado sobre los descubrimientos de Freud y los trabajos de algunos de sus alumnos, Charles Mauron se proponía esencialmente acrecentar nuestra comprensión de las obras literarias y de su génesis. De este modo, su concepción de la creación literaria está vinculada a tres niveles: el medio social, la personalidad del creador y el lenguaje.

Mauron piensa que "el conocimiento esencial de la obra de arte escapa a la investigación científica, ya que es una revelación que se prolonga en relaciones personales."¹ Sin embargo, la ciencia, según él, permite comprender mejor los factores que determinan parcialmente la creación.

Habiéndose llevado el estudio de los trabajos de Freud a inclinarse sobre las manifestaciones del inconsciente, pensó que este último, de la misma forma que se manifiesta en los sueños y fantasías diurnos, debe manifestarse de cierta manera en las obras literarias.

Podríamos decir que la psicocrítica se interesa esencialmente por la obra e intenta ir "descubriendo en los textos hechos y relaciones que han permanecido hasta aquí ignorados o insuficientemente captados y cuya fuente sería la personalidad inconsciente del escritor."²

¹ Anne Clancier *Psicoanálisis Literatura Crítica*, 1976, p. 241.

² *Ibidem*, p. 242.

Al superponer (lo que es diferente de comparar) varios textos de la escritora Elena Garro, se observan "redes de asociación" y temas obsesivos, probablemente involuntarios.

Esta fase de superposición es la primera operación del método de la psicocrítica. La segunda consiste en buscar a continuación en la obra (la de Elena Garro, en este caso) la forma en que las redes y los agrupamientos de imágenes se repiten y se modifican. En suma, se trata de estructuras que han sido puestas en evidencia por la superposición; gracias a la segunda operación, se observa que éstas estructuras dibujan rápidamente figuras y situaciones dramáticas. Lo cual nos lleva a la tercera operación: la búsqueda del mito personal del escritor. Este mito y sus contratiempos son interpretados como expresiones de la personalidad inconsciente y de su evolución.

Al elaborar esta investigación dentro de la reflexión psicocrítica no pretendo limitarme tan sólo a la "aplicación" de las premisas de la reflexión mauriana. Es preciso repensar su posición ya que hablar de incidencias como el crítico francés lo hizo implica entrar en el terreno de la repetición, hecho fundamental del inconsciente sin el cual resultaría inaccesible. Repetición, dentro de la teoría freudiana, por otra parte, remite a pulsión, a represión y aquello que por no decirse de una manera deformada a través del desplazamiento y de la condensación, se manifiestan como sombras, como fantasmas.

Esas incidencias obligan a hablar de fantasma y de fantasma original, y exigen también abordar la cuestión del atravesamiento del fantasma. Todo ello no fue tomado en consideración por Mauron.

El sentido se estructura por las incidencias en el discurso, pero también por las descripciones, los cambios y las transformaciones, momentos privilegiados cuando el

inconsciente se produce. Caracterizado ante todo por la aparición de la escritura, Elena Garro cultiva en el período de juventud el teatro (que no abordaremos en este trabajo), se adentra un poco en el cuento y empieza a trabajar la novela. Es un período en el que el sujeto debe salir del espacio materno, dominado por una moral católica represiva y dogmática; etapa sin los personajes sádicos que serán una constante en las obras de madurez (aunque aparecen de manera discreta).

El movimiento de creación de adentro hacia afuera: lo propio de este período es aportar una solución aunque sea momentánea a la problemática interior, para luego identificarse con los maestros de la literatura, integrar las enseñanzas del exterior, someterse a esos creadores en una actitud de búsqueda de un estilo propio.

En el momento de la madurez Elena Garro habrá acumulado el vigor necesario para retomar lo que había planteado como problemática en su período de juventud, con una actitud más integradora por una parte y sobretodo con la transgresión como una idea rectora que se establece ya desde su primera novela: *Los recuerdos del porvenir*. (1963).

Elena Garro se protege con ello a través de la ilusión del control obsesivo de la creación lo cual permite que se produzca al mismo tiempo una fuerte regresión. Por otra parte, que no es el material mismo el responsable directo de los poderes de la narración las fantasías y juegos infantiles son comunes en la infancia de todo ser humano, pues todos fuimos alguna vez niños y jugamos como las niñas de los cuentos evocados en la obra *La semana de colores* (1964).

Sin embargo el hecho de haber sistemáticamente explotado ese material y haber integrado la experiencia personal, íntima de la escritora convierte a ese material en exclusivamente garriano al pasarlo al tamiz de sus sueños, pesadillas, sus obsesiones y fantasías.

En ese período de juventud predomina la introspección. Garro opera un repliegue narcisista y se centra en su propia experiencia vital para realizar sus fantasías literarias.

Por un lado, la autora al crear entra en un espacio que niega la realidad y da nuevamente a la fantasía la preeminencia que tenía en la niñez. De esta forma hay un doble movimiento de rescate y de sublimación de una actividad infantil que le procuraba no sólo altas dosis de placer sino una intensificación de su vida afectiva.

En "*El poeta y la fantasía*" Freud afirma que el adulto se avergüenza de sus fantasías y las oculta a los demás; las considera como una cosa íntima y personalísima, y en rigor, preferiría confesar sus culpas a comunicar sus fantasías.³

Por último, se hará una verificación de los resultados obtenidos, apelando solamente, como último recurso, a la vida del escritora, que servirá de término de comparación y en el cual se podrán encontrar eventualmente elementos que permitan confirmar la existencia constantes temáticas, así como de un mito personal.

De acuerdo a lo anterior, podríamos decir que Mauron, es sin duda, uno de los primeros que ha descubierto, gracias a los trabajos de Freud, la existencia de estructuras en el inconsciente que se expresan por figuras de estilo o por dramatizaciones personales. Si, para él, estas estructuras se han formado muy precozmente en la primera infancia de la persona, sin embargo, se encuentran a lo largo de su vida.

Considero que la importancia de estudiar la literatura escrita por mujeres, radica en comprender la situación histórica y social de la mujer contemporánea. De acuerdo con este criterio, pretendo analizar las recurrencias y temáticas obsesivas presentes en el discurso

³ Luis López Ballesteros, en *Obras Completas*, T. 1 p. 966.

narrativo de la escritora Elena Garro. La cual, en su obra, nos muestra a sus personajes protagónicos, generalmente mujeres, en sus diferentes facetas: madres, hijas, amantes o esposas, prostitutas, etc., aparecen como seres cuya existencia nos revela los dos universos íntimos de la mayoría de las mujeres: el cotidiano que las ofusca y oprime y el imaginario, en el cual pueden alcanzar la libertad. En su narrativa, se disuelve la idealización del alma femenina, para dar lugar al conocimiento de la mujer como fruto imprevisible de la realidad que vive.

Así mismo, la escritora nos presenta en su obra, en primer lugar, a una mujer que expresa una personalidad contradictoria, dispuesta al cambio pero que al mismo tiempo sigue dominada todavía por los hombres. Y por lo mismo se encuentra en un estado permanente de lucha por la búsqueda de sí misma y de su identidad.

De este modo, a través del análisis y estudio de su obra veremos que la escritora, distingue la expresión simbólica, el encubrimiento, la metáfora de la verdad, de la mujer contemporánea de la cual todavía no podemos comprender su identidad porque todavía nos es ajena.

1.2 La superposición literaria en la obra de Elena Garro

La superposición de textos diferentes de la escritora Elena Garro nos revela dos aspectos de la personalidad de la escritora: uno que busca la libertad, la creación, la imaginación, la fantasía, etc; el otro aspecto tiende a ser agresivo, sádico y por momentos depresivo y masoquista. Dichos aspectos están presentes en la sucesión de imágenes de personajes femeninos que, a lo largo de

su obra, presentan estas características. Lo anterior constituye lo que Mauron llama una red. La obsesión expresada por esta red asociativa tiene un origen inconsciente.⁴

Elena Garro es una singularidad en el panorama literario mexicano, la transgresora por excelencia, subversiva en su práctica vital y en la literaria. Escritora vanguardista y experimental, que domina todas las técnicas narrativas y géneros, se inscribe en una tradición dada y rompe con las convenciones establecidas mediante un gesto irónico. Lo experimental se manifiesta en todos los niveles de su obra. La ironía, la ambigüedad, la enunciación son algunos de los recursos que utiliza la autora con miras a la elaboración de un contradiscurso polifónico de fuerte potencial crítico y analítico. Desde la enunciación implícita de sus textos se des-dice, contradice, deniega o desarrolla en el plano narrativo, produciéndose así un discurso a dos voces, ambiguo y complejo, que ha de ser descifrado en cada caso en particular.

El realismo mágico, lo real-maravilloso, lo testimonial, lo fantástico, lo clásico y moderno, lo cotidiano, son solo algunos de los géneros o posiciones discursivas que la escritora ha seguido con el único fin de parodiarlos o superarlos para crear algo nuevo y original.

El valor literario de la obra de Elena Garro es indiscutible. Su fama como escritora se mantiene firme. Pero existe, además otra fama, la que daña su índole de mujer. Esa fama que hace de la escritora uno de los casos más delicados de la literatura mexicana, o como dice Martha Robles: "la más controvertida de las escritoras mexicanas contemporáneas".⁵

⁴ Para Mauron, esta obsesión es probablemente la de la obra por escribir y es su observación la que se traduce por la red asociativa. Agrupando obstinadamente ideas de fuga, muerte, persecución etc. El estudio de las redes lleva a Mauron al descubrimiento de figuras míticas.

⁵ C.F. Martha Robles: *La sombra fugitiva. Escritoras en la Cultura Nacional*, T. 2, p. 142.

Después de 1968 y a raíz de su participación en el movimiento estudiantil, la persona y la obra de Elena Garro se volvieron un tema tabú. En las murmuraciones, esas voces que van conformando una parte de la otra historia, la historia oral, se le menciona como: "esa mujer loca".

Como autora de memorias, Elena ha creado fragmentos de novelas. Cuanto más alejada-respecto de sus temas- ha estado de su experiencia matrimonial e inmediata, más literarios sus logros y de notoria calidad artística. Tal distancia fantástica es la de sus primeros títulos. A partir de 1968 se advierte una gran fisura, como si se tratara de dos Elenas, de dos voluntades dispersas y coincidentes con su extraña teoría de la faz y envés de la vida. El anverso ha sido la honda cala en su propio laberinto; sobre las tramas ha dejado una vorágine: verdadera tormenta de palabras; encuentro de pasiones y constante sobreposición de aspectos de la realidad, padecidos desde la orilla de su propia biografía. La historia del país se funde, también, al desfile de fragmentos entre reales e imaginarios que ha explorado en su vida y en su obra. Luis Enrique Ramírez nos dice:

Lo más controvertido en nuestro medio ha sido su participación en el movimiento estudiantil del 68 mexicano: verdadera fiesta de confusión y trueque de actos y de voces...El hecho, sea cual fuere su trasfondo, marcó en su obra un tono diferente. De allí procede la Elena doliente que cubre de páginas el océano que la aparta de su tierra y que divide, como los continentes geográficos, una voluntad expresiva de otra, más radical, para ahondar en el fuego de recuerdos reinventados.⁶

⁶ Luis Enrique Ramírez, *La ingobernable*, México, ed. Raya en el agua, p. 49.

A partir de entonces, adquirió el carácter de figura maldita en 1968. Tras la matanza del 2 de octubre en Tlatelolco, fue señalada como instigadora del movimiento estudiantil y delatora de los intelectuales que la apoyaban.⁷

A este respecto, me interesa marcar el contraste entre las dos famas, ya que representa una muestra de como se construye y derriba simultáneamente la validez de una mujer que elabora obras de cultura en un ámbito dominado por fuerzas machistas.⁸

Elena Garro en 1953 escribió una novela, mientras se encontraba enferma en cama. Cierta es que reprimió este impulso, seguramente porque era como la culpa original: el deseo de ser semejante al Padre, al Creador: Escribió la novela pero la guardó en el fondo de un baúl por muchos años: Diez años después en 1963, la publicó y obtuvo el premio Xavier Villaurrutia.

⁷ "José Luis Cuevas declaró que estaba loca y la comunidad intelectual en pleno le manifestó su repudio. En *Siempre* Monsiváis la nombró "la cantante del año". Según ella cuenta, la separación definitiva de Octavio Paz se había consumado en 1967, cuando éste llegó de la India- donde fue embajador, cargo al que renunció en protesta por la masacre- acompañado de una galerista francesa a quien presentó como su nueva esposa: Mari José Tramini. El 5 de octubre de 1968 Sócrates Amado Campos Lemus, en el Campo Militar número Uno, a donde fue llevado tras la matanza en la Plaza de las Tres Culturas, señaló a Elena Garro como una de las personas que aportaban dinero al movimiento estudiantil junto con Carlos A. Madrazo-ex dirigente del PRI- y otros personajes de la vida política. La declaración mereció los principales titulares de todos los diarios de la capital. Elena Garro presa de pánico, abandonó su casa junto a su hija y al día siguiente convocó a reporteros de los principales diarios en su refugio para hacer una serie de declaraciones que habrían de ser su "harakiri". Tras la publicación de sus declaraciones, Elena Garro resintió la burla y el rechazo generalizado. Entonces, decidió exiliarse con su hija, nueve años en Madrid y el diez en París". Citado en el libro de Luis Enrique Ramírez, *La ingobernable*, pp. 49-50.

⁸ En la vida de Elena Garro hubo un acontecimiento que marcó su camino y su desarrollo. Eligió como esposo y compañero en 1937 a Octavio Paz, figura importante en la cultura mexicana del siglo XX. De la vida en común Elena Garro recoge las experiencias amargas, o bien le da un sesgo crítico a la relación: En su "Autobiografía" recuerda el primer encuentro como una batalla: "El agresor era Octavio Paz" y de su boda dice: " un día me casé abandoné a mis maestros", imagen de una renuncia inicial, que la alejó del ámbito universitario. CF. Emmanuel Carballo: "La vida y obra de Elena Garro" en *Sábado, Uno más Uno*, n. 168,24 de enero de 1981, p. 4. Reeditado por Emmanuel Carballo: *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, SEP, 1986 (Lecturas Mexicanas, n. 48). P. 503.

Esa novela es *Los recuerdos del porvenir*⁹ que representa, sin lugar a dudas, la obra más lograda de su producción literaria.

De manera que la autora, se dio a conocer en las letras mexicanas como dramaturga, mientras su novela se fermentaba en el baúl: El grupo *Poesía en Voz Alta* escenificó tres de las piezas de la escritora en 1957: *Andarse por las ramas*, *los pilares de doña Blanca* y *Un hogar sólido* obras breves y extrañas, que se editaron al año siguiente con el título de *Un hogar sólido*.¹⁰

Antes de continuar, quiero aclarar que, en particular este trabajo estará enfocado a estudiar y analizar únicamente algunas de sus obras narrativas más representativas. Para ello, he dividido sus obras en etapas.

1.3 Primera etapa: el exilio

La escritora Elena Garro abandonó México a raíz de los acontecimientos políticos ocurridos en Tlatelolco-Plaza de las tres Culturas, en octubre de 1968. Así, vivió un largo exilio voluntario y lleno de privaciones. Emmanuel Carballo, uno de los pocos intelectuales mexicanos que, a pesar de ese exilio de Elena Garro siguió teniendo contacto con ella, escribe lo siguiente en su obra *Protagonistas de la literatura mexicana*:

⁹ En adelante, los textos de Elena Garro, van a ser citados con las siguientes iniciales: *Los recuerdos del porvenir* (RDP), *La semana de colores* (SC), *Andamos huyendo Lola* (AHL), *Testimonios sobre Mariana* (TSM), *Reencuentro de personajes* (RP), *La culpa es de los tlaxcaltecas* (CT), *Memorias de España* (ME), *Inés* (IN), *La casa junto al río* (CJR), *Busca mi escuela* (BME) y *Un corazón en un bote de basura* (CBB).

¹⁰ Elena Garro: *Un hogar sólido y otras piezas*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1958 (Col. Ficción, 5)

Elena Garro estuvo y está tan sola como un presidente de México en los últimos días de su sexenio. Como a todas las personas que dicen en voz alta lo que piensan, la han condenado al ostracismo los acomodaticios que obtienen por su silencio o aceptación del *statu quo* un diez en conducta. Reprobada en estos menesteres, considero a Elena una correligionaria.¹¹

Apoyándose en este hecho concreto del exilio, la crítica ha hecho hincapié en señalar un corte en la producción literaria de la escritora, sosteniendo que hay dos períodos claramente marcados: el de la obra escrita en México y el de la obra escrita en el exilio. Las diferencias vendrían dadas en la temática y también en los géneros o técnicas preferidos por la autora según el período.

Considero que este corte es artificial, ya que el análisis minucioso de las obras de la autora lleva una conclusión muy distinta. Tomando en consideración toda la obra, no se puede hablar de cortes, sino de etapas evolutivas, de transformación y de constantes. Pues lo cierto es que un mismo hilo discursivo enlaza los textos que aquí se abordan de Elena Garro, hilo que independientemente de la técnica o de la forma empleada en la narración, insiste en yuxtaponer la presencia de dos dimensiones: lo empírico, lo registrable, lo manifiesto y visible, por un lado y lo oculto, lo intuitivo, lo imaginado y no siempre revelado, por otro.

¹¹ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 512.

1.4 Segunda etapa: La búsqueda

Podríamos decir, que como mujer, la escritora se busca así misma sin encontrarse nunca del todo, en el ámbito cultural que la rodea. En sus personajes femeninos vemos como al vacío de ser mujer, han de añadir el vacío de "no ser persona", de "no tener identidad", en una sociedad patriarcal, cuyos parámetros la excluyen y marginan, en consecuencia. La escritora simboliza en sus textos de ficción el conflicto de querer ser mujer, sin tener que ser identificada con la Malinche traicionera, por culpable, o con Lilith, la mujer rebelde, o con la virgen de Guadalupe, limpia de toda culpa, por asexuada. La escritora señala en su obra que las raíces del conflicto de ser mujer en una sociedad fuertemente patriarcal, se encuentran tanto en los mitos religiosos, como en los históricos y culturales; unos y otros, desde sus respectivos sistemas de representación, la marginan y discriminan.

Para la escritora, la literatura es un método de indagación y conocimiento y a la vez testimonio. La introspección, el análisis y la observación se entrelazan en sus discursos y los personajes de ficción por ella creados se dividen entre la opresión del sistema cultural que la rodea y el deseo de trasgredir las leyes de dicho sistema.

Elena Garro, apoyándose en las interpretaciones de la realidad propias del sistema de pensamiento mítico, elabora su propio análisis que completa y desarrolla en sus últimas novelas donde establece una relación realmente sutil entre los planteamientos del pensamiento mítico-mágico, que ella utiliza en textos donde la ambientación cultural es prehispánica, indígena campesina o urbana y los planteamientos básicos inherentes al pensamiento científico posmoderno. La fuerza irracional y trágica del destino y del azar, que en un contexto mítico-

mágico paraliza al sujeto impidiéndole actuar libremente, es reabsorbida en una nueva categoría, la de lo absurdo o fatal, que parece ser la lógica que estructura y determina el desarrollo de los acontecimientos en los cuales se ven involucrados los personajes de ficción de las últimas novelas de la escritora.

II.- METAFORAS OBSESIVAS EN SU OBRA

2.1 Los temas obsesivos

La obra no es más que un universo en tensión. El pasado de la autora determina su presente y su futuro que intenta reaparecer en cada obra.

A través del análisis de interpretación psicocrítica en la obra de la escritora Elena Garro se comprobará el manejo constante de una temática obsesiva que muestra una estructura psíquica inconsciente, así como sus diversas variantes y contradicciones presentes en una imagen femenina única en busca de su identidad.

La estructura inconsciente revelada en su obra, podría muy bien ser el símbolo de la fatalidad de la cual la autora busca evadirse gracias a la creación literaria.

A manera de contraprueba, se verificará en la biografía de la escritora la exactitud de esta imagen femenina que siendo parte de la personalidad inconsciente es evidente que sea común al yo social y al yo creador de la escritora.

Debo aclarar que tratar de descubrir el inconsciente de un autor o de un texto literario es una empresa ardua, por no decir casi imposible, pues como ya se mencionó el inconsciente, por definición, es inasequible, existe, y pretender conocerlo es adoptar una actitud omnisciente, lo cual entra en oposición con las propuestas más fecundas de Freud.

2.2 *El tiempo cronológico:*

La primera etapa evolutiva de la narrativa de Elena Garro se circunscribe a la novela *Los recuerdos del porvenir* (1963), y a un libro de cuentos, *La semana de colores* (1964)¹, cuentos que por su temática, su tono y su intensidad debieron ser escritos simultáneamente a las obras de teatro.

En este período domina una visión de mundo que intenta poetizar la realidad, invertir y revertir el tiempo, anular la cadena de las causas y los efectos. Recobrar el tiempo perdido, a la manera de Proust, como señala Esther Seligson: "Para Elena el arte es el tiempo recobrado."²

Y qué tiempo anhela recuperar esta escritora que vive el arte como una culpa. La infancia y, a través de ella, los recuerdos de los padres y los abuelos entretejidos con algunos acontecimientos de la historia de México, como es el caso de la rebelión cristera, que sirve como transfondo a *Los recuerdos del porvenir*. De esta novela debe destacarse la atinada elección técnica que hizo la escritora en cuanto al punto de vista. La historia se narra desde la perspectiva de una voz neutra, que es la voz del pueblo, la memoria colectiva del pueblo de Ixtepec, que recupera las figuras de los jóvenes Moncada, de Isabel en particular, del General Francisco Rosas y su amante Julia. La historia se narra desde una "piedra aparente", que al final de la novela descubrimos como una mujer, Isabel Moncada, que fue convertida en piedra como castigo por abandonar a su familia y su clase social. En la construcción de la red de personajes en *Los recuerdos del porvenir* se contraponen dos figuras femeninas: Isabel y Julia. La primera, como

¹ Elena Garro, *La semana de colores*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1964.

² Esther Seligson: "in illo tempore", en *La fugacidad como método de escritura*, p. 28.

representante de la burguesía pueblerina, que vive en un ámbito cerrado y sólo reconoce como una época feliz la de su infancia.³

Por el amor al general Rosas, rompe con los convencionalismos sociales, se desvincula de su clase, de su familia y de sus creencias religiosas, así exclama: "Aunque Dios me condene quiero ver a Francisco Rosas otra vez" (RDP, p. 293), su castigo será el verse transformada en piedra, que es la desaparición para su clase social, y la muerte, ya que la piedra representa la lápida que la cubre. Isabel es un ejemplo de la mujer que se atreve contra las normas en la búsqueda del amor. Aunque para la visión del hombre sea un cuerpo extraño:

Isabel obedeció sin replicar y Rosas, intimidado, apagó el quince de un soplo; en la cama se encontró con un cuerpo extraño que le obedecía sin decir una palabra. (RDP, p. 246).

2.3 *El tiempo mítico*

En la novela *Los recuerdos del porvenir*, la presencia de lo insólito y de la magia crea niveles fantásticos o maravillosos que se entrecruzan con el discurso de la denuncia social o la alusión a un tiempo histórico transgredido de continuo por el tiempo mítico.

Así, en *Los recuerdos del porvenir* el tiempo de la familia Moncada prevalece sobre el devenir de la historia. En este tiempo se duplican los personajes, se conjugan los opuestos, se confunde la muerte con la vida, lo discontinuo con el infinito, la imaginación con la realidad:

³ En una entrevista, la autora, respecto a su infancia nos dice: "Yo era muy feliz de niña. Vivíamos (en Iguala) en un caserón muy grande, teníamos jardín, corrales, dos pozos... Para mí esa era la felicidad y cuando salí de allí, la dicha se acabó y nunca la he vuelto a experimentar en forma tan completa..." Patricia Vega, "La monja enseñaba a leer, y yo veía entrar la luz por las ventanas: Garro", en *La Jornada*, nov. 21 de 1991, p. 13.

...Un lunes era todos los lunes, las palabras se volvían mágicas, las gentes se desdoblaban en personajes incorpóreos y los paisajes se transmutaban en colores (RDP, p. 20).

Es un tiempo de piedra que la violencia revolucionaria no alcanza a romper porque corresponde a un proceso histórico que no redime. Más bien subraya la marginalidad de los "no persona":

El porvenir era la repetición del pasado...Para romper los días petrificados sólo me quedaba el espejismo ineficaz de la violencia, y la crueldad se ejercía con furor sobre las mujeres, los perros callejeros y los indios (RDP, p. 63).

Julia, la querida del general Rosas, vive encerrada en el Hotel Jardín, junto con las otras amantes de los generales. Ese espacio, con nombre paradisíaco, sirve de cárcel a estas mujeres. Sólo pueden salir a la plaza o al campo con una escolta militar.

Julia intenta también, como Isabel romper el cerco que la encierra; para ella, el amor representa la fuerza que logra llevarla fuera de su situación social, de su situación de opresión. Para el general Rosas es la encarnación del placer. Julia es lo incomprensible para él:

No la entendía. ¿Por qué se empeñaba en vivir en un mundo distinto al suyo? Ninguna palabra, ningún gesto podían rescatarla de las calles y los días anteriores a él. Se sintió víctima de una maldición superior a su voluntad y a la de Julia. Cómo abolir el pasado? Ese pasado fulgurante en el que Julia flotaba luminosa en habitaciones irregulares, camas confusas y ciudades sin nombre. Esa memoria no era la suya y era él, el que la sufrió como un infierno permanente y desdibujado...(RDP, p. 77).

Julia abandona su condición de objeto amoroso del General Rosas y trata de huir con el forastero Felipe Hurtado. En el momento de la desaparición de los enamorados, el tiempo se detiene mágicamente:

Quedé afuera del tiempo, suspendido en un lugar sin viento, sin murmullos, sin ruido de hojas ni suspiros. Llegué a un lugar donde los grillos están inmóviles, en actitud de cantar y sin haber cantado nunca, donde el polvo queda a la mitad de su vuelo y las rosas se paralizan en el aire bajo un cielo fijo. Allí estuve. Allí estuvimos todos (RDP, p. 77).

La vida sigue en su rutina sin cambios. La ausencia de Julia genera la apariencia de que el tiempo no avanza. Sin embargo, es a partir de este suceso que entra la Historia de México a cambiar el ambiente y endurecer la situación del pueblo. La Ley Calles, contra el culto religioso, desencadena la segunda parte de la novela, en la que aparecen fechas precisas y se llega al tiempo cíclico, a ese recordar el porvenir, lo que vendrá, que es el motivo dominante del texto. Esta característica cíclica de la acción que repite el proceso de manera idéntica de una generación a otra, y la dificultad de identificar a un protagonista se divide al hacerlo más general, al ser "mujer", que aparece simultáneamente en dos etapas diferentes de su vida. El lapso o fragmento de acción que presenta la obra, corresponde con la fecha mítica, al momento en que dos ciclos de esa protagonista coinciden, mejor dicho: al momento mágico en que uno termina al mismo tiempo que otro se inicia.

Dos mujeres de clases sociales opuestas, pero ambas enfrentan las normas y convenciones sociales; que tienen el coraje de romper con los encierros que se han establecido para la mujer en distintas situaciones sociales. Su atrevimiento y su culpa no encuentran salida. Sin embargo, advertimos que la escritora a través de estos personajes inicia su camino hacia esa búsqueda de

identidad personal, por medio de la creación. En la novela *Los recuerdos del porvenir* la autora deja entrever también la situación de la mujer en diferentes etapas de la vida; desde la adolescencia hasta la etapa adulta. Sitúa a la mujer desempeñando la mayoría de los roles femeninos que, en cuanto a estado civil, la sociedad tiene para ella, los cuales son: mujer soltera, casada, viuda, quedada, querida y prostituida. Hay una defensa determinante en favor de la mujer. Los personajes femeninos poseen una caracterización acertada, los atributos y motivaciones; en casi todas ellas vemos una evolución de la obra de acuerdo a su propia personalidad y a las circunstancias del momento. Buen número de personajes femeninos y en determinados momentos de la novela, asumen una actitud reflexiva frente a las reglas convencionales que la sociedad determina y establece como patrones de conducta; estos patrones no deben ser violentos so pena de sufrir el peso de la culpa que se paga con la muerte en vida o con la muerte corporal.

En doña Matilde sólo se advierte un cambio de carácter entre su época de soltería y los años de matrimonio, pero no acierta a explicarse la causa:

De joven doña Matilde fue alegre y turbulenta; no se pareció a su hermano Martín. Los años de casada el silencio y la soledad de su casa hicieron de ella una vieja risueña y apacible. Perdió la facilidad para tratar a las gentes y una tímidez casi adolescente la hacía enrojecer y reía cada vez que se encontraba frente a extraños (RDP, p. 27).

Doña Elvira cuestiona su papel de viuda y reconstruye su vida de casada. Ella derriba el mito de que la mujer existe sólo por el matrimonio; cuando recibe el apellido del marido. Este personaje muestra lo contrario al aceptar que durante su vida de casada perdió su imagen, se movía como autómata, ya que el marido acaparó las palabras y los espejos, símbolos éstos de la interrelación entre el individuo y su mundo:

El silencio le daba miedo, le recordaba el malestar de sus años pasados junto a su marido. En ese tiempo oscuro la viuda se había olvidado hasta de su propia imagen (RDP, p. 27).

Conchita esta enamorada de Nicolás pero, no se atreve a decir nada; la sociedad le ha asignado el rol pasivo, el de la espera, si ella es elegida bien y si no será una quedada como Charito y Dorotea:

¡Chist! Cállate, recuerda que en boca cerrada no entra mosca! Y Conchita se quedaba de este lado de la frase sola y atontada, mientras su abuelo y su padre volvían hablar interminables horas sobre la inferioridad de la mujer. Nunca se atrevió a saltar por encima de esas seis palabras y a formularse lo que quería de la vida (RDP, p. 175).

La dificultad de la mujer para tomar decisiones en la vida tiene su génesis en el menosprecio mostrado en las primeras etapas de la vida. La vida toda es decidir a cada instante. Conchita es un ser débil que acepta el sometimiento, vive una vida opaca al lado de su madre.

Las queridas reflexionan sobre su miseria humana pero el miedo las absorbe y no tienen la fuerza suficiente para empezar de nuevo. Tanto las queridas como las "cuscas" son seres humanamente muy deteriorados:

-¡Límpiame las botas! Se salpicaron de sangre del cura. Y Luisa obedeció sin titubear la orden de su amante y limpió las botas de Flores hasta dejarlas pulidas como espejos. Aceptaría siempre la abyección en la que había caído. "Nadie cae; este presente es mi pasado y mi futuro" (RDP, p. 282).

Julia la querida del General Francisco Rosas, también experimenta un cambio, de la etapa de sometimiento a su amante pasa a una etapa de independencia, cuando decide lo que quiere

por sí misma. Las motivaciones de este personaje cambian y asume el riesgo, se rebela y es entonces cuando recupera su nombre:

"-¡Perdone, señora permíteme, por favor! soy Julia Andrade..." (RDP, p.130).

Detrás de ella iban quedando sus fantasmas se deshacía de su memoria y sobre las piedras de la calle iban cayendo para siempre sus dominios de fiesta, los rincones iluminados de sus bailes, sus trajes vacíos, sus amantes inútiles, sus gestos sus alhajas... "Llegó descalza a los portales, caminando frente a un futuro que se alzaba delante de sus ojos como un muro blanco" (RDP, p. 135).

Ana Moncada: Esposa de Martín, madre de Nicolás, Isabel y Juan del mismo modo que su madre, Ana pierde a sus hijos, Juan y Nicolás. Sus hermanos mueren durante la Revolución Mexicana y sus hijos en el movimiento cristero. Respecto a Isabel la considera como un ser malo y de cuya maldad se siente culpable:

Ana enrojeció desde su cama. Martín le lanzó una mirada de codicia. Todos sabrían su lujuria gracias a la viveza de su hija. Se mordió la boca con ira. Isabel había venido al mundo a denunciarla. Se juró corregirse y lo cumplió pero Isabel siguió pareciéndose a aquellas noches. Nadie podía quitarle los estigmas (RDP, p. 239).

Ana Moncada se convierte en una ruina al igual que su casa; ésta que era la casa más ruidosa del pueblo, se llena de telarañas y polvo. Poco a poco, Ana se va secando al lado de Martín Moncada quien se queda meciendo eternamente.

Los personajes a quienes Elena Garro inscribe en el discurso mítico no se incorporan a la historia, que para ellos sólo es la negación de un espacio originario pleno y natural. La estructura del pensamiento mítico se describe en los textos de Elena Garro de forma neutral pero

con distanciamiento. En *Los recuerdos del porvenir*, donde la vivencia subjetiva de lo temporal prevalece sobre lo temporal objetivo o histórico, la ahistoricidad de Martín Moncada es criticada desde la enunciación irónica del pueblo de Ixtepec, que, como voz impersonal y colectiva a la vez, narra el inútil esfuerzo de Moncada por impedir que transcurra el tiempo, deteniendo todos los relojes a las nueve en punto de la noche o prescindiendo de los calendarios porque le privan de la vivencia de un tiempo interior.

Elena Garro no glorifica a los personajes de visión mítica. El destino trágico del pueblo de Ixtepec es el resultado directo de su pasividad, de su no querer hacer o no querer decidir. Martín Moncada y Laura, la protagonista de "La culpa es de los tlaxcaltecas", olvidan voluntariamente la historia en espera del vacío de la nada:

...el porvenir era un retroceder veloz hacia la muerte y la muerte un estado perfecto, el momento preciso en el que el hombre recupera plenamente la otra memoria (RDP, p. 33).

Así se expresa Martín Moncada, ésta es su voz, no la de Elena Garro. El planteamiento de la autora es otro, su planteamiento aboga por la acción, por la fluidez del tiempo, por la vida y la búsqueda de identidad, como se verá más adelante. Laura y Martín Moncada, entregándose a la nada, se pierden en la noche de los tiempos, volviendo la espalda a la historia con sus conflictos. Sólo la memoria que de ellos se tenga les redimirá del olvido definitivo. No es la escritora, entonces, quien cree en el mito del "paraíso perdido", ni es ella quien recrea dicho mito, sino los personajes por ella creados y de quienes la autora se distancia irónicamente. Los desdichados, parece decir la enunciación implícita, son culpables de su propia desgracia por carecer de voluntad de "salvación" y de rebeldía. Su desdicha es no tener destino, de ahí su tragedia.

En la novela: *Los recuerdos del porvenir*, es la piedra aparente el único testigo de las desgracias del pueblo de Ixtepec:

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

Destino entendido como finalidad, es decir, como proyecto de su vida.

En sus textos Elena Garro teje y desteje su propio discurso contradiciendo a sus personajes, ironizando las estrategias que ellos libremente buscan para solucionar el conflicto inherente a la dualidad cultural en la que vive el mexicano, siempre dividido entre dos estructuras de pensamiento y dos culturas.

Esta es precisamente la temática central del cuento "La culpa es de los tlaxcaltecas". Laura, la protagonista, desconoce su origen indígena y al principio del relato vive integrada en la dimensión cultural occidental propia de la ciudad de México en la década de los años sesenta. A través de tres experiencias de carácter fantástico. Laura recupera la memoria de su identidad indígena originaria. Ante la imposibilidad de armonizar o articular con equilibrio la simultaneidad de los dos espacios culturales en los que por azar se ve inmersa, Laura retrocede en el tiempo hasta reencontrarse con su origen y hacerse consciente de su traición: el abandono en que dejó a su gente y a su amante, quien por tres veces consecutivas intenta retenerla. Laura se reintegra a su cultura refugiándose en un espacio indiferenciado, sin contradicciones, fuera del tiempo histórico, espacio mítico "donde el tiempo y el amor son uno solo". En el marco de

un diálogo, que tiene más de confesión y de justificación que de diálogo propiamente dicho, Laura se desculpabiliza ante su criada Nacha, de quien espera comprensión y apoyo, antes de tomar la decisión definitiva y romper con los contratos sociales que la atan. El tiempo histórico es sustituido por un tiempo cíclico, mítico, y en ese espacio y tiempo desaparece Laura redimida por el perdón y el amor del marido primo: "El sol estaba plateado, el pensamiento se me hizo polvo brillante y no hubo presente, pasado ni futuro" (CT, p. 21). Laura se inscribe en la interpretación mítica de la destrucción de Tenochtitlan, interpretación que colectiviza la culpa de la derrota en el pueblo tlaxcalteca. El discurso de Laura en "La culpa es de los tlaxcaltecas" sirve de título al relato, pero entre el título y el enunciado de Laura está la brecha de una enunciación implícita irónica y apunta a la falta de adecuación que evidentemente existe entre los actos de Laura y sus palabras. La culpa es de Laura, pero ella no la asume y busca refugio en la nebulosa de un espacio mítico: "Yo digo que la señora Laurita no era de este tiempo, ni para este señor", dice Nacha después de la desaparición de su señora. A Laura la redime el amor de un señor que no utiliza la represión y el poder, pero la redención por amor y poesía sólo es posible en los umbrales del tiempo mítico.

2.4 La infancia

La culminación del proceso de reconocimiento de la infancia está en Freud: no sólo la sexualidad infantil existe y la inocencia y la pureza de los niños son un mito, sino la sexualidad adulta sigue siendo infantil: "Vislumbramos así una fórmula: los neuróticos han conservado el estado infantil de su sexualidad o han sido remitidos a él."⁴ Y por otra parte: " la insistencia, acaso sorprendente, sobre el recuerdo infantil en la vida del poeta deriva en última instancia de la premisa según la cual la creación poética, como el sueño diurno, es continuación y sustituto de los antiguos juegos del niño".⁵ Cada ser humano tiene en su historia personal, en su biografía, sobre todo en su niñez, un tiempo, un lugar lleno de evocación de nostalgia de recuerdos... La autora rescata su pasado a través de su infancia:

De niña inventaba, imaginaba muchas cosas, para mí las criadas eran mágicas, como me contaban tantas historias yo las quería mucho. Eran historias que parecían mentira, pero no lo eran. Se dice una mentira para ocultar una verdad y en la literatura es igual...⁶

Podríamos decir que la escritora parte de circunstancias vividas y las transforma al trasladarlas a su literatura, este hecho que por otra parte ella manifiesta en sus cartas a Carballo

⁴ Sigmund Freud, "Referencia al infantilismo de la sexualidad" en *Tres ensayos de teoría sexual, Obras completas*, vol. 7, p. 156.

⁵ Sigmund Freud, *El creador literario y el fantaseo* en *Obras completas* vol. IX, Buenos Aires, Amorrortu, 1979, p. 134.

⁶ Miguel Angel Quemain. Elena Garro: "El porvenir esa repetición inanimada del pasado". Sup. de *El Nacional. Revista Mexicana de Cultura*. 15-dic-1996.

como la manera de hacer literatura en la que cree, se hace visible si establecemos una relación entre los datos biográficos de que disponemos y la vida de la autora.⁷ En lo que podríamos llamar obras de recuerdos de la infancia se encuentran *Los recuerdos del porvenir*, *La semana de colores* y algunas narraciones de *Andamos huyendo Lola*, obras en las que predomina una manera de explicar la realidad a partir del mundo infantil o de los mitos indígenas y en los que se ven las raíces del sentido de la culpa, que lleva a la identificación con "Lilith" mujer transgresora, que rompe las normas y es culpable. La vida de esta mujer niña, Leli-Lilith será una fuga perpetua, una huída de sí misma al saberse incapaz de arrepentimiento. Ante el temor de "no ser", simbolizada en la piedra tumba de Isabel Moncada, buscará el milagro redentor que algunas de sus protagonistas ubican en la infancia, en el jardín, en el paraíso, en el amor, o en la memoria y la escritora en la fantasía creadora.

Este camino de búsqueda milagrosa y huida de la angustia es el que podemos seguir al relacionar la obra de la autora con los datos biográficos.

Elena Garro nació en la ciudad de Puebla el 11 de diciembre de 1920; a los 13 años llegó a la Ciudad de México para estudiar la secundaria. Entre paredes conventuales de las calles del Carmen y San Pedro y San Pablo transcurrieron sus estudios, acompañados de lecturas cotidianas en la Biblioteca Iberoamericana. Con el deseo de ser bailarina o actriz, ingresó a la preparatoria de San Idelfonso. Luego estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. A los 17 años comenzó su labor teatral como coreógrafa del teatro de la Universidad, que dirigía Julio

⁷ En una entrevista la autora nos dice de su infancia: "Nos subíamos a los árboles y nos la pasabamos leyendo *La Ilíada*, ella estaba de parte de Aquiles y yo de Héctor... También me subía en los papayos y en las palmeras como un mono y Deba no podía. Así leímos a los clásicos españoles: Garcilaso de la Vega, Lope de Vega, Juan Ruiz de Alarcón, Gil Blas de Santillana... Me acuerdo de que muy chiquitas mi papá nos regaló *El Quijote*; los clásicos españoles, los hindúes, los chinos... pero si yo me encontré en la biblioteca de mi papá la primera traducción del *I Ching*, de 1884". En *La Jornada*, n. 2584, 21 de noviembre de 1991, p. 23.

Bracho; también trabajaría con Xavier Villaurrutia y Rodolfo Usigli. En 1937, poco antes de recibirse, se casó con Octavio Paz, con quien viajó a España, en plena guerra civil. Vivieron luego en San Francisco, Ciudad de México y Nueva York, hasta que el poeta fue enviado como embajador a París (1945). Después de algún tiempo Paz se trasladó solo a la India, mientras que Elena Garro pasó un año en Japón y luego en Berna . En esta última ciudad cae enferma y empieza a escribir; para entonces ya tenía 35 años. De esta etapa de su vida la autora nos dice: "Ví como en una película pasar mi infancia y comencé a recrearla en *Los recuerdos del porvenir*"(1963).⁸ Al hablar de esta novela, Elena Garro dice que es su única obra autobiográfica y lo atribuye a que los personajes que ahí figuran fueron reales y conocidos por ella:

Eran tiempos felices, aventureros y gloriosos. Esa era mi familia paterna, muy corta pero muy igual, todos éramos uno, desde los mozos: Don Félix, Rutilio, Antonio, las muchachas Fili, Tefa, Ceferina, Candelaria, mi madre, mi hermanito, mi padre, mi tío. Deva, Estrella, Boni, el profesor, Toni el perro y yo. Más tarde Octavio Paz me explicó que era una célula de explotación.⁹

Considero que en sus obras, lo importante radica en el transfondo, en el símbolo que esos personajes encarnan, ocultan y revelan a un tiempo, a otros de la biografía de la autora.

Respecto a lo anterior, Nora Pasternac nos dice lo siguiente:

Actualmente consideramos a la infancia como un origen que nos explica como adultos, y no nos parece extraña la

⁸ Patricia Cañedo: "Elena Garro desde París" en *El Buzo Sup. Cult. de Excélsior*, 2-junio-91, p.6

⁹ Emanuel Carballo, "La vida y obra de Elena Garro", *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*, 168,24 de enero de 1981, p.4

posibilidad de que ese tema, ese motivo, esa perspectiva entre en la literatura, forme parte de la ficción y el examen de conciencia y la búsqueda de nuestra identidad.¹⁰

En una entrevista de *Excélsior*, la autora nos dice: "para escribir hay que hacerlo cuando sin darse cuenta se sienta una gran necesidad de decirlo todo. De rescatar tu pasado."¹¹

La memoria significa encontrar la raíz del ser, la posibilidad de recuperar la infancia. Elena la recupera al compartir sus recuerdos con nosotros:

Mis padres fueron José Antonio Garro y Esperanza Navarro, dos personas que siempre vivieron fuera de la realidad. Mi padre fue maderista. Cuando asesinaron a Francisco I. Madero nadie se atrevía a ir a reclamar su cadáver ni el de Pino Suárez; mi papá fue a reclamarlos y fue al entierro...También tengo ganas de escribir una biografía sobre mi mamá porque era una señora muy curiosa, muy graciosa, escribía unas cartas bellísimas que son un tesoro... Papá leía todo el día y mi mamá enfrente leyendo *El paraíso perdido* de Milton.¹²

Para Elena, la infancia queda recubierta por el mito del "paraíso perdido" bíblico que puede recobrar sólo mediante el recuerdo, y reconstruir mediante la escritura. Su ser revoltoso, su amor por los disfraces, su gusto por las aventuras, su curiosidad por el mundo al revés, su cariño por sus hermanos y su reserva hacia los padres, todo ello como muestra de una imaginación creadora, que no reflexiona sobre el origen de una riqueza familiar, ni sobre las

¹⁰ Nora Pasternac et al. *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, p. 27.

¹¹ *Ibidem*

¹² Cfr. Emmanuel Carballo. *Protagonistas de la literatura mexicana*.

condiciones para establecer los vínculos de amor y desamor en la familia. La infancia como "paraíso perdido" y que sólo a través de la creación es posible rescatar.

En el arte, la infancia es una invención. Constituye la reconstrucción de un "tiempo perdido" y para siempre, porque el recuerdo trabaja a partir de datos que han sido cincelados por la razón, tamizados por la fuerza de las jerarquías, tasados y medidos según las normas de una sociedad adulta. El artista inventa su propio pasado o erige el pasado de otros, con la convicción, según Wallon, de que: "el niño no sabe más que vivir su infancia". Un saber que se traduce en un vivir. Elena Garro combate en su obra narrativa la angustia de perder la infancia. Desde su perspectiva inventa y reconstruye un tiempo signado por la felicidad, por la plenitud, por el derroche. Así cuando Emanuel Carballo indaga si ella cree en la felicidad, la respuesta surge espontánea: "Sí porque me acuerdo que la practiqué en la infancia."¹³

La figura de la madre será para nuestra autora ambivalente; relación amor-odio, característica por otra parte de la confrontación con la madre, transmisora de los valores femeninos tradicionales a la hija, que los acata o se rebela, no sin un profundo sentimiento de culpa.¹⁴ En "Antes de la guerra de Troya", encontramos la caracterización de la madre que miente a la hija sobre su propia sexualidad. En esa narración la madre esconde los dulces casualmente llamados "besos" debajo de la almohada; Garro dice de su propia madre que sólo amaba los dulces y los pasteles, al igual que el personaje del mencionado relato.

¹³ Emanuel Carballo, "La vida y obra de Elena Garro", *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*, 168, 24 de enero de 1981, p. 3.

¹⁴ Emma Rizo en su tesis: *Persecución del milagro* nos dice: "Los padres de Elena viven una relación apasionada no exenta de contradicciones. Por causa de una discusión matrimonial, Esperanza Navarro deja a su marido en España a pesar de estar embarazada. Se embarca hacia Veracruz y llega a Puebla a casa de unos parientes, donde dará a luz a Elena". Tesis de maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1993, p. 72.

Asimismo, Debaki, hermana de Elena Garro, en una entrevista comenta: "En una ocasión Elena fue a comprar unos "besitos" de chocolate y el dependiente le preguntó; ¿dónde los quieres? ¿en las mejillas? No, contestó ella, démelos aquí en los pies".¹⁵ La madre de *Los recuerdos del porvenir* ve en la hija su propio espejo sensual y lujurioso; y al sentir el placer como pecado revestirá en su hija la acusación que se hace a sí misma; "eres mala", le dirá Ana Moncada a su hija Isabel. Los conflictos de Isabel y Ana Moncada son identificables con los de Elena Garro y su propia madre, ya que según comentarios de Gloria Prado, su sobrina, la relación de Elena con su madre fue conflictiva.

Dentro del campo literario de Elena Garro, nos encontramos en un mundo lleno de magia, de la gracia anterior al pecado original. De ahí que la infancia sea siempre el punto de referencia en su obra literaria.

Emmanuel Carballo dice de la autora: "La religión de Elena Garro es la infancia y la mayor influencia en su literatura es ella misma en sus primeros años de vida."¹⁶

En una entrevista la autora nos dice: "Yo era muy feliz de niña. Para mí esa era la felicidad y cuando salí de allí, la dicha se acabó y nunca la he vuelto a experimentar en forma tan completa..."¹⁷ El realismo de Elena viene a ser una cosa íntima, suave, y poco a poco va dejando el mundo de todos los días para entrar en un realismo mágico que de alguna manera es

¹⁵ Patricia Vega. "La monja enseñaba a leer y yo veía entrar la luz por las ventanas: Garro", en *La Jornada*, 21 de junio de 1991, p. 13.

¹⁶ Patricia Vega. "Elena Garro, la mejor autora de la lengua española del siglo XX: Carballo", en *La Jornada*, 23 de noviembre de 1991, p. 3.

¹⁷ Margo Glantz. "Elena Garro: ¿Malinche o Sheherezada?", en *La Jornada*, 1-dic-91, p. 16.

una crítica al mundo en que vive y entonces crea paraísos posibles.¹⁸ En *La semana de colores*, el cuento que da nombre al libro que Elena Garro publicó en 1964, conviven hermanados los días en los que se desarrolla la infancia de las niñas Eva y Lili. Perciben el tiempo en forma diversa a los mayores; las semanas no se sucedían en el orden que creía su padre. El tiempo se une o se separa a capricho. Las niñas de "El día que fuimos perros", amanecen un día con los días adentro. Según Freud, el tiempo para el niño, el drogado y el psicótico tiene una dimensión diferente.

Podemos decir sin lugar a dudas que la mejor literatura de Elena Garro es en la que los niños tienen la palabra o cuando los personajes adultos todavía no han acabado de sepultar su infancia. Al recordar esto la escritora nos dice:

El jardín era el lugar donde a mí me gustaba vivir. Tal vez porque ese era el juguete que me regalaron mis padres y allí había de todo: ríos, pueblos, selvas, animales feroces y aventuras infinitas.¹⁹

El jardín es el paraíso que existe sin fisuras, anterior al que evoca la niña que fuera Elena Garro. La infancia empieza a ser trágica cuando se adquiere conciencia de la identidad, cuando el cuerpo infantil se separa de un todo. El paraíso se cancela cuando sobreviene la adolescencia. Asimismo, al referirse a su infancia la autora nos dice: "El exilio me ha anulado. Me ha dejado esto: que he reflexionado sobre toda mi vida y sólo acepto mi infancia. Todo lo demás lo rechazo".²⁰

¹⁸ Sigmund Freud en su obra *El poeta y los sueños diurnos* (1907), afirma que el adulto sustituye los juegos de la infancia por sueños diurnos con los que fantasea y escapa de la realidad, sueños que contienen la satisfacción de deseos no cumplidos en el presente y realizados en un momento del pasado, casi siempre en la niñez.

¹⁹ Margo Glantz, *Ibidem*, p.16.

²⁰ *Ibidem*.

Tal vez, la escritora elige la infancia porque en ella redime con intensidad la mezquina realidad de ser adulto, y el tiempo infantil revivido configura una temporalidad absoluta en donde los juegos infantiles constituyen la única y posible realidad.

En su libro; *La semana de colores*, la escritora decide dejar oculto, como en uno de sus ya míticos baúles, el secreto de su infancia elaborado literariamente, en cinco cuentos: "La semana de colores", "El día que fuimos perros", "Antes de la guerra de Troya", "El robo de Tiztla" y "El duende" antecedidos por tres cuentos seguidos por otros tres, simétricamente, Elena Garro realiza una especie de novela corta, con una extensión de la mitad del texto, dentro de un conjunto de cuentos. una labor similar a la que se puede poner de manifiesto en *Andamos huyendo Lola*. Cada cuento conserva su unidad, pero las líneas temáticas repetitivas, la presencia de los mismos personajes o de personajes concatenantes y la conservación de una atmósfera parecida, hacen pensar al lector que se enfrenta a una estructura más cercana a la novela o bien que los límites genérico-literarios son puestos a prueba por Elena Garro.

En los cinco cuentos mencionados, el elemento que se repite es la infancia de dos personajes niñas: Eva y Leli. Deva-Leli. De inmediato surge la convicción de que los paralelos no son tan fáciles y de que en los personajes se dan metamorfosis que asemejan los rasgos de una y otra hermanas, las de la autobiografía; que permutan virtudes y vicios, de manera que ambos personajes se fusionan. Ambas son Deva y ambas son Elena, pero esta labor de construcción de personajes concede a Eva y a Leli su autonomía en el relato, de tal suerte que se desprenden de la autobiografía y se separan de los seres reales para ser como dice Booth, "seres de papel"²¹ surgidos en el texto.

²¹ C.F. W.Booth, *The rhetoric of fiction*, Chicago, Universidad de Chicago, 1975.

La acción en estas narraciones se desarrolla en el espacio de Tiztla, una pequeña ciudad situada al sur de México. El ambiente resulta provinciano y hace calor. Se ofrece un movimiento entre la casa-jardín y las afueras del pueblo. Los cinco cuentos no se encuentran ligados por vínculos temporales. Entre ellos no aparecen un antes y un después, ningún evento remite a los otros. Cada cuento conserva su independencia. Podríamos decir que es una obra de aprendizaje, en la que las niñas viajan por los laberintos del jardín paterno (otra semejanza bíblica), se llevan a cabo aventuras equiparables a la *Ilíada*, para finalizar en el conocimiento que representa la pérdida de la inocencia: Eva ya no cree en Leli, y ésta desconfía de Eva. Ambas han iniciado el ascenso a la adolescencia mediante el miedo, la violencia y el desengaño. Pero no todo se ha perdido, ya que el relato culmina con el triunfo de la fantasía.

La hermana más pequeña rescata los valores de la imaginación; se convierte en la única depositaria de la magia. Ella cree en el duende y lo ve. Pero, por una curiosa justicia poética, la realidad se revierte en su contra y la nombra: "Estrellita Garro" (p.157) De modo que al final cuento y autobiografía se vuelven a tocar, para restituir así el enigma de las correspondencias entre lo biográfico y lo literario.

Conviene abordar cada cuento como una unidad separada, para destacar las características que rigen la construcción de la "otra niña".

En "La semana de colores", partimos de una imagen similar que se bifurca: don Flor golpea a las mujeres -días, en tanto que Candelaria golpea a las sábanas mientras las lava. El mundo se divide en dos.

Por una parte tenemos el universo donde rige la ley patriarcal: es el ámbito del padre de Eva y Leli. En la casa impera el orden. Los días se suceden en el orden acostumbrado: "Hay

un orden y los días son parte de ese orden" (sc, p. 79) dice el padre, que se duplica en la imagen del rey Felipe II en un retrato. Las criadas, Candelaria y Tefa, se escapan de la congruencia y rumoran. Entonces, Eva se hace partícipe de las conversaciones de las mujeres y, junto con Leli, emprende el camino a casa de don Flor (una especie de padrote de las mujeres días de la semana).

Entrar en ese mundo, desde la colina de los girasoles, rompe la concepción tradicional del tiempo. Las niñas confunden los días y Candelaria considera que están "embrujaadas". Esa ruptura opera un cambio de registro, desde la ley del padre a la ley de don Flor, es decir a la intromisión en lo real, en lo mágico.

En el ámbito de don Flor, vestido de color bugambilia, los días son mujeres. Cada una tiene un cuarto con el color que caracteriza a cada día. Los cuartos tienen en sus puertas los nombres de los vicios y las virtudes que se asignan a cada mujer día: Domingo (Lujuria y Largueza), Sábado (Pereza y Castidad) Viernes (Orgullo y Diligencia), Jueves (Cólera y Modestia), Miércoles (Envidia y Paciencia), Martes (Avaricia y Abstinencia) y Lunes (Gula y Humildad). No sólo se trata de pecados capitales y virtudes teologales, sino de un pequeño reencuentro de aquellas virtudes que la sociedad patriarcal exige a las mujeres y de los vicios que le atribuye. Don Flor castiga a todas las mujeres días. Su comportamiento reproduce los elementos presentes en el mundo del padre de Eva y Leli: "por eso yo chicoteo a los Días para castigarlos, por sus faltas" (sc, p. 93). En el cuento se estructura la visita de las niñas a los cuartos de las mujeres días prisioneras de don Flor, en un orden descendente de Domingo a Lunes: "Todo está en desorden" dice don Flor. En ese recorrido por el espacio que es el tiempo, Eva y Leli se enfrentan a dos realidades contrapuestas. Por una parte, no experimentan el mismo

contacto con los fenómenos como don Flor; mientras éste percibe el mundo, ellas sumidas en la inocencia de la niñez no oyen, no ven, no huelen, no entienden. Por otra, realizan un aprendizaje vicario, ya que advierten las connotaciones sexuales que brotan en el discurso de don Flor, que de Domingo dice: "Cuando me toca visitarla me hace sudar sangre, pero yo también se la saco" (SC, p. 86); en cuanto a Sábado: "La ocupo a fuerza y sin gusto..." (SC, p. 88).; de Viernes: "Aunque la ocupe en las buenas o las malas toda una noche, no le arranco una palabra. ¡En llagas la he dejado! Pero cuando una mujer no quiere, es que no quiere, y en ella se rompe el hombre" (SC, p. 88). De jueves: "Nunca conoció a otro hombre. Yo la agarré muy tiernita" (SC, p. 91); de Miércoles: "Si por ella fuera nada más a ella la visitaría" (SC, p. 91); de Martes: "Es tan finita que no me gusta ni tocarla. Es quebradiza y yo soy garrido. Quiero un cuerpo más a mi manera" (SC, p. 92). De Lunes: "...es glotona de manjares y de hombre...Me vuelve muy animal...A veces me da miedo" (SC, p. 93). Terminada su educación sexual, las niñas advierten el desorden y pueden captar el mundo en su descomposición. Ven el traje sucio y la mugre de don Flor, huelen lo agrio del patio, escuchan las palabras descompuestas. cuando don Flor les ofrece un castigo Eva y Leli huyen despavoridas hacia la seguridad de su casa. no quieren aceptar que ahora son capaces de percibir el mundo de los adultos, y aunque su padre les ofrece la salvación de la Semana Santa, ellas han quedado atemorizadas por la figura de don Flor que ya no golpea a las mujeres, porque tal vez ha sido asesinado por ellas. No se redondea el desenlace, y el cuento queda abierto con tres puntos suspensivos.

"El día que fuimos perros", inaugura un mundo donde las figuras paterna y materna se encuentran ausentes. De nuevo, las niñas viven al lado de los criados, sin entenderlos. Ellas deciden emprender un juego: serán perros, ya que no quieren aceptar las responsabilidades de

ser adultas: "éramos dueñas de los patios, jardínes y los cuartos. Cuando tomamos posesión de la casa, nos cayó encima un gran peso" (sc, p. 99). Por lo cual las niñas y las criadas abandonan las reglas: no se tienden las camas, no se riegan los helechos, no se recogen las tazas sucias. Se instaura el desorden. Leli funge como la voz narradora en este cuento, pero la focalización²² se apega y se desprende del personaje. Ve actuar a Eva desde una perspectiva infantil: "Eva abrió los ojos, y sin cambiar de postura miró a un día y miró a otro" (sc, p. 99). Para dar paso en otros momentos a ciertas intrusiones de la autora: "Los alquimistas, los griegos, los anarquistas, los románticos, los ocultistas..." (sc, p. 102). Lo que supone un saber más allá que el que posee el personaje niña. Eva y Leli, convertidas en Cristo y Buda, dos perros, pretenden experimentar el mundo desde ese enfoque. Comer como perros y echarse como perros. Pero un hecho violento, el pleito entre dos hombres, abre las puertas de la casa y enfrenta a las niñas perros al horror de la agresión, la sangre y la muerte: "Uno detuvo la mano del que llevaba la pistola y con la mano libre le tatuó el pecho con su cuchillo. Estaba abrazado al cuerpo del otro" (sc, p. 104).

Las niñas se sienten perros y actúan como tales, pero los otros las advierten como niñas. Los criados quieren reducir las al principio de la realidad, pero las niñas se encuentran inmersas en el mundo de la fantasía. Perciben al muerto en sus camas. Luego el sueño las restituye al orden. Ya no son perros, porque ellos no comparten el crimen con los hombres. El despertar queda marcado con un nuevo aprendizaje "del juego y la fantasía, del querer ser perros, Eva y Leli han quedado desprotegidas de su inocencia ante el acto violento. La muerte imposibilita la separación de los tiempos (dos días) y las creaciones de la fantasía (las niñas

²² Cf. M. Bal, *Teoría de la narrativa*, pp. 116-119.

como perros). En "Antes de la Guerra de Troya" se nos narra el proceso que lleva a los personajes Eva y Leli a un estado de fusión: "Eva y yo éramos una" (sc, p. 111), donde Leli es de nueva cuenta la narradora: "Tocaba el corazón de Eva que corría en el mío por los llanos" (sc, p. 11), y Eva ejerce la función de guía: "El gesto más mínimo de Eva me devolvía al centro de las cosas, ordenaba la casa y desechaba las figuras borradas de mis padres, recuperaba su enigma impenetrable" (sc, p. 112); hasta llegar a un estado de separación y diferenciación. El factor que impulsa la transformación es doble. La madre, Elisa, rechaza la presencia de las hijas: "¡Sálganse de mi cuarto!" (sc, p. 113), pero hace surgir el enigma, el objeto escondido, que las niñas encuentran, un libro, la *Ilada*. En una atmósfera regida por un padre ordenador, que quiere a las niñas suaves y llenas de virtud, irrumpe el elemento que desorganiza los principios y los valores. La lucha entre griegos y troyanos del texto homérico da tema aquí al elemento de discordia, la violencia humana, y sirve como un espejo a los pleitos de los hombres. Eva y Leli eligen bandos. Eva se declara por Aquiles y Leli por Héctor, le tiene lástima. Para decidirse por Héctor representa la lectura de su ser una con Eva: "Y con Héctor empecé a conocer el mundo a solas. El mundo a solas, únicamente eran sensaciones" (sc, p. 117).

De la experiencia de la soledad se hace un salto a la experiencia del cuerpo como algo propio y no algo compartido con la madre y los otros: "Eva y yo nos mirábamos las manos, los pies, los cabellos, tan encerrados en ellos mismos, tan lejos de nosotros, era increíble que mi mano fuera yo, se movía como si fuera ella misma" (sc, p. 128).

A través de una ficción, las niñas han aprendido el fenómeno de la diferencia, pero en esa disparidad de criterio y opiniones han encontrado su identidad.

"El robo de Tiztla", se construye a través de la estructura del cuento de suspenso. Se plantea un misterio, "el robo sin robo" mediante el interrogatorio que el jefe de la policía hace a los criados, a la madre y a Evita. Mientras se lleva a cabo el interrogatorio, la narradora nos sitúa en el pueblo del sur, en el ambiente popular de consejas y exageraciones, del miedo ante lo inexplicable. Cada uno ofrece una visión distinta de los hechos y se concluye con la intervención del demonio; lo que equivale a dejar prevalecer el mundo de la fantasía infantil y el de la fantasía popular como elementos de un conocimiento no lógico. Eva se niega a hablar y Lorenza, la criada, queda muda. El cuento sufre un corte, ya que con una elipsis (muchos años después). Evita reconstruye los acontecimientos: reconoce el jardín como un espacio privilegiado: "el juguete que me regalaron mis padres" (SC, p. 136), pero luego lo desvaloriza por el rencor que siente contra las figuras paternas: "Mis padres estaban muy ocupados con ellos mismos y a nosotros nos pusieron en el jardín y nos dejaron crecer como plantas" (SC, p. 136).

Por su necesidad de compañía, Evita busca la proximidad de las criadas. Se quiere congregar con ellas; con Lorenza en especial. Pero Lorenza la rechaza, porque Evita le hace saber la traición de Julián, el novio de Lorenza. De manera que al revelarles el secreto de la bodega, surge entre ellas el lazo amistoso que puede vincular de nuevo a Lorenza con Evita. Ésta inventa los costales de oro en la bodega, con el consabido fracaso de la empresa del robo, ya que Julián y Lorenza sólo encontraron unos costales de maíz. Frente a la fantasía infantil se impone la realidad. Sin embargo, en su afán de venganza, Lorenza reanuda la corriente del pensamiento mágico, ya que presume de que acudirá por la ayuda de su madre, una bruja, para que le haga "el mal" a Evita. Ambas llegan a un pacto de silencio. Lorenza finge haber quedado muda, y luego su madre le pone una lengua de conejo.

El último de los cinco cuentos, "El duende", muestra como ninguno el proceso de deterioro de las relaciones de cariño ante las hermanas, a medida que va aproximándose a la adolescencia:

Eva lo sabía todo, era distinta, estaba en la casa porque tenía curiosidad por este mundo, pero pertenecía a un orden diferente. Era una aliada poderosa y la única liga que Leli poseía entre éste y el mundo tenebroso que la esperaba (SC, p. 145).

La muerte se presenta como la gran amenaza. Eva dice tener el apoyo y la amistad del duende del jardín, Leli le cree le cree todo. Pero comienza a comparar sus experiencias de lo real con los inventos y las fantasías de Eva. "Adentro de las manos tenemos luz" (SC, p. 146) le había dicho Evita, y una cortada le muestra que su hermana es una mentirosa. Un día se bañan desnudas en el pozo y Leli descubre unas hojas, que mastica, y al sentir la sensación de envenenamiento quiere arrastrar a Evita a la muerte con ella, pues no desea morir sola. Su acción es entendida de manera equivocada. Todos Eva y los padres, la consideran una malvada. Las separan, ya no habrá un canal de confianza entre las hermanas; han perdido la inocencia y la única que entiende es Estrellita: ve en una hermana a la mentirosa y en la otra a la asesina. El duende es real para Estrellita, pero las otras dos hermanas ya no lo necesitan sino como un pretexto, pues han entrado ya en el orden del padre, en las leyes donde se miente y se mata. Se han hecho dueñas del mal y la violencia; ya pueden ser adultas. Sólo Estrellita, la hermana menor, será la depositaria de la fantasía.

En otros cuentos de *La semana de colores*, en los que no aparecen personajes niños, algunas figuras femeninas manifiestan un proceso de infantilización. Se convierten en niñas cuidadas por sirvientes; atendidas en todo lo que concierne a su alimentación y bienestar. Así Laura Aldama en "La culpa es de los tlaxcaltecas" recibe atenciones y el cuidado de Nacha y de su suegra Margarita, porque en ese proceso de regresión vuelve a la inocencia de la infancia,

de la locura, que le permite entrar en el mundo relacionado con la conquista de México: "El tiempo había dado la vuelta completa... Así llegué en el lago de Cuitzeo, hasta la otra niña que fui", (CT, p. 11). En "¿Qué hora es...?" Lucía Mitre se abandona en las manos del señor Brunier, el portero, y de los otros empleados del hotel, que la alimentan y la cuidan, mientras ella espera la llegada de su amante Gabriel Cortina. Lucía sabe que hay una ruptura entre el tiempo de la infancia y el tiempo de la madurez y la espera:

_De niña, señor Breunier, el tiempo corría como la música en las flautas. Entonces no hacía sino jugar, no esperaba. Si los grandes jugáramos, acabaríamos con las piedras adentro del reloj (SC, p. 67).

El tiempo se petrifica para los adultos, como se ha vuelto piedra el momento de la llegada del amante. Pero ese saber no protege a Lucía en contra del desvalimiento que la conduce a la muerte-encuentro con el amado.

En "El árbol", la relación entre ama y criada se invierte. Martha, la señora, atiende a la india recién llegada a la ciudad como a una niña salvaje: le ofrece comida, un baño, escucha la historia que tiene que contarle. Luisa, la criada, narra hechos violentos con palabras llenas de tintes infantiles, de diminutivos, de giros con tono de infancia. Su voz infantil oculta el oscuro universo del crimen, que gravita en sus acciones: abandonar a sus hijos, matar a una mujer en el mercado y, finalmente, dar muerte a la misma Martha.

Por diversos caminos, Elena Garro aborda el mundo de la infancia en un afán por reencontrarlo y reinterpretarlo. En su autobiografía, plasma el universo del jardín, porque en ese espacio exterior se pueden eludir las leyes del padre. En ese ámbito desdibuja la imagen de sus padres. La infancia se convierte así en la época de las iniciaciones en el juego; de la curiosidad por la vida de los adultos; de las aventuras; de la crueldad para los hermanos menores y de la

instauración de una fantasía que transforma las circunstancias en las cuales le había tocado crecer: borra así Elena Garro el origen de la riqueza familiar, al no elaborar el espacio de la tienda del padre. En esta actitud, podemos advertir una huella más de ese deseo por difuminar la presencia de los padres y, en su lugar, abrir el mundo de la fantasía como la fuente de las satisfacciones, que serán coartadas al arribar a la adolescencia. La fantasía puede perdurar en la creación literaria, de manera que, en algunos cuentos de *La semana de colores*, los recuerdos de la infancia permean la construcción de los personajes niñas, en los relatos.

Eva y Leli parecen constituir el desboblamiento de personas reales y fundan una atmósfera, en la que pervive el "paraíso perdido". En estos cuentos se excluye también la presencia de los padres, quienes aparecen en un segundo plano y como figuras que instauran el orden en la vida familiar. Su ausencia permite las aventuras de las niñas y el fluir de la imaginación.

La llegada de la adolescencia representa el final de la fantasía para Eva y Leli, al lado de esas niñas imaginativas y curiosas. Elena Garro elabora otros personajes niños en ambientes de marginación y pobreza. Así mismo, ofrece en sus personajes femeninos rastros de una infancia no olvidada, al construir sus esquemas de relación con el mundo y los otros personajes. Esas mujeres dan muestra de frágil dependencia, en lo que concierne a la cotidianidad, pero encarnan la fuerza de la fantasía que las hace transpasar el tiempo y el espacio.

2.5 La culpa

Tal parece que los personajes de Elena Garro adquieren conciencia histórica por medio del ejercicio de la voluntad, de un "querer ser culpables". Este querer, que es consecuencia de amor, implica libertad de elección y responsabilidad por parte del sujeto. Ser libre en este contexto es ser responsable; ahora bien, el ejercicio de la libertad no carece de riesgo: toda acción libremente ejecutada supone en principio la posibilidad de culpa o de equivocación, parece decir la enunciación implícita.

La experiencia de la culpa es personal, su origen en cambio es social. La acción que desemboca en culpa depende de una decisión por parte del sujeto, por eso la decisión de actuar puede ir seguida de un sentimiento de angustia relacionado con el hecho de tener que elegir, o de haber elegido, una posibilidad entre muchas. El objeto de la culpa es realizar la transgresión mediante la acción; ahora bien, para que exista una transgresión se requiere la existencia de normas precisas, de leyes o principios establecidos de antemano y reconocidos por la comunidad en la cual recae la acción del culpable.

El análisis del discurso y de la enunciación de las obras de Elena Garro demuestra que la culpa no ha de ser interpretada como castigo, pues para los personajes creados por la escritora la culpa es un pesar, una pesadumbre para el sujeto de la enunciación implícita, por el contrario, la culpa es el resultado de una acción de protesta voluntaria. La enunciación implícita advierte entre líneas y silencios que hace falta un cierto grado de independencia, madurez y valentía para realizar una acción que necesariamente va a implicar desestima, rechazo y soledad por parte del grupo frente al sujeto culpable. Caer en la culpa es trasgresión, ruptura. En las obras de Elena

Garro, el culpable, casi siempre mujer, se redime mediante la acción trasgresora, es decir, que el discurso de Elena Garro, el que construimos por medio del análisis funcional como contradiscurso en relación con las estrategias propuestas por las estructuras del pensamiento patriarcal tradicional.

La culpa parece así ser un mal inevitable para todo individuo que desee alcanzar el grado de sujeto. Los personajes femeninos que asumen la culpa entran en un tiempo y en un espacio distintos a los del grupo o colectividad cultural en la que están ubicados. Isabel en *Los recuerdos del porvenir* y Mariana en *Testimonios sobre Mariana*, son dos claros ejemplos de lo expuesto.

Isabel Moncada, marcada por el destino ya antes de nacer, es un ser rebelde que actúa según su propio deseo y que por eso parece predestinada a una catástrofe definitiva. Isabel es un ser trágico que decide, elige y muere a consecuencia de su propia elección; se convierte en piedra, simbólicamente petrificada, termina, por así decirlo, en piedra enamorada. Martín Moncada, desde su mundo irreal, expresa el temor a la condenación de su hija a quien compara con un aerolito: masa mineral en la que se fundan en movimiento la luz, el fuego y la inmovilidad eterna de la muerte:

Le llegó certera la angustia de Isabel. Félix y su mujer, obstinados y quietos junto a sus quinqués, parecían desconocer el peligro: Isabel podía convertirse en una estrella fugaz, huir y caer en el espacio sin dejar huellas visibles de ella misma, en este mundo donde sólo la grosería de los objetos toma forma. "Un aerolito es la voluntad furiosa de la huida" se dijo, y recordó la extrañeza de esas moles apagadas, ardidadas en su propia cólera y condenadas a una prisión más sombría de la que habían huido. "La voluntad de escaparse de todo es el infierno (RDP, p. 30).

En el espacio histórico, la culpa es una pasión, como lo es el amor; el sujeto de la pasión-culpa es simultáneamente objeto de ella; voluntariamente la busca quiere ser culpable y trasgredir las normas, pasivamente es seducido, absorbido por su atracción, hasta tal extremo que Isabel no se arrepiente de su acción, es decir, de su culpa, sino de su instantánea debilidad que la llevó a apartarse de su proyecto inicial: "...me arrepentí y preferí el amor del hombre que me perdió y perdió a mi familia".

Las obras escritas por Elena Garro tienen en la mayoría de los casos, el carácter de ser testimonios, confesiones de personajes que se encuentran disgregados de su grupo debido a la peculiaridad de su culpa. El culpable encuentra alivio en la confesión de los hechos. Al lector le corresponde emitir el juicio definitivo. ¿Quiénes son realmente los inocentes? ¿Quiénes son los culpables? Estas interrogantes quedan en el aire una vez terminado el relato testimonio del pueblo de Ixtepec, por ejemplo. En el caso de *Testimonios sobre Mariana* la pregunta sobre cuál ha sido la culpa de la protagonista queda sin resolver. Augusto, Vicente, André, Gabrielle, todos ellos han cometido una injusticia contra Mariana y ella se venga con el suicidio. Mariana no tiene voz propia, sus "informantes" hablan de ella, hablan sobre ella, como si se tratará de un tema impersonal, pero Mariana parece escabullirse de los informes para refugiarse en la enunciación implícita de la novela. Refiriéndose a esta novela, Elena Garro ha declarado lo siguiente:

Creo que el personaje Mariana no es tampoco una víctima de nadie sino de su propio ahistoricismo. En este sentido puedes muy bien decir que la pequeña burguesa Mariana es Elena Garro. Me jacto de decir lo que pienso y de afirmar lo que escribo.²³

²³ Emmanuel Carballo, *op. cit.* p. 515.

Si realmente esta es la idea central en el discurso de la escritora, lo cual, por lo demás es demostrado claramente en la novela, la mayor culpa del ser humano no estaría en el hecho de haber nacido, sino en el hecho de vivir fuera del tiempo; la mayor culpa sería la de no integrarse al proceso histórico, buscando refugio en lo imaginario. Gabrielle sostiene esta opinión al decir de Mariana lo siguiente:

Mi amiga carecía de sentido histórico. En el mundo moderno no quedaba lugar para sus gustos, su fantasía, su ocio, sus supersticiones y sus creencias.

El mundo se preparaba para los grandes cambios sociales y ella permanecía aferrada al juego de la imaginación. Sus valores, sus defectos, su personalidad misma, pertenecían al pasado y estaba condenada a desaparecer (TSM, p. 128).

Mariana, como Laura, en *La culpa es de los tlaxcaltecas* soslayan la culpa viviendo como si no fueran culpables y responsables de sus actos. Laura niega su responsabilidad y culpa, al hacer su "confesión" a Nacha, Mariana calla, no tiene acceso a la palabra; las dos Laura y Mariana, retroceden en el tiempo, ficcionalizan su vida para librarse de la angustia de una posible culpabilidad. Ambos personajes borran los límites entre la realidad y la ficción, entre la realidad y el ensueño, se apartan de todo proyecto existencial, como si vivieran fuera del tiempo y hubieran entrado en un estado de inocencia absoluta para derrotar lo racional y el poder desde ese espacio fronterizo y periférico, lugar de no poder: Isabel Moncada, por el contrario, se enfrenta cara a cara con las contradicciones propias de la dimensión histórica, las asume hace una elección, reconoce su culpa y se reconoce, sin arrepentirse de la decisión por ella tomada. Isabel es un sujeto con conciencia histórica, con voluntad de acción.

La novelística más reciente de Elena Garro sitúa a sus personajes en ambientes urbanos cosmopolitas, donde la marginación, la soledad y la miseria predominan. Personajes como Lelinka, Mariana, Verónica, Ursula, Inés, entre otras, son seres degradados y desclasados, llevan el determinismo de la desgracia. La culpa parece haberse interiorizado en ellos, y la padecen y actúan desde un sentimiento solidariamente compartido. El significante "culpa" adquiere en este contexto discursivo nuevos significados; el ser marginado y errante del mundo moderno tiene puntos de contacto con el desdichado; como éste es un ser desarraigado un expulsado.

La diferencia estriba en que el desarraigado de las sociedades modernas, tal y como es representado en los últimos textos de Elena Garro, sabe cuál es la causa de su mal, sabe que la causa es social y que su condición de culpabilidad procede de su propia rebeldía frente a todo sistema establecido por la ley patriarcal. Ahora bien, la culpa interiorizada convierte a estos personajes en seres paranoicos.

La única fuga posible ante una realidad hostil es hacia el recuerdo en el afán de recuperar el "paraíso". Sin embargo, en ese sueño-recuerdo- deseo de escape, se encuentra también la raíz de la culpa. en el recuerdo de la infancia se halla el de la muerte de la madre y la pérdida de los seres queridos. La ruina del hogar, del "paraíso perdido", se menciona también en "Las cuatro moscas":

Tampoco sabía adonde se había ido su casa con sus padres, con sus hermanos, con sus libros... Pensó que tal vez se hallaba entre las páginas de un libro (AHL, p. 215).

Ahí debía estar, entre las páginas de *El paraíso perdido*. en la pérdida del paraíso hay un sentimiento de culpa. Para los personajes de Elena Garro, la culpa es la causa de la desdicha y el desdichado es el desarraigado, el que ha sido marcado por un destino desde antes de su nacimiento, el que ha perdido la plenitud originaria que precede al tiempo histórico.

El desdichado está condenado a recordar un pasado que sin interrupción se transforma en futuro recordado, en "recuerdos del porvenir".

El desdichado vive en dos temporalidades, en dos espacios y memorias, escindido irreversiblemente entre la añoranza y la esperanza desesperanzada; sin conocer la causa de su culpa, la sufre pasivamente, como pasión. La desdicha como estado encuentra su redención en la vivencia del amor, instantes de plenitud en los que el desdichado se le revela el esplendor originario oculto y perdido; pero el desdichado no es más que un espectador pasivo de la plenitud revelada, al "recordar su futuro" repite convulsivamente la experiencia pérdida, y la angustia que acompaña a esta vivencia le impide actuar. El desdichado vive al margen de la historia, dividido entre un pasado no vivido y un futuro que se conoce de antemano. sin asumir nunca la culpa, el desdichado vive muerto en vida, sin conciencia histórica, sin voluntad de salvación.

2.6 La persecución

El viaje interminable de Elena Garro y su hija se inició aquel sábado 28 de septiembre de 1968:

Sólo alcanzamos a agarrar nuestras bolsas y salimos corriendo. Vimos cómo se descolgaba un grupo de maleantes detrás nuestro; seguro eran los matones que ya estaban. Doblamos en la primera callesita y nos metimos en una peluquería. Me dijo la dueña: ¡Ay señora, qué le pasa que está tan pálida! Venga, venga, y me metió a la casa donde alquilaba el local. Le hablé a Lucy, le pedí que pasará por mí ahí en ese momento, que ya no fuera a mi casa. Llegó Lucy, salimos a prisa pero los que me habían seguido ahora corrían detrás del coche. Los perdimos y llegamos hasta la casa de Lucy en la Herradura, pero ella me explicó que por las placas podrían fácilmente saber a quién pertenecía el coche y donde localizarnos. Le dije ay, pues van a saber dónde estoy y a lo mejor te ponen la bomba a ti... No, no me puedo quedar en tu casa. Por la noche salimos con ella y anduvimos pidiendo posada en varias partes. En un convento no quisieron abrirnos, una familia católica amiga de ella dijo: ¡No, no, no! Ya tarde le pedí que se fuera y me dejaría con Helena. Anduvimos caminando hasta la madrugada..."²⁴

Después de 1968, la producción de Elena Garro y la crítica sobre su obra fueron objetos de una autocensura y una censura. Doce años de silencio, que en 1980 se disipó con la publicación de un libro de cuentos, *Andamos huyendo Lola*²⁵, y después con la aparición de otras novelas: *Testimonios sobre Mariana* (1981) que recibió el premio Juan Grijalbo (1980),

²⁴ Luis Enrique Ramírez. *La muela del juicio*. Elena Garro: Colección: Periodismo Cultural, México, 1994. pp. 211-212.

²⁵ Elena Garro, *Andamos huyendo Lola*, México, Joaquín Mortiz, 1980.

Reencuentro de personajes (1982) y *La casa junto al río* (1983).²⁶ Esta segunda etapa de la narrativa de Elena Garro se encuentra inmersa en un tema obsesivo: la persecución de Lelinca, Mariana, Ursula y Consuelo. son transfiguraciones que transparentan las angustias y la amargura de una Elena Garro en el destierro voluntario, junto con su hija Helena Paz; en España, en París, a lo largo de cuartos anónimos y de hoteles baratos.

Ahora bien, la culpa interiorizada convierte a estos personajes en seres paranoicos. En la novela *Andamos huyendo Lola*, por ejemplo un dinamismo paranoide despierta la sospecha que parece ser la forma básica de intercambio social entre los personajes centrales de la novela: Lelinca y su hija Lucía, son acosadas por un destino que todo lo sabe y ve y que, sin embargo, no les priva de la capacidad de actuar. Ese otro desconocido, pero siempre presente, es una especie de ojo totalizador que identifica al mirar. La vergüenza de ser sorprendido por la mirada totalizadora establece lazos de comunicación entre todos esos extraños personajes perseguidos sin razón por un destino absurdo, pero real por ser verdadero para cada uno de ellos. De forma inesperada y grotesca ese sentimiento de persecución, que obliga a los personajes a sobrevivir huyendo, es lo que los salva e impulsa a actuar. En *Andamos huyendo Lola* la mayor parte de los relatos ofrecen un reparto de personajes semejantes: una viuda llamada Lelinca, y su hija que huyen por México, E.U. y España en compañía de dos gatos. También hallamos caseros hostiles y personajes "salvadores". El desarrollo de los personajes y en especial el de Lelinca es lineal, y nos va mostrando como la persecución real o patológica, poco a poco rompe la pasividad casi infantil de Lelinca, hasta que la conduce a la recuperación

²⁶ Elena Garro, *Testimonios sobre Mariana*, México, Grijalbo, 1981, *Reencuentro de personajes*, México, Grijalbo, 1982, *La casa junto al río*, México, Grijalbo, 1983.

de sí misma, lo cual ocurre en el relato final, "La dama y la turquesa", en el que la protagonista empieza a escribir porque eso le salva la vida al darle la posibilidad de pocos, pero muy útiles ingresos y porque el acto creativo la obliga a confrontarse a sí misma, a romper con la tendencia a seguir desdibujando su propia identidad que la hace responsabilizar a otros de todos sus males. Esto sin duda, propiciaba su pasividad, que la conducía a ser avasallada, vejada y manipulada por los demás. Claro que, al final, la protagonista, como siempre, es salvada por alguien, pero en esta ocasión ya no se trata de un ser concreto sino más bien de un personaje, Don García, que no la ayuda mediante el dinero o facilitándole una mudanza, más sino que le permite volver a su habitat natural: una joya: su esencia más profunda: Naturalmente en esto pueden verse algunos elementos autobiográficos. Pero en su obra importa muchísimo menos el sabor del "rumor" en torno a la autora, su hija y su exmarido Octavio Paz, ya que vemos en esencia las inmensas dificultades de un desarrollo humano, ser ella misma, a través de la literatura que se convierte para la escritora en una suma de todas las posibilidades tanto creativas como vitales.

En "Debo olvidar", la persecución es el sentimiento el asesino acecha, al que se percibe agazapado y oculto. La atmósfera de pesadilla está dada por la persecución de algo o alguien desconocido, cuya presencia se deja sentir sin identificarse, aunque se va encarnando en diversos personajes.

Los personajes que se caracterizan como los persecutores no tienen ningún signo de bondad, su fealdad es extrema, e incluso son deformes. Gail, en "Andamos huyendo Lola", es "una mujer de enorme estatura gruesa y de gesto violento" (p.94). May quien aparece súbitamente en la misma historia: "Es de enorme estatura, tiene el pelo rubio y ralo, una cara terrible y los ojos parecidos a dos huevos". (p.135). Todos son descritos como caricaturas de

seres humanos, vistos sólo por algunos rasgos que se exajeran y que los relacionan con la imagen de la muerte y el crimen.

Los lugares que habitan no son menos siniestros: oscuros, malolientes, estrechos, fríos, inhóspitos. Es el mundo del horror, en el que viven asesinos y prostitutas, y en el que el mal son todos. El escenario puede cambiar de España a Nueva York, pero siempre se puede aplicar a todos los hoteles el comentario que se hace en "Andamos huyendo Lola" del edificio neoyorquino: "Parece que este edificio es infernal" (AHL, p. 103).

Sitios y objetos contagiados de "las malas pasiones" de sus dueños, son iracundos, coléricos, temibles. Lo mismo podemos decir de los perseguidores, son todos uno y el mismo. Es como si el mal se encarnara indistintamente en seres diversos con una ambigüedad deliberada. No son personajes con características propias que los distinguen unos de otros: Pepa, Jacinto, Fé, Fausto, Atanasia, Pascual, etc; pueden ser indistintamente posaderos, en "La corona de Fredegunda", "Las cuatro moscas", "Debo olvidar" o "La dama de la turquesa". También son los que encarnan la mediocridad, la fealdad, opuesta al deseo de belleza, al refinamiento, a la fragilidad de las perseguidas. Nada más temible que lo que sin conocer se presiente y lleva a vivir en el tiempo progresivo de la angustia terrible siempre, aunque la amenaza no se cumpla, así se presenta una huída milagrosa. El final latente, esperado es el de "Debo olvidar". El crimen consumado y la necesidad de olvido. "Debo olvidar que alguna vez existió". (p. 200).

Me pides algo terrible- le dice Elena Garro a Emmanuel Carballo- que recuerde cuando ya había conseguido olvidar".²⁷

²⁷ Emmanuel Carballo, *Ibidem*, p. 76.

La pareja de Lelinka y Lucía, personajes en la mayoría de los cuentos son a su vez como si fueran una sola. "La vi Venir, eran dos" dice un personaje en el "Niño perdido". Tienen la desgracia, después de pertenecer a una mejor clase social, haber venido a menos. En el cuento "Andamos huyendo Lola" uno de los personajes dice: "Nos hemos convertido en dos sombras harapientas..." (AHL, p. 180). Parecen, frente al mundo feroz de sus perseguidores, indefensas y enfermas. Lucía se muestra herida, casi agónica en "Andamos huyendo Lola" y es llamada tísica por los posaderos de "La corona de Fredegunda" en su desamparado se mimetizan los gatos, Lola y Petruchka. En estos animales, fundamentalmente en Lola, se ubican características de marginalidad y persecución: "Traje a Lola porque es como tú escapó a la cámara de gas-anuncio Karin..."

Y como todos los perseguidos no recordaba su pasado, no tenía futuro y en su memoria sólo quedaban imágenes confusas de sus perseguidores (AHL, p. 76).

Es, según la descripción que hace Elena Garro a Emmanuel Carballo, una no persona, alguien que ha ingresado a esa categoría en la que se cierra la puerta a la memoria. es a ella a quien se le dice "Andamos huyendo Lola" y su identidad no es difícil de descubrir en "Las cabezas bien pensantes". Lola la gata es la sabiduría representada por la diosa Minerva, "Se parece mucho a Minerva, la Diosa de la Razón" (AHL, p. 160). Esta Minerva encarna un sentido de libertad y de belleza que resulta contrario al de "Las cabezas bien pensantes", que son las que tienen el poder y decretan lo que es o no correcto:

Las cabezas bien pensantes gozan de todos los derechos del hombre y tienen muchísimo más poder que todas las cámaras de diputados juntas (AHL, p. 170).

El mundo de Lola es el de la belleza y el espíritu, sin embargo pertenece al mundo de los rechazados, de los marginados, en los que sin embargo, radica la belleza: "Te veo con claridad, tienes dos alas verdes de mariposa y estás sentada a los pies de una virgen" (AHL, p.171).

A este mundo de belleza y espíritu se opone el de "Las cabezas bien pensantes":

Para nosotros ya no corre la tinta, ese líquido inventado para dibujar mariposas, vuelos de cigüeñas y ojos de gacela. Sin embargo, las cabezas bien pensantes la convirtieron en tinta funcional (AHL, p. 171).

El mundo de la belleza se opone al del poder de las cabezas bien pensantes. Lola se identifica con las mariposas y también con la belleza.

Lola, Leli y Lucía se ven perseguidas continuamente huyen, se identifican con reinas en desgracia, Ma. Antonieta, Cleopatra, Fredegunda y su corona. Ellas también son una y varias, frágiles ante el poder, la sujeción, las reglas que pretenden destruirlas.

En *Testimonios sobre Mariana* se muestra el proceso por el cual se trabaja a lo largo de un texto por construir un personaje, por matizarlo. Así, la novela se estructura en tres partes y en cada una de ellas encontramos un narrador diferente, para de esa manera adoptar un ángulo diverso desde donde es vista, recordada y olvidada la imagen de una mujer, Mariana, que se siente perseguida por su esposo Augusto.

Esas tres voces intentan, en un trabajo de Penélope, recobrar la figura de Mariana que se les escapa. El lector al final sabe muchos detalles sobre esta comunidad de intelectuales, desde los ricos snobs hasta los desterrados que no quieren perder el calor de sus tierras. Pero de Mariana obtiene una visión contradictoria y no muy clara.

En la primera parte de la novela es la voz de Vicente un joven rico y despreocupado, que viaja hacia París y allí se encuentra con Augusto y su enigmática mujer. La ama sin llegar a entenderla: "*Sí, Mariana era la simpleza misma, la docilidad*" (TSM, p. 7), dice Vicente al inicio del relato, y luego recuerda: "*Tenía el aire de inocente de las puritanas, pero bajo ese aspecto sano y limpio se ocultaba una vida dislocada*" (TSM, p. 39). Mariana es un ser solitario según Vicente:

Iba tan sola, que la noche misma se separaba de ella abriendo a su alrededor un espacio vacío que la convertía en un ser extraño. Y más adelante: ¿Estaba loca o simplemente poseída por un demonio que la cegaba? (TSM, pp. 55 y 68).

En resumen Mariana, bajo esa apariencia de docilidad, es un ser de difícil comprensión y al fin y al cabo hace su voluntad: "*siempre había hecho lo que le dió la gana*" (p. 98).

Vicente pierde el amor y el contacto con Mariana, no tiene fuerza para enfrentarse a los misterios de Mariana, a la fuerza de Augusto. Concluye con una afirmación de saber que no podrá recuperarla: "Y ahora sé que Mariana tampoco me espera en el cielo sentada en la silla de Van Gogh" (TSM, p. 122).

La segunda perspectiva que tenemos de Mariana se nos ofrece a través de la voz de Gabrielle, una vieja solterona que trabaja como secretaria de Augusto, como conspiradora. Inicia así su relato:

Prefiero olvidar a Mariana. ¿Qué puedo decir de ella?. Todo sucedió hace muchos años y a nadie excepto a mí que fui su cómplice y su confidente le puede interesar la vida equivocada de mi amiga. Los equivocados merecen el olvido que ella ha alcanzado plenamente (TSM, p. 123).

Gabrielle culpa a Augusto de los males de Mariana y del olvido en que se la tiene: La mano que borró la imagen de Mariana guardada en la memoria de sus amigos como una imagen reflejada en el agua, fue la mano que Augusto su marido, que implacable revolvió el agua, desfiguró su rostro, su figura, hasta volverla grotesca y distorsionada. Al final cuando las aguas se aquietaron, de Mariana no quedó nada. Cambiar la memoria para destruir una imagen es tarea más ardua que destruir a una persona. *"Temo que no descubriré nunca el secreto de la pareja Mariana-Augusto, que nunca fue pareja"* (TSM, p. 123).

Incapacidad de recordar, de descifrar los signos de una cotidianidad compartida, Mariana permanece como un enigma:

"Me pareció verla reflejada en un espejo hecho astillas y que también ella contemplaba su imagen mutilada y multiplicada" (TSM, p. 123). Gabrielle es entonces el testigo de la destrucción de Mariana: *"Para destruir a alguien primero hay que destruir su imagen"* (TSM, p. 143). Gabrielle piensa escribir una novela sobre la vida de Mariana y guarda el diario de ella.

Concluye así su relato:

Mariana fue una desequilibrada y su sombra se ha convertido en nada...Es mejor que Mariana aparezca a sus amigos en las puertas de la Opera de Viena o en los coros del ballet. Yo sé que a Natalia le gustaría más este final imprevisto (TSM, p. 123).

El tercer testimonio es el de André, un joven candoroso enamorado de Mariana, quien confiesa que: *"A pesar de la aparente naturalidad de Mariana, me fue imposible establecer un diálogo con ella. Había algo que la aislaba de nosotros y frente a ella tuve la impresión de*

admirar desde la calle un hermoso automóvil guardado por el vidrio del escaparate" (TSM, p. 285). Alcanza a entender que *"Mariana estaba loca y su locura residía en la mentira"* (TSM, p. 309). Mentira y verdad se entrecruzan en la formación del personaje. Al final del relato André sostiene el enigma sobre Mariana:

Mi amor ha salvado a Mariana de caer todas las noches con su hija desde un cuarto piso, y en vez de permanecer en ese cotidiano vértigo sanguinolento, me espera apacible en el tiempo. Es difícil explicar lo sucedido y además no me gusta revelar mi secreto...(TSM, p. 27).

No encontramos, pues, alusiones directas contra Paz en las obras de la segunda etapa, apenas el nombrar "Augusto" al personaje agresor de *Testimonios sobre Mariana*, emperador como Octavio; y más bien se construye una atmósfera de opresión que va encajonando a los personajes femeninos; que los reduce al miedo a la existencia, al temor por la opresión, al confinamiento en espacios cerrados y truculentos. La escritora ha denominado esta etapa de su vida como su época de "No-persona".

En una conversación radiofónica de Emmanuel Carballo y Huberto Batis transcrita y anotada por Fernando García Ramírez, Emmanuel lee una carta que le envió Elena Garro desde su exilio y en la cual le expresa que la memoria es terrible: recordarse así misma cuando ya se había olvidado. Para sobrevivir en su reino de sombras había cerrado la puerta de la memoria:

_Me preguntas. ¿Quién eres? hace varios años que formo parte de un ejército que se reproduce por generación espontánea bajo cualquier régimen político. Cuando ingresas, los periodistas escriben: Le han cortado el

teléfono. Este "corte" es aplaudido en los países democráticos y condenado por ellos si se produce en los otros países. El "corte" indica que has dejado de ser por órdenes superiores y que has alcanzado la categoría de "No persona". Tratar de volver a ser persona es tarea casi imposible...

Las "No personas" carecen de honor, de talento, de fiabilidad, de sentimientos y de necesidades físicas.

A la "No persona" se le insulta, se le despoja de familia, animales caseros, amigos y, sobre todo, se le niega el trabajo si se queja, se le considera una perseguidora peligrosa, en el mundo democrático....²⁸

Sus personajes encuentran un pequeño resquicio, una salida mínima en el espacio del recuerdo, en el espacio de la cocina, que es el lugar maravilloso donde las criadas cuentan cuentos de hadas y hechos históricos, o donde se dispersan los magníficos olores de la vainilla, el orégano, el chocolate y donde se puede reencontrar la figura de la madre "*sin ruido y sin palabras*", y la voz de la nana, esas voces predílicas que en relato la conducen entre las sombras hacia la muerte, pero que más allá de las páginas operan un movimiento que procede de la construcción de un personaje: Lelinka, Mariana, Consuelo, a la destrucción de una mujer: Elena Garro, la "No-persona"; y que por ese movimiento retorna a la construcción de la autora, que se afirma en el mundo como escritora; como la gran escritora que nos transmite las experiencias de una mujer en un mundo dominado por la fuerza patriarcal.

²⁸ Emmanuel Carballo y Huberto Batis. "Elena Garro: perseguidora o perseguida. *Uno mas uno*, 2 de septiembre de 1984. P. 1)La cita esta tomada de la conversación radiofónica de Emmanuel Carballo y Huberto Batis transcrita y anotada por Fernando García Ramírez).

2.7 La víctima:

La escritora, obsesiva en temas y motivos, no solamente coloca a las víctimas en papeles de protagonistas, sino que parece hacer un desdoblamiento de éstos en personajes de menor importancia para subrayar su condición y hacer más patente la relación de dependencia con los victimarios. Esta relación de víctimas y victimarios está presente en casi todas sus novelas. Por ejemplo en las obras: *Testimonios sobre Mariana*, *Reencuentro de personajes*, *La casa junto al río*, *Inés* etc. (Por mencionar sólo algunas).

Para el desarrollo de la interpretación literaria me baso en los siguientes factores de la victimología: a) factor de vulnerabilidad, b) lugar de alto riesgo, c) error repetido, d) factor de facilidad y precipitación, e) factor de la provocación y f) deseo de la muerte. Estos factores son propuestos por Adriana Candia, en un estudio que hace acerca de la victimología.²⁹

a).- Factor de vulnerabilidad: Este factor se ubica en personas como retrasados mentales, nuevos emigrantes, gente sin preparación ni experiencia, que generalmente son víctimas frecuentes de fraude. También se cataloga aquí a los solitarios, o a personas que han sido lastimadas emocionalmente. Se enlista también a los ancianos y personas frágiles, como por ejemplo algunos personajes femeninos de la escritora.

El factor de la vulnerabilidad en *Testimonios sobre Mariana*. Lo podemos apreciar ya que la protagonista Mariana encaja en la mayor parte de los factores de la victimología y desde el principio en éste, ya que se supone cae en manos de su esposo, Augusto, cuando era una

²⁹ Candia, Adriana "La victimología" en las novelas de Elena Garro. *Plural*, México, V. 23, N. 273, Junio 94. PP. 55-61.

jovencita. Como otro elemento de la vulnerabilidad podría agregarse la pobreza en los personajes víctimas de la novelística de Elena Garro. Sus protagonistas en las cuatro novelas mencionadas tienen la misma característica.

Veamos el caso de Mariana: hija de emigrados rusos, derrotados y pobres, sin ninguna relación afectiva verdadera con personas con poder económico o político en Europa, como si las tiene su marido, aunque paradójicamente Augusto la utiliza para escalar socialmente. Mariana nunca tiene posibilidades de usar el dinero del esposo ni siquiera para su vestimenta. Recordemos que se viste gracias a los préstamos que le hacen famosos diseñadores. Augusto sabe aprovechar perfectamente estas debilidades de su esposa para victimarla, pues gracias a su poder económico y político logra convencer a otros de que Mariana es la que actúa mal y de que él es inocente de todo lo malo que le sucede a ella, pero sobre todo, Augusto impide con esto que su víctima se le vaya de las manos.

Los otros victimarios de Mariana, Ramón, Barnaby, Lisa y Eugenia gozan también de gran poder. Los primeros comparten lo económico de Augusto y las segundas cuentan con un poder intelectual y político. Mariana es pobre de dinero, pobre políticamente y pobre intelectualmente. El elemento de la pobreza lo lleva consigo también la víctima Charpentier, amigo de Mariana que es utilizado por los cómplices de Augusto para realizar el fraude y lo obligan a desaparecerse prácticamente. En tanto que después de una persecución terrible por América, Charpentier termina como pordiosero. Él, como Mariana, nunca tuvo un verdadero apoyo del poder político o económico de los amigos de Augusto. Gabrielle reafirma esta situación de vulnerabilidad para las víctimas de los poderosos:

Noté que nos conducíamos como criminales, a pesar de que ninguno de los dos había cometido ningún delito. Mariana tenía razón: no había nadie ante quien presentar nuestra queja. Augusto era un burócrata poderoso, detrás de él había un ejército de hombres colocados tras las ventanillas dispuestos a pulverizarnos (TSM, p.66).

En *Reencuentro de personajes*, Verónica lleva la pobreza como una carga ante su victimario Frank, pues una de las causas por las cuales al principio no escapa de él es la falta de dinero para dejar Europa o simplemente escapar de Frank. Éste aprovecha la situación para maltratarla continuamente pero ella parece no comprenderlo, pues repite la petición de dinero y Frank el maltrato hacia ella.

La pobreza de Verónica lleva al patetismo su historia, pues incluso cuando Frank ha desaparecido de su vida, ni ella ni el resto de las víctimas aún vivas pueden desprenderse del resto de los victimarios por esta relación de pobreza contra riqueza:

Ambos callaron, debían olvidar para siempre aquel suicidio. Debían olvidar la desaparición de Guy, la de Florence, que jamás regresó a su casa natal. Debían olvidar también la muerte trágica de Rory y la muerte solitaria y miserable de Eddy para continuar viviendo. Quedaban ellos dos e Ivette. En el otro bando estaban Frank, Pascaline, Genevieve y Cora Logan, que hacía sentir su presencia a través de emisarios extravagantes. Todos ellos gozaban de una gran fortuna y de un gran prestigio. Qué podían hacer Alex y Verónica, dos desclazados cuya inoportuna existencia resultaba sospechosa para las personas de bien? (RP, p. 117).

Verónica tiene otra característica de vulnerabilidad, pues es emigrada en Europa y su victimario aprovecha con habilidad tal situación ya que en un momento le retiene su pasaporte y la imposibilita para movilizarse. Sin papeles ella no pudo obtener un empleo y se ve forzada a depender totalmente del amante.

b).- El factor del lugar de alto riesgo: Se refiere particularmente a la conducta social en que la víctima se hace propicia al criminal. Este factor puede ocurrir en lugares públicos (parques, calles solitarias...) o en zonas de mucha actividad, donde los victimarios eligen personas que parecen no pertenecer a la ciudad. Otros ejemplos son de algunos sitios de alto riesgo en la noche, que hacen más propicio el asalto por ejemplo. El lugar perfecto es como una invitación que atrae a los criminales para actuar, según señala Andrew Karmen.³⁰

En *Testimonios sobre Mariana*, el sitio perfecto para victimar a Mariana es Europa, pues ella es una emigrada rusa y Augusto utiliza esta característica como arma contra su esposa.

El lugar de alto riesgo en *Reencuentro de personajes*. Es la misma situación de la mexicana Verónica en Europa, ya que no puede pedir auxilio con facilidad en un país en donde no tiene ningún apoyo de nadie, simplemente porque es una total desconocida.

c).- El factor error repetido: Este es cometido por la víctima ideal, aquella que es atacada de la misma manera varias veces, tanto que es razonable hipotetizar que comparte responsabilidad con el criminal.

El error repetido en *Testimonios sobre Mariana* lo constituyen las relaciones que Mariana sostiene con sus amantes; el primero de ellos es Ramón, un sudamericano, amigo de Augusto, que hace alianza con éste para denigrar, humillar públicamente a Mariana y además pedirle que escape con ellos. Por alguna causa no conocida, Ramón desaparece de la vida de Mariana, pero ésta se involucra, posteriormente, con otro amigo de Augusto, Barnaby, sudamericano millonario que actúa exactamente igual que el amante anterior en contra de Mariana y sólo agrava la situación de ésta. lo interesante aquí es que Mariana se acerca al segundo victimario con plena

³⁰ Andrew Karmen. *Victims*, Brooks, Cole. Publishig. Company, Belmont, California, 1984, pp. 66-67.

conciencia de que la dañara, pues ya antes ella misma había señalado que su marido deseaba que tuviera amantes, los hacía sus cómplices: "Ésta explicó que su marido deseaba que tuviera amantes..." El error repetido en *Reencuentro de personajes*, Verónica parece tener también una predisposición para ser dañada, pues antes de ser la víctima de Frank ya había sufrido vejaciones constantes por parte de su marido. Curiosamente ella escapa del maltrato del marido y cae en manos de Francisco, quien constituye su perdición.

d).- El factor de facilidad y precipitación: facilidad es el término que puede ser usado cuando las víctimas actúan sin cuidado, negligentemente, sin conocimiento de la situación y sin voluntad, haciéndoles a los criminales un gran favor para cometer sus crímenes. Las víctimas fáciles, sin saberlo ayudan al criminal. Estas víctimas entran en riesgos y se meten en problemas por sus acciones irreflexivas. Ello no significa que la facilidad sea causa del crimen pero las víctimas fáciles atraen a los criminales porque aceleran las condiciones de los ingredientes para la acción criminal.

En *Testimonios sobre Mariana*. En Mariana, este factor podría llamarse docilidad, pues se deja hacer y maltratar constantemente por Augusto, por las amantes de éste y por sus amantes Ramón y Barbaby hasta un grado exasperante de desconcierto para quienes dicen quererla, o al punto de que éstos mismos llegan a considerarla indigna o demasiado sumisa. En el segundo capítulo de la novela, la narradora Gabrielle considera que Mariana lleva al extremo los principios de humildad religiosa al facilitar las cosas para que la humillen y maltraten. El narrador Vicente se exaspera con la sumisión de Mariana: "Me enojó la sumisión de Mariana. - ¿No puedes ser digna? Mariana se echó a reír y movió la cabeza negando..." Parece una mujer sin voluntad pues Vicente podría ser su salvación. De hecho éste le propone en diversas

ocasiones escapar de Augusto. Vicente tiene poder económico y social en su país. Mariana podría escapar de Augusto fácilmente no acepta la propuesta y además se encierra en un silencio que desespera a su amante, pues nunca le dice cuál es el motivo para que no pueda dejar al marido que la daña tanto. En *Reencuentro de personajes*, Verónica como víctima; en esta novela se coloca como víctima fácil en varias ocasiones, pues por principios de cuentas acepta a Frank como amante sin sentir amor por él. Ella amaba a otro hombre. Además lo acepta antes de ser una mujer degradada, antes de perder a sus amistades de Europa a quienes podría pedir ayuda y, por si fuera poco, lo acepta antes de que la haga cómplice del asesinato; es decir, él todavía no tiene ningún arma contra ella y se supone que Verónica no ha perdido todo su dinero, por lo que podría alejarse de Frank y lo único que hace es aceptarlo. Luego después de que se queda sin dinero y éste comienza a victimarla y nace en ella el deseo de escapar de la tortura, logra robarle dinero a Frank, pero lo único que se le ocurre es ir al salón de belleza para hacerse un peinado. Una no víctima hubiera utilizado el dinero de manera muy diferente para escapar del victimario. Cuando por fin trata de escapar de Frank y éste le da alcance en una estación de tren, Verónica empieza a dominarlo e incluso a aterrorizarlo; es obvio que el victimario puede tomar el otro papel si ella quisiera:

- "No camino más hasta que te largues para siempre" grito Verónica. Frank miró en derredor suyo estaba sofocado por la carrera y en sus ojos el asombro se fue diluyendo en terror. Así estuvieron mucho tiempo hasta que Verónica se sentó en el quicio del zaguán a esperar que Frank se marchará. Él de pie, la miraba suplicante. Verónica empezó a dormitar adentro del calor de la pantera. Él se inclinó y la tomó por los hombros. - Ven estás muy cansada, me iré más tarde... Tomaron un taxi y Frank ordenó al chofer: al Beau Rivage" (RP, p. 118).

Parece inconcebible que la víctima Verónica en lugar de aprovechar la situación, ¡comience a dormir! y luego se deje conducir dócilmente otra vez por su victimario. Le entrega todo el juego y...pierde.

En *Testimonios sobre Mariana*. Aunque Mariana comienza a ser victimada por Augusto, sin más ayuda que la del examante de ésta, Ramón, la tortura de Mariana se agudiza o precipita gracias a la provocación de ella en dos discusiones:

"-Te advierto que el gobierno no te quiere. Estás haciendo de tu hija una extrajerizante e impides que el genio de tu marido fructifique para la revolución. -¿Cuál revolución? Hay tantas ahora! -contesto Mariana con tono despectivo me pareció absurdo que fuera tan obtusa y que desafiara a Eugenia, encargada del avance industrial y cultural de su país. Era incorregible! no se dio cuenta nunca de que era una naufraga. Pobre Mariana! tuvo que pagar el precio de su completa insubordinación!", dice la narradora Gabrielle. Después Mariana se mete en una segunda discusión con la misma mujer poderosa y sanguinaria cuando ésta platica en una reunión cómo acabó con los indios en su país. Mariana parece no entender con ese relato que Eugenia es una mujer muy peligrosa, la interrumpe y la desafia:

-Le ordené al jefe de la policía que los torturara hasta que se murieran. Aguantaron muchos días yo iba a verlos y a recordarles a su madre y al ingeniero. Al cabo de dos semanas seguían vivos, son como animales y aguantan clavos, tijeretazos, todo. Entonces le dije al jefe de la policía que de una vez los quemará vivos, si no hasta el día de hoy seguirían allí, hechos una piltrafa...-Malvada!, malvada!, te maldigo! grito Mariana, dejando caer el tenedor sobre el plato. Empujó la silla y corrió hacía la puerta (TSM, p. 306).

Verónica, en *Reencuentro de personajes*, puede calificarse como provocadora inconsciente, pues antes de aceptar a Frank como su amante, antes de padecer toda la tortura en Europa, estando todavía en su país, con una posición social, familia y amigos, ha sido advertida del peligro que representa Francisco, pero parece no escuchar a la Chachis, especie de ángel que aparece en la novela sólo como advertencia:

Una mujer vestida de blanco avanzó hasta ella y Verónica pensó que era un ángel cansado. En su mano delicada llevaba una copa de champagne que parecía un cáliz. Su traje blanco flotaba alrededor de la fragilidad de sus huesos pálidos. Verónica la miró deslumbrada. -Verónica, es usted muy despreocupada, no tiene experiencia... Verónica la miró sorprendida. La mujer alta y rubia estaba frente a ella con su copa luminosa en la mano, inclinó el cuello.-Frank es muy diabólico...-agregó. Verónica vio los ojos trágicos y la piel disecada, como una rosa presa entre las páginas de un libro, de la mujer de blanco, y no supo que decir. -Usted no lo conoce...es muy diabólico... repitió (RP, p. 117).

Todavía la mujer de blanco le advierte por tercera ocasión del peligro de Frank, pero Verónica se deja arrastrar por éste y así provoca su desgracia.

2.8 La muerte

Dentro de la narrativa de Elena Garro un tema presente es la muerte. La muerte significa evocar el "paraíso perdido", recuperar la memoria, volver a la infancia. La otra posibilidad es trascenderla por la fantasía. Encontrar la muerte significa también encontrar el cielo o el infierno, el cual a menudo se refleja en la realidad de la que se trata de escapar; así, en

Andamos huyendo Lola; la muerte salvación es la posibilidad de llegar a la luz. Regresar al paraíso perdido, como se ve en "Una mujer sin cocina"; y en la de Julia de *Los recuerdos del porvenir* encontrar a los seres amados y perdidos en *La semana de colores*. Esta muerte salvación es a la que se accede por el amor o la fe en *Testimonios sobre Mariana*.

La otra muerte, de la que se huye es inesperada, violenta, a ella recurren seres infernales que acechan, mujeres calvas con ojos de huevo, figuras diabólicas, asesinos ocultos en la oscuridad presentes en las obras *Andamos huyendo Lola*, *Reencuentro de personajes*, *Testimonios sobre Mariana*, *La casa junto al río ó Inés* entre otras obras.

Las dos formas de concebir a la muerte se relacionan con la ubicación de las narraciones en los temas que Todorov presenta como del yo y del tú. En las últimas obras priva el sentido de culpa y la añoranza del bien perdido, en los del yo se manifiesta el deseo de recobrar el paraíso, el mundo visto con los ojos de la infancia, en tanto en los del tú se encuentra una culpa oscura con raíces sexuales que lleva la certeza del castigo y la necesidad de huir ante el sentimiento de persecución.

El lenguaje se transforma del poético de *La semana de colores* y *Los recuerdos del porvenir* a uno más directo en *Andamos huyendo Lola*, *La casa junto al río*, *Reencuentro de personajes e Inés*, narraciones en las que va aumentando la carga de angustia, historias en las que el mal resulta vencedor.

Es curioso que las protagonistas de Elena Garro parecen buscar de alguna manera el final trágico o correr en busca de un destino desgraciado.

En *Los recuerdos del porvenir* quien deja escrito en piedra la siguiente confesión es Isabel:

Soy Isabel Moncada nacida de Martín Moncada y de Ana Cuétara de Moncada nací en el pueblo de Ixtepec, el primero de diciembre de 1907, en piedra me convertí el cinco de octubre de 1927 delante de los ojos espantados de Gregoria Juárez. Causé la desdicha de mis padres y la muerte de mis hermanos: Juan y Nicolás. Cuando venía a pedirle a la virgen que me curara del amor que tengo por el General Francisco Rosas que mató a mis hermanos me arrepentí y preferí el amor del hombre que me perdió y perdió a mi familia (RDP, p. 295).

De este modo, en la novela, Isabel, de lectora ha pasado a protagonista. La obra de Elena Garro ha dejado ya una huella profunda dentro de la narrativa mexicana que no puede ni debe ignorarse. Sus obras translucen como fondo común la disconformidad y a veces el rechazo del mundo que para ellas ha creado el hombre. Sus protagonistas no tardan en traducir este desencanto en odio. Todo lo determinan a la vez que deforman su perfil psicológico.

Por otra parte, el deseo de la muerte como característica importante en las obras de Elena Garro, lo vemos en casi todas las protagonistas femeninas. Por ejemplo en Mariana, en Verónica, en Consuelo, protagonistas de dos novelas de la escritora. En *Testimonios sobre Mariana* este deseo se hace explícito a través de una imagen metafórica. Mariana tira uno de sus zapatos en el bosque, después de que se da cuenta que han comenzado a lastimarla cada vez más. A partir de ese momento, ella se va encerrando en sí misma y no permite que la ayuden. Su amante Vicente entiende el signo y lo traduce:

Incliné la cabeza sobre el volante, agobiado por un dolor repentino, pues comprendí que había arrojado el zapato en vez de arrojarse ella misma.

Voy a buscarlo!, -¡Nunca, nunca lo encontrarás! aseguró. Debía hallar aquel zapato perdido en el camino del bosque ya que era un mal augurio, un gesto suicida de Mariana (TSM, p.11).

En *Reencuentro de personajes* Verónica parece obsesionada desde el principio con la palabra "fin"; palabra que escribe en el parabrisas del coche de su amante mientras hunde sus uñas en el pecho de éste para obligarlo a conducir mal y estamparse en la carretera:

Verónica se acercó a él como una gata.-¿Qué muro te gusta? le dijo con voz infame- Cualquiera es bueno-respondió él sin mirarla. Sabía que la decisión de su mano dependía la suerte de la mano que continuaba arañándole el pecho hasta hacerlo sangrar.-Para mí también cualquier es bueno-respondió ella arañando la piel con ferocidad (RP, p. 22).

En la novela *La casa junto al río* conocemos la historia de Consuelo Veronda, protagonista de la obra. Consuelo después de su regreso al pueblo de su infancia, una aldea asturiana no nombrada..Sintiéndose exiliada en México, donde se crió, y sola después de la muerte de sus padres y hermano mayor, vuelve para encontrar su pasado, para acercarse a sus parientes españoles muertos: "...ellos le darían la deseada compañía y la anhelada respuesta."

Sin embargo, no le resultará fácil alcanzar esta meta. Se encuentra con una hostilidad inexplicable de parte de casi todos los aldeanos que encuentra, por lo cual tanto la protagonista como el lector se convierten en un "detective del pasado que buscaba sombras que le dieran la clave de su derrota" (CJR, p. 9).

Como detective del pasado, Consuelo se envuelve en una red de mentiras tejidas por los aldeanos que tratan de obstaculizar los esfuerzos de la protagonista para descubrir la verdad sobre la muerte de sus parientes: sus tíos Adelina y José Antonio. El misterio de qué les pasó a ellos se vuelve rápidamente el enfoque central de la visita, el misterio que Consuelo se propone resolver. Pero los primeros párrafos de la narración establecen otra cuestión al relacionar el pasado con el presente: "Enfrentarse al reflejo del pasado produce el exacto pasado y buscar el origen de la derrota" (CJR, p. 7).

¿Cómo será que los sucesos del pasado harán un círculo para convertirse en sucesos del presente también? El misterio del pasado absorbe el presente y se repite en el destino de Consuelo. El misterio en torno a la desaparición de los parientes llega a ser un misterio del presente que Consuelo y el lector juntos deben resolver.

Igual que Consuelo, el debe reconstruir el pasado y usar ese pasado para anticipar el destino de la protagonista. En *La casa junto al río*, la narradora cuenta la historia, pero otra perspectiva emerge a través del personaje Consuelo, creando así un texto basado principalmente en una perspectiva doble. Susan Lanser ha descrito este proceso así; una voz narra mientras otra conciencia es responsable por las percepciones, pensamientos u orientación a la escena que el narrador, a su vez, transmite. El focalizador no comunica estas percepciones directamente en su propia voz, son filtradas por la conciencia narrativa.

Es decir, Consuelo es la conciencia central por la cual pasan los sucesos y el lector está la mayor parte del tiempo, limitado a las percepciones de ella para ver y comprender los acontecimientos.

Las voces de la narradora y de Consuelo se combinan en esta perspectiva doble, y uno de los métodos principales para crear esa combinación es el estilo indirecto libre. Aunque la narradora es lo que Lanser ha denominado narrador heterodiegético, osea que no es personaje.

La combinación de las voces de la narradora y de la protagonista aumenta la afinidad entre las dos. Los lectores recibimos mucha información subjetiva sobre Consuelo porque tenemos acceso a sus pensamientos, recuerdos y percepciones. Nos inclinamos a confiar en esa información primero por la semejanza entre su voz y la de la narradora y, segundo, porque la narradora confirma, con una visión externa, las percepciones que tiene Consuelo de los sucesos

y de los otros personajes. Es decir se sabe que las reacciones interiores de Consuelo son evaluaciones justas porque las confirman los eventos y las actitudes subsecuentes vistos en el diálogo y la acción.

Ya que la narradora cede la posibilidad de la omnisciencia, escogiendo una focalización única los lectores tenemos las mismas limitaciones de información que ésta tiene en la mayor parte de la novela, y así se aumenta el suspenso. El lector y la protagonista se unen así en la búsqueda del pasado y en el misterio de cómo ese pasado influirá en el presente igual que Consuelo en su investigación del Complot, los lectores ignoramos las acciones anteriores, las motivaciones actuales de los habitantes del pueblo, cuando éstos confrontan a Consuelo, y estamos forzados como ella, a separar las mentiras y verdades a medias de la información verídica para determinar cuáles personajes son de fiar.

Las dos preguntas principales: ¿Qué ocurrió en el pasado? y ¿Qué va a ocurrir?, son relacionadas por esta narradora, quien entonces se esfuma para seguir el punto de vista perceptual de Consuelo acercándose en autobús a su pueblo natal.

El motivo inicial para su regreso es huir de una vida insatisfactoria encontrando a sus parientes muertos: "Todos los seres de este mundo le producían terror y para esconderse de ellos, buscaba a los otros, a los muertos." (p.9). Lo que ni ella ni el lector saben en este momento es cuán difícil será esa búsqueda. Es decir, todavía no se ha revelado que el pasado se convertirá en misterio.

Al llegar al pueblo, Consuelo tiene que enfrentarse con las miradas hostiles de los aldeanos dentro y fuera del hotel. En una de las raras incursiones de la narradora en la conciencia de otro que no sea Consuelo, se revelan los pensamientos de la dueña del hotel

cuando Consuelo dice su nombre: Amparo permaneció tranquila. "No será de ellos", pensó. Así surge la cuestión de porque a los habitantes de ese pueblo les preocupa la presencia de Consuelo, es decir quiénes son los "ellos", a quien se refiere Amparo. Mientras se sienta en su cuarto húmedo, Consuelo misma duda si era prudente volver: "Se preguntó si había hecho bien en volver al pasado. También se preguntó si ese era el pasado" (CJR, p. 11).

La narradora, adoptando la perspectiva conceptual del grupo, nota que la presencia de Consuelo "era un problema que debían resolver entre todos" osea hace evidente que hay una conspiración. Los lectores somos testigos de una conversación entre dos personajes principales, Ramona y Pablo, quienes dudan si ella es lo que afirma ser "Una Veronda" y así se revela quienes son los referentes de las palabras "ellos". Después de este intervalo, que presenta claramente el hecho de que los habitantes consideran la presencia de Consuelo una amenaza a su existencia actual, la narradora se mantiene firmemente con Consuelo como la focalizadora espacial y temporal.

La actitud del lector hacia Pablo y Ramona es manipulada no sólo por las dudas que tiene Consuelo de su parentesco consigo sino también por su percepción de su apariencia física que concuerda con una descripción previa dada por la narradora. La narradora nota las "enormes manos" de Ramona y los "ojos iracundos" de Pablo, y Consuelo observa las mismas características:

Se sentía incómoda ante aquel anciano envuelto en un gabán sucio y ojos ávidos. Su mujer tenía manos enormes y huesudas y Consuelo no podía apartar la vista de aquellos dedos temibles (CJR, p.22).

La negatividad de estas descripciones, hasta el uso de la palabra "temibles", lleva al lector a creer que sí hay algo aquí que se debe temer y que el miedo que siente Consuelo no es gratuito.

La cuestión de la identidad de Pablo (como la de sus "sobrinas" Concha y Adelina) sirve como un puente entre las preguntas más notables ¿Qué les pasó a los tíos verdaderos en el pasado y qué le pasará a Consuelo en el presente cuando ese pasado hace círculo para afectarla ahora? Descubrir la identidad verdadera de Pablo y su motivo por reclamar el apellido Veronda ayudará a Consuelo a resolver el misterio de las muertes de sus tíos. O viceversa, la solución del misterio antiguo resolverá el del presente. De manera que es en este orden en el que Consuelo emprende la solución de los misterios, siempre en un ambiente de peligro que le amenaza a ella misma.

Ese peligro es evidente en la persecución de los otros personajes a Consuelo cuando por fin la descubran, cuando primero sale de su cuarto de hotel, "de todas las ventanas del edificio de enfrente la espían hombres en mangas de camisa y mujeres de rostros severos" (p.11):

Aunque se pudiera interpretar estas líneas como resultado de la imaginación nerviosa de Consuelo, su falta de libertad de movimiento se confirma repetidas veces a través de la novela.

Cada vez que entra en la sala de comer del hotel, los otros huéspedes la miran fijamente y en una ocasión, Ramona se asoma por la ventana: "Levantó la vista y vio la cara de Ramona pegada a los vidrios de la ventana."

Cada vez que sale del hotel alguien la persigue. Cuando va al cementerio para buscar las tumbas de sus tíos, un conocido que encuentra por casualidad le aconseja que no persista:

"¡No vayas al cementerio! Yo sé que vas allá, todos lo sabemos" (CJR, p. 49).

Logra salir del pueblo para seguir sus investigaciones en una aldea cercana sólo por medio de una trampa, pero al volver, Ramón hijo de Pablo y Ramona, insiste en que suba a su auto para llevarla de vuelta. Dondequiera que vaya, los ojos la siguen.

Hay cuatro fuentes principales de información que conducen a la solución del misterio del pasado, y, en algunos casos, que también avisan del peligro del presente. La primera fuente consta de afirmaciones hechas por personajes secundarios que se acercan a Consuelo o que ella enfrenta e interroga. La segunda es una discusión entre Consuelo y Pablo en la cual ella insiste en que él y Ramona le digan cierta información sobre el destino de sus parientes. La tercera es Manolo, un marxista joven que se hace amigo de Consuelo y que, desde hace décadas, ha sido testigo de los acontecimientos en el pueblo.

Las respuestas a las preguntas de Consuelo llegan por partes a veces creando preguntas adicionales como en el caso de la tía y de la mujer con peluca. Tal es el caso también del primer dato de fiar que recibe Consuelo. La fuente es Eladia, un personaje secundario cuya única función en la novela es la de contarle a Consuelo sus sospechas acerca de la muerte de José Antonio.

En *La casa junto al río*, la escritora, nos presenta como escenario la guerra civil española. En este ámbito la violencia se manifiesta de diferentes maneras por y desde el regreso de Consuelo, última descendiente de su familia al espacio europeo, en busca de sus raíces luego de un prolongado exilio en México.

Por otro lado, la persecución que el pueblo desencadena sobre Consuelo, introduce una nueva forma de exilio, generada a partir de todos los habitantes del pueblo que conspiran contra ella, condenándola al aislamiento y a la muerte, como en el pasado lo hicieron con su familia.

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

Ahora bien, si confrontamos los dos ejes de violencia familiar o individual, antes y ahora, advertimos que el tiempo de la historia familiar de Consuelo, no es una sucesión irrepetible sino una sucesión de situaciones de violencia que se repiten. El enfrentamiento de Consuelo con el pueblo, está enmarcado en la violencia y persecución social, puesto que dicha contienda se instaura desde la actualización de la guerra civil que al ser continuamente evocada, revive una atmósfera donde la agresión flota en el aire y se constituye en el fondo de sus acciones.

Podemos decir entonces que Consuelo se mueve presa en una pesadilla de miedo y cansancio, hasta que se concreta su asesinato, llevado a cabo durante la huelga, que de esta manera se constituye en un pretexto para matar. Es así que ella vuelve al pueblo para repetir el exilio y la muerte de sus antepasados.

Si los personajes femeninos analizados pudieran salirse del contexto en que la autora las fija ¿qué harían? ¿desbordarse de pasión?, ¿cultivar el espíritu hasta la saciedad? ¿volver al no ser, a la noche?

Cada una a su manera, desea la muerte para evaporar la soledad. Nuestras mujeres no perdonan. La muerte para ellas se vislumbra como la gran liberadora, la única esperanza, el estado perfecto. Cabe destacar que la muerte que nos presenta Elena Garro en sus obras, no es una aniquilación, sino más bien el desentrañamiento del enigma. También la recuperación de la otra memoria:

...Sabía que el porvenir era un retroceder veloz hacia la muerte y la muerte el estado perfecto, el momento preciso en que el hombre recupera plenamente su otra memoria (RDP, p. 33).

2.9 Los sueños

De acuerdo con Freud, el sueño en la obra literaria: "...pinta los estados del alma de sus héroes por medio de los sueños que les sobreviven.³¹ Por un lado, el sueño sirve como puente entre una dimensión de la imagen y de la palabra. Pero al mismo tiempo, funciona como un enigma para el lector. A través de los sueños se arma el código hermenéutico y ellos permiten al narrador llenar el espacio en blanco que dejaría el protagonista durante la noche; entrelazan los acontecimientos que ha descrito el narrador con las resonancias que esos hechos tienen sobre el personaje, y pueden llegar a dejar entrever algo de un pasado muy remoto. Forma de enriquecer la presentación de los personajes, de darles mayor consistencia y profundidad, los sueños son bisagra que pueden funcionar a manera de prolepsis o de analepsis. En el sueño se salta la barrera de lo prohibido. la fuerza de la censura durante la vigilia, se debilita, y por esto, el sueño es de gran transcendencia en la narrativa garriana.

Asimismo, es significativo que la autora se refiera a los sueños como un refugio ante la hostilidad de la realidad como se trata en la obra, *Andamos huyendo Lola* y la novela *La casa junto al río*.

Freud señala que lo reprimido retorna a través del material utilizado para reprimir, y utiliza un cuadro de Felicien Rops para explicar este fenómeno:

Un monje asceta se ha refugiado-sin duda de las tentaciones del mundo-en la imagen del redentor crucificado. Y hete aquí que la luz se esfuma como una sombra, y en su lugar, en sustitución de ella, se

³¹ Sigmund Freud, "Delirio y sueños en la Gradiva de Jensen", *Obras Completas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1986, vol. IX, p. 8.

eleva radiante la imagen de una voluptuosa mujer desnuda en la misma postura de la crucifixión...como si hubiera sabido (Rops) que lo reprimido en su retorno, sale a la luz desde lo represor mismo".³²

Françoise Perus señala que "No podemos ver en cada personaje sino la manifestación puntual de un aspecto del conflicto global en cuyo plano se anudan los significados que lo constituyen" (p. 332). Por su parte, Elena Garro tiene en el tratamiento de los personajes uno de los principales aciertos de *Los recuerdos del porvenir*.

Desde un punto de vista analítico, es posible reagrupar la problemática individual de cada personaje para analizarla como un conjunto coherente: desde esta perspectiva, cada uno de los personajes puede ser considerado como un aspecto parcial de un aparato psíquico representado por la misma obra. Isabel, por ejemplo, se rebela con un proyecto que aunque no está enunciado conscientemente, existe. Tiene ávidos deseos de superarse, de ser libre; de ser diferente.

Los recuerdos del porvenir narran la lucha de fuerzas inconscientes contra un Superyó particularmente agresivo, tiránico representado por el General Rosas y su gente. Algunos aspectos de las fuerzas inconscientes tienen éxito. Otros son vencidos, abandonados o superados. Algunas tendencias son radicalmente condenadas, otras más perduran pero son sistemáticamente perseguidas. Tampoco el Superyó es del todo derrotado. Los aspectos más permisivos y liberales son recuperados. La rebeldía se canalizará socialmente en una búsqueda de justicia social.

El yo ideal estaría representado por Julia (la amante del general Rosas), ella representa la elegancia, refinamiento, distinción, la felicidad, que son justamente las exigencias de esta

³² C.F. Sigmund Freud, *Obras Completas*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1986, vol. IX, p. 30.

dimensión. Una parte fundamental del yo es representada por Ixtepec (el pueblo), la memoria del pasado que adivina alguno de los acontecimientos del futuro pero que no puede sobrevivir a esos cambios.

Isabel Moncada y Felipe Hurtado son personajes que representan las pulsiones de Elena Garro (en esta novela), Isabel se dedica a la lucha (política) y Felipe al arte (teatro). que son las dos opciones vitales de la escritora.

La obra de Elena Garro se caracteriza por la marcada fascinación por el contraste, que constituye además uno de los rasgos esenciales de la poética de la escritora.

Para que exista Julia Andrade, la mujer dócil, es preciso la presencia de Isabel la rebelde, para que exista Felipe Hurtado, el galán soñador, es preciso el general Rosas el que exige violentamente con las armas. Uno representa la fascinación el otro la pasión impaciente que no se detiene ante el asesinato, para que los vestidos atrevidos de Isabel y la sofisticación de Julia perturben la imaginación de los devotos pueblerinos son requisitos la represión y conservadurismo del pueblo.

El contraste debe estar delimitado, administrado esquizofrenicamente. El corte que separa tiene la precisión de una operación quirúrgica. No se requiere gran fuerza para provocar el estallamiento de esa sociedad hermética. Basta tan solo con desear la diferencia. La nostalgia por lo otro, tiene la suficiente fuerza como para provocar un estallido desde dentro.³³

³³ Uno de los rasgos esenciales de la esquizofrenía es organizar la visión de mundo en elementos beligerantemente contrastados, antitéticos: bien y mal, blanco y negro, sin que existan puntos intermedios, puentes que zanjén las distancias. Y los órdenes en que se producen estos pares antitéticos son casi incatalogables por su diversidad: colores, personajes, singular y plural, sexos, clases sociales, luz y sombra, *l'ancien et le nouveau*, como diría Marthe Robert tradicionalismo e iconoclasia, sometimiento y rebeldía, hermetismo versus asedio y asalto; pureza y corrupción; vida reprimida y "libertinaje" del sueño.

Enumerar los contrastes sería interminable. Lo importante desde mi perspectiva es señalar que sólo un principio esquizofrénico puede contribuir de manera sistemática a uno de los rasgos esenciales de la poética de Elena Garro.

Así, a pesar del valor simbólico que Julia e Isabel tienen en la vida ixtepecana que cada una de ellas se ha colocado, con un papel específico, el hecho de tener una personalidad singular, de ser paradigmas frente a sus conciudadanas, esto es, de tomar por un instante la decisión de apostar todo al amor y a la pasión en contra de toda autoridad, valor o prejuicio moral y social, las hace personajes y no meros arquetipos. Pareciera que se trata de no entregarse pasiva e incondicionalmente a la repetición de los mitos y de los esquemas literarios. La creatividad como actividad privilegiada ante lo ya hecho y consumado es el verdadero reto. Ahora bien, todo esto pareciera apuntar a la idea un tanto paradójica del arte y de la propia existencia humana, atada a un destino general, imponderable, manifiesto a través de los hábitos, las creencias, las tradiciones comunes, a través de la obediencia a modelos. Pero también se destaca el ejercicio del libre albedrío que le permite al individuo tomar un camino propio y único. Frente a la voluntad "Divina" nadie puede hacer nada, pero dentro de los límites de la dimensión humana, el hombre podría cambiar las cosas y transformarse a sí mismo: dentro de la gran celda hay rendijas por donde abarcar el horizonte. Es así que no todo ha sido hecho ni dicho de una vez y para siempre. La imaginación es un arma poderosa que libera a los individuos, pues permite experimentar sensaciones y ubicarse en situaciones que pueden volverse reales.

La escritura, es una especie de compensación, ser escritor es en parte producto de un mecanismo de defensa contra la depresión que permite drenar el absceso creado por la palabra

llagada. La lógica de este proceso consistiría fundamentalmente en consagrar una gran cantidad de energía para superar una carencia particularmente dolorosa: tener conciencia de ella aunado a una actitud pasiva pueden llevar a la autodestrucción. De esta forma, la palabra, el relato y la literatura se ven asociados a la infancia y a la vida misma.

Evidentemente esto no constituye una explicación total del complejo fenómeno de la escritura de Elena Garro. Pero en el caso de *Los recuerdos del porvenir*, no puede negarse la existencia de un deseo manifiesto (por parte de la autora) de resarcirse de lo que fue causa de tan repetidos fracasos y el hecho de que sólo a través de la escritura, la autora pueda controlar los acontecimientos de los que originalmente fue sujeto pasivo. Pero al mismo tiempo descubrimos que hay en la escritura una cierta tendencia megalómana si nos ubicamos en la perspectiva del soñador incapaz de manipular acertadamente la articulación de una palabra que sistemáticamente se ha quedado en el intento y en la vacilación. Por todo lo anterior, quizá no sería errado buscar los orígenes de la escritura, su motor primero, en una palabra alambicada y sometida a un largo proceso de destilación. Esta es una tendencia que permanecerá presente en casi toda la obra de Elena Garro.

El sueño, sustrato o tipo fundamental de toda comunicación con el Inconsciente, posee importantes notas básicas en común con el mito y el arte que indirectamente se derivan de él.³⁴

³⁴ Freud descubrió el sistema de reglas que hacen posible la investigación psicoanalítica y que son evocados en los sueños freudianos que preceden al descubrimiento psicoanalítico para el psicoanalista, reglas de abstinencia y de interpretación de la resistencia y de la transferencia; para el paciente, dos reglas heredadas de la hipnosis: recostarse, cerrar los ojos, y una regla específicamente psicoanalítica, la de asociaciones libres. El sistema de estas reglas constituye un código de sentido, es decir un conjunto de instrucciones que hacen operativo el manejo de un objeto, de una situación. Lacan supuso que el inconsciente estaría estructurado como un lenguaje (código de sentido). Al proponer su rejilla y sus siglas para denotar funciones inconscientes o niveles de abstracción en la concepción o series de transformaciones psicoanalíticamente observables o provocables (la cosa en sí de una serie de transformaciones). Por último, a ejemplo y siguiendo a Freud, la afinidad del mito con el inconsciente no ha dejado de ser confirmada. Por lo tanto no existe sentido del término código que no esté involucrado en el trabajo de investigación y de interpretación psicoanalítico.

Para permanecer en el terreno de Freud y en el paradigma del sueño, diremos que el inconsciente es lo reprimido; en todo lo reprimido el deseo subyacente permanece activo; la representación inconsciente reprimida atrae hacia ella representaciones preconscientes de cosa y de palabra susceptibles de arrastrarla consigo al preconsciente, susceptibles al mismo tiempo de disfrazarla lo suficiente para que escape del control sucesivo de las dos censuras y termine por retener la atención de la conciencia. Debemos a Annie Anzieu la explicación que se deriva de ello en lo que se refiere al lenguaje verbal (y sin lugar a duda en cuanto a otras formas de lenguaje, sonoro, plástico, corporal) y a las obras que esos lenguajes permiten elaborar. El retorno de lo reprimido es un objetivo a la vez necesario e imposible para el inconsciente; los rodeos en cambio son innumerables; esto es ilustrado tanto por el carácter proteiforme del fantasma como por la inagotable diversidad de las cadenas de pensamiento. Si es verdad que el retorno a lo reprimido es el objetivo del inconsciente, el genio de ese inconsciente reside en la invención del infinito de rodeos posibles para realizar ese objetivo único e imposible. La obra de arte o de pensamiento extrae de ahí su marco y su lógica.³⁵

En esta discusión sobre la naturaleza del sueño parecen los escritores situarse del lado de los antiguos, de la superstición popular y de Freud en su obra *La interpretación de los sueños*, pues cuando hacen soñar a los personajes creados por su fantasía no solo se conforman con la cotidiana experiencia de que el pensamiento y la sensibilidad de los hombres continúan vivos en el estado de reposo nocturno, sino que al presentarnos los sueños de sus personajes,

³⁵ El problema no es el de determinar si el sentido de los sueños ha de ser siempre una realización de deseos y no otro cualquiera, tal como una expectación, un propósito, una reflexión etc. Anterior a estas interrogantes es la de si en realidad poseen los sueños un sentido cualquiera y puede dárseles el valor de procesos psíquicos. La ciencia responde negativamente y explica los sueños como simples procesos fisiológicos detrás de los cuales no hay necesidad de buscar sentido, significado ni intención alguna.

su intención es precisamente la de darnos a conocer por medio de ellos los estados del alma de los mismos. El que los escritores no nos ofrezcan todo el apoyo que de ellos esperábamos no ha de debilitar, sin embargo, el interés que nos inspira, la forma en que se sirven de los sueños como medio auxiliar de la creación artística.

Por otro lado, como hay innumerables cosas más allá del alcance del entendimiento humano, usamos constantemente términos simbólicos para representar conceptos que no podemos definir o comprender del todo. Esta es una de las razones por las cuales todas las religiones emplean lenguaje simbólico o imágenes. Pero esta utilización consciente de los símbolos es sólo un aspecto de un hecho psicológico de gran importancia: el hombre también produce símbolos inconsciente y espontáneamente en forma de sueños.³⁶

Por regla general, el aspecto inconsciente de cualquier suceso se nos revela en sueños, donde aparece no como un pensamiento racional sino como una imagen simbólica. Como cuestión histórica, fue el estudio de los sueños lo que primeramente facilitó a los psicólogos investigar el aspecto inconsciente de los sucesos de la psique consciente.

Basándose en esa prueba, los psicólogos supusieron la existencia de una psique inconsciente, aunque muchos científicos y filósofos niegan su existencia.

Cualquiera que niegue la existencia del inconsciente, supone, de hecho, que nuestro conocimiento actual de la psique es completo. Y esta creencia es, claramente, tan falsa como la suposición de que sabemos todo lo que hay que saber acerca del universo. Nuestra psique es

³⁶ Hay aspectos inconscientes de nuestra percepción de la realidad. El primero es el hecho de que, aun cuando nuestros sentidos reaccionan ante fenómenos reales, visuales y sonoros, son trasladados en cierto modo desde el reino de la realidad al de la mente. Dentro de la mente, se convierten en sucesos psíquicos cuya naturaleza última no puede conocerse (porque la psique no puede conocer su propia sustancia psíquica). Por tanto, cada experiencia contiene un número ilimitado de factores desconocidos, por no mencionar el hecho de que cada objeto concreto es siempre desconocido en ciertos aspectos, porque no podemos conocer la naturaleza última de la propia materia.

parte de la naturaleza y su enigma es ilimitado. Por tanto, no podemos definir ni la psique ni la naturaleza. Sólo podemos afirmar que creemos que son y describir, lo mejor que podamos, cómo funcionan. Por lo cual completamente aparte de las pruebas acumuladas por la investigación médica, hay firmes bases lógicas para rechazar afirmaciones como "No hay inconsciente". Quienes dicen tales cosas no hacen más que expresar un "misoneísmo", es decir, un miedo a lo nuevo y desconocido. Es ante este fondo donde tenemos que revisar la importancia de los sueños, esas fantasías endebles, evasivas e inciertas del hombre.

Sigmund Freud fue el precursor que primero intentó explorar empíricamente el fondo inconsciente de la consciencia. Trabajó con la presuposición general de que los sueños no son algo casual sino que están asociados con pensamientos y problemas conscientes. Esta presuposición, por lo menos, no era arbitraria. Se basaba en la conclusión de eminentes neurólogos. Asimismo, todo psicólogo que haya escuchado a numerosas personas contar sus sueños, sabe que los símbolos del sueño tienen mucha mayor variedad que los síntomas físicos de la neurosis. Muchas veces consisten en fantasías elaboradas. Pero si el analista que se enfrenta con ese material onírico emplea la técnica primitiva de Freud de "asociación libre", encuentra que los sueños pueden reducirse, en definitiva, a ciertos tipos básicos. Esta técnica desempeñó un papel importante en el desarrollo del psicoanálisis porque permitió a Freud utilizar los sueños como punto de partida desde el cual podía explorarse el problema inconsciente del paciente.

Freud hizo la sencilla pero penetrante observación de que si se alienta al soñante a seguir hablando acerca de las imágenes de su sueño y los pensamientos que ellas suscitan en su mente, se traicionará y revelará el fondo inconsciente de sus dolencias, tanto en lo que dice como en

lo que omite deliberadamente. Sus ideas pueden parecer irracionales y disparatadas pero poco después es relativamente fácil ver qué es lo que está suprimiendo. No importa cómo trate de enmascararlo, cuanto diga apunta hacia el meollo de su malestar. Un médico ve tantas cosas desde el lado desagradable de la vida que, con frecuencia, se halla lejos de la verdad cuando interpreta insinuaciones hechas por su paciente como signos de una consciencia turbada. Por desgracia, lo que casualmente descubre confirma sus suposiciones. Hasta aquí, nadie puede decir nada contra la teoría de Freud de la represión y satisfacción de deseos como causas aparentes del simbolismo de los sueños.

El olvido, por ejemplo, es un proceso normal en el que ciertas ideas conscientes pierden su energía específica, porque la atención se desvió. Cuando el interés se vuelve hacia cualquier parte, deja en sombra las cosas de las que se ocupaba anteriormente, al igual que un foco de luz ilumina una nueva zona, dejando otra en oscuridad.

Pero las ideas olvidadas no han dejado de existir. Aunque no pueden reproducirse a voluntad, están presentes en un estado subliminal (precisamente más allá del umbral del recuerdo), del cual pueden volver a surgir espontáneamente en cualquier momento, con frecuencia, después de muchos años de aparente olvido total.³⁷ Lo que los psicólogos llaman identidad psíquica o "participación mística", ha sido eliminado de nuestro mundo de cosas. Pero es precisamente ese halo de asociaciones inconscientes el que da un aspecto coloreado y

³⁷ Hay muchas causas por las cuales olvidamos cosas que hemos sabido o vivido; y del mismo modo, hay otras tantas formas por las que pueden ser recordadas. Un ejemplo interesante es el de critomnesia, o "memoria oculta", en la cual por ejemplo, un autor puede estar escribiendo con soltura sobre un plan preconcebido, trazando un argumento o desarrollando el esquema de un relato, cuando de repente, se desvía tangencialmente. Quizá se le ha ocurrido una nueva idea o una imagen diferente o toda una trama distinta. Si se le pregunta qué le sugirió la digresión, no sabrá decirlo. Incluso puede no haberse dado cuenta del cambio, aunque lo que ha escrito es completamente nuevo y, en apariencia, le era desconocido antes. Sin embargo, a veces puede demostrarse de forma convincente que lo que escribió tiene un asombroso parecido con la obra de otro autor, una obra que él cree no haber visto jamás.

fantástico al mundo del primitivo. Lo hemos perdido hasta tal extremo que no lo reconocemos cuando nos lo volvemos a encontrar. Para nosotros, tales cosas quedan guardadas bajo el umbral; cuando reaparecen ocasionalmente, hasta nos empeñamos en que algo está equivocado. Estamos tan acostumbrados a la evidente naturaleza de nuestro mundo que apenas podemos imaginar que suceda algo que no se pueda explicar por el sentido común.

Muchos sueños presentan imágenes y asociaciones que son análogas a las ideas, mitos y ritos primitivos. Estas imágenes soñadas fueron llamadas por Freud "remanentes arcaicos"; la frase sugiere que son elementos psíquicos supervivientes en la mente humana desde lejanas edades. Este punto de vista es característico de quienes consideran el inconsciente como un apéndice de la consciencia.

Por tanto, los sueños, a veces, pueden anunciar ciertos sucesos mucho antes de que ocurran en la realidad. Esto no es un milagro o una forma de precognición. Muchas crisis de nuestra vida tienen una larga historia inconsciente. Vamos hacia ellas paso a paso sin darnos cuenta de los peligros que se van acumulando.

La función general de los sueños es intentar restablecer nuestro equilibrio psicológico. Eso explica por qué gente que tiene ideas nada realistas o un concepto demasiado elevado de sí misma o que hace planes grandiosos y desproporcionados con sus verdaderas posibilidades, tiene sueños de volar o caer. El sueño compensa las deficiencias de su personalidad y, al mismo tiempo le advierte los peligros de su vida presente. Si se desdeñan las advertencias de los sueños, pueden ocurrir verdaderos accidentes. En los sueños, los símbolos se producen espontáneamente porque los sueños ocurren, pero no se inventan; por tanto, podríamos decir

que son la fuente principal de todo lo que sabemos acerca del simbolismo.³⁸ En el siguiente capítulo abordaré con más detalle lo referente a los símbolos.

En nuestros esfuerzos por interpretar los símbolos oníricos de otra persona, casi nos sentimos invariablemente estorbados por nuestra tendencia a rellenar los inevitables huecos en nuestra comprensión mediante la proyección, es decir, con la suposición de que lo que el analista percibe o piensa es percibido y pensado igualmente por el soñante.

La función primordial de los sueños parece ser la de compensar las deficiencias o falseamientos de la mente consciente.

No es simplemente el lado "sombrio" de nuestra personalidad el que descuidamos, desdeñamos y reprimimos. También podemos hacer lo mismo con nuestras cualidades positivas. Los sueños se expresan frecuentemente en forma de analogías, por qué una imagen onírica se introducen en otra y por qué ni nuestra lógica ni nuestra medida del tiempo de cuando estamos despiertos parecen tener aplicación. La forma que toman los sueños es natural al inconsciente porque el material con el que están contruidos está retenido en el estado subliminal precisamente de ese modo. Los sueños no defienden el acto de dormir de lo que Freud llamó "deseo incompatible". Lo que él llamó "enmascaramiento" es, de hecho, la forma natural que adoptan todos los impulsos en el inconsciente. Por tanto un sueño no puede producir un pensamiento definido. Si comienza a hacerlo, deja de ser un sueño porque traspasa el umbral de la consciencia. De ahí que los sueños parezcan omitir los puntos que, verdaderamente, son los más importantes para la mente consciente y parecen más bien, manifestar el "borde de la

³⁸ Es importante señalar que los símbolos no sólo se producen en los sueños. Aparecen en toda clase de manifestación psíquica. Hay pensamientos y sentimientos simbólicos, situaciones y actos simbólicos.

consciencia", como el palido centelleo de las estrellas durante un eclipse total de sol.

Hemos de comprender que los símbolos oníricos son, en su mayoría, manifestaciones de una psique que está más allá del dominio de la mente consciente. Significado y propósito no son prerrogativas de la mente: actúan en la totalidad de la naturaleza viva. En principio, no hay diferencia entre desarrollo orgánico y psíquico. Al igual que una planta produce sus flores, la psique crea sus símbolos. Cada sueño es prueba de ese proceso.

Así, por medio de los sueños (más toda clase de intuiciones, impulsos y otros hechos espontáneos) las fuerzas instintivas influyen en la actividad de la conciencia. Que esa influencia sea para bien o para mal depende del contenido afectivo del inconsciente. Si contiene muchas cosas que, normalmente, deberían ser conscientes, entonces su función se perjudica; los motivos perecen no basarse en verdaderos instintos, sino que deben su existencia e importancia psíquica al hecho de han sido consignados al inconsciente por represión o desdén. Recargan la normal psique inconsciente y desvían su tendencia natural a expresar símbolos y motivos básicos. Por tanto, es razonable que un psicoanalista ocupado en una alteración mental, comience provocando en un paciente una confesión, más o menos voluntaria, y comprobando todo lo que desagrade o infunda miedo al paciente.

Por otro lado, cada arte tiene su valor cualitativo propio. La literatura, sin embargo, posee una superioridad cuantitativa sobre las otras; ésta se deriva de la función del código lingüístico que consiste en permitir que los seres humanos comuniquen a otros lo más posible de sus experiencias del mundo y de ellos mismos, y de una propiedad de este código, que consiste en suministrar una lengua común que permita que se hable de todos los demás códigos. Además de las ideas que expone, de los acontecimientos de la vida interior o exterior que relata,

y gracias a la integración de los esquemas sensoriomotores, preverbales e infralingüísticos, con los mensajes unidos por el código de la lengua natural, la literatura explota, refuerza, perpetúa y generaliza el valor comunicativo de esos esquemas. Un texto bien escrito posibilita ver a través de las palabras; por otras cualidades de esas mismas palabras y de sus encadenamientos, posibilita escuchar el ruido, el ritmo, la armonía, la melodía, la entonación; a través de un adjetivo, de una figura, etc; permite tocar lo suave, lo frío, también aspirar y gustar. La escritura reintroduce incesantemente datos del cuerpo en los resultados de las operaciones efectuadas a partir de un código, (el código lingüístico) que se ha abstraído de él.

La escritura de Elena Garro es una muestra de lo anterior pues su conocimiento del mundo femenino continúa fincado en la esperanza de su transformación fantástica. En sus obras los sueños van hilando las tormentas de quienes padecen un destino quebrantado. Para verificar lo anterior ningún ejemplo más claro de la fuerza onírica que las primeras obras de la escritora. En donde los sueños sirven de compensación a la realidad hostil que rodea a los personajes.

La escritora en su obra señala tentativas de transformación, rebeldía, odio a la sumisión, repudio de la autoridad masculina y búsquedas infructuosas del amor idealizado. El futuro está en la orilla inaccesible. La obra de Elena Garro fue elaborada con recuerdos sueños e instantes en donde la fábula sobrevive a las obsesiones o represiones y con la incapacidad de actuar; otras veces creando seres invisibles frente a los otros. Por otro lado, la tormenta que envuelve la biografía de Elena Garro ha cubierto su obra con la sombra del misterio. Los rincones tenebrosos de su controvertida personalidad de escritora se encuentran, también en su "Autobiografía". Sin el repaso de su anecdótico sería difícil adentrarnos en la interpretación de los símbolos presentes en su obra, donde el sueño hilvana una demencia fantástica y atemporal.

las imágenes que aparecen en sus obras están bien logradas y llenas de una gran riqueza simbólica.

La escritora en sus obras interpreta, califica, y recrea con la libertad de quien domina su medio de expresión y las situaciones inverosímiles: es un volcán de sensaciones y emociones. Pasado y porvenir se unen en un presente vivo en el amor-odio padecido, sobrevivido mediante la anécdota en la que abundan los símbolos contra las hostilidades del medio y de la tradición.

En el cuento titulado: "*Debo olvidar*" las protagonistas Lelinca y Lucía se refugian en sus sueños para no despertar a una realidad cruel y hostil que las acosa:

Noche larga, muy larga, me parece que sufrí alucinaciones: mi familia entera se presentó en un luminoso cruce de caminos. "Vinimos a visitarte, no estás sola, dile a tu hija que no llore..." Vi sus cutis solares, sus perlas, sus ojos de gacela, sus miradas azules, sus jacquests, sus trajes escotados, las escalinatas de sus casas, las fuentes de sus patios. Mi prima Tina Sciandra se inclinó sobre mí y me ofreció con sus manos enguantadas *Los tres mosqueteros* (AHL, p. 192).

De modo que penetrar en el mundo literario de Elena Garro, es adentrarse a un universo de palabras inquietantes y misteriosas, con las que la autora va construyendo nuevas realidades.

III.- LOS SIMBOLOS Y LAS CONSTANTES SIMBOLICAS EN LA OBRA DE ELENA GARRO

3.1 Algunas teorías referentes al símbolo

Es importante señalar que la composición y descomposición de los símbolos, gracias a los cuales se termina por entrar en el hilo de las asociaciones, lo latente que se ocultaba bajo lo manifiesto, conducen a la explicación de la obra dada por el hombre. No se comprende una neurosis, un sueño, un ensueño una estatua, un cuadro, una novela, un poema, nada más con remontarse al inconsciente del autor, es decir a un cierto pasado fijo, repetido, anulado por los complejos que hacen los temas obsesivos de su vida o de su obra.

De esta manera, ilustrándonos sobre el origen de las neurosis y de los delirios por medio de una hermenéutica de los símbolos (método que se parece a un comentario de texto), el psicoanálisis nos informa sobre el origen de una obra de arte, o de la literatura. En este caso, en particular en la literatura de la escritora Elena Garro. "Lo que tan violentamente nos conmueve no es la intención del artista", afirmaba Freud, sino que para adivinar esta intención se tiene que descubrir primero el sentido y el contenido de lo que está representado en la obra y, por tanto, interpretarla. En este capítulo trataremos de interpretar los símbolos presentes en la obra de la escritora, Elena Garro, teniendo como base algunas teorías (de Freud, Jung, Ricoeur, Todorov, y Eco) respecto al símbolo. Para Freud el símbolo se define por el carácter constante y universal de la relación motivada (por contraste o por analogía) que existe entre simbolizante y simbolizado, aunque a veces en casos más raros de simbolismo utilizado por un solo individuo, basta la relación constante en la vida psíquica del sujeto y la motivación entre

los términos, para definirlo como simbólico.

Se trata por supuesto, de una caracterización que se aplica de modo directo al campo psicológico, especialmente en sus manifestaciones oníricas, y sólo de modo tangencial a la creación literaria; puede objetarse que se restrinja casi exclusivamente a las imágenes, presentes en el sueño o evocadas por la palabra.

Por su parte, María Rosa Lojo, en su libro: *El símbolo: Poéticas, Teorías, Metatextos*, nos dice:

La tesis freudiana reconoce un cierto margen de polivalencia simbólica, una moderada capacidad de elección del sujeto, pero dentro de ese haz de significados invariables pertenecientes a los de la libido. El símbolo aparece más bien en la concepción de Freud como casualmente condicionado como un síntoma casi, de procesos inconscientes (con frecuencia de procesos inconscientes neuróticos), como una máscara encubridora que la represión y la censura imponen a las pulsiones. Esto no deja lugar a una interpretación del símbolo como fruto de la libertad creativa, de impulsos estéticos o lúdicos.¹

Habría también que tomar en cuenta el caso mencionado por Freud de simbolismo en niños muy pequeños, donde aún no se han desarrollado en el sistema psíquico la instancia de censura. Freud mismo nos proporciona con esto los elementos para concluir que la función simbólica no tiene por qué ser producto de la represión.²

Una de las principales contribuciones de nuestro tiempo para la comprensión y revalorización

¹ María Rosa Lojo. *El símbolo: Poéticas, Teorías, Metatextos*, México, UNAM, 1997.

² *Ibidem*, pp. 49-51.

de los símbolos eternos la hizo la escuela de psicología analítica de Jung. el cual, nos dice que la mente humana tiene su propia historia y la psique conserva muchos rastros de las anteriores etapas de su desarrollo. Es más los contenidos del inconsciente ejercen una influencia formativa sobre la psique. Conscientemente podemos rechazar esos contenidos, pero inconscientemente respondemos a ellos y a las formas simbólicas (incluidos los sueños) con que se expresan.³

El hombre contemporáneo continúa reaccionando a profundas influencias psíquicas de una clase que, conscientemente, desecha algo más que como cuentos populares de gente supersticiosa. Pero es necesario ir más lejos aún. Cuanto más de cerca se examina la historia del simbolismo y el papel que los símbolos desempeñaron en la vida de muchas culturas diferentes, más se comprende que hay también en esos símbolos un significado de recreación.

Algunos símbolos se refieren a la infancia y a la transición a la adolescencia, otros a la madurez y otros también a la experiencia de la ancianidad, cuando el hombre se prepara para su inevitable muerte.

Cabe destacar la definición junguiana del símbolo como expresión insustituible para algo relativamente desconocido; el sector oscuro de aquello aludido por el símbolo permanece oculto y no obstante de algún modo revelado en él e inaprehensible para el mero acercamiento racional. Aún si se hace a un lado la hipótesis arquetípica, el principio de oscuridad semántica, la veraz y tensivad inexactitud deben considerarse en todo tipo de estudio sobre lo simbólico. Ciertos

³ Jung nos dice que "antes que el analista pueda explorar eficazmente, con un paciente, el significado de los símbolos, tiene que adquirir un amplio conocimiento de sus orígenes y significado. Porque las analogías entre los mitos antiguos y las historias que aparecen en los sueños de los pacientes modernos no son ni triviales ni accidentales. Existen porque la mente inconsciente del hombre moderno conserva la capacidad de crear símbolos que en otro tiempo encontró expresión entre las creencias y ritos del hombre primitivo. Y esa capacidad aún desempeña un papel de vital importancia psíquica. Además de las formas que podemos percibir, dependemos de los mensajes que transmiten tales símbolos y nuestras actitudes y nuestra conducta están profundamente influidos por ellos. Carl G. Jung. *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Tensa, 1984, pp. 106-111.

rasgos del símbolo en la concepción junguiana: la ambivalencia potencial, la reunión de sentidos opuestos, la integración de niveles existenciales: conciencia, inconsciente, intuición, percepción, razón, sentimiento, espíritu, instinto, etc., se plasman a menudo en el plano semántico del lenguaje literario simbólico, aunque esto no nos autorice a opinar sobre la eficacia extraliteraria de las funciones que Jung le atribuye al símbolo (transformador de la energía psíquica, protector del equilibrio psíquico, ordenador, liberador, y curativo).

Tanto en Jung como en Freud se observa que la estrategia interpretativa coloca de antemano un referente fijo: en Freud, la sexualidad, en Jung lo arquetípico. Pero el arquetipo junguiano es una noción tan amplia y ambivalente que la variabilidad y riqueza de la interpretación concreta es siempre mucho mayor. Por otra parte, si se entiende que los arquetipos son las marcas ancestrales de las experiencias humanas básicas, es difícil que un símbolo no esté vinculado de uno u otro modo con ellos. Freud en cambio, sobre todo en *La interpretación de los sueños* intenta traducir los símbolos de los sueños. En este trabajo, en particular, trataré de interpretar algunos de los símbolos frecuentes que aparecen en la obra de Elena Garro.

Entre símbolo y metáfora Ricoeur reconoce otro tipo de diferencias. La metáfora es el núcleo semántico del símbolo; el símbolo comprende unidades más vastas como los mitos (aunque los símbolos del mito son ya para Ricoeur símbolos secundarios, sometidos a un primer grado de racionalización). La metáfora es un procedimiento de innovación semántica estudiado por una disciplina "única y milenaria": la retórica. El símbolo, en cambio, no puede reducirse a una estrategia de discurso, aunque sea definible desde un determinado y limitado punto de vista, como procedimiento semiótico. Es siempre "algo más que una metáfora literaria". Y he

aquí el gran aporte de Ricoeur a la definición de lo simbólico que, si bien sobrepasa el marco de la ciencia literaria en sentido estricto, debiera ser tomado en cuenta por la crítica textual: "Yo diré que un símbolo es una metáfora ligada en virtud de su arraigo en un suelo prelingüístico cuya identificación pertenece a disciplinas no retóricas". Arraigo, por ejemplo, en la experiencia primaria, no racionalizada, de lo sagrado. Cuyo estudio corresponde a la fenomenología de la religión, arraigo en el movimiento de la libido (objeto del psicoanálisis) situado en los confines de bios y logos, arraigo en la experiencia poética profunda que Ricoeur caracteriza como "sentimiento" vivido en tanto "relación carnal con el mundo que liga al lenguaje y lo asimila a la restitución de una deuda contraída con lo que hay que decir."⁴

El símbolo se distingue, además, de la metáfora, porque no muere; se transforma. Cuando la metáfora literaria alcanza este carácter semiarquetípico, este enraizamiento "en las constelaciones durables de la vida, del sentimiento y del universo", se vuelve casi indescernible del símbolo.

María Rosa Lojo en su libro: *El símbolo: Poéticas, Teorías, Metatextos*, nos dice:

En el problema de la interpretación de la escritura simbólica, Ricoeur coincide en cierto sentido con Alleau en su enfoque de la actitud exegética que se requiere ante los símbolos. El intérprete con su badaje científico interiorizado, entra, no obstante, en el "círculo hermenéutico": creer para comprender, comprender para creer. "Sólo si ya se vive en el aura de sentido del símbolo, si se piensa a partir del símbolo, con el símbolo, la "vía larga" del previo paso por las ciencias del hombre rendirá fruto y la comprensión será adecuada. Esto no significa que en la tarea hermenéutica se suprima la distancia. Por el contrario opera en ella una distanciamiento múltiple: el lenguaje se distancia en el discurso, el discurso se objetiva en la obra (composición, estructura); la obra, como escritura, erige su autonomía con respecto a la

⁴ Ibidem.

intención del autor y las condiciones psicológicas de su producción, de manera que puede ser re-contextualizada, indefinidamente en nuevas situaciones de lectura (sin que esto implique dejar de tener en cuenta el contexto histórico cultural de la enunciación en la tarea hermenéutica).⁵

En el texto no se persigue una "intención oculta" detrás sino una proposición de mundo que se despliega y se revela hacia adelante; a un propio yo del hermeneuta se mediatiza en ese cosmos que lo pone en suspenso y lo "irrealiza" como posible, como lactancia que cada lector individual concreta luego. El sujeto sólo se recupera, de este modo, en la peculiar proposición de existencia que corresponde a la proposición de mundo ofrecida por la obra. Esta distinción de sucesivos niveles mediadores resguarda la metodología de Ricoeur de todo peligro de intuicionismo, de las fantasías de "comprensión inmediata". Pero contando con esta distanciamiento (condicionamiento constitutivo de la comprensión misma), el intérprete se sitúa en una postura participativa que hace del conocimiento una manera de ser, una actitud existencial que constituye al sujeto.

No se oponen ya comprensión y explicación sino que por la explicación se llega a la comprensión, por la distancia a la máxima cercanía, por la tensión hacia lo otro al encuentro con uno mismo.

Asimismo, Ricoeur, comparte con Eliade y Aléau la noción de diversos niveles o registros donde funciona el símbolo: el cósmico, el psíquico, el nocturno u onírico, el poético, el existencial.

Tzvetan Todorov, por su parte, utiliza el término símbolo para referirse a todo sentido indirecto;

⁵ *Ibidem.*

una relación motivada (por metáfora, por metonimia o por sinécdoque).

Es importante destacar que, si bien Todorov afirma el carácter constitutivo de la indeterminación para toda evocación, rechaza la tendencia a valorizar lo indeterminado y a considerar la evocación simbólica como esencialmente indeterminable. Todorov postula, en cambio, diferentes grados o niveles evocativos, desde oscuridades relativamente dilucidables, hasta textos intrínsecamente herméticos. Esta postura será discutida por teóricos como Eco, que hacen de la indeterminabilidad semántica una nota definitoria del "modo simbólico". Todorov reconoce que el simbolismo no es estrictamente lingüístico, en tanto que los sentidos indirectos son evocados por asociación, y en tanto que ésta no es sólo un proceso propio del lenguaje. Pero él sí, como estudioso, se limita al análisis del simbolismo lingüístico.

Frente a otros teóricos que identifican el símbolo con el lenguaje comunicativo, o con un determinado tipo de lenguaje. Todorov lo considera como un modo de significación que se halla en lenguajes verbales y no verbales.

Puede criticarse que Todorov estime todo sentido indirecto como simbólico, después de una tradición que se inicia modernamente en el Romanticismo y que reserva, como se ha visto, el término símbolo para un tipo muy peculiar de sentido indirecto, teniendo en cuenta lo que Ricoeur ha llamado el "arraigo prelingüístico" de la significación simbólica, que no se agota en la mera estrategia retórica ni puede enfocarse sólo desde ese punto de vista.

Sin embargo, Todorov acierta al atribuir a la intuición como punto de partida de la tarea interpretativa (lo que no implica en modo alguno caer en un fácil intuicionismo). Sólo intuitivamente pueden descubrirse los indicios que atentan contra el principio de pertinencia del discurso (principio aceptado, sino universalmente, por lo menos en la cultura occidental).

Intuición, interpretación e indicios aparecen así correlacionados en todo manejo del discurso simbólico.

Por otro lado, Umberto Eco enfoca la noción de símbolo, no como una clase especial de signo, sino como una estrategia, una modalidad de producción y uso textual:

De acuerdo con una tipología de la producción de signos, hay una actualización del modo simbólico cuando, a través de un proceso de invención, se produce un elemento textual que podría ser interpretado como mera impronta, o réplica, o estilización.⁶

La producción del modo simbólico supondría en el receptor la decisión pragmática de interpretar el texto asociando un nuevo contenido "máximamente indeterminado, con una expresión ya correlacionada a un contenido codificado". Por su indeterminación, su vaguedad, su inagotabilidad semántica, el modo simbólico se distingue del resto de los significados indirectos (y en particular de la alegoría, cuyos significados, señala Eco, corresponden a un código fijo). El modo simbólico es, así, un caso de implicación textual donde ocurre "la presentación de una sentencia, de una palabra, de un objeto, de una acción que, de acuerdo con las estructuras narrativas o discursivas precodificadas, las reglas retóricas reconocidas o los usos lingüísticos más comunes, no debe tener la relevancia que adquiere dentro del contexto. Esto se traduce en la percepción de un excedente de significado que provoca la necesidad de interpretación simbólica.

Por su parte, María Rosa Lojo en su libro: *El símbolo: Poéticas, Teorías, Metatextos*,⁷ nos dice:

⁶ *Ibidem.*

⁷ María Rosa Lojo, *El símbolo: Poéticas, Teorías, Metatextos*, México, UNAM, 1997.

"Las poéticas, no están desvinculadas, por cierto, de la práctica escritural contemporánea". Como muestra de lo anterior, considero que la obra de Elena Garro, en particular algunas novelas y cuentos, se perciben constantes simbólicas interesantes de analizar.

En realidad, confirma el escritor argentino; Jorge Luis Borges: toda literatura "es simbólica; hay pocas experiencias fundamentales y es diferente que un escritor, para transmitir las, recurra a lo "fantástico" o a lo "real". En nuestro caso, podríamos decir que la escritora recurre a ambos casos para invitarnos a participar en su obra simbólica. La obra realmente simbólica es la que con más justicia puede invocar ese oscuro privilegio de la irracionalidad o transracionalidad, de la "inspiración", de los insospechados alcances que superan la primitiva visión del autor. Borges ha insistido en la inocencia real o aparente que debe poseer esa obra ideal de "infinita y plástica ambigüedad".

Otra característica del texto poético es su insaciable apertura a la interpretación. No hay texto definitivo, cerrado:

Un libro es más que una estructura verbal o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito. La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un sólo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado : es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída.⁸

La obra más abierta a la interpretación sucesiva de las generaciones, a una interpretación diversa e interminable, para Borges, es la obra clásica, la obra perdurable, esa obra que es "todo para

⁸ *Ibidem.*

todos".

Cabe citar un párrafo muy significativo donde se habla del aura de la revelación presentida y nunca lograda del todo, fascinante e inexplicable, que tienen las formas en sí mismas y que constituye para Borges, el hecho estético. En este entrevisto misterio radicaría uno de los efectos (si no el más notable) de lo simbólico:

Podríamos inferir que todas las formas tienen su virtud en sí mismas y no en un "contenido" conjetural. Esto concordaría con la tesis de Benedetto Croce; ya Pater, en 1877, afirmó que todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma. La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá, el hecho estético".⁹

Y aun como otro nexo profundo entre la esencia de lo poético y el hecho simbólico habría que mencionar que, como se ha dicho ya, los símbolos obedecen, para Borges, a las leyes del sueño, "en cuyo ambiguo territorio una cosa puede ser muchas", mientras que considera a la creación estética como "un sueño voluntario" y a la literatura "un sueño, un sueño dirigido y deliberado, pero fundamentalmente un sueño". Es que el arte, en fin, dice Borges, "opera necesariamente con símbolos".¹⁰

Aquello que al escritor le es revelado en su aventura metafísica no podría excluir los aspectos más terribles o desagradables de lo humano. La necesidad de mostrar sin prejuicios la condición

⁹ María Rosa Lojo, *Op. Cit.*

¹⁰ Todas las citas que para Borges definen la esencia de lo poético las adjudica también, directa o indirectamente, al símbolo: carácter irracional y mágico, inagotabilidad, misterio, sometimiento a la ley de los sueños "en cuyo ambiguo territorio una cosa puede ser muchas". en *El símbolo: Poéticas, Teorías, Metatextos. Op. Cit.* p. 105.

del hombre, como herida desde el inicio por un sentimiento de culpa existencial que atormento a muchos escritores y por supuesto, a la escritora que nos ocupa, Elena Garro. Dicha condición fue reconocida ya por los pensadores y escritores románticos. Feirdeich Schlegel acusaba de incogruencia y mezquinda al novelista que intentara rehuir el análisis: "por moroso y detallado que fuese, de los apetitos más repugnantes, de la más sucia impotencia de los sentidos del alma."¹¹

Jean Paul señala al artista el deber de:

pintar el mundo en toda su integridad, con su colección de dioses y demonios, con sus particulares diablos y ángeles: tiene que recorrer toda la gama de los tipos humanos, "las variadas especies del hombre interior", la "mitología de las almas".¹²

La escritura de Elena Garro es del tipo de literatura que trabaja "las variadas especies del hombre interior". Es decir, por el inconsciente, esa realidad plena develada por el arte pleno que la escritora propone y cuyo marco ya había sido esbozado por el Romanticismo, incluye los territorios secretos del inconsciente, cuya hipótesis mítica constituye uno de los pilares de la cosmovisión romántica. Carl Gustv Carus es quien proporciona las definiciones últimas y perfectas de la teoría del Inconsciente paulatinamente elaborada por los románticos. Para los románticos en general, el Inconsciente es la zona abismática donde el alma humana se comunica con el "alma universal"

¹¹ María Rosa Lojo. *El símbolo: Poéticas, Teorías, Metatextos*, México, UNAM, 1997. p. 105.

¹² Rene Wellek. *Historia de la crítica moderna*, tomo II, *El Romanticismo*, Madrid, Gredos, 1962, p. 28.

Por otro lado, tanto Jung y los románticos destacan el enigma esencial de los símbolos: "La experiencia, expresión simbólica que emergen de la profundidad y que son irreductibles a cualquier explicación racionalista. Símbolos nacidos del Inconsciente, que forman el lenguaje del mito, del sueño y de todo arte auténtico".

Aunque el arte (que implica "lecturas, ideas, voluntad creadora, espíritu crítico") no se identifique en forma total con el sueño, tampoco puede surgir sin una "sumersión inicial en el incosciente". El artista:

en ese primer movimiento que se sume en las profundidades tenebrosas de su ser, se entrega a las potencias de la magia y del sueño, recorriendo para atrás y para adentro los territorios que retrotraen al hombre hacia la infancia y hacia las regiones inmemoriales de la raza, allí donde dominan los instintos básicos de la vida y la muerte, donde el sexo y el incesto, la paternidad y el parricidio, mueven sus fantasmas.¹³

Por su parte Hoffmann considera el descenso hacia el Inconsciente como una liberación del yo y una toma de contacto con nuestros orígenes ancestrales, en los cuales el bien y el mal ya no cargan sobre las espaldas del individuo, sino que son comunes a todos los hombres.

El mundo que evoca Elena a través de sus obras es un mundo lleno de expresión, de rebeldía del inconsciente, de lo reprimido, de lo olvidado pero también de lo rememorado, inventado o fantaseado. Un mundo lleno de símbolos.¹⁴ Mundo que no por distinto y subjetivo

¹³ María Rosa Lojo, *Ibidem*.

¹⁴ En *La symbolique du mal* e incluso en sus primeros comentarios sobre Freud, la hermenéutica está llamada a interpretar la semántica propia del lenguaje simbólico; debe descifrar la estructura de las expresiones de doble sentido. Puesto que nos enfrentamos con un lenguaje indirecto, debemos reconocer recíprocamente, que tenemos planteado un problema hermenéutico. Y ello porque el símbolo puede ser definido como una expresión en la que "un sentido primario, literal tomado de la experiencia cotidiana, designa otra cosa figurativamente, perteneciente a la experiencia interior, a

deja de tener la misma (o tal vez más) intensidad y coherencia, que el mundo real y objetivo.

Este mundo fantástico que tal vez nos toca más de cerca pues como dice Italo Calvino, acerca de la literatura fantástica:

"...es la que nos dice más sobre la interioridad del individuo y la simbología colectiva."¹⁵ Es decir, que siendo expresión al mismo tiempo subjetiva y social, en cuanto que somos capaces de reconocernos en la utilización referencial de una simbología de patrimonio social, el receptor de la literatura fantástica experimenta al conjuro de la palabra poética, el despertar de ese oscuro y reprimido mundo de temores, deseos, inquietudes y obsesiones, tanto individuales como sociales, que nos permiten establecer un diálogo con la obra.

Dentro del discurso narrativo de Elena Garro estas formas del simbólico colectivo llevan al receptor por una serie de mundos expresivos en donde las realidades encuentran sus puntos de confluencia, de manera tal, que en el mundo creado por la narradora, los sentimientos, sueños, deseos, angustias y anhelos de los personajes nos envuelven y seducen de manera que no podemos abandonar su mundo narrativo.

Todorov al referirse a la literatura fantástica nos dice:

En un mundo que es muy nuestro este que conocemos, sin diablos, sifides, ni vampiros, se produce un acontecimiento que no se puede explicar por las leyes de este mundo

la vivencia de una experiencia existencial o, por el contrario, posee significaciones concernientes al origen del mundo, el origen de la totalidad de las cosas." Posee, pues, una doble expresividad: cósmica y psíquica, y un doble sentido. Ello reclama una hermenéutica. El psicoanálisis, además de una enérgica, puede entenderse como una hermenéutica o exégesis del sentido aparente que se explica por el recurso de lo latente. Freud interpreta el símbolo por medio de una reducción, lo que lleva a Ricoeur no a desechar el concepto freudiano de interpretación, sino a contar con el a lo largo de toda su obra posterior. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, p. 17.

¹⁵ El término simbología colectiva, corresponde a la función de recepción generalizada, social, de los símbolos de manera que tanto creador como receptor, establecen un vínculo de comunicación que propicia, casi de inmediato, a una receptividad tanto afectiva como intelectual.

Todorov al referirse a la literatura fantástica nos dice:

En un mundo que es muy nuestro este que conocemos, sin diablos, sÍlfides, ni vampiros, se produce un acontecimiento que no se puede explicar por las leyes de este mundo familiar.¹⁶

No poder explicarlo es lo específico del género fantástico. Es por esto que la literatura es esencialmente una manera de asomarse a lo inexplicable, a otro lado misterioso donde no se aplican las leyes de la comprensión racional.

Así, la obra de Elena Garro poco a poco va configurando un discurso en el que los símbolos aunque tienen un valor generalizado, también son expresión individualizada de algunas obsesiones. Estas corresponden a un mundo subjetivo en el que la memoria, los sueños, los recuerdos, la infancia, los jardines, las piedras, los espejos, los colores etc; que en forma recurrente aparecen en su obra, simbolizan en el contexto garriano el desamparo, la pérdida de lo antiguo, del paraíso perdido, de la búsqueda del "otro". Ese otro que habita los sueños de todos los seres humanos y que para cada uno es distinto: jardines que de alguna manera, evocados en situación de desamparo, aparecen a la luz de la memoria como la felicidad y la inocencia para siempre perdidas.

¹⁶ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* Premia, México, 1981. p.24.

CONSTANTES SIMBOLICAS

3.2 Los nombres

El nombrar es otra línea que recorre la escritura de mujeres. Nombrar es adueñarse del mundo. Quien nombra y hasta que punto nombra define efectivamente la identidad, son los cuestionamientos que pone en juego Elena Garro en su obra.

También se teme al nombre (por su identificación con la persona, con el ser. Así dice Augusto, el esposo opresor en *Testimonios sobre Mariana*, para quien nombrar es conjurar: "...le suplico, Gabrielle, que no pronuncie ese nombre...", a lo que reflexiona el personaje-testigo: "Una sombra no proyecta sombra y el nombre de mi amiga sólo evoca la oscuridad... El olvido es un dejar de ser. ¿Qué teme Augusto de algo que no es...?" (TSM, pp. 123-124). Evidentemente lo que se teme es que la "no persona" sea.

Los nombres de los personajes en Elena Garro tienen dobles connotaciones, por una parte corresponden a personajes reales, Consuelo es una prima de Elena Garro: "Si es verdad que Consuelo es mi prima"¹⁷ José Antonio, el nombre del tío en la novela, corresponde al del padre de Elena Garro. En *Los recuerdos del porvenir* el padre de los Moncada es Martín, nombre verdadero del tío de la escritora. Las niñas de *La semana de colores*, Eva y Leli, son Deva la hermana de Elena y Leli en referencia a Lelith. Aunque también está el nombre verdadero de su hermana, Estrella. Así mezcla nombres que señalan a seres distintos de quienes los inspiraron, o corresponden a los mismos personajes reales transformados en literarios, o bien utiliza nombres con connotaciones simbólicas.

¹⁷ *Op. cit.* Emmanuel Carballo.

En *La casa junto al río*, Consuelo busca en el pueblo de sus padres consuelo y refugio que no encuentra. Y es Severina "severa" la que le muestra una verdad más severa que piadosa, por ella conoce la historia de crímenes e intereses sórdidos cuya cadena final será su muerte. La verdad aniquila dice el narrador en *Testimonios sobre Mariana*.

En *Reencuentro de personajes*, los personajes no se encuentran, son seres solitarios que se lastiman. Verónica será comparada con Circe, por su sádico amante Frank; en el poema de Paz, *Piedra de sol*, llama a una presencia femenina Melusina, y la acusa de haber convertido a sus amigos en cerdos: "...he olvidado mi nombre, mis amigos gruñen entre los cerdos..."¹⁸ Como sabemos Circe convierte en cerdos a los compañeros de Ulises. La mujer encubierta y rebelada por Paz en su poema, es llamada por él Laura, Isabel, nombres de los personajes de Elena Garro en "La culpa fue de los tlaxcaltecas" y en *Los recuerdos del porvenir*.

3.3 El espejo

Uno de los símbolos más recurrentes en la obra de Elena Garro es la imagen del espejo o del reflejo; destaca literariamente el juego de espejos, al que la autora es tan afecta. Recordemos los personajes dobles, las dos niñas de *La semana de colores*, las parejas similares de madre e hija en *Andamos huyendo Lola*, e inclusive Isabel y Julia de *Los recuerdos del porvenir*, son seres que copian el destino de otros y significan la teoría del doble, almas idénticas desdichada una, feliz la otra.

¹⁸ Octavio Paz, *Poemas*, p. 657.

El mundo al revés, la otra dimensión, el viaje por el tiempo, "La última vez que me ví" *Testimonios sobre Mariana*. La realidad posible contra la realidad cotidiana, la que puede ser y no vemos, en la que priva un orden binario mágico, la otra cara, el doble. Los personajes femeninos, las niñas de *La semana de colores*, Eva-Lelí, Lelinka-Lucía, Mariana-Natalia, las parejas de madre e hijas casi idénticas en *Andamos huyendo Lola*, Aube-Karin, Lelinka-Lucía. Los dos gatos, Lola-Petruschka, el dos manejado como un número mágico que determina la realidad y la ilusión, buscar el revés de las cosas es tratar de encontrar su ser verdadero, " a mí todo me ha sucedido al revés", dice la autora.

Jean Chevalier en su libro: *Diccionario de símbolos*. al referirse al símbolo del espejo nos dice:

Speculum ha dado el nombre de "especulación": originalmente especular era observar el cielo y los movimientos relativos de las estrellas, con ayuda de un espejo. Igualmente sidus (astro) ha dado consideración, que significa etimológicamente el acto de mirar el conjunto de las estrellas. Estas dos palabras abstractas que designan hoy día operaciones intelectuales, se enraízan en el estudio de los astros reflejados en espejos.¹⁹

De ahí que el espejo, en cuanto superficie reflectante, sea el soporte de un simbolismo extremadamente rico en el orden del conocimiento, pero ¿qué refleja el espejo? La verdad, la sinceridad, el conocimiento del corazón y de la conciencia.

¹⁹ Jean Chevalier. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1995, p. 474.

Por su parte Lacan en su artículo: "*El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*", nos dice; basta para ello comprender el estadio del espejo como una *identificación* en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago*.

El hecho de que su imagen especular sea asumida por el ser sumido todavía en la impotencia motriz y la dependencia de la lactancia que es el hombrecito en ese estadio *infans*, nos parecerá por lo tanto que manifiesta, en una situación ejemplar, la matriz simbólica en la que el yo se precipita en una forma primordial, antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto.

Esta forma por lo demás debería más bien designarse como yo-ideal, si quisiéramos hacerla entrar en un registro conocido, en el sentido de que será también el tronco de las identificaciones secundarias, cuyas funciones de normalización libidinal reconocemos bajo ese término. Pero el punto importante es que esta forma sitúa la instancia del yo, aun desde antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo.

La imagen especular parece ser el umbral del mundo visible, si hemos de dar crédito a la disposición en espejo que presenta en la alucinación y en el sueño *la imago del cuerpo propio*, ya se trate de sus rasgos individuales, incluso de sus mutilaciones, o de sus proyecciones objetales, o si nos fijamos en el papel del aparato del espejo en las apariciones del doble en que

se manifiestan realidades psíquicas, por lo demás heterogéneas. Este cuerpo fragmentado, se muestra regularmente en los sueños, cuando la moción del análisis toca cierto nivel de desintegración agresiva del individuo. Así vemos como en la novela, *Reencuentro de personajes* la protagonista ha cambiado tanto que al acercarse a mirar al espejo, ya no recordaba como era antes de abandonar su país, su familia:

¿Había cambiado tanto?, ahora pertenecía a una especie nueva, no parecía una señora, ni una obrera, ni una prostituta. No sabía de qué tenía tipo (RP, p. 68).

La formación del yo se simboliza oníricamente por un campo fortificado, o hasta un estadio, distribuyendo desde el ruedo interior hasta su recinto, hasta su contorno de cascajos y pantanos, dos campos de lucha opuestos donde el sujeto se empeña en la búsqueda del altivo y lejano castillo interior, cuya forma simboliza el ello de manera sobrecogedora. Y al mismo tiempo, en el plano mental, encontramos realizadas estas estructuras de fábrica fortificada cuya metáfora surge espontáneamente, y como brotada de los síntomas mismos del sujeto, para designar los mecanismos de inversión, de aislamiento, de reduplicación, de anulación, de desplazamiento de la neurosis obsesiva.

El método de reducción el cual instaura en las defensas del yo un orden genético que responde a los votos formulados por Anna Freud en la primera parte de su obra, y sitúa (contra un prejuicio frecuentemente expresado) la represión histérica y sus retornos en un estadio más arcaico que la inversión obsesiva y sus procesos aislantes, y éstos a su vez como previos a la enajenación paranoica del yo especular al yo social. Este momento en que termina el estadio del espejo inaugura, por la identificación con la *imago* del semejante y el drama de los celos primordiales, la dialéctica que desde entonces liga al yo con situaciones socialmente elaboradas.

Es este momento el que hace volcarse decisivamente todo el saber humano en la mediatización por el deseo del otro, constituye sus objetos en una equivalencia abstracta por la rivalidad del otro, y hace del yo ese aparato para el cual todo impulso de los instintos será un peligro, aun cuando respondiese a una maduración natural; pues la normalización misma de esa maduración depende desde ese momento en el hombre de un expediente cultural: como se ve en lo que respecta al objeto sexual en el complejo de Edipo.

El término "narcisismo primario" con el que se designa la carga libidinal propia de ese momento, revela en sus inventores, a la luz de nuestra concepción, el más profundo sentimiento de las latencias, de la semántica. Pero ella ilumina también la oposición dinámica que trataron de definir de esa libido a la libido sexual, cuando invocaron instintos de destrucción, y hasta de muerte, para explicar la relación evidente de la libido narcisista con la función enajenadora del yo, con la agresividad que se desprende de ella en toda relación con el otro.

La literatura tiene por referente al ser humano enfrentándose al mundo, a su mundo, también es reflejo y espejo. En ella el escritor se refleja a sí mismo a la vez que puede contemplarse en el espejo prodigioso de su reflejo. Entendida de esta manera, la literatura, podemos decir que la escritora Elena Garro, está reflejando y haciendo referencia a su concepción de mundo, a su postura vital consecuente con ésta y a su actitud vivencial, así como a ese entorno observado que la abraza, la constituye y al que ella también conforma. Consecuentemente podemos comprender su acto de escritura como una expresión propia que emana desde su corporeidad. Una expresión vital, encarnada y nacida de ella y de su circunstancia, diría Ortega y Gasset.

El símbolo del espejo refleja una realidad que lo trasciende. Es entonces, una forma visible en la cual nos apoyamos, a manera de soporte, con el fin de alcanzar una realidad invisible que se trasluce de modo oscuro (como a través de un velo, como a través de espejos interpuestos) en esa forma visible, exigiendo de nuestra parte el trabajo de la interpretación.

En la novela *Los recuerdos del porvenir* aparecen los espejos como un tema obsesivo, aparecen espejos rodeados de abanicos, ramilletes, caracoles marinos, objetos pertenecientes a una tradición iconográfica modernista hispanoamericana inscrita en la memoria.

Entre estos espejos silenciosos hay algunos, sin embargo, que balbucean elocuentes imágenes; específicamente, hay dos, uno parodia del otro: en la habitación del hotel donde el general Rosas vive y sufre su amor no correspondido por Julia, hay un espejo en el que se refleja (espejo en espejo) el calor de la tarde, y junto a él un vaso de jacintos que el general estrella contra la luna, ante el temor supersticioso de Julia:

El calor de la tarde acumulado en los rincones se reflejó en el espejo de la cómoda. En un vaso los jacintos se ahogaban en su perfume... Julia se negó por primera vez al capricho de su amante. El general lanzó el vaso de los jacintos contra el espejo de la cómoda y éste cayó -¿Qué hiciste? ¡Es de mal agüero!²⁰

A su vez en la casa de las prostitutas hay otro espejo, ahumado y por lo tanto sin reflejos, y junto a él unas flores sucias de papel, "unas mesas y un espejo ahumado, amueblaban su cuarto" (RDP, p.57). Silencioso comentario para dos versiones del amor y del poder: por un lado, la agresión (o el rechazo) nacida de la imposibilidad, de la impotencia del poder para

²⁰ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, pp. 48 y 57.

alcanzar el objeto del amor; por otro lado en la casa de las prostitutas, la ausencia de vida (la luna empañada) de un amor vacío de objeto (o un amor remplazado), y además junto a ese amor prostituido, la patética irrealidad de un poder desposeído, que sólo existe en la fantasía de un loco que vive en la casa de las prostitutas (su nombre, precisamente Juan Cariño) y que se cree el "Señor Presidente":

Si no estuviera loco tendría mucho poder y el mundo sería tan luminoso como la rueda de la fortuna, y la Luchi se quedaba triste al ver a Juan Cariño en la casa de las putas. La joven quería descubrir el momento en que Juan Cariño se había convertido en el Señor Presidente y no lograba encontrar la hendidura que dividía a los dos personajes... Tal vez dormido sueño que era el señor Presidente y ya nunca despertó de ese sueño, aunque ahora ande con los ojos abiertos" se decía la joven... (RDP, p. 60).

Extraña convivencia paralela de amor y poder que en la casa de las prostitutas sólo existen en su versión degradada y en esa ausencia convocada por la luna de un espejo empañado que mira pero no refleja; las flores sucias de papel, contrapuestas a los jacintos y junto al otro espejo, son el comentario de esta degradación.

En los espejos que pueblan el mundo de *Los recuerdos del porvenir* se autocontemplan, y de manera bastante significativa en la diferencia, dos personajes: el general Rosas, y Elvira Montúfar, madre, pero no de Isabel sino de Conchita, también personaje secundario que repite de algún modo ciertos rasgos de Isabel, pues está enamorada de Nicolás. Conchita, sin embargo, a diferencia de Isabel como lo hace explícito la voz narrativa, es quien ha aprendido ese silencio que su padre y su abuelo exigían de las mujeres, como una especie de castración simbólica.

La imagen de Rosas se refleja en dos ocasiones en una luna especular. Una, es sólo imaginada por él:

Se hundía (Rosas) en un espejo y avanzaba por planos sin fondo...Así le habían arrebatado a Julia, engañándolo con gritos que nadie profería y enseñándole imágenes reflejadas en otros mundos... (RDP, p. 272).

Desde que llegó a Ixtepec, Julia se le extravió en esos pasadizos sin tiempo. Allí la perdió y allí la seguiría buscando. Rosas imagina que se interna en un espacio especular, se mueve en sus diferentes planos como en un laberinto, en busca del elusivo objeto de su deseo, Julia, y se siente perseguidor y perseguido. En la otra ocurrencia, Rosas se contempla en el mismo espejo contra cuya luna antes (sintiéndose impotente para conseguir el objeto del amor) estrelló el vaso de jacintos; ahora observa su imagen, una imagen desconocida que sin embargo reconoce como suya, reflejada en el "mundo cadavérico" vegetal que le ofrece el espejo como replica de la muerte del deseo. Testigo de esta contemplación es Isabel, quien ve a Rosas duplicado, como lo es también el ambiguo deseo de ella, de amor y de poder.

Elvira Montúfar se contempla en el espejo en reiteradas ocasiones. Ante su imagen especular, Elvira siente que su realidad se enriquece y afianza. A veces, sin embargo el espejo ofrece la imagen de un rol que ella rechaza, el reflejo de su marido ya muerto: "Se vistió de prisa y se contempló con calma en el espejo. Su cara no le hacía gestos".

Isabel no se refleja en ningún espejo, pero sí tiene el reflejo especular en su hermano Nicolás; además ella misma se imagina a veces duplicada, irrealizada, fuera del tiempo y del espacio. Ambos reflejos revelan diferentes aspectos de la figura de Isabel: en Nicolás, el amor edénico, la unidad arcaica de la que debe escindirse; en el reflejo irrealizado, su identidad que

no alcanza a plasmarse, porque amor y poder se presentan como anverso y reverso que se niegan entre sí. Otro reflejo casi especular está dado por el intercambio de ropas entre el cura y el señor presidente; en el nivel de la anécdota, este cambio se realiza para que el cura pueda huir pero allí figurado se puede ver un curioso juego de superposición de identidades entre el poder de la religión y la parodia del poder político representado por un loco.

Las prostitutas y un militar, Corona, ven al loco con la sotana; Rosas ve al sacerdote con las ropas del loco, y vestido con estas ropas el representante de la religión es fusilado. En estos cambios se revela otro aspecto del poder, desposeído disfrazado como religión o intentando servir como disfraz protector de la religión; se parodian así dudosos pactos entre poder e Iglesia consumados en la historia de la humanidad en general y de México en particular.

Julia aparece también duplicada, multiplicada, aunque en la imaginación de Rosas se pone así de manifiesto la falta de realidad de ese objeto del deseo, o dicho en otras palabras, la imposibilidad para el poder, de alcanzar el amor edénico. Rosas aspira a ocupar el lugar de Felipe junto a Julia, lo cual equivale a una imposible recuperación de un Edén irremediablemente perdido. La pareja Rosas-Julia se repite, pero en un tiempo invariable, en el decir de la gente de Ixtepec, como la pareja Felipe-Julia se repite, aunque siempre en circunstancias diferentes, en la imaginación del pueblo, adquiriendo así ambas la intemporalidad del mito:

El calor alejaba a las estrellas y bajaba a las ramas de los árboles, el aire no corría y el diálogo estacionado en un tiempo invariable repetía sólo las imágenes de Julia y de Francisco Rosas (RDP, p. 100).

Muy relacionado con el tema del espejo se encuentra el de la mirada; así vemos como en la novela *Los recuerdos del porvenir* la autora privilegia a algunos personajes, por ejemplo, Isabel, de la cual sabemos que es bonita desde su nacimiento:

"¡Qué viva! ¡Qué bonita! ¡Se ve que la hicieron con gusto!" oyó decir a la comadrona que bañaba a Isabel recién nacida. "Las niñas hechas así, así salen", agregó la mujer (RDP, p. 239).

Isabel poseía una mirada que causaba miedo, así lo experimentó su padre, su hermano Nicolás y más tarde Francisco Rosas, de modo que ella decía más con la mirada, que lo que pudiera decir con palabras:

"Esta niña nos conoce mejor que nosotros mismos",
y no sabía como tratarla ni que decirle.
Avergonzado, bajaba los ojos frente a ella.
-¿Qué cavilas?- preguntó Rosas una noche, asustado por los ojos de Isabel. Es malo pensar...Muy malo (RDP, pp. 240 y 252).

Isabel es un ser muy solo, únicamente durante su infancia vivió feliz junto a sus hermanos. Es indudable que Francisco Rosas le atrae, pero él la desprecia, y a mayor desprecio la pasión crece pero, mezclada con rencor que se translucía en su mirada y en su silencio.

La petición retardada de Isabel hace que el pueblo la considere hija ingrata, culpable de todos los males que sufren. De la misma manera que antes culpaban a Julia. Isabel logra finalmente hacer reaccionar las entrañas empedernidas de Francisco Rosas y aunque en la confusión de los hechos Isabel crea que Rosas la engaña, ella grita: "Aunque Dios me condene quiero ver a Francisco Rosas otra vez!" (RDP, p. 239).

Isabel es el personaje femenino que abiertamente rompe las normas establecidas, no espera a ser elegida, ella participa de manera indiscreta en la elección, maneja diestramente la mirada. Con la mirada, manifiesta sus deseos y controla el mundo exterior, sobre ella recae toda la culpa; es para los demás hija ingrata y hermana traidora:

"Es la niña Isabel, pobrecita", suspiro Cástulo que espiaba desde el tejado de la casa de su tía Matilde. Sólo Cástulo deseaba que Isabel obtuviera la vida de su hermano.

En la novela *Reencuentro de personajes*, la protagonista Verónica se siente todo el tiempo vigilada, acechada por esa mirada desconocida:

Al entrar en el café sintió que alguien la miraba con intensidad; se volvió para encontrar los ojos que la veían, pero no vio a nadie. Incomodada, pidió un café, la seguían viendo no sabía quién ni desde dónde, pero la veían. Miró los ventanales cubiertos por cortinas de hilo. Tal vez la miraban desde la calle. Pidió unos cigarrillos, fumó haciéndose la desentendida, pagó y salió veloz; no había nadie y, sin embargo, la miraban (RP, p. 69).

En la novela *La casa junto al río* la escritora desde el principio privilegia como estrategia la función de la mirada, que persiste a lo largo de todo el texto, constituyéndose en una de las manifestaciones de la agresión, y también en una eficaz forma de controlar los pasos de Consuelo, a través de la presencia del que espía:

Reconoció su albergue cuando vio a través de los vidrios de la terraza a los jugadores que la miraban con rostros de mariposas nocturnas y maléficas (CJR, p. 14).

Es así que la mirada logra exiliar a Consuelo, protagonista de la novela, pues todos necesitan espiarla para controlar sus pasos y ejercer el plan destructor, justamente en el espacio al que regresa para salvar la distancia entre su pasado y su presente.

La reiteración de esta actitud se convierte en un instrumento que tiene un carácter intimidatorio, se procura paralizarla mediante el terror y anular su capacidad, su resistencia:

Gil apago los faros y en la oscuridad completa ella no pudo pensar en nada, sólo la caída de la lluvia y el soplar del viento. Estaba paralizada por el terror (CJR, p. 14).

La escritora, Elena Garro, fue a España en 1937, a sus dieciséis años de edad, junto a su marido Octavio Paz, y con Fernando y Susana Gamboa, José Chavez Morado, Renato Leduc, Carlos Pellicer, María Luisa Vera, José Mancisidor y Silvestre Revueltas, para asistir en representación de México, al Congreso de Escritores Antifascistas, que se celebró en Valencia aquel año. El libro *Memorias de España 1937*, cuenta ese viaje, la estancia en aquella España en guerra y el retorno a México.

Elena Garro lleva lleva espejo en sí misma. Por momentos, ve las pulgas de la cama, luego ve a Negrín en la presidencia del Congreso, ahora al ministro Jesús Hernández ("No me gusta" dice, "No tiene cara de ministro". Y Octavio Paz: "¿Te vas a callar?"); páginas atrás ha visto una bomba sin estallar (una bomba "con conciencia de clase"), y a Nicolás Guillén paseando con Alberti, y a María Zambrano con el pelo cortado a la graÇon...

Es un espejo que también oye; que no se le escapa nada de lo que se dice a su alrededor. Oye que los anarquistas andan en lucha con los comunistas, oye que Malraux se le acerca y le llama "angelito", oye que han matado a Andrés Nin, oye aterrada caer las bombas y al coronel Siqueiros que le dice: "¡Qué bonita está hoy la compañerita vestida de azul!", oye en la línea del frente que la nombran madrina de la Brigada 115, oye que Anne Marie Barron es una espía ("no podía ser espía, comenta, "era demasiado fea"), oye a Octavio Paz repetir a cada momento

"¡Es increíble! ¡Es increíble! (porque van camino del frente en Sierra Morena por una ruta que resulta ser la de Don Quijote), oye a Juan B. Gómez que les dice: "Desvístanse a oscuras, aquí no puede haber ninguna luz". La escritora, dice las cosas más serias y, muchas veces, las más graves, como al paso, entre divertidas banalidades. Evidentemente, como dice a los amigos, disculpándola, Ramírez y Ramírez, "Elena no tiene un concepto histórico claro". Ella les sigue la corriente. Le gusta pasar por ingenua, por ignorante: "Yo no sabía esto, yo no sabía lo otro... "Quedé aterrada cuando me enteré..."(siempre sorprendida: "¡No es posible!"). Lo cual da un especial encanto al libro. Pero ¡qué va! Ese encanto apenas sería nada si no estuviera mezclado con una cierta malicia; si no fuera una ingenuidad precisamente maliciosa: una como tergiversación a favor. Al salir de España, camino de la frontera, después de sufrir en Barcelona "el bombardeo más feroz que hasta entonces había sufrido la ciudad", escribe en *Memorias de*

España: No supe si estaba contenta o triste de irme de España: "¡Han sido tan buenos con nosotros y ahora los abandonamos!", me decía con gran tristeza. Tenía la impresión de haberles sacado ventajas y ahora, sin ningún riesgo, nos íbamos... (ME, p.148).

Elena iba de pantalones, con una boina española y el tricot de León Felipe:

Al oscurecer, el coche que nos llevaba alcanzó el puesto fronterizo español, en los Pirineos. Hacía mucho frío y había mucha niebla. Nos detuvimos y los últimos milicianos que vi fueron aquellos envueltos con sus capotes militares y en medio de la niebla y antes de llegar a los guardas franceses, colocados a unos pasos, me dijeron: "¡Suerte, muchacho!", y me dieron unas palmadas en la espalda que a poco me derriban boca abajo. No quise decirles que era muchacha... Me dieron ¡tanta pena!... España quedó atrás (ME, p.14).

3.4 El agua

Las significaciones simbólicas del agua pueden reducirse a tres temas dominantes: fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración. Estos tres temas se hallan en las tradiciones más antiguas y forman las combinaciones imaginarias más variadas, al mismo tiempo que las más coherentes.²¹

Las variaciones de las diferentes culturas sobre estos temas esenciales nos ayudarán a comprender mejor y a profundizar, sobre un fondo casi idéntico, las dimensiones y los matices de esta simbólica del agua.

En Asia los aspectos del simbolismo del agua son muy diversos. El agua es la forma substancial de la manifestación, el origen de la vida y el elemento de la regeneración corporal y espiritual, el símbolo de la fertilidad, la pureza, la sabiduría, la gracia y la virtud.

En el plano corporal y porque es también don del cielo es un símbolo universal de fecundidad y de fertilidad.

En las tradiciones judías y cristianas el agua simboliza ante todo el origen de la creación. El "man" (M) hebreo simboliza el agua sensible : es madre y matriz. Fuente de todas las cosas, manifiesta lo trascendente.

De todos modos el agua puede considerarse en dos planos rigurosamente opuestos, pero de ningún modo irreductibles, y semejante ambivalencia se sitúa a todos los niveles. El agua es fuente de vida y fuente de muerte, creadora y destructora.

²¹ Jean Chavalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1995.

En la Biblia los pozos del desierto y los manantiales que se ofrecen a los nómadas son otros tantos lugares de alegría y de asombro. Cerca de los manantiales y los pozos tienen lugar los encuentros esenciales; como lugares sagrados, los puntos de agua desempeñan un papel incomparable. Cerca de ellos nace el amor y se preparan los matrimonios. La marcha de los hebreos y el caminar de cada hombre durante su peregrinaje terrenal están íntimamente ligados al contacto exterior o interior con el agua; ésta resulta un centro de paz y de luz.

Por esta razón se pide el agua en la oración; es objeto de súplica: "Oiga Dios el grito de su servidor, envíe los aguaceros y ayude a encontrar los pozos y los manantiales". La hospitalidad exige que se ofrezca agua fresca al visitante y que se laven los pies, a fin de asegurar la paz de su descanso. Todo el Antiguo Testamento celebra la magnificencia del agua. El Nuevo Testamento recibirá esta herencia y sabrá utilizarla.

El agua se convierte en el símbolo de la vida espiritual y del Espíritu, ofrecidos por Dios y a menudo rechazados por los hombres: "me han abandonado, a mí, la fuente de agua viva, para excavar cisternas...que no mantienen el agua" (Jer. 2, 13)

Jesús emplea también este simbolismo en su conversación con la mujer de Samaria: "Quien beba el agua que yo le daré ya nunca tendrá sed, pues el agua que yo le daré se convertirá dentro de él en manantial de agua que brote para la vida eterna" (Jn. 4, 14).

Símbolo ante todo de vida, en el Antiguo Testamento el agua se convierte en Símbolo del Espíritu en el Nuevo Testamento (Ap. 21). Aquí Jesucristo se revela como Señor del agua viva con la Samaritana (Jn. 4, 10). Él es la fuente; "si alguno tiene sed, que venga a mí y que beba". (Jn. 7,37-38).

El agua es otra de las constantes simbólicas que aparece en la obra de Elena Garro; así por ejemplo; la lluvia en la novela *Los recuerdos del porvenir*, significa la oportunidad de acceder al mundo de Felipe Hurtado: la lluvia les trae la alegría, los reúne en torno a una dimensión de la realidad desconocida e inaccesible al resto del pueblo, la de la poesía:

Por los canales de los tejados caían grandes chorros de agua que acompañaban la voz de Hurtado. Las palabras fluían mágicas y milagrosas como la lluvia... Ya muy tarde, cuando la lluvia no amenguaba todavía, consistieron en irse a su casa. Hurtado los acompañó. Tenían mucho que decirse esa noche en que por primera vez habían compartido la poesía" (BME, pp. 105-106).

En la Novela *Busca mi esquila*, la lluvia es el símbolo protector de Irene es la puerta de salvación: Caminó largo rato absorta, haciendo esfuerzos para no llorar, era mejor mirar la lluvia que le bañaba el rostro y los cabellos. " El que ama la lluvia ama la poesía." Esa noche lluviosa es cuando conoce a Miguel el cual al ver a Irene trata de leer en su rostro serio el origen de su huida y de su actitud seria:

Miguel le acarició los párpados, tiernos y jugosos como pétalos de camelia. -¿llevaste una vida triste?- preguntó ella dejándose acariciar. -Nostálgica... te buscaba. Tuve todo, menos a ti. ¿Y tú? -Yo tengo esta noche. Miguel la enderezó y la apretó contra su pecho. Afuera la lluvia continuaba golpeando los cristales del automóvil. -¡Estás helada! Volvió a colocarla sobre sus piernas como antes y puso en marcha el auto en busca de un café. "Para mi hermosa ahogada", se dijo sin mirarla. Se detuvo frente a un café en las Lomas. Observó a la muchacha y tuvo la impresión de que el mundo se había vuelto irreal" (BME, p. 17).

Miguel al conocer a Irene queda desconcertado pues sabe que no se trata de una aventura banal. Y que su vida adquirirá un nuevo sentido. La lluvia en este sentido es el cambio no sólo

de clima sino sobre todo de regeneración de cambio, del cambio de vida de Miguel; la lluvia será también el escenario en el cual se desarrollará la historia de amor entre Irene y Miguel:

A través de la lluvia y las sombras en el fondo mismo del firmamento, empezaba a producirse un resplandor como una ligera veta verde que trataba de abrirse paso entre la tempestad oscura; también las casas viejas adquirirían perfiles nuevos (BME, p. 19).

Sin embargo, Irene nunca será totalmente de Miguel, ya que ella es un personaje mitológico, un ángel marino, un ser irreal, un habitante de la lluvia, una criatura escapada del mar o de la música: Es una de las mujeres plateadas del cuento *El duende* donde las niñas se bañan en el agua de los ríos en los cuales se bañan las mujeres plateadas y los pájaros de plumas de oro.

3.5 La casa

La casa significa el ser interior, según Bachelard; sus plantas, su sótano y su granero simbolizan los diversos estados del alma. El sótano corresponde a lo inconsciente, el granero a la elevación espiritual. La casa es también el símbolo femenino, con el sentido de refugio, madre, protección o seno materno.

Por su parte, el psicoanálisis reconoce en particular en los sueños de la casa diferentes significaciones según las piezas representadas, que corresponden a los diversos ámbitos de la psique. El exterior de la casa es la máscara o la apariencia del hombre; el techo es la cabeza y el espíritu, el control de la conciencia; los pisos inferiores señalan el nivel del inconsciente y los

instintos; la cocina simboliza el lugar de las transformaciones psíquicas, es decir, un momento de evolución interior.

La casa de los Moncada, en *Los recuerdos del porvenir*, se diferencia de las demás porque constituye lo que Gaston Bachelard²² califica como un espacio que permite y protege el ensueño: "un misterioso río fluía implacablemente y comunicaba el comedor de los Moncada con el corazón de las estrellas más remotas". (p. 33). En ella Martín Moncada y sus hijos, permanentemente inadaptados en su medio, sueñan con quebrar el encierro de Ixtepec y vencer la mezquindad y pobreza humanas de la sociedad ixtepecana. La casa pierde tal significación cuando las esperanzas de los hermanos y las de su padre son canceladas por los militares: Él como Isabel, tampoco recordaba con exactitud la forma de su casa...su casa era sólo un montón de ruinas en un pueblo polvoriento y sin historia" (RDP, p. 256). Después de la muerte de Juan, del encarcelamiento de Nicolás y del amancebamiento de Isabel con el general, un nuevo ritmo presidía la casa:

El aire estaba hueco... Una presencia inmóvil dejaba quietos los muebles y muerto el gesto de los personajes en los cuadros...Nunca más la casa de los Moncada escaparía al hechizo (RDP, p. 240).

En los últimos relatos de *Andamos huyendo Lola*, predomina la cocina como símbolo, representando la seguridad, la casa perdida, hogar y cocina se transmuta en cripta, en tumba. Son personajes que a fuerza de rasgos siniestros representan el mal, los habitantes del edificio de apartamentos en *Andamos huyendo Lola* y la serie de posaderos y sus mujeres. Opuestos al bien, cuya aparición responde al deseo de salvación de las protagonistas, "La corona de

²² Gaston Bachelard, *Poetics of Space* Boston: Beacon Press, 1969, p. 6.

Fredegunda", más que a una realidad concebida como fatal, como la que se manifiesta en "Debo olvidar", a la que tal vez se haya referido Elena Garro cuando confiesa: "cambie los finales de los cuentos de *Andamos huyendo Lola* porque lo escrito puede suceder".²³ A pesar de esos cambios en *Andamos huyendo Lola* predomina la angustia, la fantasía no logra eludirla y la poesía del lenguaje, evidentemente en *Los recuerdos del porvenir* y *La semana de colores*, se transforma en un estilo más directo, apto para expresar un mundo con poca esperanza.

Por otro lado, dentro de las configuraciones estéticas del espacio arquitectónico latinoamericano, observamos frecuentemente que los cafés, las plazas, los bares, pertenecen generalmente a una esfera masculina y pública. La mujer reside en la interioridad, en su casa, en la cocina, en el convento o en la prisión y sólo sale de ese refugio para continuar su posición de compradora de víveres, portadora de alimentos. Los mercados latinoamericanos son instituciones femeninas como también los diálogos que ocurren en ellos.²⁴ Jean Franco nos dice que la literatura latinoamericana escrita por mujeres también participa en esta tradición delimitada por un centro espacial principalmente alrededor de los años treinta. En la obra de la escritora Elena Garro, también apreciamos que sus personajes femeninos son mujeres que participan en una constante ensoñación para combatir esa realidad exterior que las separa de aquellos que ocupan lugares públicos.

La escritora en la mayoría de sus novelas nos muestra a mujeres encerradas en sí mismas, en las cuatro paredes de un cuarto, de una casa, de un hotel, en su cuerpo, mujeres que

²³ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 492.

²⁴ Esta observación ha sido juiciosamente descrita al tratar de literatura latinoamericana por Jean Franco en "Self-Destructing Heroines". *The Minnesota Review*. Núm. 105-115, Fall, 1984. Franco utiliza estos conceptos del espacio al hablar sobre literatura escrita por mujeres y por hombres.

son asediadas por la violencia, por la persecución, por la prisión masculina y por sus circunstancias. De modo que adentrarse en la obra de Elena Garro es sumirse en un eslabón de múltiples voces, murmullos y palabras femeninas que quieren ser liberadas.

En el cuento *El día que fuimos perros* las niñas que aparecen viven encerradas en su casa, deambulando en ella, no tienen nada que hacer, ni a nadie a quién preguntarle qué hacer. "Y la casa se hundió en ese día, como una piedra en una barranca muy honda..." Ellas eran dueñas de los patios, los jardines y los cuartos y en su mundo mágico, tienen que transformarse en perros para ser "buenas" y para ganar el cielo, no podían ahorrar, ni matar animales, eran vegetarianas y "tiraban el *domingo* por el balcón", para que lo recogiera alguien. Vivían al día:

La gente del pueblo husmeaba por los balcones de la casa: "Son españoles", decían, y nos miraban de soslayo. Nosotros sabíamos que no éramos de allí, porque allí estábamos ganando el cielo, cualquiera de los dos: el blanco y el azul o el naranja y amarillo. Ahora en ninguno de los dos había lugar para nosotros tres. Los alquimistas, los griegos, los anarquistas, los románticos, los ocultistas, los franciscanos y los romanos, ocupaban los anaqueles de la biblioteca y las conversaciones de la mesa. Tenían un lugar aparte los Evangelios, los Vedas y los poetas. Para los perros, no había más lugar que el pie del árbol. ¿Y después? Después estaríamos tirados en cualquier llano (CT, p. 75).

Los espacios cerrados significan también silencio, silencio que indica una situación de separación con la realidad exterior. Se piensa muchas veces que las imágenes de encierro y sofocación son constantemente reelaboradas en los escritos de mujeres.

Así vemos como en *Los recuerdos del porvenir* Isabel le pedía a Dorotea que le dejará ver su cuarto, un cuarto siempre cerrado, como la misma Dorotea, un cuarto en el que Dorotea tapizaba las paredes de abanicos que habían pertenecido a su madre. Un cuarto en el que también había imágenes santas y un olor a pabilo y a cera quemada:

A Isabel le asombraba aquel cuarto siempre recogido en la penumbra. Le gustaba contemplar los abanicos con sus paisajes menudos iluminados por la luna, las terrazas oscuras en las que las parejas desvanecidas y minúsculas se besaban. Eran imágenes de un amor irreal, minucioso y pequeñísimo encerrado en aquellas prendas guardadas en la oscuridad (RDP, p.16).

En el cuento de *"La semana de colores"*, los días de la semana son representados por mujeres que viven encerradas en el tiempo de colores, en el tiempo circular, en el infierno que simboliza la casa paradójicamente blanca donde habita Don Flor.

Leli y su hermana Evita, protagonistas del cuento, deciden escaparse rumbo a la colina de los girasoles y visitar la casa de Don Flor:

Bajaron a la colina y dieron un rodeo hasta llegar frente a la casa que vibraba blanca bajo las nubes rojas. Golpearon a la puerta y esperaron. Al cabo de un rato la puerta se entreabrió y luego se abrió completamente. -¿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. Las hizo entrar a un zaguán minúsculo, pintado de color lila. De allí daban a ese patio y estaban todas cerradas. Cada puerta era de color distinto (SC, p. 65).

Don Flor es un ser enigmático, un ser extraño que vive en otro tiempo y que crea su propio espacio. Las niñas entran invitadas por don Flor a ese tiempo y a ese espacio prohibido, misterioso donde no había nadie, ni se escuchaba ningún ruido. Y es así como emprenden el recorrido por las habitaciones de la casa de don Flor. El cuarto de Domingo les dio miedo. Al salir del cuarto del Domingo don Flor cerró la puerta con cuidado:

-Cierro bien para que no se me escapen sus quejidos. Esta mujer tiene que hacer penitencia. Ya les dije que me hace sudar sangre, pero que yo también se la saco...(SC, p. 66).

Don Flor las conduce al siguiente cuarto, cuya puerta estaba pintada de color rosa y que pertenecía a sábado:

Empujó la puerta y entraron a una habitación de muros color de rosa. El suelo de la habitación estaba cubierto de bagazos de caña de azúcar. - Tampoco a Sábado he podido acomodarle la virtud (SC, p. 67).

El siguiente cuarto era el de Viernes tenía la puerta y los muros eran morados. En las paredes había papalotes de grandes colas brillantes. El cuarto olía a almizcle y a glicerina.

Las niñas asustadas quieren regresar a su casa y estar cerca de Felipe II y de Candelaria. Don Flor y su casa redonda les daba miedo.

El encierro en que Don Flor tiene a estas mujeres-días es símbolo circular e infernal.

En la novela *Inés* vemos que la obvia comparación entre una casa y una prisión no es una ruptura que disloca dos realidades separadas, sino más bien encierra una misma metáfora: el cautiverio. Si la protagonista Inés es parte de este cautiverio, sólo la escritora por medio de su escritura es capaz de hacerla salir, de darla a conocer, de abrir las puertas de su encierro, de contar y exponer su historia para aquellos alejados de su prisión. Inés es la protagonista que no sólo expone a la mujer encerrada, sumida en la prisión de su interioridad, sino que actualiza esta experiencia dentro del espacio concreto y textual de una casa prisión.

La protagonista Inés es una mujer joven, inocente, pura que se encuentra en un convento hasta el momento en que es llevada por su primo Jesús a trabajar a la mansión que será su cárcel, (como antes lo era el convento) y estará condenada al encierro y la tortura; en su historia

convergeran al mismo tiempo varias historias. En la novela *Inés*, nos encontramos en una casa cuyas habitaciones son grises, silenciosas, misteriosas. De ahí que Inés al llegar a su nueva habitación y después de inspeccionar la enorme casa deshabitada y envuelta por un silencio le parezca un presagio de desgracia. En el convento la habían preparado para afrontar los peligros del mundo y las asechanzas del demonio, que aguarda en cada esquina y en cualquier rincón del mundo y al llegar a esta casa se da cuenta que no estaba preparada y quiere huir de esta prisión:

Por la mañana, la casa presentaba un aspecto desolador: los vasos, los platos, las colillas, las botellas vacías, los cubiertos, aparecían en el suelo, en los lugares más inesperados. Las escaleras estaban manchadas de vómitos y los retretes desbordados. Después de limpiar la mugre y el desorden dejados por la turba invasora de la noche anterior, Inés bajó a la conserjería (IN, p. 29).

En el cuento: "¿Qué hora es...?", la protagonista Lucía Mitre espera eternamente la llegada de su amante encerrada en un cuarto de hotel:

El cuarto 410 había sido ocupado por un sin fin de viajeros, que se dirigían a las montañas de Austria o a los soles de España y Portugal y la señora Mitre permanecía invisible en el cuarto 412 del hotel. Brunier estaba intranquilo . Sabía que más tarde o más temprano, la señora se acabaría las perlas, una por una y entonces tendría que irse a la calle (CT, p. 48).

El señor Brunier no entiende como una dama tan fina, tan elegante de tan buenas maneras decida encerrarse en un cuarto de hotel para esperar a un amante que no aparece por ningún lado y que cada día que pasa cada minuto que pasa es tan enorme como una roca:

Se construyen ciudades nuevas que florecen decaen
y desaparecen, y van pasando las ciudades y los
minutos; y el minuto de las nueve y cuarenta y siete

llegará cuando hayan pasado estos minutos de piedra con sus enormes ciudades, que están antes del minuto que yo espero. Cuando suene ese instante la ciudad de los pájaros surgirá de este amontonamiento de minutos y de rocas... (CT, p. 51).

La señora Mitre nunca tocaba el timbre ni pedía nada. Por ello, es que los de servicio acabaron por mandarle las bandejas casi vacías. Únicamente el señor Brunier se preocupaba por Lucía que habitaba el cuarto más barato del hotel. Y que se resistía a irse:

La primavera pasó con sus racimos de nieve y cubriendo a los castaños; se deshojó el verano en un otoño amarillo, volvió el invierno con sus teteras humeantes, y Lucía Mitre siguió preguntando la hora, encerrada en su cuarto (CT, p. 51).

Asimismo, la casa donde se refugia Irene protagonista de la novela *Busca mi esquila* es una casa separada de la calle por una barda alta y una puerta enorme que se abría automáticamente al apagar cierto botón eléctrico. Es una casa que estaba en silencio, perdida en ese lugar inesperado y en desacuerdo con el paisaje que la circundaba; era como la propia Irene: misteriosa y poética. A diferencia de la casa de Miguel para el cual su casa significa una prisión." Miguel se levantó muy temprano. Estaba tranquilo y se sentía preso dentro de los muros de su casa" (BME, p.58).

De pronto, todo se le había vuelto extraño: "esa mujer que era la suya, esa casa de pronto inhóspita". La casa de Irene es tranquila, alejada del mundo, ocupando su lugar poético, es como la protagonista poética, por ello Miguel después de estar preso en su casa, decide escapar y buscar a Irene:

Corrió hasta llegar frente a la casa de Irene, contempló esperanzado sus rejas, su jardín y su torreón. En ese lugar misterioso y escondido vivía aquella jovencita poética, tan semejante a su propia casa (BME, p. 49).

La casa, al igual que Irene, gozaba de un embrujo especial, de ahí que Miguel sienta que nunca escaparía a su hechizo y decidido vaya a buscarla:

Miguel esperó en vano durante más de una hora y media. ¿Sería posible que Irene fuera casada?. El sobresalto de la anciana no había sido fingido. Era absurdo sitiar la casa, pero era atroz alejarse de allí y volver a la rutina doméstica sin tener una palabra sobre Irene. Vencido por el silencio escribió un pequeño recado: "Por favor, llámame", arrancó la hoja de su agenda, bajó del auto y lanzó el papel a través de las rejas" (BME, pp. 30-31).

De este modo, tanto Irene como la casa, se convierten para Miguel en una obsesión y a partir de ese instante, pasará una y otra vez frente a la casa del torreón con la esperanza de ver a Irene.

Otra de las casas que sirve de refugio a Irene es la "Casa Wagner", una casa de discos y es aquí donde Miguel encuentra a Irene sentada, con las manos cruzadas sobre las rodillas y el perfil serio, escuchando una música que él no oía:

Abrió la puerta plegadiza y entró con violencia. Irene levantó la vista, un golpe de violines y de notas celestes lo transportaron a un mundo fuera del mundo cotidiano y grosero (BME, p. 33).

Los amantes se encontraron en un cuarto amplio, oloroso a árboles y se besaron como dos náufragos. El hostel que aparece en los diversos cuentos del libro: *Andamos huyendo Lola*,²⁵ es también para los protagonistas una prisión, una prisión situada en la última planta de un edificio de ocho pisos en el que únicamente hay comercios. En el portal de entrada hay escaparates con pelucas, muñecas y trajes festivos. No hay ningún anuncio, ningún signo que diga que el hostel está en el último piso. La puerta de entrada al hostel carece de cerrojo y permanece abierta de día y de noche:

Es sábado y en el edificio no hay nadie. Los comercios y los talleres están cerrados y en el hostel sólo estoy yo y alguien que me mira...no se escucha ningún ruido, los huéspedes deben hallarse en los cafés, la puerta de entrada sigue abierta y yo encontré estas páginas manuscritas... (AHL, p.).

Las páginas manuscritas es una especie de diario de Lelínca en el cual escribe y describe detalladamente su encierro:

...Es tarde, han salido todos, el conserje no viene hoy, pero no debemos tener miedo, aunque alguien fisgue a través de las persianas rotas...Lola, Petrouchka y Lucía están inmóviles, tal vez el hambre los deja demasiado tristes. En el hostel crujen las maderas resacas, tenemos miedo, la puerta de entrada está abierta y cualquier cosa puede sucedernos (AHL, p. 191).

Lelínca al igual que los personajes de otras novelas de Elena Garro se refugia en la añoranza de la infancia:

Si yo fuera niña estaría en mi casa oliendo las ramas perfumadas de un pino cubierto de esferas rojas y doradas...La mesa estaría puesta, de la cocina llegarían vapores de manjares, no habría miedo ni hambre (AHL, p. 190).

²⁵ Elena Garro, *Andamos huyendo Lola*,

3.6 El jardín

El jardín es un símbolo del paraíso terrenal, del cosmos que lo tiene como centro, del paraíso celestial y de los estados espirituales que corresponden a las estancias paradisíacas.

Se ha podido decir de los jardines de la Roma antigua que eran recuerdos de un paraíso perdido.

El jardín representa un ensueño del mundo, que nos transporta fuera del mundo. El jardín del paraíso tiene fuentes, arroyos de agua viva, de leche de vino y de miel; fuentes con aroma de alcanfor o de jengibre; verdes sombras, frutos sabrosos; en todas las estaciones, pompa real, brillo, delicia, vestidos preciosos, perfumes, brazaletes, comidas refinadas, servidas en ricas vajillas por efebos inmortales semejantes a perlas ocultas.²⁶ Pero el canto más hermoso y el más rico en símbolos, el más comentado por los autores místicos, es sin duda el Cantar de los Cantares:

-Eres jardín cercado
hermana mía, esposa,
un venero cerrado y una fuente sellada(...)
Eres fuente del jardín,
manantial de aguas vivas,
y arroyo que baja desde el Líbano.
-Levántate Aquilón, acude Austro,
soplad en mi jardín,
que corran sus perfumes.
¡Entre mi amado en su jardín
y guste de sus frutos deliciosos!
-Entró en mi jardín,
hermana mía, esposa,
a coger de mi mirra y de mi bálsamo,

²⁶ En las civilizaciones amerindias, el jardín se concebía igualmente como un resumen del universo. Pero entre los aztecas reunían, no solamente lo que hay de bello y exaltante en el mundo: flores, manantiales, montañas, ríos y caminos, sino también los seres temibles y hasta las monstruosidades de la naturaleza. Jean Chevalier. *Op. Cit.*

a comer de mi panal y de mi miel.
a beber de mi vino y de mi leche.
Comed, amigos y bebed,
y embriagaos de amores. (4,12,15-16)²⁷

Es la expresión en imágenes de una evolución psíquica bastante amplia, que ha alcanzado una riqueza interna...Este jardín puede ser la alegoría de sí mismo. cuando en su medio se encuentra un gran árbol o una fuente. El jardín designa bastante a menudo para el hombre la parte sexual del cuerpo femenino. Pero a través de esta alegoría del jardín paradisíaco, los cantos religiosos de los místicos significan mucho más que el simple amor y su encarnación ya que buscan y alaban ardientemente el centro más íntimo del espíritu.

El jardín también es el símbolo del paraíso terrenal, del Cosmos que lo tiene como centro del paraíso celestial. Se sabe que el paraíso terrenal del Génesis era un jardín y Adán lo cultivaba.

El jardín aparece a menudo en los sueños como la feliz expresión de un deseo puro de toda ansiedad. Es el lugar del crecimiento, del cultivo de los fenómenos vitales e interiores. El desarrollo de las estaciones se cumplen a quí en medio de formas ordenadas... La vida y su riqueza se tornan aquí visibles de la manera más maravillosa. El muro del jardín mantiene las fuerzas internas que florecen... Sólo se penetra en el jardín por una puerta estrecha. El soñador se ve a menudo obligado a buscar está puerta dando la vuelta.

En la novela *Los recuerdos del porvenir*, los niños Moncada, limpiaban el jardín de Doro, le bajaban los panales de abeja y le cortaban las guías de las buganvilias y las flores de las magnolias, pues Dorotea cuando el dinero se acabó, sustituyó el oro por las flores y se

²⁷ Jean Chavalier. *Op. Cit.*

dedicó a tejer guirnaldas para engalanar los altares.

Así mismo en *Los recuerdos del porvenir* el pueblo de Ixtepec es un lugar en el que sólo se respira olvido y silencio. Y sin embargo en la memoria: *Hay un jardín iluminado por el sol, radiante de pájaros, poblado de carreras y de gritos* (RDP, p. 11).

En el cuento "El duende", el jardín (paraíso) invita a jugar a las niñas y a probar también del fruto prohibido:

Leli miraba a las hojas que eran siempre las mismas hojas verdes. Detrás de las mafafas se asomaba una hoja de un verde más oscuro. La hoja tenía venas rojas y por debajo del verde oscuro había un verde clarísimo, que iluminaba al verde oscuro con reflejos de vidrio. La niña cortó una de aquellas hermosas hojas desconocidas y la mordisqueó. La hoja era muy dulce. Cortó más y las comió. Eva siempre hacía los descubrimientos. Esta vez había sido ella. Iba a reírse satisfecha, cuando sintió que una aguja le atravesaba la lengua. Se quedó quieta. Las encías empezaron a crecerle y en ese momento recordó al negro de *Las mil y una noches* que con el alfanje en la cintura reparte los venenos para matar a las favoritas infieles. "Estoy envenenada", se dijo.

-No coman yerbas, se van a envenenar-les repetía Antonio (SC, p. 105).

Antonio es el papá de las niñas, Eva al escuchar a su padre le dice a Leli que no le haga caso, que el Duende es amigo de ella y ya les quitó el veneno a todas las plantas. Pero Leli al sentir la presencia de su muerte se da cuenta que su hermana Eva la había engañado:

¿Quién iba a darle la mano? No Eva, que ajena al mal irremediable que había caído sobre ella,

seguiría regocijándose con el agua. Tenían horas diferentes. Estaban en distintos espacios y cada segundo que pasaba sus tiempos se separaban más y más. Los lazos que la ataban a Evita se soltaban y caían sin ruido sobre la hierba. Debía ir sola al otro mundo (SC, p.).

En la novela *Los recuerdos del porvenir*, los hermanos Moncada también cuidaban un jardín paradisíaco. Dios colocó a Eva y a Adán y ambos son expulsados por haber comido del fruto prohibido. En esta obra, Nicolás e Isabel son expulsados también por su amor incestuoso, Isabel se aparta despacio, cruza el jardín y desaparece... "Nicolás verá salir a Isabel... con el rostro transfigurado, perdida en un mundo desconocido para él. lo traicionaba lo dejaba solo, rompía el lazo que los unía desde niños" (RDP, p. 16).

El muro del jardín mantiene las fuerzas internas que florecen... Sólo se penetra de nuevo en el jardín por una puerta estrecha. Este jardín, será al que volverá Julia al lograr recuperar su memoria infantil y cruzar junto con ella el muro:

Llegó descalza a los portales, caminando frente a un futuro que se alzaba delante de sus ojos como un muro blanco... Había una vez el pájaro que habla, la fuente que canta, y el árbol que da frutos de oro (RDP, pp. 135-136).

En el cuento "el duende", es el dueño del jardín, amigo de Eva y Leli. En el jardín las niñas no únicamente se meten a jugar con el duende amigo de ellas, sino también para escapar de la realidad cotidiana:

Salieron al jardín. Pasaron bajo las jacarandas, rodearon a la fuente, cruzaron el macizo de los plátanos, llegaron hasta las palmeras, sesgaron un poco hacia la izquierda y alcanzaron el

pozo. El pozo era el lugar más fresco del jardín, rodeado de helechos, espadañas y otras hojas rezumaba humedad. Hasta allí no llegaban los rumores de la casa. Era la parte secreta del jardín (SC, p.).

Arbol, jardín, y un duende dueño de él que puede inducir a comer la fruta prohibida del conocimiento, que conducirá a la separación, a la pérdida del paraíso, y al brotar de la culpa: "Adán y Eva se vieron desnudos y tuvieron vergüenza". Estos elementos míticos serán claves en la obra de Elena Garro que unirá culpa, pecado y pérdida del paraíso identificado con la infancia.

IV.- EN BUSCA DEL MITO PERSONAL

4.1 Literatura y mito

Al hablar de mito podemos entenderlo de diversos modos: como fenómeno de la conciencia, como conciencia mitológica, como la forma simbólica (sistema integral de pensamiento) que esa conciencia genera, como relato, como texto narrativo con intriga y estructura típicas que han sido estudiadas ya ampliamente.

Paul Ricoeur, filósofo del mito, dice que, si bien ya no vivimos inmersos en la conciencia mitológica, si bien se ha roto la sincronía mítica, el mito sobrevive diacrónicamente, de algún modo, en nuestra cultura, en nuestra literatura, a través de sus símbolos.¹

El fenómeno literario está íntimamente relacionado con el mítico. El contacto mutuo se establece en diferentes niveles. De ellos, el más superficial es el uso en obras literarias de alusiones y referencias mitológicas o el tratamiento interpretativo de los mitos.

Así puede decirse que la mitología es literatura en potencia. y que la temprana literatura, al menos en parte, es la expresión escrita de la mitología. Marcelino Peñuelas nos dice al respecto:

La epopeya y el teatro toman de la mitología-que es una forma esencial de la expresión de la cultura- los elementos míticos ya creados, fijan sus imágenes y relatos, los conservan y perpetúan. Más aún, los recrean y revitalizan en cierto modo. Los mitos griegos, fijados literariamente por Homero, adquieren nuevos matices al pasar por la sensibilidad poética de los escritores posteriores; y siguen adquiriendo otras facetas en el público

¹ María Rosa Lojo. *El símbolo: Poéticas, Teorías, Metatextos*, México, UNAM, 1997, pp. 46-47.

que presenciaba las representaciones del teatro griego.²

La literatura temprana es así un vehículo de transmisión y de conservación de la mitología. Pero de una forma especial, distinta a su evolución normal. Porque la fijación escrita de los mitos les resta "vida", en el sentido de que dejan de ser "mitos auténticos", de significar lo que significaban, difusos y fundidos, en la cultura en que aparecieron. Pasan a ser interpretaciones artísticas de tales mitos, que llegan a objetivarse en los personajes, dioses o héroes, de las tragedias; y hasta en esculturas de piedra. Desde luego que en este caso, los mitos siguen teniendo cierta vida, pero exterior en el nuevo contexto cultural. Porque cuando quedan fijados y objetivados en imágenes y figuras tan concretas y tangibles es precisamente cuando están ya en las últimas fases de su existencia. Un mito aislado y fijado, racional o artísticamente, deja de serlo. Es decir, que su imagen fijada u objetivada es ya un mito muerto. Por eso, casi lo único que ha quedado de la mitología clásica es literatura. Y de las mitologías actuales, es posible que lo único concreto que quede sean sus reflejos, o sombras, en la literatura y el arte.

Otro nivel de contacto alcanza al fondo o contenido de algunas obras en las que se reflejan, de forma más o menos vaga, consciente o inconscientemente por parte del autor, ciertos temas míticos universales, como el mito del héroe,³ del eterno retorno, del paraíso perdido, etc.

Pero hay una zona más profunda de contacto entre lo literario y lo mítico. Una región en donde se establece una auténtica fusión, donde los dos fenómenos aparecen como un mismo

² Marcelino C. Peñuelas, *Mito, literatura y realidad*. Editorial Gredos, Madrid, 1965, p.108.

³ Simone de Beauvoir nos dice al respecto: "Todo mito supone su Sujeto que proyecta sus esperanzas y temores hacia un cielo trascendente. Como las mujeres no se plantean como sujeto, no han creado ningún mito viril en el cual se reflejen sus proyectos; carecen de religión o de poesía que les pertenezca como cosa propia, y todavía sueñan a través de los sueños de los hombres. Adoran a los dioses fabricados por los machos." Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, p. 188.

tronco que toma savia de las mismas raíces. Esta zona se pierde en las profundidades abismales del complejo proceso de la creación literaria.

El proceso creativo es un tema tanto de psicología como de literatura. Los esfuerzos hacia su comprensión suelen compensar con visiones nuevas del problema, que pueden lanzar algo de luz en la oscura zona donde se funden lo mítico y lo literario. Y al mismo tiempo permiten ver con nuevas perspectivas el mito por una parte y la literatura por otra.

Cuando hablamos de "creación" en el campo de la literatura, o del arte, no debemos olvidar que el poder creativo de la mente, de la imaginación humana, lejos de carecer de fronteras, tiene muy limitadas posibilidades. El hombre no crea, no puede crear en un vacío, no puede imaginar nada que no conozca, consciente o inconscientemente, de antemano. Las llamadas creaciones de la imaginación están siempre basadas en elementos proporcionados por la naturaleza y por la vida. Es decir, en la experiencia, en el contacto humano con el ambiente, con nuestros semejantes y con nosotros mismos; o sea en el contacto con el mundo físico y con el psíquico, con el mundo exterior y con el interior. Se trata más bien de nuevas construcciones con materiales dados y no inventados; de nuevas asociaciones de ideas, sensaciones e imágenes; de reelaboraciones desde nuevos puntos de vista; de nuevos horizontes abiertos por elementos no tenidos en cuenta hasta entonces. De todo esto más que de auténtica creación. Por eso, en literatura y en arte hay tan poco verdaderamente "nuevo". la auténtica originalidad en literatura es, por las mismas razones, menos original y frecuente de lo que a simple vista pudiera parecer.

Como punto de partida hay que tener en cuenta que el proceso creativo, en literatura, en el arte y hasta en la ciencia es inconsciente, en gran medida. Es decir, espontáneo, desordenado. Tiene poco que ver con los esfuerzos de la voluntad y de la razón.

Toda obra de arte necesita para su realización un considerable esfuerzo, tiempo, trabajo, ordenación, repaso, correcciones, pulido y dominio de la técnica o del "oficio". Sin todo esto la fuerza creadora, la inspiración sola, no puede plasmar en una obra acabada. Por otra parte todo ello, por sí solo, no resultará nunca una obra valiosa, artística. Porque todos los factores citados aunque indispensables, son secundarios. Incluso teniendo en cuenta que frecuentemente los chispazos de energía creadora, que aparecen en los artistas cuando menos lo esperan, han sido precedidos de esfuerzo y tiempo considerables, que pueden haber ayudado, e incluso provocado, su aparición. Parece ser que tales esfuerzos voluntarios ayudan a la gestación o incubación subconsciente de la obra. Pero "el parto" suele llegar de forma espontánea e imprevisible.

De acuerdo con los puntos de vista de Jung, el elemento creativo en literatura, o sea, el auténticamente literario, sigue un proceso parecido en muchos aspectos al de la formación del mito. Porque la mitología en el fondo, es literatura en su más genuina forma, es decir poesía. El escritor, el artista plasma en su obra las esencias culturales vivas de su época. A veces la literatura en su evolución ha intentado razonar e interpretar, y al intelectualizar sus productos se ha llegado a separar del contacto directo de las cosas. Pero cuando esta literatura, aún la más abstracta e intelectualizada, es auténtica, es decir, está animada de fuerza "creativa", adquiere de nuevo necesariamente contacto con la vida, se informa otra vez de esencias míticas.

El mito es "creación" y la creación literaria conserva siempre contacto con lo mítico. En este sentido la literatura viene a ser un nuevo aspecto, en términos muy generales, de la mitología. En el mundo de hoy, sobretodo, con la difusión cada vez más extensa de la palabra escrita, la literatura viene a ser una de las formas más evidentes que reviste el fenómeno mítico.

Tratando de concretar, podríamos decir que la literatura es una especie de *objetivación artística del mito*. Porque, como dice J.S. Brunner, el mito no sólo existe en el inconsciente humano; las "realidades objetivas" tienen también existencia en el subconsciente y el mito puede tener también realidad objetiva. los respectivos terrenos no pueden ser delimitados con claridad porque no se trata de contraposición de términos entre *logos* y *mythos*, sino de fusión. así se hace posible cierta comunicación y comunión a través del arte. Y en ello radica una de las características esenciales de la literatura, la exteriorización de nuestros impulsos internos, plasmada en forma artística.

Y unido con la expresión está siempre el contenido en contacto o fusión con lo mítico. El arte en este sentido tiene una verdadera "necesidad" del mito. Cuando un escritor no logre identificarse en su obra con los elementos míticos de la cultura, que son su más auténtica expresión, no producirá nada de valor le faltarán lazos de comunicación con el lector por la ausencia de identificación viva con la mitología común, con la mitología de su tiempo. Y si llega a profundizar con los mitos, o con lo mítico, de todos los tiempos. Porque la relación de afinidad del escritor con el público se verifica en planos no de pura conciencia, de relaciones claramente racionales, sino en niveles que bordean y se hunden en lo inconsciente; precisamente en los planos donde el mito nace, vive y prolifera. Es decir, que la conciencia mítica es la vida y la esencia de la literatura y el arte, porque allí radican los sueños, las utopías, las realidades y las vagas aspiraciones, conscientes e inconscientes del hombre como individuo y como ser social. La conciencia mítica en el fondo une y divide a los hombres por debajo y por encima de la razón, de los esquemas racionales, demasiado "claros" y superficiales para satisfacer las ansias que surgen de niveles más profundos.

Las afirmaciones de Jung en este sentido, son muy importantes:

El proceso creativo tiene una cualidad femenina, y el trabajo creativo surge de profundidades inconscientes-como si dijéramos de una zona maternal. Siempre que predomina la fuerza creativa, la vida humana es regida y moldeada por lo inconsciente en contra la voluntad activa, y el ego consciente es barrido por una corriente subterránea, convirtiéndose en nada más que un observador impotente de los hechos."⁴

Ideas que están perfectamente de acuerdo con las afirmaciones citadas de los propios escritores y artistas.⁵ El problema que surge inmediatamente es el verdadero papel que en la creación literaria desempeña el escritor, el individuo. o sea, la relación entre la experiencia individual y la corriente subterránea de las experiencias acumuladas "colectivamente" en una determinada cultura, o incluso por la humanidad.

Aquí las opiniones divergen; Freud por ejemplo, creyó que la obra de arte se deriva de las experiencias personales del artista, es decir, que es un producto exclusivamente individual. Esta opinión es compartida por algunos psicólogos y artistas. pero Jung, reconociendo que esto es verdad hasta cierto punto, porque la disposición psíquica del escritor permea la raíz y rama de su trabajo, afirma que los factores individuales no atañen a lo esencial Jung dice:

Lo que es esencial en una obra de arte es que se eleva muy por

⁴ Marcelino C. Peñuelas. *Op. Cit.* p. 118.

⁵ Jung llega todavía más lejos al decir: "La obra en marcha se convierte en el destino del poeta y determina su desarrollo síquico. No es Goethe quien crea a Fausto, sino Fausto quien crea a Goethe". C. G. Jung, *Modern Man in Search of a Soul*, capítulo "Psychology and Literature" New Yor, 1933, pp. 196 y 197.

encima del nivel de la vida personal y habla desde el espíritu y el corazón del poeta como hombre al espíritu y corazón de la humanidad.

Respecto al mito nos dice:

El mito es el cimiento de la vida; es el esquema eterno, la fórmula piadosa en que la vida fluye cuando reproduce sus rasgos sacados del inconsciente

Y continúa hablando de forma que no deja duda de que lo está haciendo de su propia experiencia:

Ciertamente cuando un escritor ha adquirido el hábito de mirar a la vida como algo mítico aparece una curiosa elevación de su temple artístico, una nueva frescura en sus poderes de percepción y de expresión, que de otra forma ocurre mucho más tarde en la vida; porque mientras que en la vida de la humanidad lo mítico es una temprana y primitiva fase, en la vida del individuo es una fase tardía y madura. lo que se gana es una penetración en la verdad suprema que yace en lo actual; un conocimiento sonriente de lo eterno, lo permanente y auténtico; un conocimiento de los esquemas en los cuales y de acuerdo con los cuales el individuo vive, sin darse cuenta, en su ingenua creencia en sí mismo como único en el espacio y el tiempo, hasta el extremo que su vida no es sino una fórmula y repetición y su camino es un mercado por aquellos que lo anduvieron antes que él. Su carácter es un papel mítico que el autor, recién salido de las profundidades a la luz, representa con la ilusión de que es suyo propio y único...para que algo que anteriormente fue fundado y legitimado sea representado de nuevo una vez más.⁶

En esto quizá consista la "universalidad" de las grandes obras de la literatura y del arte. Son productos individuales y, al mismo tiempo, algo más. Al arrancar de las profundidades de lo humano personal tocan esencias de lo humano colectivo, universal y permanente; allá donde vive lo mítico perdido en las capas más profundas de la personalidad y de la cultura. De aquí

⁶ Marcelino C. Peñuelas, *Op. Cit.* pp. 422 y 423.

que dichas obras, más que invenciones originales de la imaginación, surjan como ramificaciones de la corriente mítica, dejándose arrastrar por ella. Así lo mítico aparece en la superficie siendo su vehículo la obra escrita, que lo eleva al nivel del arte y le da nueva vida. Es decir, que la postura individual, cuando no está permeada por las misteriosas fuerzas del inconsciente común, no trasciende, pierde coherencia vital. los grandes escritores captan las corrientes subconscientes, subterráneas, les dan forma y las transmiten. de esta manera pueden llegar a la conciencia o subconciencia activa de cada uno de los que se ponen en contacto con su creación.

Por su parte, Al Kindi, filósofo árabe del medioevo, dice que los sonidos al ponerse en movimiento, producen ondas; cada sonido, con su propia longitud, posee una cualidad inherente y es capaz de provocar diversos efectos según el objeto sobre el cual actúa. El poder de los sonidos, de las palabras, es tal que al igual que la presencia de lo sobrenatural puede cambiar los estados de ánimo de los seres vivos. Este concepto lo hemos visto manifiesto también en la magia, en la fuerza de invocación de los conjuros, cuyo origen no es otro que el de los mitos, en los que el narrador oral justificaba hechos, fenómenos y seres, que hacia penetrar en un mundo transfigurado por el hechizo de la palabra.⁷

Hay quienes pretenden encontrar el fundamento de la literatura fantástica en el poder exorcizador de la palabra, que nulifica el miedo a los poderes meléficos al nombrarlos. Elena Garro en las mencionadas cartas a Carballo dice al referirse a los textos de Octavio Paz, "el poeta al diabolizar exorciza".⁸ La realidad inaceptable puede ser conjurada por la palabra, se dota a ésta con el poder o el sueño de poseerlo para conjurar las deficiencias de la vida

⁷ Cfr. Castillo del Valle, Arcelia C. y Valdez Montaña, Luz Ma. *El elemento sobrenatural en la cuentística de tres narradoras mexicanas*. México, Universidad Iberoamericana.

⁸ Emmanuel Carballo *Op. Cit.*

cotidiana. Al rechazar lo real y lo que no lo es, así se produce la ruptura del esquema de la realidad.

Los temas de Elena Garro pueden ubicarse dentro de los que Todorov señala como del yo y el tú. En los primeros se encuentra el cuestionamiento del límite entre materia y espíritu, en los segundos está el deseo sexual confundido con sentimientos de culpa que lo convierten en experiencias límite y lo relacionan con lo sobrenatural a través de sus figuras representativas, la hechicera o el vampiro.⁹

En su obra, encontramos dentro de la temática del yo las formas de aprehensión de la realidad generadas en la infancia con las transformaciones de tiempo y espacio, la multiplicación de la personalidad, la fusión entre sujeto y objeto; y a los temas del tú en el sentimiento de culpa que deriva en el mito de la hechicera.

4.2 Mitos femeninos en la narrativa de Elena Garro

Simone de Beauvoir nos dice que es siempre difícil describir un mito, que no se deja captar ni cercar y acosa a las conciencias sin ser planteado nunca enfrente de ellas como un objeto fijo. El mito es tan ondulante y contradictorio que en principio no se descubre su unidad; ya sea Dalila o Judith, Aspasia o Lucrecia, Pandora o Atenea, la mujer es Eva y la virgen María al mismo tiempo. Es un ídolo, una sirvienta, la fuente de la vida, una potencia de las tinieblas, es el silencio elemental de la verdad, es artífice, charlatana y mentirosa; es la que cura y la bruja; es la presa del hombre, es su pérdida, es todo lo que él no es y quiere tener, su negación y su

⁹ Tzvan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*. Ed. Premia Editora, México, 1980.

razón de ser."Ser mujer -dice Kierkegaard- es algo tan extraño, complicado y confuso que ningún predicado llega a expresarlo y los múltiples predicados que se quisiese emplear se contradicen de tal modo que sólo una mujer lo podría soportar." Esto resulta de que ella no es considerada positivamente, tal cual es para sí, sino negativamente, tal cual se le presenta al hombre. Porque si hay otros, otros que no son la mujer, no por ello deja de ser definida como *Otro*.¹⁰ El hombre no se piensa jamás sino pensando al *Otro*; capta al mundo bajo su signo de la dualidad y, en principio, ésta no tiene un carácter sexual. Pero siendo naturalmente distinta del hombre, que se plantea como lo mismo, la mujer está clasificada en la categoría de lo *Otro*. Ahora bien, para tener acceso, para poder vislumbrar ese "otro", ese lado "oscuro y escondido de la existencia", es preciso acercarnos a él con el menor prejuicio posible para extraer sus tesoros. El mito sobrevive y rige nuestros pensamientos y nuestros actos en relación al otro, nos explica, porque de algún modo también nos desdibuja:

Si nos remontamos a las teogonías primitivas que tratan de explicarse el surgimiento, la existencia y la estructura del universo, encontraremos dos fuerzas que, más que complementarse en una colaboración armoniosa, se oponen en una lucha en que la conciencia, la voluntad y el espíritu, lo masculino, en fin, subyuga a lo femenino que es pasividad inmanente, que es inercia. Sol que vivifica y mar que acoge su dádiva; viento que esparce la semilla y tierra que se abre para la germinación; mundo que impone el orden sobre el caos; forma que rescata de su inanidad a la materia, el conflicto se resuelve indefectiblemente con el

¹⁰ En la medida que la mujer es considerada como el *Otro* absoluto, es decir, -sea cual sea su magia-, como lo inesencial, es precisamente imposible mirarla como otro sujeto. Asimismo, es interesante observar que esa distinción se ha perpetuado. Las épocas que miran a la mujer como el *Otro* son las que se niegan más ásperamente a integrarla a la sociedad a título de ser humano. Hoy día ella no se convierte en *Otro* semejante si no es perdiendo su aura mística.

triunfo del hombre.¹¹

La imagen mítica del mundo dividido en dos partes contrarias (una fuerte y una débil) está continuamente puesta en cuestión en la novela *Los recuerdos del porvenir*. Y es que en Ixtepec los hombres son seres en plena disolución, son entidades que se desdibujan, que se ven- como las mujeres- confrontados a sus propios mitos: el del poder y el dominio del patriarca, el del arrojo y la valentía del macho; el mito del pragmatismo y la eficacia del cazador frente a la fragilidad e indefensión de la presa, frente a la subjetividad e idealismo de las mujeres.

Erika Bornay en su libro *Las hijas de Lilith*,¹² habla del mito de Lilith según el cual ésta fue la primer mujer de Adán, formada no de su costilla, sino del polvo y sedimentos. Esta mujer no aceptó el predominio de Adán en lo sexual y se reveló contra él:

"Lilith consideraba ofensiva la postura recostada que él exigía ¿Por qué he de acostarme debajo de ti? -pregunta- Yo también fui hecha con polvo y por consiguiente soy tu igual".¹³

Esta Lilith rebelde abandona a Adán, al paraíso y se une al diablo. Su imagen como símbolo del mal y el pecado sirve para sustituir a Eva, madre del género humano a quien por esa consideración se titubeaba en señalar como ser maligno.

Queda así establecida a lo largo de una tradición en la que priva la misoginia una distinción entre la madre y la mujer como símbolo sexual y del mal. Esta tradición cobra especial vigencia en la Edad Media y en la época victoriana de gran represión sexual. En ambas,

¹¹ Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín...* Biblioteca SEP-Setentas. México, SEP, 1973, p. 8.

¹² Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith*. Madrid, Ed. Cátedra, 1990.

¹³ *Ibidem*.

Lilith y sus hijas representan el sexo, la atracción fatal y el mal; entre las descendientes de Lilith podemos pensar en Salomé, Mesalina, Circe...De Lilith dice Goethe en Fausto:

Fausto.- ¿Quién es esa?

Mefistófeles- Mírala bien. Es Lilith.

Fausto- ¿Quién?

Mefistófeles- La primera mujer de Adán. Guárdate de su hermosa cabellera, la única gala que luce. Cuando con ella atrapa a un joven no le suelta fácilmente. ¹⁴

Esta mujer corresponde a una ecuación que la identifica con el mal y la muerte, como se puede ver por las mujeres que heredan sus características, de su historia se derivan manifestaciones terribles en la plástica y en la literatura.

Circe es también heredera de Lilith, la hechicera que convierte en cerdos a sus amantes; Lilith se hermana con Judith, la vengadora de su pueblo, de quien la Biblia dice refiriéndose a Holofernes: "Dios le castigo poniéndole en manos de una mujer"¹⁵. Es Mesalina la envenenadora, Medea en cuya cabeza anidan serpientes y Cleopatra la seductora egipcia quien acaba con Marco Antonio y es representada a menudo no como víctima, sino como amiga de la serpiente que la conduce a la muerte y con la cual se ve identificada. Esta imagen de mujer relacionada con el mal se ve reforzada en tanto la represión sexual alcanza su máximo nivel en la Edad Media, a través de la interpretación del pensamiento cristiano y del Antiguo Testamento, la culpa original, el pecado de desobediencia de no ser porque Eva, la cual no había sido creada a la imagen de Dios, conduce a Adán a probar la fruta prohibida. El judaísmo por su parte se mostraba particularmente misógono, "Gracias señor por no haberme hecho mujer" reza el varón

¹⁴ Erika Bornay, *Op. Cit.* p. 205.

¹⁵ Libro de Judith, 16.7

judío, y de ella dicen: "Más odiosa que la muerte considero a la mujer, cuyo corazón está erizado de trampas y engaños y cuyas manos son cadenas: quien desee ser grato a Dios deberá evitarla".¹⁶ Sin embargo la actitud de Jesús implicó un cambio, no sólo porque admitió mujeres en su compañía, sino porque al ser el hijo de Dios, nacido de una mujer, contribuía a reivindicarla. El cristianismo de la Edad Media establece una dicotomía entre la mujer buena, la madre-virgen y la mala, lúbrica y estéril: María y Lilith.

Lilith es la negación por excelencia del bien; es estéril y de ella se dice que asesinaba a los niños recién nacidos; es llamada perversa, ramera, falsa, en oposición a la virgen madre buena y dócil. Porque a todos sus pecados, o más bien como origen de ellos, Lilith añade la rebeldía ante el varón.

Por su rebeldía obtiene el peor de los castigos: se la identifica con la muerte. Los personajes femeninos de Elena Garro se relacionan deliberadamente con este mite, no sólo en el nombre de los personajes, Leli-Lelinca, sino en aceptar como característica propia la maldad, la traición; Isabel Moncada, Leli, Mariana son llamadas ¡malas! por los suyos. Laura se identifica con los traidores, Romualdo- amigo de Augusto- se referirá a Mariana diciendo "¡Es Lilith, es Lilith...!"

Lilith, la mujer trasgresora que abandona a Adán se une al diablo. El hombre diablo en "La semana de colores" se llama Flor. El camino que Tefa señala a Leli como erróneo en "Una mujer sin cocina", es el de las rosas, esto es el de los placeres, opuestos al del deber, el de las espinas. El hombre por quien Isabel Moncada se condena en *Los recuerdos del porvenir* se llama Francisco Rosas.

¹⁶ *Ibidem.*

Las niñas que son consideradas "perversas" en "La semana de colores", Isabel Moncada a la que su madre acusa de ser mala; Mariana que reconoce serlo...son culpables de transgredir las normas, de preferir el placer (el camino de las rosas) al del deber que la tradición les impone. Reproducen el mito de Lilith, no aceptan someterse y asumen su culpa y su destino.

Son aliadas del mal traidoras a los suyos. Laura en "La culpa es de los tlaxcaltecas", dice de sí misma: "Yo soy como ellas traidora" (LSC, p. 12). Desconocemos cuál es su traición pero ella habla de haber abandonado a los suyos y a su primer que era a quien amaba. La mujer culpable se identifica con la figura de la Malinche, ¿otra Lilith?

Leyendas relativas a la Malinche la identifican como la hija del príncipe Chimalpopoca y de la dama de Ixtac. Malinche -según estas leyendas- nace cuando su casa ardía y su primer nombre es Malinalli, hierba de penitencia que trae consigo la destrucción,¹⁷

La mujer culpable y traidora, semilla de desgracias como la Malinche, sabe que no ha podido cumplir con el precepto: "Reza con devoción" y por ello causara la desdicha de su familia. Asume y recibe sobre su cabeza la vieja culpabilidad del mito. De Lilith a la Malinche, los personajes femeninos de Elena Garro pasan de la transgresión y la rebeldía (Isabel Moncada en *Los recuerdos del porvenir*, Lelí en *La semana de colores*), a la culpa, al temor que conduce a la huida, en *Andamos huyendo Lola*, y a la esperanza en la redención final en *Testimonios sobre Mariana*.

En *Los recuerdos del porvenir*, vemos como la mujer, doblemente marginada de la acción transformadora, ha estado sometida a las decisiones de los hombres. Pero en un primer nivel, en la situación particular del pueblo, más allá de las diferencias sexuales, las vidas de

¹⁷ Cfr. Somele H. *La muerte del quinto sol*, Barcelona, Roca, 1991.

hombres y mujeres están cobijadas con el gran manto del abandono, de la derrota y insatisfacción. Entre Francisco Rosas e Isabel Moncada, el vencedor y el vencido, el raptor y la raptada, el macho y la hembra, el poderoso y la sometida, no hay diferencias sustanciales. lo que los dividiría, el odio político y personal, el afán de dominio y de venganza, los une finalmente. Comparten el mismo destino trágico, la naturaleza fugaz y frágil de los seres humanos en medio de un entorno violento, degradante. Aún más, los hombres, esos seres tradicionalmente soberbios y prepotentes, muerden continuamente el mismo polvo de humillación y del silencio, al cual las mujeres han estado sometidas históricamente.

El comportamiento familiar y social "debiera" observar en términos generales las tradiciones: los jefes, los que mandan en el país, en el pueblo y en las casas, son los hombres. Por su parte, el modelo exige que las mujeres deban callar y obedecer, casarse, procrear hijos y ser fieles con el marido hasta la muerte. Pero-nos dice la novela- eso no se cumple totalmente así, por ello la vida familiar, la vida cotidiana tiene sus matices y sus contrastes. Por eso encontramos mujeres con carácter, rebeldes frente a la vida a que las condena su condición sexual, su posición frente a la familia:

Los quinqués parpadearon y soltaron un humo negro. Había que renovarles el petróleo. Los jóvenes guardaron el tablero de damas.- No te preocupes, papá, nosotros nos vamos de Ixtepec-dijo Nicolás sonriente-Así se sabrá si son tigres con dientes o sin dientes, pues corderos hay muy pocos-respondió Félix desde un rincón. -A mí me gustaría que Isabel se casara-intervino la madre.- No me voy a casar-contestó la hija (RDP, p. 22).

A Isabel le disgustaba que establecieran diferencias entre ella y sus hermanos. Le humillaba la idea de que el único futuro para las mujeres fuera el matrimonio. Hablar del

matrimonio como de una solución la dejaba reducida a una mercancía a la que había que dar salida a cualquier precio.

A pesar de los rasgos de rebeldía femenina en el mundo cerrado de Ixtepec, no llega a cristalizar en una verdadera liberación de las mujeres, ni siquiera de la generación más joven a la que pertenecen Isabel Moncada y Conchita Montúfar, dichas actitudes representan un avance significativo. Las ixtepecanas no son mujeres sumisas, abnegadas, dispuestas a morir por su marido, por su casa, por sus hijos. Son mundanas, irreverentes, egoístas y convenencieras, de algún modo pragmáticas, poseedoras de un fino sentido del humor incluso en los peores momentos.

Cabe recordar que cuando la novela fue escrita (1953), los movimientos de reivindicación de los derechos de las mujeres se consolidaban definitivamente, y el movimiento feminista a nivel mundial tenía un repunte. Las mujeres habían sido incorporadas a la planta productiva de México: desde tiempos ancestrales al arduo trabajo del campo (a sembrar y cosechar, a la cría de animales) y más recientemente al trabajo industrial. Tenía ya rato que la mujer había logrado el derecho al voto,¹⁸ y de haber sido reconocida legalmente como ser libre, con los mismos derechos que el hombre.¹⁹ Quizá estos hechos de la realidad social incidan en la visión de Garro quien, en *Los recuerdos del porvenir*, pone contra la pared los mitos sobre la inferioridad física, política y social de la mujer.

En la novela aparecen aquellos discursos que a favor y en contra se han esgrimido desde el siglo XIX respecto a este tema y que han continuado en el presente sobre la condición de las

¹⁸ En 1948, durante el régimen de Miguel Alemán, se le da el derecho de votar a las mujeres.

¹⁹ Entre 1920 y 1955 se fue logrando en casi todos los países el derecho al sufragio, proceso que culmina en parte con la Resolución de la ONU del 11 de diciembre de 1946 sobre los derechos políticos de las mujeres.

mujeres.²⁰ Pero, al mismo tiempo, sobre el horizonte de esta opinión aparece un discurso que trata de desmitificar la imagen de la mujer "virgen, madre, y mártir", o por lo menos de matizarla, lo que de algún modo contribuiría a las reflexiones que, de manera más sistemática, se hicieron años después, sobre la condición de la mujer.²¹ Si bien en Ixtepec- habíamos apuntado ya-, como ha ocurrido a lo ancho y a lo largo del país, las acciones públicas, las más vistosas y espectaculares las realizan los hombres, las mujeres no están ausentes de ellas. Ellas toman parte activa como inspiradoras, instigadoras o como agentes, aunque su contribución no sea tomada en cuenta, aunque no haya sido reconocida en las historias oficiales escritas por hombres. La "aparente" pasividad de las mujeres en la política de Ixtepec es negada por el dinamismo y trascendencia de su papel en la trama, por su presencia discreta pero decisiva en la vida social y por su valor simbólico. Las mujeres no avisan qué van a hacer, no dan señales sobre lo que lucubran, sobre lo que tramam, sino que llegado el momento dan la sorpresa. Este misterio que envuelve las acciones femeninas es vivido por los varones como una especie de vértigo, pues al mismo tiempo experimentan temor y fascinación.

²⁰ "Si nos remontamos a las teogonías primitivas que tratan de explicarse el surgimiento, la existencia y la estructura del universo, encontraremos dos fuerzas que, más que complementarse en una colaboración armoniosa, se oponen en una lucha en que la conciencia, la voluntad, el espíritu, en fin subyugan a lo femenino que es pasividad inmanente, que es inercia.

"Sol que vivifica su dádiva; viento que esparce la semilla y tierra que se abre para la germinación; mundo que impone el orden sobre el caos; forma que rescata su inanidad a la materia, el conflicto se resuelve indefiniblemente con el triunfo del hombre". Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín*, p. 8.

²¹ Estamos hablando del discurso que por ejemplo, se halla en la obra de mujeres consideradas "feministas" y concretamente nos referimos a los ensayos reunidos en *Mujer que sabe latín....*, publicado hasta 1973, veinte años después de haber sido escrita la novela de Elena Garro (1953) y diez después de su publicación (1963). En estos ensayos, Castellanos tratando de desmitificar los aspectos idealizados de la mujer que la han reducido a un objeto y que han constreñido su participación en la vida social y política, dice: "Sexo débil, por fin, la mujer es incapaz de recoger un pañuelo que se le cae, de reabrir un libro que se le cierra, de recorrer los visillos de la ventana al través de la cual contempla el mundo. Su energía se le agota en mostrarse a los ojos del varón que aplaude la cintura de avispa, las ojeras (que si no las proporciona el insomnio ni la enfermedad las provoca la aplicación de la belladona), la palidez que revela a un alma suspirante por el cielo, el desmayo de quien no soporta el contacto con los hechos brutales de lo cotidiano." Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín* p. 11.

En un largo pasaje, las mujeres decentes de Ixtepec hacen frente a los militares a través del engaño. Van a invitarlos para la fiesta que han organizado en la casa de Carmen Arrieta, fiesta que en realidad es una trampa para los militares. Ellos las observan atravesar la calle, muy arregladas, a hacerles formalmente la invitación en una breve ceremonia protocolaria, durante la cual ellas les ofrecen un "ramito de oliva", una tregua. Los militares astutamente desconfían, pero no dejan de sentir esa doble fuerza que emana de las ixtepecanas.

Asombrado, Justo Corona no perdía una palabra: fumaba y observaba a las mujeres sin entender lo que se proponían. Francisco Rosas sonrió, entrecerró los párpados y esperó el final del discurso de la esposa del doctor. Alerta, espiaba cada una de las palabras dichas por las amigas y trataba de descubrir lo que escondían sus frases en apariencia inocentes. El no decía nada. El silencio no lo incomodaba; al contrario, en él se movía como pez en el agua. En cambio, ellas eran charlatanas y pronto dejarían escapar la palabra que ocultaba la verdad de aquellas caras viejas y mentirosas. Doña Carmen se vio pisando terrenos pantanosos y no se hizo esperar; valiente, se lanzó al ataque por sorpresa. - Pensamos hacer una fiesta en su honor, general.- ¿Una fiesta?- exclamó Francisco Rosas sorprendido.- Sí, general, una fiesta- repitió ella con calma.- Y con inocencia explicó que una fiesta era la mejor manera de proclamar que las hostilidades entre el pueblo y los militares habían terminado.- La risa borra las lágrimas- concluyó sonriente (RDP, p. 193).

Las ixtepecanas constantemente conversan sobre los hechos históricos, sus opiniones son a primera vista intrascendentes y frívolas. Sin embargo, sus ideas se dejan "oír", se pueden "adivinar" permanentemente a lo largo de la novela como si fueran un constante rumor y como si este fuera un denso velo que lo cubre todo. Son palabras que disfrazan, que disimulan lo que estas mujeres son realmente capaces de hacer esto es, decidir, actuar, volverse protagonistas de la historia del lugar, de su lugar.

Sin olvidar la tradición histórica y la realidad cotidiana que oprime a las mujeres, pero contra balances prejuiciosos, la novela destaca a través de ciertas actitudes, gestos y palabras de los personajes femeninos, el papel activo que las mujeres han tenido y tienen en los movimientos políticos de México, durante la Revolución como durante el movimiento Cristero. En ambos casos, las mujeres no sólo eran enfermeras, mensajeras y espías, sino que ya en la Cristiada, al igual que los hombres, muchas eran soldados y hasta generalas, siendo en ocasiones más valientes que ellos.²²

Esta situación, sin embargo, se presenta de manera diferente en la novela mexicana. Como bien apunta Pedro González, en las novelas de la Revolución, la mujer apenas aparece y su papel es siempre secundario cuando no insignificante: son generalmente esposas y madres que sufren la ausencia de sus hombres enrolados en la bola, o son soldadereas, interdependientes totalmente con su Juan, y sin conciencia social ninguna. Por el contrario, en las novelas cristeras, las mujeres son protagonistas de primer orden, actuando muchas veces con cálculo, con mayor rudeza y crueldad que la mostraban los clérigos que las mandaban.

La presencia de las mujeres es a todas luces fundamental en *Los recuerdos del porvenir* y en todas las novelas de Elena Garro. Son principalmente mujeres las que protagonizan las historias que cuenta: mujeres perseguidas o de algún modo acosadas como las mujeres de Ixtepec; mujeres cuyo recuerdo constituye una parte importante de la memoria de uno o varios personajes; mujeres que tienen el don de vivir dos tiempos paralelamente; mujeres que viven el

²² Basado en testimonios de la época cristera, Jean Meyer concluye que en las campañas, las mujeres "...eran las más decididas a montar la guardia en las iglesias, y en todas partes. Los hombres, en Colula, en Guadalajara, en Sahuayo, se limitaban a desempeñar un papel tímidamente secundario, no enfrentándose al gobierno y a sus soldados más que para defender a sus compañeras". Muchas de ellas, dice el historiador, llegaban a ser auténticos líderes y jefes. Jean Meyer, *La cristiada (La guerra de los cristeros)*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. vol. 3, México, Siglo XXI. 1979. p. 24-25.

tormentoso proceso de ser, de adquirir una identidad. La mujer es principio y fin de la vida, es representación de la memoria colectiva, de la experiencia. La mujer guarda las tradiciones, pero también es ella la que puede ir las transformando. Y es que la mujer por su propia condición, mira e interpreta los acontecimientos de la vida de otro modo, de abajo para arriba, de adentro para afuera, de manera oblicua pero en detalle, como lo hacen quienes no están autorizados para ver de frente y desde arriba. El narrador, que es la memoria de Ixtepec, no obstante pretende ser un ojo omnisciente y neutral que todo lo sabe y domina; ve de soslayo desde la cocina, a través de una sonrisa veladamente maliciosa, como si todo fuera conocido pero nuevo a la vez, como si el mundo se mirara siempre "a través de los visillos de las ventanas", a través de esas "rendijas" que son los sueños y los deseos por donde ven los que están en las márgenes de todo aunque se sienten involucrados íntimamente:

No recuerdo lo que ocurrió después de la entrada de los militares. Sólo veo al general de pie, apoyado sobre una pierna; lo oigo dando las gracias en voz baja, luego lo veo bailar tres veces: una con cada una de las señoritas que habían ido a buscarle. Veo la mirada de Isabel muy cerca de su pecho y cómo se quedó absorta cuando Rosas la llevó a su lugar y antes de alejarse le hizo una reverencia. Veo a Conchita sin alcanzar el compás de la música y pidiendo excusas que le aceptaban con benevolencia. Luego a Micaela, hablando frente a la sonrisa indulgente de su pareja. Y a él solo otra vez, fumando con sus hombres en aquel ángulo del corredor. A su lado la fiesta giraba haciendo y deshaciendo parejas (RDP, p. 197).

Física y afectivamente, la presencia femenina, (como memoria, como conciencia o como parte de una forma de percibir la realidad) está ligada a los acontecimientos más trascendentes

de una familia y de una comunidad: a los nacimientos y a las muertes, al ritual y a la fiesta. En *Los recuerdos del porvenir*, de principio a fin de la trama, la presencia femenina es protagonista, no sólo porque abundan personajes femeninos, sino porque los hechos son mirados a través de ese modo singular que tiene la "memoria o conciencia femenina" de verlos, de sentirlos y de interpretarlos. Memoria que es el pueblo convertido en piedra, piedra-memoria hecha voz, palabra que narra el pasado de un grupo. Es así como esa voz colectiva, ancestral y anónima (la del pueblo de Ixtepec) configurada o representada por el testimonio de dos mujeres, da inicio y cierra la novela: el de Ana Moncada, la madre, y luego el de la hija, Isabel. Dice la voz colectiva, personalizada totalmente: *Aquí estoy sentado sobre esta piedra aparente*.

La presencia de las mujeres dentro de la novela trasciende la marginación política y el olvido. Las mujeres de Ixtepec hablan y son narradas, luchan y son escuchadas, recuerdan y son recordadas. Sus palabras sus gestos y reflexiones llenan, a despecho de su marginalidad en el ámbito político, el espacio simbólico y mítico, pero también ocupan un vasto espacio dramático y escritural. Los comentarios acerca de la belleza y la perversidad de Julia Andrade se dan intermitentemente en casi la totalidad de las conversaciones de los lugareños. Su ausencia física viene a fortalecer su valor simbólico.

Doña Lola Goríbar es un personaje singular. Madre del terrateniente y asesino de agraristas. Su forma de ser y su forma de actuar, la relación con su hijo, la describen como un carácter sólido, sin contradicción alguna, que incluso opaca al propio Rodolfito. Representa de manera fiel y frontal a un matriarcado beligerante, que tiende a coincidir con el machismo y hasta con cierta misoginia.

Las prostitutas, en una acción extraordinaria, encabezadas por el loco Juan Cariño, hacen una huelga (no recibir como clientes a los militares) y una manifestación hasta la comandancia militar como protesta por la muerte de Ignacio y de otros agraristas. Y aunque son burladas, su gesto tiene una fuerte carga simbólica, pues es la única acción de desafío y de repudio contra el poder y los crímenes de los militares. Es igualmente significativo el monólogo interior de Luchi, la matrona de las prostitutas, acerca de su cuerpo y de la vida de las prostitutas, una vida sin hombre y sin amor.

Como puede observarse a cada paso, en el sitiado Ixtepec, el poder de las mujeres es una especie de poder "detrás de la silla", una fuerza sutil otras veces dura y frontal, pero que mueve a los hombres; aunque no logran salvar a nadie. Es el caso de Julia Andrade y su dominio sobre el General Rosas, de Isabel Moncada y el influjo que ejerce sobre su hermano Nicolás y luego sobre el propio Rosas, es el caso de la manipulación y el control absoluto de Lola Goribar sobre su hijo Rodolfito; la fuerza de atracción que doña Ana Moncada tiene sobre su marido Martín. Es a instancias de las mujeres ixtepecanas (doña Elvira Montúfar, Doña Carmen Arrieta, Dorotea, La Luchi, etc.) como es posible organizar la conjura contra los militares que sitian el pueblo. Es a través de una mujer como cae el oprobio sobre los ixtepecanos y las sucesivas generaciones, pero también es a través de ellas como se cristaliza la prerrogativa de la venganza y de una virtual liberación; es a través de la memoria de mujer como se perpetúa la leyenda y por medio de ésta se conjura la muerte y se logra la resurrección a través de la permanencia de la leyenda.

La novela *Los recuerdos del porvenir*, pone en diálogo los elementos diversos que forman esa personalidad en "proceso" y los valores "femeninos" o atribuibles a "lo femenino"- que se

consideran esenciales y generales de todas las mujeres- no sin un dejo irónico. Por otra parte no obstante estos rasgos distintivos, se reconoce que como seres humanos, hombres y mujeres son en esencia iguales, capaces ambos de albergar pasiones y retos, cualidades y defectos, vicios y virtudes, aunque social y políticamente no estén en la misma situación.

Lo que resulta reprobable es una práctica social que promueve el abuso del más fuerte sobre el más débil e indefenso; lo que resulta nefasto, porque homogeneiza y empobrece, es ese discurso mitificador de la cultura patriarcal que ha hecho y sostenido durante siglos una imagen femenina como roca de río, lisa y quieta, sin aristas, pulida y arrastrada permanentemente por la corriente de atributos y epítetos que la hacen ver y verse de una pieza.

Como la mujer de Lot-roca o estatua de sal que siempre mira al pasado, acostumbrada a su propia tragedia a las mujeres de Ixtepec les han imbuido la idea poco atractiva de que, como seres humanos y como personajes, han pasado y pasan "intactas" de una época a otra de una generación a otra, de un contexto a otro, de un texto a otro, como si la experiencia fuera eterna. Bajo esta perspectiva, los seres están predeterminados, pues no son sino proyecciones de otros que los han precedido. Esta idea y su crítica parece encarnar radicalmente en y a lo largo de la obra de Elena Garro. En su narrativa no sólo los papeles actanciales, sino que los mismos personajes femeninos parecen trasladarse, repetirse de una novela a otra, de un cuento a otro y, dentro de la misma obra, de un personaje a otro.

En *Los recuerdos del porvenir*, la figura luminosa, enigmática y bella de Julia Andrade, de la primera parte, cede su lugar como amante de Rosas y comidilla del pueblo a la atormentada Isabel Moncada. En el libro *Andamos Huyendo Lola*, tanto en el cuento que da nombre al libro como en la mayoría de los que conforman el volumen, aparece casi siempre la

pareja madre-hija, dos hermanas, dos amigas: Leli y Lucía, Lelinca y Lucía, etc.

En uno de los cuentos, "La Guerra de Troya", por ejemplo, las hermanas parecen estar fundidas en una sola: "Eva y yo éramos una. -Tengo hambre- decía Eva. Las dos comíamos el mismo pure, dormíamos a la misma hora y teníamos un sueño idéntico." En *Andamos Huyendo Lola*, el personaje siempre es doble, lo forman una mujer y su hija, dos hermanas, o dos amigas, que comparten la experiencia de la persecución, de una huida eterna.

En los cuentos de *La semana de colores*, aparecen las hermanas Eva y Leli, Evita y la criada Lorenza, quienes viven distintas aventuras en una secuencia de relatos que tratan sobre la infancia, una especie de infancia compartida.

En *Testimonios sobre Mariana*, viene a ser una síntesis, una condensación de personalidades del personaje y de situaciones que aparecen desde *Los recuerdos del porvenir*: Isabel, como todos los pueblerinos admiran a Julia e íntimamente quisiera estar en su lugar, deseo que finalmente se realiza: Isabel toma el lugar de la hermosa Julia en la segunda parte. De hecho, Isabel Moncada vendría a ser la representación realista, terrenal y cruda de la mujer-antes sublimada- y ahora entregada a sus propias pasiones. Y más allá pareciera que hay un parentesco prolongado entre las protagonistas de Elena Garro, una especie de línea de evolución del "personaje" cuyo origen es Julia y cuyo desarrollo y final trágico se da a lo largo de la novelística de la autora: primero por Isabel y luego por Mariana, una Isabel y una Mariana cuyos rasgos maravillosos y subersivos naturales las han arrastrado a la muerte o a la locura pero, por ello mismo, a la trascendencia. Dichas mujeres se vuelven leyenda precisamente cuando son sacrificadas, cuando desaparecen físicamente, pues es cuando la memoria personal y colectiva las fija para siempre.

Ahora bien, cada una de ellas es una especie de variante o versión de una misma esencia, aunque cada una en su circunstancia particular sea un carácter único. La autora parece estar influida por ciertas religiones o filosofías orientales que creen precisamente que existe la reencarnación como forma de un perfeccionamiento sucesivo e interminable en los seres humanos. En su obra hay una obsesión por enfatizar que lo que se vive se ha vivido antes aún en épocas remotas y que lo que se vivió se vuelve a vivir en el futuro. Así, los actos fallidos, los equívocos eternamente repetidos, los mismos a través de sucesivas generaciones aunque "nunca idénticos del todo", hace que los hombres y las mujeres sean una especie de actores que representan varias veces la misma pieza teatral- aunque en distintos momentos-, que vagan en distintos escenarios, como portadores de un *pathos* esencial que se conserva intacto. Impregnada de esta visión esencialista y fatalista su obra pareciera decirnos que ante la obcecación y la ceguera humana, ante su proclividad hacia el fracaso, resulta casi imposible vencer.

Y sin embargo y apesar de todo, los intentos que ellas hacen por rebelarse contra ese destino manifiesto hacen la diferencia, hacen ese "nunca idénticos del todo" que existe entre los seres humanos. Y es que sus esfuerzos no son nada insignificantes, sobre todo cuando les acarrearán la secreta admiración y la abierta censura de otras mujeres, el acérrimo ataque de la autoridad y las instituciones (de la familia, del marido, del padre, del gobierno y sus hombres fuertes). En las novelas de Elena Garro el estigma social y moral marca a las mujeres que se rebelan, inclusive en novelas muy posteriores como es el caso de *Testimonios sobre Mariana*.

En esta novela, el personaje es la esposa de un destacado intelectual (Augusto) el cual vive sucesivamente en México, en Nueva York y en París durante una época de gran actividad política y artística. (años del auge del existencialismo y que preceden al 68); en la novela se

menciona a Bretón, a Sartre y a una cantidad importante de latinoamericanos que ven en Francia la capital del arte y del pensamiento. Mariana se desenvuelve *en* y es parte *de* un ambiente culto, polémico, y al mismo tiempo, snob y frívolo. Frente a las convenciones sociales su docilidad es sólo una máscara. Acosada por su marido y sus amantes, por hombres que la desean usualmente o que pretenden controlarla, encuentra en el amor que potencia su rebeldía una forma de zafarse del yugo de todo aquello que signifique "lo autorizado" para destacarse así del conjunto de los "seres normales y cuerdos". Mariana era muy dócil, siempre obedecía, aunque después hiciera siempre su voluntad. En su aparente obediencia residía el engaño.

Ubicada principalmente en grandes metrópolis como París, Nueva York o Madrid, ciudades que configuran una especie de "cárcel del mundo", esta novela destaca a un ser- la protagonista Mariana- que huye permanentemente de los grilletes de la convención, del autoritarismo. Su pecado como el de Isabel Moncada, consiste en mantenerse a pesar de las presiones, fiel a sus instintos e impulsos. Y también como Isabel, su delito es el de vivir su drama personal y existencial como si fuera lo único importante y trascendente en el mundo. Mariana es ignorada política y socialmente, sus opiniones son objeto de escarnio en las discusiones y polémicas en ciertos círculos de intelectuales latinoamericanos emigrados, precidados por Augusto su marido. Ella se venga de todo ello ignorándolo, viviendo la vida cosmopolita y sofisticada como algo realmente ajeno a ella. La actitud de Mariana es subversiva porque pone en evidencia las pequeñas ambiciones y las mezquindades de un grupo de intelectuales que se consideran "selectos"; muestra la crueldad de quienes se consideran "inteligentes", "revolucionarios", "progresistas", esos a quienes "...la ciudad aplaudía hasta sus errores" esos "Inmortales" que tan acremente son criticados en *Los recuerdos del porvenir*.

Mariana es también esa "partícula revoltosa" que se atrae enemigos y perseguidores por el hecho de ver un modo singular las cosas que la rodean, por actuar hasta cierto punto a contracorriente de una moral burguesa, pero sobretodo, Mariana es un ser que se ha conservado niña en esencia, rebelde y libre, "irresponsable", irreverente ante la novedad y transcendencia de los acontecimientos. Bella y juvenil, espontánea y simple, es una versión más acabada de la Julia y la Isabel de *Los recuerdos del porvenir*, en cuya aparente fragilidad reside una enorme fuerza subersiva.

A Mariana, a Isabel Moncada y a Julia Andrade las rodea una especie de halo romántico, de fatalidad. No obstante la luminosidad que proyectan hacia afuera, la continua inmersión en sí mismas, las vuelve oscuras, inaccesibles. Surrealistas por naturaleza, son existencialistas como resultado de vivir en un tiempo y en un lugar en los cuales los actos y palabras pervertidos por el poder, la hipocresía, la violencia y el desamor han dejado de tener sentido. De algún modo representan el alma atormentada y sacrificada del hombre contemporáneo que tiene que vivir ezquizofrénicamente escindido, en un mundo a su vez atomizado y absurdo, en un mundo decadente.

Estas mujeres, dominantes por lo demás en sus obras, son opuestos al papel que les ha sido asignado tradicionalmente. No son mujeres tejedoras, no permanecerán en la cocina, ni aceptarán la penitencia. Por ello son rechazadas por los suyos y condenadas por las otras mujeres. Las criadas censuran a Lelí el que haya desobedecido a sus padres, la madre teme encontrar en Isabel Moncada la imagen de una lubricidad que ella niega. Lelí, Lelínca, Isabel, Laura, Mariana, admiten su culpa, su identidad de traidoras como un desafío ante quienes las acusan, se niegan a ser capaces de arrepentimiento. Seremos lo que nos llaman, parecen decir,

nos convertiremos en la maldad con la que nos ven los ojos de quienes nos juzgan, aunque por ello se nos persiga y condene a muerte.²³ La muerte decía la escritora Elena Garro:

es vivir para siempre dentro de la obra que cada quien crea y la vida no es más que un espectro de la muerte misma. Cuando uno muere vive para siempre dependiendo del camino que uno elija: el lleno de rosas te lleva al infierno, y el lleno de espinas, al cielo.²⁴

El pecado de las protagonistas de las obras de Elena Garro es haber escogido el camino de las rosas:

Llamaremos humildemente a las puertas de oro y plata de la Gloria. Si no te permiten entrar volveremos aquí, a esta cocina oscura, en donde te expliqué los dos caminos, el de las rosas y el de las espina y que tú no quisiste escuchar y sembraste la desdicha de tu familia... (AHL, p. 228).

La salvación no está en el arrepentimiento, al que rara vez se accede, sino en el poder de la imaginación, de la fantasía, del milagro.

²³ La autora se confesaba creyente de la vida después de la muerte y decía: "Desde 1968 he caminado entre tantas espinas, creo que me voy a ir al cielo. Dicen que cada quien es arquitecto de su propio destino, pero el mío ha sido terrible. Si hay vida después de la muerte y reencarnas, me gustaría ser un gato. Porque los gatos tienen 7 vidas. Amí la vida me ha pegado mucho... Hay días difíciles y amargos. Los felices se van rápido y las desdichas te duran y duran y te preguntas: ¿Cuándo saldré de esto? Y me respondo: solo cuando uno muere, cuando la vida se apaga... Cesar Guemes; *Op. Cir.*

²⁴ Cesar Guemes: "No sé que hacen los escritores de México para ganar dinero: Garro" *La Jornada*, 23 de agosto de 1998. pp. 20-22.

4.3 Yo social

Según Charles Mauron el yo social de un artista engloba todas las funciones que no pertenecen a la actividad creadora. Así, las relaciones que se establecen y las acciones que se efectúan en la vida privada, como en la vida social influyen en su obra. El artista, él, establece unas relaciones nuevas "ligando la personalidad a los objetos de arte, obras del prójimo después del yo, convertido en creador a su vez". El yo creador desarrolla entonces nuevas funciones (el autor utiliza en su esquema la noción de "función oscilante" de Ernst Kris, que introduce una relación dialéctica entre los procesos conscientes e inconscientes). El Yo creador y el yo social que tienen el mismo inconsciente, los fantasmas salidos de este inconsciente buscan salidas en los dos yo que se "comunican a través del fantasma".²⁵

Asimismo, las obsesiones de la escritora Elena Garro, pueden tener su origen en esos fantasmas mencionados por Mauron, o tal vez, en su pasado o en la realidad vivida por la autora, como ella misma lo señala en las cartas que dirige a Emmanuel Carballo, si toda obra se alimenta de la realidad que vive no es una fotografía, una calca, la escritora añade otro elemento a su experiencia vital, la transforma la cambia.

Al entender la literatura no sólo como un juego placentero, sino como un espacio en el cual puede aclararse el sentido de la vida, considero que Elena Garro, aunque afirma que escribe "sólo para subsistir",²⁶ lo hace también para aclararse ese sentido.

²⁵ Mauron escribe en francés *phantasme* y no *fantasme* para designar las "fantasías inconscientes imaginativas".

²⁶ Carlos Landeros, Entrevista a Elena Garro, *Excelsior*, 3 de marzo de 1989, pp. 5,13, 22 y 23.

Charles Mauron dice en su estudio sobre Mallarmé²⁷ que la obra literaria traduce la lucha que libra el poeta contra la muerte. De *La semana de colores* a *La casa junto al río* el transcurrir de la vida conduce al porvenir que es la muerte, "Nuestras vidas son los ríos..." titula Elena Garro al cuento que cierra *La semana de colores*, haciendo referencia al texto de Jorge Manrique y nos lleva a través de ese río pese a su afirmación, "mi única novela autobiográfica es *Los recuerdos del porvenir*, a la biografía de una mujer determinada por hechos externos, pero también por un sentido de culpa que no logra exorcizar.

La autora otorga a la literatura un poder premonitorio, "lo que escribe puede suceder, predestinación o fatalismo parece conducir a los personajes a un destino sin remedio, del que sin embargo escapan por el milagro en el que intervienen toda suerte de elementos fantásticos; el tiempo y el espacio se fracturan, la realidad, deja de tener explicación racional, la fantasía en cambio lo explica todo.

La ficción, dice Vargas Llosa, "es ante todo una escritura, un orden, a través del cual el escritor corrige su realidad en función de sus demonios."²⁸ La escritora decía al respecto:

Para saber de la vida de un escritor, tienes que leer su obra, porque casi todo es autobiográfico en todos los escritores. Claro más o menos disfrazado, más o menos disimulado, pero esencialmente reflejan una parte o una manera de ser. Un día por ejemplo comencé a recordar mi infancia y esos son *Los recuerdos del porvenir*.²⁹

²⁷ Charles Mauron, *Mallarmé*, Seuil, París, 1977, p. 75.

²⁸ Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua, Flaubert y Madame Bovary*. México, Editorial Planeta, Colección Biblioterca de Bolsillo, 1989.

²⁹ Cesar Guemes, *Op. Cit.* p. 21.

De este modo, el mundo cotidiano: alimentarse, pagar la renta, relacionarse con los vecinos, encontrar trabajo, siendo extranjero, recibir una raquílica pensión para sobrevivir, lo habitual, las luchas de cada día se van transformando en el mundo de nuestra autora, en un mundo de acontecimientos más triviales. Como tener un gato o ir a cobrar una pensión, todos estos actos esconden una segunda naturaleza inquietante y misteriosa.

En Elena Garro converge una literatura que retoma a la provincia, (*Los recuerdos del porvenir*, *La semana de colores*) con un género en el que la realidad conocida y detallada se rompe de pronto a mundos regidos por leyes distintas. Flora Botton dice en su obra *Los juegos fantásticos*, que lo fantástico se ubica en relación con los conceptos de lo real y lo imaginario, que es una angosta franja situada entre lo maravilloso y lo extraordinario³⁰.

En *Los recuerdos del porvenir* y en algunos cuentos de *La semana de colores* sucesos y elementos extraños conviven naturalmente con los personajes, la vida no tiene como límite a la muerte. Este deseo de trascenderla se manifestará también en las obras que podemos considerar de una segunda época, en las que el elemento de pesadilla en el que viven las protagonistas puede romperse por la magia y la fantasía que las salva.

Elena Garro violentará insistentemente la realidad para moverse en lo onírico y la simbólico en una rebeldía en la que a pesar de su fatalismo intenta romper con lo predeterminado y lo establecido. La creación literaria es no sólo un reflejo de la vida sino una fórmula mágica capaz de exorcizar a los personajes que inventa. Vida y literatura son vasos comunicantes que hacen difícil el distinguir a una de la otra.

³⁰ Flora Botton, *Los juegos fantásticos*, México, UNAM, 1983.

La novela *Testimonios sobre Mariana* deja incógnitas sobre la personalidad de Mariana, su marido y sus amantes. Pero no se pueden negar las claves que remiten a la biografía de la autora, Augusto, el intelectual, es fácilmente identificable con Octavio Paz; al igual que él vive en París, frecuenta a escritores e intelectuales sobre los que tiene influencia, Mariana y su hija pueden ser Elena y Helena Paz aunque no dejan de ser personajes literarios pasados por el cedazo de la creación, son y no son los mismos que en la vida real. La denuncia de la persecución y el acoso por parte de los que tienen la fuerza y determinan lo que es la libertad y los derechos humanos son dardos bien dirigidos hacia Octavio Paz, lo que no niega la calidad literaria del libro.

Recordemos la anécdota de Dante, quien puso a sus enemigos en el infierno, o de Miguel Angel que pinta en el círculo infernal a su censor. No sabemos si se excedieron, si fueron justos o injustos, en todo caso ejercieron su libertad personal y exorcizaron a sus fantasmas. La misma Elena Garro lo dice al referirse a un supuesto ataque de Octavio Paz hacia ella en uno de sus poemas: "El poeta mitifica. Paz trató de exorcizarme diabolizándome."³¹

En la novela *Un corazón tirado en un bote de basura* (1993), la escritora, a través de Ursula nos da su visión de sí misma, de su mundo:

El mundo gira sobre su propio eje, se dijo y se encontró a sí misma girando sobre su propio eje, en un continuo movimiento sin sentido, que no la llevaba a ninguna parte y que no le daba ninguna esperanza de poder quedarse quieta, como cuando era niña y, sin moverse, sentada en un tejado observaba el vuelo de las aves migratorias o el vuelo inseguro y ondulante de las mariposas, que flotaban unos momentos para luego desaparecer para siempre. le daban temor por la hermosura y brevedad de su existencia. "Sí, sólo viven para encender el aire de colores y luego desaparecen",

³¹ Emanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 514.

le había explicado su padre. Ahora ella hubiera querido ser así: una pequeña mancha multicolor, flotando unos instantes sobre las rosas, sólo quedaba un mundo hostil y negro en el cual algunos hombres tenebrosos llenaban el aire de crímenes: las mariposas habían muerto (CBB, p.42).

En esta novela la autora nos muestra el paisaje de un París con fiestas, teatros y grupos clandestinos. El desencuentro amoroso, la búsqueda y la ilusión social navegan en las conversaciones de un grupo de jóvenes entre los que el único vínculo es el deseo por Ursula, una mujer un tanto superficial, otro tanto ingenua, que se introduce en un ambiente lleno de dobles fondos, un camino que se bifurca, y en el cual ella está parada en el punto de escisión sin saber que ruta tomar. En esta novela corta la autora, refleja los años vividos en París, nos presta sus ojos para apreciar los laberintos no sólo de personalidades, sino el abánico de tendencias y de emociones que ella supo captar y contemplar durante su exilio.

Así, Elena Garro nos cuenta la historia de una mujer que permanece terca en la búsqueda del amor. Nos habla de una mujer cosmopolita, inteligente, extrovertida, un tanto frívola y provocativa, la cual no duda en llegar al límite (casi absurdo) de su propia urgencia amorosa, a pesar de su propia inconsciencia. Ursula es una mujer atrevida y delirante que se debate entre tres hombres totalmente diferentes entre sí. Sabe que debe tocar fondo, lo cual no la detiene para reconocer la farsa del mundo que la rodea.

A lo largo de *Un corazón en el bote de basura*, la protagonista Ursula se enfrenta a una serie de encuentros y desencuentros con sus amores, con sus amigos y con su entorno. Está consciente de que esta constelación de acontecimientos- no siempre gratos y en su gran mayoría reveladores- apuntan hacia un descubrimiento de un sólo hallazgo: su amor.

Ursula es una mujer joven, casada, que ha abandonado (más bien, ha escapado) de su

marido Alfonso; él, al igual que ella, es un joven perteneciente a una clase social privilegiada. Sin embargo, esa vida superficial llena de lujos y de excesos no la convence, por lo que Ursula se marcha con Dimitri, un músico ruso militante de la izquierda; sin embargo la presencia de Andrés, un primo un tanto dandy, un tanto cínico, la perturba. Así, Ursula se involucra en tres ambientes disímolos entre sí donde ella es más una víctima que una participante. La ignorancia o la extrema inocencia la empujan a inmiscuirse en situaciones absurdas, una trampa de la que no sale a salvo. Un juego en el que ella es la pieza clave y en el cual hace un jaque por inadvertencia más que por convicción.

Además en *Un corazón en el bote de basura* redescubrimos a la dramaturga, ya que este texto se caracteriza por sus escenarios y escenas más cercanas a un teatro. Es sorprendente la agilidad y sobre todo el movimiento y la evocación visual que provoca, es como si a cada cambio de página, apreciáramos diferentes encuadres sobre una misma historia. Uno de los logros en la narración es que la tercera persona funciona como despegue narrativo y a la vez como la lente de una cámara a través de la que apreciamos y recorremos la acción.

Asimismo esta obra, la protagonista Ursula se enfrenta a un mundo de segundas intenciones y superficialidades que la acorralan, la llevan a un laberinto donde no encuentra la salida, la escritora nos cuenta como Ursula es una de esas mujeres que no cesa de buscar un lugar para su corazón, que debe llegar hasta el límite para ver la magnitud de la farsa y superficialidad que la rodea.

Al igual que sus personajes, la autora no cesa de buscarse a sí misma a través de la fantasía e imaginación, emprende el camino de la creación y, ya sea que la historia nos sea contada en primera persona o en tercera persona, encontramos siempre una voz que reflexiona

sobre sí misma. Podrá elegir la primera persona en *Los recuerdos del porvenir* y ser el narrador testigo de su propia desventura, cerca y distante de su historia, o identificarse desde un tercero que narra, con la vida de los personajes hasta ser uno de ellos en *La casa junto al río*.

La escritora Elena Garro a los 17 años asistió a su primer baile, pero abandonó el salón cuando un joven se molestó por negarse a bailar con él. El joven era Octavio Paz y poco después se casaron en 1937. En realidad ellos se conocieron desde chicos. La escritora nos dice acerca del poeta:

Era muy joven y cuando venía a la casa (ya en México) a hacerme la corte se hizo muy amigo de mi papá. Yo llegaba del Colegio (de la prepa), me gustaba cenar e irme a la cama porque me encantaba dormir y Octavio se quedaba platicando con mi papá.³²

La vida en común de Paz y Elena transcurrió de 1937 a 1959. Fueron años formativos en los que viajaron juntos, conocieron a las principales figuras intelectuales del momento y se incorporaron a los movimientos de vanguardia. Emmanuel Carballo comenta de ellos:

Los conocí en 1963. En esas fechas obviamente, Elena conocía a los grandes escritores latinoamericanos del cono sur, donde Octavio colaboraba. Ella era amiga de José Bianco, Bioy Casares, de Borges, de todo ese grupo de Murena...³³

³² *La Jornada*, 21 de noviembre de 1991, p. 23.

³³ Elena Garro ¿perseguidora o perseguida? en *UnomásUno*, 2, sep.84. p. 1.

En los años '40, Octavio Paz escribió su gran poema *Piedra de sol*, poema dedicado al amor a Venus y a su conjunción con el sol, la presencia de Elena Garro en este tiempo es inseparable de su producción poética. Así a través de *Piedra de sol*, el poeta traza de alguna manera el proceso de esa convivencia que va del encanto al desencanto.

En 1956 Octavio Paz presenta con el grupo de *Poesía en voz alta*, que él coordina, la obra de Elena Garro: *Un hogar sólido*,³⁴ en esta obra está presente la vida hecha de encuentros, desencuentros, rencores y de una influencia mutua. La escritora nos dice de esta época:

La verdad de *Poesía en Voz Alta* es que estábamos en Suiza Paz y yo, y pensamos en un teatro con pocos elementos y pocos personajes para que pudiera ser montado con facilidad...³⁵

Durante el tiempo que vive con Octavio Paz, Elena se distingue por tener "vida propia" según el testimonio de Emmanuel Carballo, era una gran señora de su salón, era la mujer brillante osada, nunca mimética, nunca acomplejada, nunca una dama mexicana que tejía o le servía al marido para que se refugiara o se acunara y le pusiera las pantunflas. Tenía una vida propia,³⁶ decía lo que pensaba, que podía estar o no de acuerdo con el poeta Octavio Paz; de él, la escritora se expresaba:

³⁴ Esta obra fue estrenada en el Teatro Moderno en 1957. Junto con otras piezas suyas fue editada por la Universidad Veracruzana en su colección Ficción, en 1958. Al conjunto se le dio el nombre de *Un hogar sólido y otras piezas en un acto*. Años después, la obra será la única pieza de un autor mexicano elegida por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo para aparecer en la célebre *Antología de la literatura fantástica*, Editorial sudamericana, 1965, 200 pp. En 1979. Elena Garro volvió a publicar una nueva pieza: *Felipe Angeles*, UNAM, Difusión Cultural, 1979.

³⁵ Emmanuel Carballo, Huberto Batis, "Conversación..."p. 3

³⁶ Durante el tiempo que vivió con Paz en Nueva York, Elena Garro se dedicó a trabajar en el American Jewish Comitee, donde traducía artículos al español para su distribución entre los judíos de América Latina, y posteriormente hizo una revista que se llamaba *Hemisferio*, de propaganda antinazi.

Era una persona muy inteligente lo único que me exigía era que escribiera. Y como no escribía me juzgaba frívola.³⁷

Emmanuel Carballo nos dice que durante su vida con Octavio Paz, ella se la pasaba discutiendo de historia, de literatura etc. En el cuento "Mi vida con la ola". El poeta narra la historia de una traición llevada a cabo por la ola a la que finalmente convierte en cristal y rompe... Existe una similitud con "La señora de la turquesa" la cual es expulsada de su casa que se rompe. Paz en "Mi vida con la ola" describe un encuentro con alguien inusitado con quien piensa alcanzar la dicha.

Por su parte Emmanuel Carballo, al referirse al matrimonio de Octavio Paz y Elena Garro, citando a Arreola nos dice:

...fue un matrimonio que se fue moliendo así mismo porque ya no tenía materia que moler. Se fue desbaratando hasta que se acabó y cada quien siguió por su lado.³⁸

Las características de rebeldía y culpa de sus personajes, tan parecidas a las de la autora; se pueden considerar como datos que nos llevan a la fantasía a los hechos reales y conducen al contenido profundo, latente, que podemos identificar con el subconsciente, aquello que al transcender a la anécdota y al recuerdo consciente, nos revela la añoranza del paraíso perdido, la secreta incubación de sentidos de culpa que conducen a la premonición del castigo: Isabel se convierte en piedra el 5 de octubre, la misma fecha en la que, dice Elena Garro, se detiene para

³⁷ Emmanuel Carballo, Huberto Batis. "Conversación..." p. 3.

³⁸ *Ibidem*, p. 3.

ella el tiempo, cuando Sócrates Sánchez Lemus la denuncia como instigadora del movimiento del 68.³⁹ En *Los recuerdos del porvenir*, el castigo de Isabel será la inmovilidad por no haber alcanzado ni el perdón, ni el amor. Queda presa en su memoria circular. En las multicitadas cartas dirigidas a Carballo, Elena Garro dirá, "me pides que recuerde cuando ya me había olvidado".⁴⁰

El contenido biográfico en la obra de Garro se extiende a través de una historia que transcurre de los episodios de las niñas de *La semana de colores*, a la persecución y muerte de *La casa junto al río*.

En las cartas dirigidas a Carballo, que ella misma considera como su autobiografía, se describe como una niña inquieta, "partícula revoltosa" se autodenomina, de las que causan conflicto sin proponérselo, y también proponiéndoselo. La escritora tendrá una rebeldía innata para aceptar la pasividad, la rutina. Al igual que su personaje Isabel Moncada, incapaz de detener la muerte de su hermano Nicolás, Elena ha vivido a menudo, el costo de soñarse omnipotente.

Esta "partícula revoltosa" ingresa en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ahí su talento creativo, no en balde fomentado en la infancia, se desarrolla en la coreografía.⁴¹ Por ese tiempo, conoce al también alumno de la facultad, Octavio Paz y se casa con él en 1937.

³⁹ Emmanuel Carballo dice de la escritora: "Lo cierto es que a Elena Garro por sus ideas políticas, equivocadas o no, le decretaron muerte civil; después le conmutaron la sentencia por ostracismo perpetuo, la convirtieron en una *no persona* y desde entonces huyó a Europa.

⁴⁰ Emmanuel Carballo... *"Protagonistas..."* p. 493.

⁴¹ En una entrevista la escritora decía: "Mi vocación era el teatro. Y mi profesión lectora", en *La Jornada*, 4-nov-91. p. 35. En la segunda mitad de la década de los 50, Elena Garro se dio a conocer como dramaturga con tres pequeñas piezas: *Andarse por las ramas*, *Un hogar sólido* y *Los pilares de doña Blanca*. Pese a que su producción dentro de ese género podía considerarse escasa, se le ubica entre las dramaturgas más destacadas del país.

Si unimos los cuentos referidos a Paz y Garro, vemos la imagen de un encuentro amoroso y la de un desencuentro profundo y desdichado, al que los dos harán referencia en sus respectivas obras. En el campo femenino Elena es lo que Octavio Paz es en el masculino: uno de los grandes escritores del siglo XX.

Por otra parte ambos escritores comparten un común código literario, en el que la presencia del tiempo, la memoria, los sueños, los símbolos y el cuestionamiento de la realidad son constantes. Los dos consideran que la literatura se escribe con la vida y la presencia de ambos en sus respectivas obras no puede negarse. Fueron años formativos en los que viajaron juntos, conocieron a las principales figuras intelectuales del momento y se incorporaron a los movimientos de vanguardia.

La escritora tarda en publicar, según dice, para no opacar la carrera en ascenso de su marido al que por otra parte apoya económicamente:

Me dediqué al periodismo porque él ganaba muy poco dinero entonces y porque eso no opacaba a nadie, sino que producía dinero. Y me dediqué a callar porque había que callar. Bueno, pues me callé, y cuando escribí por ejemplo *Los recuerdos del porvenir* no pensaba publicarlo; lo escribí en 52 y se publicó en 1963.⁴²

En 1956 Octavio Paz presenta con el grupo de *Poesía en Voz alta*, que él coordina, la obra de Elena Garro *Un hogar sólido*. Esta vida hecha de encuentros, desencuentros, rencores y de una indudable influencia mutua, se refleja y recrea en *Testimonios sobre Mariana*.

⁴² Vega Patricia "He reflexionado sobre toda mi vida y sólo acepto mi infancia: Elena Garro", *La Jornada* 4 de noviembre de 1991, p. 35.

Asimismo, tanto Elena Garro como Helena Paz después del 68, se transforman en lo que Batis y Carballo coinciden en señalar como las perseguidoras perseguidas. Hace varios años que formo parte de un ejército que se reproduce por generación espontánea bajo cualquier régimen político:

Has alcanzado la nueva categoría de no persona...
Tratar de volver a ser persona es tarea casi imposible. A la no persona se le despoja de familia, animales caseros y sobretodo se le niega trabajo, si se queja se le considera una perseguidora peligrosa en el mundo democrático.⁴³

El exilio de Elena y su hija, acosadas en un México que les cierra las puertas a raíz de los sucesos del 68, se inicia en 1972 cuando ambas van a Estados Unidos y solicitan un asilo político que les es negado. De ahí emigran a España. Estos episodios se encontrarán reflejados en *Andamos huyendo Lola* y en *La casa junto al río*. A partir de ese momento viven con una extraordinaria escasez de dinero. Epoca que se ve reflejada en su transcurrir desolado y paranoico, de Estados Unidos a España, en *Andamos huyendo Lola*. El mundo burocrático que niega permisos de trabajo y visas, en "La primera vez que me ví", el ambiente sórdido de derrota y persecución, "Andamos huyendo Lola", la brutalidad soez de hosteleros y el desesperado afán de conservar la belleza amenazada presentes en los cuentos "La corona de Fredegunda", y "Las cabezas bien pensantes". De este modo, las experiencias reales de la pobreza y el hambre opuestas al mundo de la magia, de la otra realidad, que es finalmente la literatura.

⁴³ Emmanuel Carballo, *Protagonistas..* p. 493.

4.4 Génesis de la obra literaria: Yo creador

Didier Anzieu señala en *El cuerpo de la obra* al introducir el concepto de trabajo creador, las resonancias demasiado intelectuales que este evoca. Señala cómo el autor deja en la obra misma una huella de las sensaciones corporales, que el autor experimentó durante la creación. Esta imagen de un cuerpo desarticulado, fragmentado, arrastrado por el miedo y la angustia apunta hacia las sensaciones de Elena Garro al crear.

Más adelante al referirse al cuerpo fragmentado, al terror de la fragmentación se verá otra resonancia de esta problemática. Anzieu a este respecto afirma que:

Crear no es sólo ponerse a trabajar. Es dejarse trabajar en el pensamiento consciente, preconsciente, inconsciente, y también en el cuerpo, o por lo menos en el Yo corporal, así como en su confluencia, en su disociación, en su reunificación siempre problemáticas. El cuerpo del artista, su cuerpo real, su cuerpo imaginario, su cuerpo fantástico, están presentes a todo lo largo del trabajo y él teje las huellas, los lugares en la trama de su obra.⁴⁴

Las referencias al cuerpo abundan en la obra de Elena Garro pero es un cuerpo enfermo, como el de Mariana en *Testimonios sobre Mariana*, frágil, como el de Lucía Mitre en el cuento "¿Qué hora es...?". El cuerpo además debe ser castigado como en la novela *Inés*, o en Verónica de *Reencuentro de personajes*.

Sólo podemos suponer que el trabajo creador debió pagar un precio muy elevado en cuanto a somatización y malestar para realizar las diferentes obras de la autora. Didier Anzieu

⁴⁴ Didier Anzieu, *El cuerpo de la obra*, p. 53.

señala que la obra se construye sobre la destrucción de una de las figuras que constituyen el superyó, figura no sólo inhibidora y maldecidora, sino además, y sobre todo, de una fecundidad insuperable. La misma destrucción tiende a revestirse sobre el autor y la obra en proceso, y puede suceder que éste no pueda derrotarla por medio de la inteligencia y la perseverancia; entonces le es preciso localizarla sacrificarle una parte de su fuego bajo la forma de fracaso o de enfermedad. Desde la perspectiva de la escritora Elena Garro, las primeras producciones son pequeñas obras de teatro, luego intenta la novela *Los recuerdos del porvenir* (1963).

La creación en Elena Garro tiene un primer momento de escritura, seguido de otro de lectura para acceder a un tercer momento de reescritura.

La escritura, por tanto, es una reacción enérgica contra una situación (comunicativa) primitiva, depresiva, es la sublimación de la antigua carencia. La escritura obedece a un impulso interior tan inesperado como incontrolable. La escritura es presa de esa doble contradicción de ficción y de realidad; de fiabilidad, ingenua y ciega y de la certeza de que lo que atrapa la letra impresa son patrañas. Sin embargo, esta situación permite la emergencia de una realidad diferente que alivia aunque sea momentáneamente angustias agudas y satisface deseos íntimos, que sólo parcialmente han sido ceñidos por algunas palabras. El hecho más sobresaliente en la transición del período de juventud al de la madurez en el proceso creativo de Elena Garro, es el paso de la primera a la tercera persona. Es cierto que en algunos momentos Elena vuelve a visitar los escenarios y temática de su obra de juventud pero ya no lo hace desde la perspectiva reducida del Yo. Didier Anzieu, nos dice al respecto:

Existe en la creación de una obra de arte o de pensamiento, algo del trabajo de parto, de expulsión, de defecación, de vomito. De

tal forma se encuentra una similitud con el trabajo del interrogatorio, dicho de otra forma de la tortura, ya que el verdugo trabaja con insistencia, precisión, variedad, el cuerpo de la víctima, de la misma manera que el creador trabaja en un cuerpo a cuerpo el material que ha elegido, de la misma manera que la creación le arranca sufrimientos, confesiones, desarticula sus coyunturas. Por último hay algo de lo que el lenguaje popular denomina, con un arcaísmo, la *besogne* el placer del texto para el lector responde a esa alegría del autor que ha mantenido una relación amorosa con lo que ha escrito.⁴⁵

Asimismo, crear permite en este mismo contexto de la idealización y persecución, desembarazarse de todo lo malo que uno tiene dentro de sí, y que puede ejercer una violencia desde el interior.

El trabajo de la creación permite que el aparato psíquico se desprenda de la posición persecutoria para acceder a un retiro protector, aunque sea esquizoide, o a una proyección catártica del mal interior en el mundo, hasta una progresiva y verdadera simbolización, pero al precio de un periodo depresivo. La escritora Elena Garro al hablar de su primera pieza teatral.

Un hogar sólido, evoca las circunstancias de su creación:

Tenía yo una gran depresión, porque estaba muy en desacuerdo con mi casa de casada. Una tarde que fui con mi prima Amalia Hernández a aquel café de la avenida Juárez que se llamaba Tibet Hamz, ella hablaba sin parar de su ballet y yo estaba muy triste, pensando en la falta que me hacía un hogar donde me sintiera segura y sólida. Entonces pensé que sólo la tumba era el hogar sólido. De regreso a la casa me puse a trabajar en el texto que así se llama. Es una tumba donde hay varios parientes míos, y otros van llegando.⁴⁶

⁴⁵ Didier Anzieu, *El cuerpo de la obra* México, Edit. Siglo XXI, 1993.

⁴⁶ Fernando Diez de Urdanivia. "Hacer política es comprometerse: Elena Garro", en el *Universal*, 16-agosto-98.

De este modo, crear es transgredir los tabúes, es liberarse de las amenazas, pero también es jugar con fuego. Es pagar el precio con momentos de angustia, de depresión, con malestares e incluso con enfermedades orgánicas.

Elena Garro empezó a escribir a los 35 años, cuando estuvo enferma en Suiza, Berna.

En una entrevista respecto a su escritura decía:

Recuerdo que estaba en cama muy deprimida, cuando de repente ví como en una película pasar mi infancia y comencé a recrearla en *Los recuerdos del porvenir*, que se publicó once años después y gracias a Octavio Paz que insistió mucho. Pienso que no hay que esforzarse para escribir, hay que hacerlo cuando sin darte cuenta, sientes una gran necesidad de decirlo todo. De rescatar tu pasado. Ya después, como todo, se te vuelve una mecánica y aprendes trucos, pero en un principio tienes que sentirlo.⁴⁷

En 1963 se publican *Los recuerdos del porvenir*, y se dijo en esa época que Elena Garro era una escritora reaccionaria. Besdine estudia con amplitud, en el genio creador, la identificación no sólo heroica sino como dice atinadamente, "heroico-masoquista".

La necesidad de padecer matándose en el trabajo es al mismo tiempo una manera de redimirse a través del exceso de trabajo, del exceso de una culpa antigua (a menudo más antigua que uno mismo), grave y, en última instancia, irreparable. La mitología grecolatina describió esta dinámica psíquica llevada a su extremo en los trabajos impuestos a Heracles (Hércules) por el odio de la diosa Hera (Juno), celosa de ese niño doblemente adulterino que Zeus (Júpiter), su esposo, había concebido con la más noble de las mortales, Alcmena, mujer de Anfitrión. La vida de Heracles

⁴⁷ Patricia Cañedo, "Elena Garro desde París", *Excelsior*, (El Búho) 2-junio-91. pp. 1-6.

(nombre que etimológicamente significa "a la gloria de Hera") no fue, antes, después y durante los doce trabajos, más que una larga prueba para expiar interminablemente el placer que le había dado nacimiento y el destino glorioso al que su ilustre padre lo destinaba. Después de su muerte trágica en la hoguera, el héroe Heracles sube al cielo y se reconcilia con Hera y por fin conoce su triunfo y apoteosis.⁴⁸

Por otro lado, el conflicto que opera en el trabajo de la creación: se trata de un conflicto entre el Yo ideal y el Superyo. El Yo ideal del creador lo convierte doblemente en un conquistador: la conquista del objeto es para él al mismo tiempo una conquista de sí, pues se efectúa en el marco de lo que Winnicott ha llamado la ilusión transicional. El Yo ideal se plantea como fuente del mundo su "ideal" es unificar, totalizar, recapitular, fusionar por ejemplo el principio del placer y el de la realidad.

Para poder interpretar una obra, debemos tener en cuenta que es producida por la ilusión, y que la obra tiene como función propiamente estética producirla a su vez. La obra es un producto material, cultural y personal, lo que justifica que puedan ofrecerse diferentes interpretaciones según cada una de estas perspectivas.

Asimismo, para el psicoanalista, la obra ofrece al autor y al público representaciones comunicativas de ciertos objetos psíquicos internos, de ciertas partes de sí puestas en correspondencia (en una relación de referencia doble, es decir, de referencia recíproca) con partes del cuerpo y partes del mundo. De allí la transformación del objeto en la descarga: el displacer del creador ante ciertos objetos internos se convierte en placer cuando los ve

⁴⁸ Didier Anzieu *Op. Cit.*

transformados en objetos externos; inversamente el placer de mostrar en el exterior sus objetos buenos puede transformarse en displacer por haberlos perdido. Entre los objetos internos inconscientes y los objetos exteriorizados en la obra funciona una realidad psíquica intermedia, particularmente observable en el novelista, y que es un doble imaginario preconsciente: de tal forma un personaje ficticio, llamado a ser el héroe de la novela, adquiere vida propia en la conciencia del escritor. En ello, podemos apreciar la manifestación del desdoblamiento en el que hay un fondo de continuidad entre ambos.

En la obra de Elena Garro, observamos como la literatura es una forma de conocimiento para la escritora, es conocer y conocerse a través de la obra literaria.

En la mayoría de sus obras el Yo consciente es desplazado en ese espectador impersonal, a un tiempo interior y exterior, mientras que el Yo ideal sostiene la realización imaginariamente real de un escenario perverso. Al funcionar bajo la jurisdicción del Yo ideal, por una parte el Yo posibilita al creador la trasgresión mental de los prejuicios, de los tabúes, de las tradiciones, lo cual es necesario para efectuar un descubrimiento original; por otra lo disculpa por esas transgresiones, lo cual es necesario para llevar la obra a su término. El Yo ideal ensalza los triunfos que el Yo obtendrá sobre las frustraciones, los traumatismos, las separaciones, los objetos de amor perdidos. Es él quien convierte a la obra en una compensación de la infancia, la familia, la sociedad, la Naturaleza, la condición humana, de esa contingencia originaria y paradójica que hace que se haya nacido y que nunca se haya acabado de nacer por completo.

Ante esta ambición, ante esta provocación el Superyó, reforzado por el odio y por las partes malas que no fueron proyectadas en la obra o que no permanecieron en ella, reacciona con vigor induciendo en el Yo los sentimientos de vergüenza y de culpabilidad, las inhibiciones

de las funciones mentales e intelectuales indispensables para la realización de las fases del trabajo creador, y devaluando los productos de este trabajo a medida que progresa. El Superyó impone con vigor su código, que es de orden jurídico y ético, y que es también el del lenguaje, e intenta desprestigiar, negar, asfixiar el código singular y nuevo, el ideolecto, el estilo personal de discurso o de expresión que el Yo del creador está inventando. La glorificación de sí en tanto que productor de una obra, de una obra producida a partir de las heridas sufridas, físicas, psíquicas y sociales, y que lleva sus marcas, la satisfacción de imponer a un público nuevas ideas, nuevas palabras, un nuevo gusto, ofrecen ejemplos de la manera en que el Yo ideal vuelve a tomar la delantera. El Superyó dispone de diversos medios para pronunciar la última palabra: enterrar complacientemente al creador bajo los honores, las cargas administrativas, la vida mundana, las exigencias de los medios, con el fin de esterilizar su fecundidad; poner su notoriedad, desviar la inspiración y el vigor de su arte al servicio de una causa moral y política, la defensa de las libertades, de la justicia, de los oprimidos, de las minorías (ciertos creadores sólo pueden continuar su obra pagando regularmente este tributo al Superyó); por último, colocar al creador frente a su impotencia final a pesar de las pruebas contrarias que ha ofrecido hasta el agotamiento, impulsarlo a destruir sus borradores, sus bosquejos, e incluso a destruirse a sí mismo.⁴⁹

⁴⁹ La propia escritora dice al respecto de su primer novela: *Los recuerdos del porvenir*, estaba medio quemada. Yo la puse en la estufa en México y Helenita Paz y mi sobrino Paco la sacaron del fuego. De manera que tuve que remendarla. A Octavio Paz le encantaba la fiesta dada en la casa por órdenes del general. Le parecía genial y la contaba en todas partes(...) Nadie la quería. Y más adelante: "en 1956 escribí las farsas y *La dama boba*. Creía que era necesario renovar el teatro, y ya que no había podido actuar ni bailar, era un medio para regresar a él. No se me logró. Paz puso las farsas en *Poesía en voz alta*. Ambos testimonios aparecen en *Protagonistas de la Literatura Mexicana*, de Emmanuel Carballo. p. 505.

El Yo del creador se caracteriza por una gran desnivelación de los modelos de funcionamiento. Es capaz de provocar la regresión, de permitir que se efectúe la disociación, pero controlando una y otra. Es capaz de desdoblarse en una parte consciente que observa atentamente y que registra no sólo ciertos procesos que sobrevienen en el aparato psíquico y cuya representación inserta el autor en el contenido mismo de la obra, sino también estados del Yo, de lo cual el autor se sirve para suministrar un marco, un espacio, una forma a la obra. Fuera del síntoma patológico y del sueño nocturno, el Yo es igualmente apto para dramatizar los conflictos defensivos en escenarios fantasmáticos y para hacer variar, distanciándose al máximo de ellos.

Es frecuente que al leer varios textos integrantes de un conjunto, prevalezca la impresión de uno o más sobre el resto; tal es el caso de aquéllos que, podría decirse por el momento, tienen a Lola como personaje en *Andamos huyendo Lola*, "La corona de Fredegunda", "Las cabezas bien pensantes", "Debo olvidar" y "Las cuatro moscas". No conviene revelar quién es Lola: la autora se preocupa todo lo largo del primer relato en que aparece, de escondernos su identidad. No obstante, y a pesar de que podría pensarse que es el personaje central de las narraciones, quienes verdaderamente constituyen el eje de las mismas son Lelínca y Lucía: madre e hija que llevan su peculiar odisea de un piso despojado en un edificio de Nueva York a un irrefrenable peregrinar de hostel en hostel madrileños. Y este peregrinaje se desarrolla en los cinco relatos ya mencionados que forman un todo y que, así como su autora decidió redondear cada uno en un cuento aparte, lo mismo pudo haberlos reunido dándoles la continuidad de una novela.

Si bien la destreza narrativa de Elena Garro consigue mantener nuestro interés en torno a estas dos mujeres y a las personas que cruzan su camino, el evidente desamparo en el que se

encuentran no logra convencer ni conmover. Su peregrinaje parece tener una causa; se presiente que seres o fuerzas ajenos a ellas se han desatado en su contra para perseguirlas, acecharlas, cerrarles todas las salidas e, incluso, hacerlas pasar frío y privaciones. Pero ¿cuáles son esas personas o esas fuerzas? ¿existen en realidad o son producto de sus fantasmas interiores? y, de ser esto último ¿cómo es que se han desencadenado? ¿por qué padecen Lelinca y Lucía hambre? ¿por qué no pueden romper su condición de parásitas?, "Un tribunal invisible nos ha condenado..." aquel santuario del que habíamos sido expulsadas hacía ya varios años", escribirá en distintos momentos Lelinca, en una suerte de diario abandonado entre las vigas de uno de los tantos hostales en que se han albergado. Y en otro relato, al referirse la voz que narra, a la madre y a la hija, se lee: " Ellas, antes de que les ocurriera la catástrofe de ser enemigas... ¿de quién?... ¡De la inteligencia! Los consagrados cerebros las habían juzgado y condenado.." Y uno se pregunta: ¿Cuál tribunal invisible las ha juzgado? ¿de qué santuario han sido expulsadas? ¿qué catástrofe las convirtió en enemigas de quién, ¿cuál inteligencia cuáles cerebros?.

Claro que los elementos del delirio se han planteado ya desde el primer texto "Andamos huyendo Lola". Los sucesivos inquilinos que van llegando al edificio de Nueva York en el que Lelinca y Lucía se acogieron en singulares circunstancias, marcan la fiebre persecutoria que domina los demás relatos: unos a otros se espían, desconfían entre sí, se ocultan.

Tal vez la incógnita escondida tras las dos mujeres no sea tal; tal vez la respuesta se encuentre en el penúltimo párrafo del texto "Las cabezas bien pensantes": "Claro que no sabemos de quien huimos, pero en este tiempo de los Derechos del Hombre y de los Decretos es necesario huir y huir sin tregua, Lola, lo sabes..."

Por otro lado, al iniciar la escritura de la obra, existen elementos de los cuales no tiene plena conciencia el creador. Esa ignorancia concierne a la obra y al mismo acto de escribir. En efecto, el autor ignora cuáles son los movimientos de su acción y el significado de su obra en proceso. Al concluirla y releerla dará una respuesta (siempre parcial) a estas interrogantes. Esto parece indicarnos los diferentes períodos por los que atraviesa la elaboración de una obra. Es preciso señalar la importancia de la primera novela de la escritora Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, ya que nos permite observar de qué manera se estructura la empresa narrativa de la autora, en el momento del primer despegue creador, cuando se constituye un código de la obra que le permitirá dar cuerpo a esa ambición narrativa que se pone en marcha con un anudamiento en torno a una problemática humana fundamental que incluye la sexualidad, a la mujer, al individuo en su relación con el grupo, etc, todo anudado en el espacio escritural y con un fondo poético.

Ahora bien, para simbolizar la simbolización (es decir para pasar directamente de lo visto o de lo escuchado a la concepción de un código). La construcción de un código es la tercera etapa del proceso creador tal como lo describe Didier Anzieu, en su libro: *El cuerpo de la obra*.

El código de una obra tiene entre otras funciones la de colocar en el centro de la conciencia aquello que en la primera etapa del proceso creador, la del sobrecogimiento creador, pudo ser entrevisto gracias al proceso disociativo de regresión que se juega en los sistemas preconscious-consciente. De tal forma: "De periférico, ese representante psíquico es instaurado como central; de anecdótico, como esencial; de aleatorio como necesario; de no ligado al resto, como fuente de encadenamientos rigurosos, de desordenado, como estructurante... Está en juego un reordenamiento de su estatuto tópico: lo que permanecía oculto, perdido, rechazado se

convierte para el Yo en un objeto que posee una lógica interna, cuyas consecuencias, desarrollos y manifestaciones puede representarse, imprimiéndolos en un material apropiado; o dicho de otra manera, este representante inconsciente de un proceso o de un estado psíquico primero aporta el dinamismo organizador de toda una serie, de todo un complejo de procesos psíquicos secundarios.⁵⁰ El nacimiento de la escritura tiene una dimensión de duelo por la niñez perdida. En ese umbral, el trabajo del sueño, el trabajo de duelo y el trabajo creador se encuentran aunados: La labor creativa requiere efectuar esta elaboración simultánea lo cual apunta a cierto matiz verdaderamente heroico de la empresa, aunque no hay que olvidar que se trata de una crisis. De allí la proliferación de escenarios para que se produzca el inconsciente, tales como los de la fantasía diurna, los juegos y las canciones infantiles, los sueños y el proceso de producción del texto mismo fincado en la rememoración.

Debido a que vuelve a tomar en cuenta ciertas aspiraciones del Yo ideal bajo la forma de las identificaciones heroicas; debido al apoyo que da en otros puntos al Superyó, pero suavizándolo, el ideal del Yo cumple con una función de mediador entre las dos instancias en conflicto y libera de esta forma al Yo en su tarea de derivar el exceso pulsional en la creación de una obra. Se trata de una problemática general del creador que puede presentar tantas variantes como casos particulares hay, y que deja por completo en otro sitio la psicopatología del autor en tanto que persona individual. Si no hay investidura pulsional contradefensiva del conflicto entre el Yo ideal y el Superyó; si tampoco hay, gracias a la actividad del Yo y a la mediación del Ideal del Yo, tolerancia del psiquismo frente a este conflicto, existen pocas probabilidades de que el trabajo creador llegue a su término. Crear es superar, entonces, la

⁵⁰ C.F. Didier Anzieu, *El cuerpo de la obra*, p. 131.

separación, volver a encontrarla unidad original perdida, lo que no supone que la pérdida sea superable; por el contrario las mismas circunstancias pueden provocar una angustia tan masiva que acarree como consecuencia la interrupción de la capacidad creadora.

Enfrentarse al desafío de escribir una novela requería de una preparación, que era una realidad, la preparación para el acto de escribirla. En ese prómbulo se describirían las coordenadas geográficas y emotivas en las que iba a tener lugar la novela; dentro de la perspectiva de la escritora, era una definición del territorio del narrador.

Para escribir, Elena Garro podía refugiarse en un espacio imaginario y quizá esto contribuye a explicar el hermetismo que se respira en esta parte. Ese refugio imaginario se convierte en un límite entre la realidad y la dimensión imaginaria. Dentro de él la escritora puede tomarse la libertad de dar cauce a su inspiración. Ese espacio funciona como espacio protector sobre el cual el narrador podrá proyectar su yo, alejándolo del alcance de la crítica. Es un lugar donde puede aislarse por la tarea creativa. Es así como ese espacio se convierte en una especie de claustro materno, del que saldrá una narradora que escribirá una de las novelas más importantes de la literatura mexicana: *Los recuerdos del porvenir*.

En esta obra, la autora pudo confrontar los miedos y angustias intensos: escribir esta novela significó un descenso a la oscuridad de la vida pulsional. Para ser novelista Elena Garro tuvo que dar oído a lo reprimido, denunciar a las fuerzas represivas y, después de vivir esa experiencia desestabilizadora, salir con la fortaleza necesaria para confrontar la virulencia de los instintos agresivos y sexuales. Es así como puede abordar la agresividad del General Francisco Rosas, dispuesto a matar a más de uno en el pueblo puede verbalizar el intenso conflicto entre fuerzas morales y el deseo a través de la familia Moncada de ser protagonistas, puede

identificarse con la rebeldía a través de Isabel Moncada y además con el sentimiento de impotencia del pueblo de Ixtepec. Escenas todas ellas en las que existe un fondo autobiográfico:

Hay mucho de cierto en aquel apotegma que dice que toda obra de ficción es un poco autobiografía. Aunque he procurado crear caracteres distintos en mis libros he aprovechado las experiencias personales. Esas criaturas son, posiblemente desarrollos progresivos o regresivos de una misma vida.⁵¹

La fuerza de *Los recuerdos del porvenir* proviene en que Elena Garro se vio obligada a efectuar una regresión muy marcada para escribirla y a que a esta obra transfirió una serie de pulsiones reprimidas, principalmente agresivas y sexuales, que por permanecer falsamente sofocadas, encontraron expresión a través del mecanismo de defensa conocido como desplazamiento: son los personajes quienes van a realizar lo que el autor desea inconscientemente, pero que su Superyó le prohíbe.⁵²

Por otro lado, Freud y Melanie Klein han privilegiado el fantasma como fermento de la neurosis, pero también de la cultura y de la maduración pulsional y psíquica del niño (seguidos en esto por quienes se dedicaron a la interpretación psicoanalítica de las obras en términos de detención de los fantasmas supuestamente subyacentes). La fantasmaticación es un fenómeno

⁵¹ Emmanuel Carballo, *Op. Cit.* p. 369.

⁵² Dominique Fernández pone en evidencia un proceso semejante en el caso de Eisenstein: "Todo el secreto de la fuerza y de la belleza de la película *El acorzado Potemkin* consiste en eso: en la transparencia de emociones por medio de la cual el autor dota a su obra de todas las turbulencias, alternativamente comprimidas y agresivas, inquietantes y triunfantes, que él mismo procuró sofocar siempre. Fernández, *Eisenstein, el hombre y su obra*, Barcelona, 1979, p. 94. Citando a Roland Barthes, Beristáin señala que: "Su papel (del exordio) es el de amansar, como si comenzar a hablar, encontrar el lenguaje fuese un riesgo de despertar lo desconocido, al escándalo, al monstruo... En el artículo "Exordio", Elena Beristáin señala también que en la epopeya antigua el exordio tenía la función de "influir sobre el subconsciente del público para inclinarlo hacia la propia causa"; congraciarse al poeta con el público son otras de las funciones que se han atribuido a los proemios" C.F. Elena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 205.

aislado que absorbe energía y no participa ni en el sueño ni en la vida, la escritora, generalmente manifiesta sus fantasmas a través de la creación de sus personajes.⁵³ De ellos nos dice:

La escritura te ayuda a desnudar a los otros. Si alguien te inspira curiosidad o quieres descubrirlo, entonces te pones a escribir sobre él y se te va revelando mientras vas escribiendo. Pero además hay otra cosa, para hacer un personaje tienes que valerte de varias personas no de una sola. Un personaje está hecho de varias personas.⁵⁴

Didier Anzieu nos dice:

Las curas psicoanalíticas de pacientes no creadores pero dotados de ambas hiperactividades, intelectual y fantasmática, muestran que cada una está ligada generalmente a un personaje diferente en la infancia y que la necesidad de detener el caos es acentuada por la dispersión de los diferentes tipos de estimulaciones en tanto que provienen de personas distintas.⁵⁵

En una entrevista, la escritora Elena Garro, le contaba al reportero sobre el nacimiento de sus personajes:

A veces vienen de la vida real. De una persona tomaba una parte y de otra alguna más. Y así componía un personaje. No se puede tomar a un personaje entero y hacerlo tal cual porque sale un retrato mal hecho. Hay que tomar de muchos varias partes que convengan y componer a un personaje único para que salga vivo. Lo que más me ha dado trabajo son los personajes femeninos. Las mujeres tienen unos mundos muy secretos, muy profundos. No las

⁵³ Se da el caso de escritores que podríamos llamar "completos", es decir, que han sido al mismo tiempo artistas y ensayistas, en los cuales sería interesante buscar sus orígenes de su doble en su autobiografía.

⁵⁴ Miguel Angel Quamain, "Elena Garro: el porvenir, esa repetición inanimada del pasado", Suplemento de *El Nacional. Revista Mexicana de Cultura*, 15 de diciembre de 1996.

⁵⁵ Didier Anzieu. "Qué hacer con las estimulaciones precoces" en *El autor trabajado por la creación*. México, Siglo XXI; p. 89.

entiendo. El hombre es más extrovertido. Aprecio como mujer esos mundos, pero no me entiendo a mí misma. Desde muy joven me di cuenta de eso...⁵⁶

Los poetas hablan a menudo de la gestación de sus sueños, y las palabras "concebir" y "procrear" se aplican igualmente a actividades corporales. Un escritor puede decir que está pariendo una idea o que está en dolores de parto al hablar de su estado intelectual. El hecho de que las mujeres dispongan de medios más directos para expresar este instinto explicaría entonces, el hecho innegable de que el pensamiento creador más importante sea casi una prerrogativa del sexo masculino. Es verdad que la primera fase regresiva-disociativa del trabajo de la creación moviliza una identificación narcisista con la omnipotencia materna: el aparato psíquico funciona entonces bajo la jurisdicción del Yo ideal. En cambio, se requiere una actitud interior eminentemente activa para proseguir este trabajo en sus fases ulteriores, sin lo cual la obra permanece en estado larvario y el descubrimiento no va más allá del estado de la intuición genial, oscura y sin explotar. En esta actividad, es la pareja Superyo-Ideal del yo lo que domina el funcionamiento psíquico. La capacidad de modificar el régimen de este funcionamiento, según las diversas fases de una creación, constituye otro rasgo típico del creador.⁵⁷

Lo femenino que existe en el pensamiento tan solo es la continuación y el reforzamiento de ciertas características maternas: la dulzura del contacto, la flexibilidad de la envoltura, la

⁵⁶ Cesar Guemes: "No sé que hacen los escritores de México para ganar dinero: Garro" *La Jornada*, 23 de agosto de 1998. pp. 20-22.

⁵⁷ Didier Anzieu nos dice que lo que los creadores llaman inspiración no es más que una metáfora (la metáfora prostiana del despegue designa igualmente la sustentación por el aire) es negación de la vida intrauterina, es renovar el nacimiento, salir del vientre de la madre, abandonar una existencia subterránea o submarina para pasar a una vida aerobia, relativamente independiente; es volar con las propias alas; es romper con la vida a res del suelo, con el medio impuesto y con los hábitos de pensamiento y expresión.

capacidad de hacer eco, la sensorialidad despierta, la proximidad de lo psíquico con lo biológico, el valor concedido a lo vivido y a lo viviente. También son tres rasgos bastante específicos: el anclaje de la palabra, y de todo código asimilado por la mujer, en lo corporal o lo afectivo; derivando de la sensación de su sexo como pliegue y luego como bolsa una actitud mental no pasiva, como se repite con demasiada facilidad, sino una espera o una solicitud de una apertura en el sentido anatómico y cultural de una estimulación intelectual, de una penetración por una idea fuerte, por un proyecto cuya firmeza siente en ella, a lo cual la mujer responde activamente, entrando en resonancia, tomando parte, aportando su contribución, liberando sus posibilidades, creando a partir de allí las formas y los frutos de una sensibilidad, de un pensamiento originales.

La combinación de los cinco elementos del pensamiento: lo maternal, lo paternal, lo femenino, lo masculino y lo indeterminado, cuya delimitación es más difícil en la obra terminada, es clara en la obra en curso y necesario para que progrese. Ello permite medir la insuficiencia de las interpretaciones tradicionales de la obra en función del escenario fantasmático o de la psicopatología dominante del autor. Todo mundo tiene tales escenarios, todo mundo tiene su propia patología. El creador es aquel que posee, además el libre juego de todas las variables de lo sexual en el pensamiento y que tiene la suerte o la inteligencia, de disponer en el momento oportuno de la que se requiere en cada una de las fases de su trabajo.

4.5 Fases del trabajo creador y sus inscripciones en la obra

El trabajo de la creación recorre cinco fases, experimentar un estado de sobrecogimiento, tomar conciencia de un representante psíquico inconsciente; erigirlo en código organizador de la obra y elegir un material apto para dotar a ese código de un cuerpo; componer la obra en todos sus detalles; producirla físicamente. Cada una conlleva su dinámica, su economía y sus resistencias específicas. Didier Anzieu dice que convertirse en creador es:

permitir que se produzca, en el momento oportuno de una crisis interna, una disociación o una regresión del yo, parciales bruscas y profundas: es el estado de sobrecogimiento.

Asimismo, la parte del yo que permanece consciente (de otra forma se trataría de locura) recoge de ese estado un material inconsciente, reprimido o suprimido, o incluso nunca antes movilizado, sobre el cual el pensamiento preconscious, hasta ese momento retoma sus derechos.

Entonces éste ejerce su actividad de relacionar, pero bajo la jurisdicción del yo ideal, o de productos psíquicos primarios, ignorados o marginados hasta ese momento. Ese núcleo organizador se convierte en un código, en el doble sentido: de rejilla que permite descodificar de una manera nueva ciertos datos de la realidad exterior e interior, y de sistema de términos, de operaciones y de operadores que permiten generar una obra original. Esta descodificación, este engendramiento requieren un material concreto al que dan forma, caos que someteran a su orden, y también marco espacial y temporal en el que esos encadenamientos puedan desplegarse, al ubicarse. Toda obra en esta fase da cuerpo a un código.

Si el sobrecogimiento original del yo presenta un carácter casi alucinatorio, si la transformación de un representante inconsciente en código presenta un carácter casi delirante, el cuerpo a cuerpo con un material (sonoro, plástico, verbal, etc) se emparenta con la neurotización. Este trabajo de composición de la obra es una perpetua formación de compromiso, que únicamente puede ser llevada a buen término con el apoyo activo del superyo: el estilo utiliza la estrategia propia de los mecanismos de defensa inconscientes, los retoques, las variantes, la consulta de documentación, las preocupaciones lógicas, éticas, estéticas, desempeñan la misma función de la elaboración secundaria que en el sueño nocturno, organiza el contenido manifiesto desde el momento en que aparece en la conciencia.

Por fin terminada y publicada, si el creador supera sus últimas inhibiciones y el sentimiento de vergüenza o de culpabilidad, la obra de arte o de pensamiento produce ciertos efectos sobre el lector, el espectador, el auditorio, el visitante: estimula la fantasía consciente, desencadena sueños nocturnos, acelera un trabajo de duelo, promueve un trabajo de creación, de tal forma que en ocasiones el círculo se cierra sobre sí mismo. Estas cinco fases se han verificado en los escritores, porque su terreno abarca desde pensadores que, como en el caso de Freud, han renovado un sector de las ciencias humanas hasta poetas y novelistas, como en el caso de Elena Garro. Didier Anzieu distingue estas cinco fases para la claridad de la exposición. La importancia relativa de cada fase con relación a las otras varía según los autores y los géneros. No obstante por lo general el creador pasa por estas cinco fases y cada vez tiene que cambiar de actitud, de estado psíquico, de economía de funcionamiento.

4.6 En busca de la identidad

Mucho se ha hablado de que no hay una escritura femenina, de que hay o no literatura, pero no femenina o masculina, de que no hay rasgos diferenciadores en cuanto a los aspectos propiamente literarios entre el discurso de una escritora o de un escritor; de que no podría hablarse de algo estrictamente femenino o masculino en la obra literaria, ya que antes que todo estaría la lucidez creadora, la dimensión estética, la capacidad artística, la maestría en el manejo de la técnica, el logro estilístico, su estructura etc. No obstante, por otra parte, se habla de que la mujer es incapaz de escribir como el hombre que carece de formación intelectual, que es sensiblera, cursi e ingenua, que su discurso no puede tener jamás la profundidad que posee el del hombre y que las características biológicas, genitales y sociales de su sexo son determinantes para su incompetencia literaria. Pero ¿no es esta serie de supuestos inconvenientes o desventajas de la mujer lo que precisamente le puede dar una voz, un planteamiento distinto al del hombre en su expresión literaria?

No se trata aquí, de emitir juicios sobre la superioridad o inferioridad de la capacidad poética del hombre o de la mujer; tampoco de las causas históricas o genéricas que han impedido llegar a ésta al mundo del reconocimiento literario, sino más bien, de observar y hacer hablar a las mujeres escritoras, en este caso a Elena Garro, desde su escritura, desde su ser femenino, esto es, desde su cuerpo, desde su sexo, desde su ser para sí.

El quehacer literario de la mujer implica su participación como sector en la creación de la cultura, y a partir de la literatura misma, revela un modo particular de estar en la Historia, de interrelacionarse en sociedad en los sectores o grupos que su óptica de escritora privilegia.

No se trata como sabemos, de hablar necesariamente sobre mujeres, sino de hablar sobre el mundo desde una determinada perspectiva, con una manera de ver que revelará mínimamente aspectos y matices del hombre, la mujer y su ámbito, que no revelan otras ópticas. El hecho no es simple, ni la visión unívoca. Más aún, la riqueza de esa mirada, su potencial crítico y estético, variará proporcionalmente de acuerdo con la capacidad de mostrar lo contradictorio y plural del fragmento de "vida" que la escritura busca objetivar en el lenguaje.

Es evidente, además, la importancia que tiene estudiar la literatura escrita por mujeres para entender la situación histórica y social de la mujer. Al estudiarla, no conviene restringir a priori el corpus a partir de un criterio externo a la producción literaria, y por tanto, reduccionista. De hacerlo, se deben explicitar los límites del estudio y las posibilidades de generalización de sus resultados. Por eso me parece más preciso hablar de literatura escrita por mujeres que de literatura femenina.

Acorde con este criterio, pretendo analizar las recurrencias y características del discurso de Elena Garro, una de las narradoras mexicanas representativas de la literatura mexicana.

En general, la escritura de la mujer contemporánea mexicana puede verse, entre otros aspectos principales, como el lugar del reconocimiento o de la búsqueda de la identidad. Es decir, la búsqueda de la conveniencia íntima de la mujer consigo misma. Esta búsqueda en la narrativa privilegia los espacios cotidianos y su mundo inmediato de relaciones afectivas de pareja y de hija, sobretodo.

La narrativa de las mujeres supone una transformación de la cultura. Crea un espacio crítico, de réplica de afirmación que obliga a la lectura y al desciframiento, pero sobretodo muestra, llama la atención y abre nuevas perspectivas históricas y estéticas.

Este vínculo con la cultura y con la Historia siempre (pero sobretodo en el caso de la mujer) pasa por la subjetividad, lo cual hace muchas veces que la interpretación textual tenga que apoyarse en el código psicológico o psicoanalítico. Considero que, por ejemplo, esto es bastante claro en la obra de Elena Garro.

La escritura de Elena Garro esta todavía inmersa por lo general, en este problema de la identidad y del mundo subjetivizado de sus relaciones interpersonales. La Historia en tanto tal, como proceso en cierto modo independiente de sus personajes, no es un ámbito al que accede naturalmente su escritura. Es lo que ocurre en buena medida, en la narrativa de Elena Garro.

Uno de cuyos textos ha sido analizado con gran acierto por Luz Elena Gutiérrez de Velasco y Margarita Tapia, precisamente desde el problema de la identidad, la pareja y la Historia, en su ensayo *La imposibilidad de ser en dos tiempos*, en "La culpa es de los tlaxcaltecas."⁵⁸ Este trabajo es muy significativo porque plantea precisamente el problema de la identidad y asume como "culpa" esta relación subjetiva con la Historia:

Elena Garro descubre los problemas de su época y de su grupo, pero elige... La negación de la Historia como medio para que ella y sus personajes puedan sobrevivir en un mundo conflictivo. Su lucha siempre es castigada por la culpa.⁵⁹

Por otro lado, los personajes femeninos de Elena Garro son mujeres con conflictos, con deseos, víctimas, esposas, amantes, hijas, etc; satélites mudos y estériles del hombre, quien paradójicamente las domina y las teme a la vez. Sin embargo, éstas mismas mujeres comienzan

⁵⁸ En el Coloquio de Estudios de la Mujer (Encuentro de Talleres del programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer) que se celebró en el Colegio de México del 10 al 13 de marzo de 1987.

⁵⁹ *Ibidem.*

a preguntarse por su cuerpo, por su sexualidad, su función, su significado, y su sentido, en una palabra, por su identidad. Es importante detenernos a reflexionar en este punto respecto a los aportes del feminismo. El feminismo contribuyó en gran medida a que las mujeres rompiesen o tomaran conciencia de los estereotipos mentales culturales desvalorizantes que dominaban sus vivencias y se reafirmasen positivamente. Las mujeres recuperaron o adquirieron por vez primera un funcionar femenino activo y descubrieron la fuerza sofocada de la femineidad. Pudieron combinar esta femineidad fortalecida con el ejercicio de los elementos masculinos inherentes a todo ser humano. Muchas salieron al ruedo del trabajo logrando éxito y prestigio. Aunque más seguras y fuertes en la lucha por la vida, estas mismas mujeres se sienten desorientadas en lo que respecta a ser mujeres femeninas. Las mujeres tenemos mucho trabajo por delante. La liberación de los clichés culturales sometedores y sofocantes es sólo un primer paso. desprenderse de la imitación de los malos modales masculinos es otro. La mujer se define como un ser humano en busca de valores e identidad en el seno de un mundo de varones, mundo del cual es indispensable conocer la estructura económica y social. Por otro lado, la femineidad es un elemento psíquico, ahistórico, una propiedad que se transmite de generación en generación con ciertas características universales. La cultura y los cambios sociales modifican en mayor o menor medida su presentación y exteriorización: la pueden deformar, sofocar, exaltar, pero no aniquilar totalmente o anular en forma definitiva.

La femineidad echa sus raíces en la carne de un cuerpo de mujer, en los códigos milenarios que la atraviesan, en sus destinos corporales. Algunas de las protagonistas de las obras de Elena Garro, por ejemplo: Isabel, Irene, Ursula y Consuelo entre otras, asumiran plenamente su presente su ser mujeres en ese presente, su cuerpo, su sexo, su función social, su significación.

Se percatarán de que ser mujer no las coloca en una situación de inferioridad, y por ende, de marginación, de esclavitud...

En la novela *Andamos huyendo Lola*, la autora nos muestra a dos protagonistas Lucía y Lelinka (madre e hija) que cambian de ocupación, de principios, de país e incluso de señas de identidad y sin embargo el destino, que esta consciente de las mudanzas, las persigue y no les permite el reposo ni la tranquilidad de la conciencia y apunto de destruirlas se conduce de ellas, no las absuelve sino que posterga su castigo. No obstante, sus dudas, su miedo, sus debilidades, su sentimiento de culpa, su necesidad de expiación persistirán a pesar de todo, harán escuchar su voz, saldrán de esos espacios cerrados, de ese silencio. Entonces, cabrá preguntarse si pese a lo caminado por sus predecesoras, por esas mujeres que pueblan y protagonizan los relatos escritos, estos personajes no han encontrado todavía su identidad, una identidad capaz de recrear y de transformar la realidad. Sin embargo, gracias a la escritura y a través de la escritura y del reconocimiento de su cuerpo, la escritora irá rescatando día a día, la experiencia que por años le dio sentido a su vida. Por su parte, Tamara Kamenszain, en su interesante artículo *Bordado y costura del texto* postula lo establecido anteriormente, es decir la intrínseca relación entre el silencio y la escritura femenina. Según Kamenszain:

La mujer silenciosa por tradición, está cerca de la escritura. Silenciosa porque su acceso al habla nació en el cuchicheo y el susurro para desandar el microfónico mundo de las verdades altisonantes. Tan callada y lateral fue siempre su relación con la marcialidad de los discursos establecidos que los hombres paradójicamente, calificaron a la mujer de muy platicadora. Y plática no sería otra cosa que esa enmarañada mezcla de niveles discursivos cuyo decir, fue creando una cadena irromplible de sabiduría por transmisión oral que nunca quedó recogida en los libros.⁶⁰

⁶⁰ Tamara Kamernszain, "El texto silencioso". *Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*, México, UNAM, 1979.

Acierta Kamenszain al establecer esta dialéctica entre silencio y escritura de mujer y en la obra de Elena Garro el silencio y la escritura constituyen formas de escape de la marginalidad y cruel realidad para refugiarse en el único espacio posible: la imaginación.

Por su parte, Patricia M. Spack delimita el rol que la sociedad le ha brindado a la mujer y a sus capacidades imaginativas. Spack afirma que la imaginación de la mujer que escribe funciona n un nivel a-histórico, es decir, desde la intra-historia. Afirma Spack que:

La imaginación es un término resbaladizo que designa la fuerza que penetra en el sentido interno de la realidad. La imaginación ha sido para la mujer su semilla de gracia a menudo el tema y el impetu de sus escritos.⁶¹

A través de la creación de sus personajes femeninos que casi siempre escapan, la escritora también escapa metafóricamente junto con ellos a través de la ficción literaria.

Al hablar de la fantasía, Freud que parte del recuerdo de un hecho pasado, cuando el deseo presente no había sido satisfecho. La añoranza de la infancia, único espacio que Elena conocerá como felicidad, es una constante de su obra, que revela el deseo de encontrar en esa infancia el *paraíso perdido*, el sentido de la vida, percibida por ella con la redefinición de espacio y tiempo que la caracteriza. En el libro de *La semana de colores*, seis narraciones tienen como protagonistas a dos niñas, que perciben este mundo con la confusión que ofrece multiplicar la personalidad, ¿No son Eva y Leli una sola?, no tratan de fundirse en un solo ser hasta el momento del tránsito a la conciencia de la separatividad?, "Antes de la guerra de Troya". En *La semana de colores* los temas se ubican en lo que Todorov llama "del yo". Se producen

⁶¹ Patricia M. Spacks, *La imaginación femenina*, Barcelona, Debate, 1980.

metamorfosis, "El día que fuimos perros". Fusión entre objeto y sujeto, cuartos y colores en "La semana de colores", Transformación de espacio y tiempo, en "Era Mercurio", y en "Nuestras vidas son los ríos". Según Freud, estos temas llamados del "yo" por Todorov, implican más una percepción del mundo que una interacción con el.

Las niñas son Eva y Leli. Con este último nombre Elena Garro hará referencia a Lilith la primera mujer de Adán, hecha de polvo y no de su costado, la que desea igualarse en todo al hombre. Mujer rebelde cuyas hijas son identificadas en la historia con las vampiresas, las mujeres malditas: Salome, Melusina y más allá con los símbolos del mal y de la muerte. El personaje con el que se identifica el yo de la autora será sucesivamente, Leli en *La semana de colores*, Lelinca en *Andamos huyendo Lola*, e incluso Lilith en *Testimonios sobre Mariana*, no sólo es llamada así por los amigos de Augusto, sino que ella misma adopta la personalidad de Lilith, "sucede que soy mala", le dirá al amante que trata de salvarla. En *La semana de colores* Leli será la propia autora y Eva su hermana Devaki, lo que no impide que la autora mezcle características de ambas en uno y en otro personaje. A lo largo de su narrativa la autora manejará como protagonistas a dos personajes femeninos en curiosa simbiosis, más que oponerse se unifican hasta parecer uno solo. Eva-Leli en "La semana de colores", Lelinca y Lucía en *Andamos huyendo Lola*, Mariana y Natalia en *Testimonios sobre Mariana*, Elena Garro y Helena Paz en la vida real o simplemente Elena en una personalidad múltiple y dividida. La nota común que unifica a las otras historias es la presencia de lo insólito o sobrenatural en lo cotidiano, y la manifestación de un simbolismo con raíces esotéricas, que nos lleva a pensar en el conocimiento que tiene la autora sobre esta materia. Conocimiento que ella misma indica, al hablar sobre los libros de ocultismo, se une a las historias tradicionales de magia, "El robo de

Tixtla". En los cuentos de las niñas, la magia, la fantasía, es asumida con la naturalidad con la que ven los niños, ¿No tienen ellos, según Freud, la misma capacidad imaginativa que los artistas?. Las dos niñas poseen como característica común el ser transgresoras y culpables, vistas como malas. Aunque en algunos momentos, una resulte por así decirlo, peor que la otra. En "El duende", Eva engaña a Leli pero ésta intenta matarla y la acusación de ser "mala" recae principalmente sobre Leli a través de su madre.

"El duende" como las demás narraciones, tiene dos lecturas. La primera es la narración de la vida de dos niñas, Eva y Leli, en una casa situada en un pueblo caluroso, y del conflicto que existe cuando una de ellas va a permitir que la otra muera.

La otra lectura es la que nos va revelando a través de la relación de los símbolos judeo-cristianos, un mundo de culpa que exige la expiación y conduce a la muerte:

Con su propio pie daría el paso que iba a precipitarla al abismo por el cual iría descendiendo por los siglos de los siglos (SC, p. 103).

En el jardín en que ambas viven, el dueño de todo es un duende. En la tradición cristiana, los dueños del jardín son Dios y su oponente, el diablo, la serpiente que ha sido representada también en narraciones fantásticas como duende, espíritu dueño de la sabiduría, del conocimiento que se obtiene al comer ciertas hierbas, alucinógenas, simbolizadas en la tradición cristiana por el árbol del bien y el mal, la fruta prohibida.⁶²

Leli hace el papel de Eva, que acude a la tentación de comer la manzana prohibida, y al sentir el mal, decide arrastrar con ella a Adán, su hermana Eva en el cuento. Pero es también Caín que mata a Abel, porque él es mejor, le tiene celos: "Eva lo sabía todo, era distinta, estaba

⁶² Cfr. Antonio Escotado: *Historia de las drogas*. Tomo I. Editorial Anagrama, Madrid, 1980, pp. 60-64.

en la casa porque tenía curiosidad por este mundo, pero pertenecía a un orden diferente" (SC, p. 103). Ese orden diferente es al que nos invita la lectura de la obra garriana.

Así, entre la libertad y la dependencia, la culpa y la fantasía e incluso el miedo, se erige la escritura de Elena Garro. Escindida la mujer, por lo general del espacio y el tiempo que vive, no sorprende que la escritura se escape, a veces hacia el origen imaginado o histórico de esa escisión. En estos casos el presente es insatisfactorio. El deseo sólo encuentra su objeto, su posibilidad de unidad, de integración en el pasado, que sin embargo es agresivo al mismo tiempo. Es decir, se concibe el pasado como el único tiempo donde podría saldarse la culpa histórica, y por tanto la personal.

CONCLUSIONES

A través del estudio y análisis de la obra de la escritora Elena Garro, podemos decir que los temas obsesivos que encontramos en su narrativa, se relacionan con la literatura fantástica y con el mito judeo cristiano en torno a la mujer. A lo largo del trabajo se trató de analizar estos conceptos en relación al tiempo, a las constantes simbólicas, al mito femenino, a sus obsesiones literarias como son: la muerte, la víctima, la persecución, la infancia, los sueños, los símbolos, el acto de creación de la obra, etc. presentes en la obra narrativa de la escritora. Ante la realidad de un mundo hostil la respuesta es la fantasía, ya que la autora no puede vencer a sus enemigos reales o imaginarios.

Carlos Fuentes en su libro *Valiente mundo nuevo*¹ dice que se imagina lo que se necesita. Ante la presencia de un mundo negativo, hostil o al menos visto así por los personajes. Imaginar, crear una realidad paralela parece indispensable. En la imaginación se corporizan los deseos. Lelínca y Lucía en "La corona de Fredegunda", viven atemorizadas con sus gatos Lola y Petrouchka, asediadas por el hambre y la infamia de los posaderos, escapan a la realidad paralela por el sueño, penetran por la "gran puerta de oro". Estos hechos reales que debió vivir la autora durante su estancia en Madrid, después de haber vivido un descenso social, y sentirse marginada del mundo de refinamiento intelectual al que pertenecía, sin recursos económicos y con una incierta situación migratoria, la llevan a percibir la vigilancia habitual y poco afable de los posaderos como una agresión persecutoria que amenaza su vida y a significar las naturales

¹ Carlos Fuentes, *Valiente Mundo Nuevo*, Ed. Fondo de Cultura Económica. Colec. Tierra Firme, México, 1990.

reacciones de los hosteleros ante la no permitida presencia de gatos, como atentados contra la belleza y la indefensión. Si Lilith-Elena-Lelinca introduce en hostales "rigurosamente vigilados", animales domésticos prohibidos, Elena-Lilith exorciza a sus hosteleros demonizándolos en los cuentos. Resultan no sólo seres poco amables sino grotescos, siniestros y con espíritu asesino. La mirada de quienes vigilan sus intereses se vuelve la sartreana mirada del otro y los hosteleros son seres demoníacos. La escritora devuelve la mirada y encuentra seres rudos, mediocres, a los que transforma literalmente en asesinos, perseguidores de la belleza, que continúan de manera más brutal la labor de "Las cabezas bien pensantes".

Frente al sentimiento de culpa y el castigo se presenta la salvación lograda a través del arrepentimiento, que es al que pretenden conducir las guías, especie de Virgilio o Cervantes femeninas, que intentan la salvación de la culpable en "Una mujer sin cocina" y en *Los recuerdos del porvenir*. Tefa, Gregoria, las criadas, la tradición, exigen el arrepentimiento para librar de la culpa a Lelinca, Isabel, Mariana, Laura, Verónica, Ursula, etc.

Si el poeta, según Freud, escapa de la realidad por el ensueño, la visión catártica de la pesadilla también puede liberar. En la literatura, como en los sueños, lo que atormenta, se disfraza, es y no lo mismo; en la pesadilla pueden recargarse los tintes siniestros, se manejan rasgos esenciales del horror. El escritor al demonizar, hace lo propio, la evocación de esencias de maldad en estos personajes perseguidores, crueles, no hace de ellos copia de seres reales, sino símbolos de lo que el escritor ha percibido como injusticia o persecución. El símbolo encarna, nombra y finalmente exorciza, libera. El milagro es la posibilidad de esta liberación.

En las narraciones distinguimos constantes como es la del paraíso perdido y anhelado, que se contraponen a la de un mundo oscuro. La ruptura paradisiaca se presenta de nueva cuenta

al romperse la simbiosis entre madre e hija con sus cargas de rivalidad y desconfianza, en el cuento "Antes de la guerra de troya" y en *Los recuerdos del porvenir*.

Asimismo, para acercarse al universo literario de Elena Garro es preciso retomar de Freud el análisis del detalle revelador, detalles que van conformando el conjunto persistente de símbolos y temas, que al ser ordenados como pide Mauron, revelan las constantes, las obsesiones de la autora, expresadas a través del género fantástico en el que encontramos los temas que Todorov indica como del yo y el tú. La repetición de esos temas, su seguimiento y reflexión, que sobre ellos se hizo en los capítulos anteriores. Nos conduce al mundo interior de una mujer cuyas características biográficas, aún siendo únicas, nos remiten a un origen del mito femenino y a sus cargas de culpa; mito en el que, en la obra de la autora convergen las ideas cristianas y esotéricas. Y donde ella misma es un mito ya que el hecho de haber permanecido permanecido lejos de México durante muchos años, la índole de su producción literaria, que hace de ella una escritora peculiar, son elementos que contribuyen a rodear a la autora de una atmósfera de incompreensión y de un halo de mito.

La infancia perdida va a estar presente en toda la obra de la escritora. De sus padres nos dice: "Mis padres fueron José Antonio Garro y Esperanza Navarro, dos personas que vivieron fuera de la realidad."² Sin embargo de ellos recibe los mejores dones: "Ellos me enseñaron la imaginación, las múltiples realidades, el amor a los animales, el baile, la música, el orientalismo, el desdén por el dinero"³. Todo ello representó para Elena la felicidad.

Ese mundo infantil, eternamente añorado por la escritora es el de la unidad y la

² Emmanuel Carballo, *Op. Cit.*

³ *Ibidem.*

concordia, donde todos eran uno, padres, hijos, hermanos y sirvientes. El paraíso perdido y deseado. El recuerdo de la infancia perdida lo vemos expresado en el libro *La semana de colores*, a través de la presencia de los libros orientales en el cuento "El día que fuimos perros", También las referencias al jardín paradisíaco en la historia de "El duende" y en los comentarios al orden que regula los días y da la felicidad en la narración de la "semana de colores".

El hogar perdido no se encuentra más ni en Guerrero, ni en *La casa junto al río* de España. Las características del sitio de reunión de la familia en "Una mujer sin cocina", son las de una cripta. Lelinka entra a "una habitación cuadrada, vacía. Sus muros eran como los telones blancos... (AHL, p. 229). Es como si en la escritora el deseo de recuperar la infancia fuera a un tiempo una ansiada muerte. De este modo, en el recorrido biográfico de sus personajes femeninos, la escritora irá de la infancia siempre añorada, aunque no exenta de temores, sentido de culpa y soledad "La semana de colores", "El duende", "El día que fuimos perros", "Antes de la guerra de troya", a la pérdida de ese mundo seguro y confiable, "Una mujer sin cocina", y de ahí a la presencia de la mujer acosada, perdida en una fuga sin fin de *Andamos huyendo Lola*. Mariana de *Testimonios sobre Mariana*, se encuentra en el tránsito de la niña de *La semana de colores*, a la eterna perseguida de las novelas, *Andamos huyendo Lola*, *Reencuentro de personajes*, *Inés*, *Busca mi esquila*, *Primer Amor*, *Un corazón tirado en un bote de basura* y *La casa junto al río*. En particular, en esta última novela, vemos como la búsqueda de los orígenes lleva al personaje a tratar de encontrarlos en España: "Es el deseo de hablar con los abuelos muertos..." (CJR, p.7) pero se encuentra en el mundo hostil de los hostales y el pueblo, en el que todos parecen enemigos que insisten en conducirla a un laberinto de celdas frías pintadas de violeta, como los cuartos del señor Flor en *La semana de colores*.

Vanamente intenta ahí recuperar su pasado "La infancia inaccesible y lejana, tan lejana como el Paraíso". Sufre una persecución mezclada con la política, en la que se advierte por teléfono, que ha sido denunciada y vive confundida entre ser roja o azul; finalmente todo parece lo mismo, un mundo de rencores. En la persecución final encuentra la muerte y la liberación. Que no es otra cosa sino el encuentro con los muertos. "Estaba a salvo ¿Acaso no había venido a España a buscar a sus muertos?" (CJR, p. 103).

Consuelo es la extranjera, como lo era Hurtado en *Los recuerdos del porvenir*, y como él rompe la rutina, el tiempo del pueblo. Pero este pueblo español, al contrario que su contraparte americana es un pueblo viejo que no quiere saber nada de rupturas, ni de esperanza. La extranjera es perseguida primero por las miradas que la reconocen como extraña, después por las palabras, hasta llegar a la muerte.

Elena Garro vive la literatura como una forma de señalar la predestinación, y la vida como un camino inexorable que conduce a la muerte. Por ello sus personajes intentan detener el paso del tiempo simbolizado en los relojes. La muerte hacia la cual conducen todos los actos de la vida desde las raíces que le dan origen. Todas las historias que sin saberlo, ya han determinado a los seres que llegarán para trazar el círculo de una vida trazada de antemano.

Asimismo, las constantes obsesivas están presentes desde sus primeras obras y en ellas la única posibilidad de volver al paraíso perdido. La muerte temida y deseada, simbolizada en los relojes, paso del tiempo que en vano intenta detener Martín Moncada, tiempo que odia Consuelo Veranda, la perseguida por seres infernales identificados con animales, como el cuervo, ese animal mortuorio representado en el rostro de una mujer, que atisba y denuncia a Consuelo el personaje de la narración sólo tiene parecido, identidad con una hermana con la cual

se confunde, el tema de la doble personalidad persiste, aunque Consuelo no aparezca acompañada, se habla de una hermana, de alguien que se le parece. Los temas de persecución y angustia aumentan. Los hechos reales se confunden en un ambiente de pesadilla.

La escritora considera a la creación literaria como un poder para modificar la vida, el mundo real se transforma por la literatura y esta puede modificar el mundo real. Freud dice que el ensueño del poeta es la forma con la que éste modifica una realidad que no es de su agrado.

Charles Mauron afirma que la poesía es la lucha contra la muerte que libra el poeta, Elena Garro a lo largo de su obra intenta exorcizar la presencia de la muerte que la persigue, la muerte es el tema que recorre la obra de la escritora, explicar su sentido es encontrar el de la vida trascenderla significa salvarse, llegar a una vida eterna que puede perderse por la culpa de la que ha transgredido las normas, la traidora que violenta la tradición, el destino de mujer que se le había confiado. La mujer culpable se identifica con el mito de la hechicera, la rebelde que opta por el camino del mal, el de las rosas, y es perseguida por los seres maléficos que exigen su pacto. Los personajes de la escritora conocen brevemente la felicidad, el paraíso e intentan su recuperación al evocarlos en una infancia no exenta de amenazas, enfrentan la realidad de un mundo hostil con la fantasía, el ensueño que ayuda a escapar y muestra la posibilidad de huir a otro mundo, de un revés que niega el derecho opresor del que es preciso fugarse, evitar la muerte significa evocar el paraíso perdido, recuperar la memoria, volver a la infancia. La otra posibilidad es trascenderla por la fantasía, para Freud será por ésta y a través de los sueños diurnos como el poeta escapa de la realidad; la manera en que el escritor protesta contra una realidad negativa, diría Carlos Fuentes; el conjuro del cual se vale el narrador para exorcizar sus demonios piensa la escritora. A lo largo de su obra hemos observado como la autora parte

de circunstancias vividas y las transforma al trasladarlas a su literatura, este hecho que por otra parte ella manifiesta en sus cartas a Carballo como la manera de hacer literatura en la que cree, se hace visible si establecemos una relación entre los datos biográficos de que disponemos y la vida de la autora. En lo que podríamos llamar obras de recuerdos de la infancia se encuentran narraciones de *La semana de colores* y algunas de *Andamos huyendo Lola*, en las que predomina una manera de explicar la realidad a partir del mundo infantil o de los mitos indígenas y en los que se ven las raíces del sentido de culpa, que lleva a la identificación con "Lilith", la mujer transgresora, que rompe las normas y es culpable. La vida de esta mujer-niña, Leli-Lilith será una fuga perpetua, una huida de sí misma al saberse incapaz de arrepentimiento. Ante el temor de no-ser, simbolizada en la piedra tumba de Isabel Moncada, buscará el milagro redentor que las protagonistas ubican en el amor y la escritora encuentra en la creación. Es este camino de búsqueda de identidad y huida de la angustia, el que podemos seguir al relacionar la obra con los datos biográficos. Al hablar del contenido autobiográfico, no se puede limitar únicamente a éste la trascendencia de la obra de Elena Garro, ella parte de su biografía ciertamente, pero su vocación literaria la lleva a trascender la anécdota, a plantearse reflexiones entre ellas, la más importante, la relación entre vida y literatura. Y curiosamente, tal vez a su pesar, encuentra en la literatura la justificación de su vida.

Por último, podemos decir que en su obra podrá convocar a sus muertos, cruzar el puente que la separa de ellos, exorcizar a sus fantasmas, entender el encuentro de personajes literarios como seres vivos. Permanecer en un renovado "recuerdo del porvenir".

BIBLIOGRAFIA DIRECTA

- Garro, Elena, *Un hogar sólido y otras piezas*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1958.
- , *Los recuerdos del porvenir*, (1963), México: Grijalbo, 1987.
- , *La semana de colores*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1958.
- , *Andamos huyendo Lola*, México: Joaquín Mortiz, 1980.
- , *Testimonios sobre Mariana*, México: Grijalbo, 1982.
- , *Reencuentro de personajes*, México: Grijalbo, 1982.
- , *La culpa es de los tlaxcaltecas*, México: Grijalbo, 1987.
- , *Memorias de España: 1937*, México: Grijalbo, 1992.
- , *Inés*, México: Grijalbo, 1995.
- , *La casa junto al río*, México: Grijalbo, 1996.
- , *Busca mi esquila, primer amor*, México: Castillo, 1996.
- , *Un corazón en un bote de basura*, México: Joaquín Mortiz, 1996.

BIBLIOGRAFIA GENERAL¹

Alizade, Alcira Maeriam, *Tiempo de mujeres*, Buenos Aires: Letra Viva, 1996.

Andrew, Karmen, *Victims, Brooks*. Colección Publishing Company, California: Belmont, 1984.

Anzieu, Didier, *El cuerpo de la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*, México: Siglo XXI, 1993.

-----, "Qué hacer con las estimulaciones precoces" en *El autor trabajado por la creación*, México: S. XXI.

Bachelard, Gaston, *Poetics of Space*, Boston: Beacon Press, 1969.

Bal, *Teoría de la narrativa*, Madrid: Cátedra, 1985.

Ballesteros, Luis, *Obras Completas*. México: Biblioteca Nueva. T.I

Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra, 1990.

Botton Burlá, Flora, *Los juegos fantásticos*, México: UNAM, 1983.

Callán, Richard J, "El misterio femenino en los perros de Elena Garro", *Revista Iberoamericana*, vol. 46, núm. 110-111, 1980, pp. 231-235.

Candia, Adriana, "La victimología" en las novelas de Elena Garro. *Plural*, México, volumen 23, núm. 273, junio 94, pp. 55-61.

Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Lecturas Mexicanas, México: SEP.

¹ Repito aquí en orden alfabético la bibliografía citada en las notas; el aspecto heterogéneo de esta lista es inevitable, así como su carácter incompleto: aunque apenas necesita ser señalado, ni he leído exhaustivamente todo lo que aparece citado ni figuran cantidad de escritos que en algo contribuyeron a mi trabajo.

- Clancier, Anne, *Psicoanálisis, literatura crítica*, Madrid: Cátedra, 1979.
- Cañedo, Patricia, "Elena Garro desde París" en *El búho*. Sup. Cult. de *Excélsior*, 2 -junio-91, p.6.
- Carballo, Emmanuel, "La vida y obra de Elena Garro", *Sábado*. Sup. Cult. de *Unomásuno*,
 núm. 168, 24 - enero- 1981, p. 4.
- , *Protagonistas de la literatura mexicana*, México: El Ermitaño, 1989.
- , "La vida y obra de Elena Garro", *Sábado*. Sup. Cult. de *Unomásuno* núm. 168,
 24- enero-1981, p.3.
- Castillo del Valle, Arcelia C. y Valdez Montaña Luz Ma. *El elemento sobrenatural en la
 cuentística de tres narradoras mexicanas*, México: Universidad Iberoamericana.
- Chasseguet Smigel, Janine, *El ideal del yo: ensayo psicoanalítico sobre la "enfermedad de
 idealidad"*, Buenos Aires: Amorrortu, 1991.
- Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1995.
- De Beauvoir, Simone, *El segundo sexo*, México: Alianza, 1989.
- Escohotado, Antonio, *Historia de las drogas*, Madrid: Anagrama, 1980.
- Freud, Sigmund, *Tres ensayos de teoría sexual*, Obras Completas, Buenos Aires: Amorrortu,
 1978.
- , *El creador literario y el fantaseo*, Obras Completas, Buenos Aires: Amorrortu,
 1979.
- , *El poeta y los sueños diurnos*, Obras Completas, Buenos Aires: Amorrortu, 1907.
- , *Esquema del psicoanálisis y otros escritos de doctrina psicoanalítica*, Madrid:
 Alianza Editorial, 1986.

Lemaitre, Monique, "El deseo de la muerte y la muerte del deseo en la obra de Elena Garro: hacia una definición de la escritura femenina en su obra", *Revista Iberoamericana*, vol. 55, núm. 148-149 (1989), pp. 105-117.

Mauron, Charles, *Mallarmé*, París: Seuil, 1977.

Méndez Rodenas, Adriana, "Tiempo femenino, tiempo ficticio: *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro", *Revista Iberoamericana*, vol. 51, núm. 132-133 (1985), pp. 843-851.

Mosier, Mary Patricia, "Protagonista y lector como detectives: Punto de vista de *La casa junto al río* de Elena Garro", *Texto Crítico*, vol. 13, núm. 36-37 (1987), pp. 92-105.

Muncy, Michèle, "Encuentro con Elena Garro", vol. 7 núm. 2 (1986), pp. 65-71.

Pasternac, Nora, *et al. Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, México: El Colegio de México, 1996.

Peñuelas, Marcelino, *Mito, literatura y realidad*, Madrid: Gredos, 1965.

Pereyra, Guadalupe: "Tras la difusión de la narrativa y dramaturgia de Elena Garro", en *El Nacional*, 13 de abril de 1992. p. 15.

Pérez, Carlos, *Tres enfoques de la literatura*, Buenos Aires, sf.

Pouillon, Jean, *Tiempo y novela*, Buenos Aires: Paidós, sf.

Quemain, Miguel Angel, "Elena Garro: El porvenir esa repetición inanimada del pasado", Sup. de *El Nacional. Revista Mexicana de Cultura*. 15 de dic. 1996. Radchik, Laura, "Las memorias de Cronos en las manecillas de Dios", *Plural*, v. 17 núm 204 (1988), pp. 82-85.

Ramírez, Luis Enrique, *La muela del juicio*, México: Colección: Periodismo Cultural, 1994.

-----, *La ingobernable*, México: Raya en el agua,

Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración I*, México: Siglo XXI, 1995.

-----, "Elena Garro, la mejor autora de la lengua española del siglo XX: Carballo", en
La Jornada, 23 de nov. de 1991, p. 3.

-----, "He reflexionado sobre toda mi vida y sólo acepto mi infancia: Elena Garro", en
La Jornada, 4 de nov. de 1991, p. 35.

Urrutia, Elena, *Reseña de Andamos huyendo-Lola de Elena Garro*, *Fem*, vol. 4, núm. 16 (1980-1981), pp. 110.

Wellek, Rene. *Historia de la crítica moderna*, tomo II, *El Romanticismo*, Madrid: Gredos, 1962.