

01086



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

PARALELISMOS EN LA DRAMATURGIA Y NARRATIVA DE ELENA GARRO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL:
DOCTORADO EN LETRAS

PRESENTA:
MA. ELENA OLVERA DOMINGUEZ



TUTOR:

DR. CARLOS SOLORZANO FERNANDEZ

MEXICO, D. F.



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SERVICIOS ESCOLARES



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.

28013

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

AGRADECIMIENTOS

Quiero manifestar mi agradecimiento y enorme deuda al Dr. Carlos Solórzano Fernández, por haber tenido la paciencia y sabiduría, durante varios años, de guiarme y escucharme en la elaboración de este trabajo. Por sus enriquecedoras conversaciones, así como por el apoyo, impulso y ánimo que siempre me infundió, le debo haberme encaminado hacia mi temática de investigación.

Al Dr. Armando Partida Tayzan, por las minuciosas y acertadas revisiones, así como las observaciones y críticas a la estructura del proyecto, que sin duda alguna fueron y serán importantísima guía para mi aprendizaje.


A la Dra. Edith Negrín, por ser revisora, así como a los sinodales: Dra. Eugenia Revueltas, Dra. Graciela Martínez Zalce y al Dr. German Viveros.

Del mismo modo hago extensivo mi agradecimiento por haberme otorgado el apoyo económico durante los años dedicados a la investigación al programa de BECA SEP - CONACYT y al programa de BECAS NACIONALES de la DIRECCIÓN GENERAL DE ESTUDIOS DE POSGRADO de la [UNAM].

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Ma. Elena Olvera
Dominguez

FECHA: 11 de Febrero 2004

FIRMA: 

DEDICATORIA

A mi esposo y amigo, **Bernardo Lima L.**

Porque ha tenido la paciencia de escucharme en todos los años dedicados a esta tesis, por los sacrificios de tiempo, porque ha sabido tolerar y comprender mis obsesiones sobre lo académico, así como las frustraciones. Por sus sabios consejos, en general, conocimientos, sugerencias literarias y por la influencia que ha sido para mi su perfección en el trabajo.

Por estar ahí siempre y no dejarme desistir. Esto es sólo para él.

Í N D I C E

INTRODUCCIÓN	6
 CAPÍTULO I	
CONSIDERACIONES TEÓRICAS	
1.1. LA MUERTE.....	16
1.2. EL TIEMPO.....	24
1.3. LA INFANCIA Y SU VISIÓN DE LA MUERTE Y LA VIDA.....	30
 ANTECEDENTES	
33	
2.1. ELENA GARRO DENTRO DE UNA GENERACIÓN LITERARIA.....	34
2.2. VIDA, ORIGENES Y ENTORNO	
2.2.1. La infancia.....	41
2.2.2. Juventud	45
2.2.3. La "infanta terrible" y Octavio Paz	48
2.2.4. La escritora.....	53
2.2.5. La mujer en la obra.....	59
 CAPÍTULO II	
LA DRAMATURGIA Y SUS PARALELISMOS	
63	
II.1. MANIFESTACIÓN DE OTRA REALIDAD EN <i>UN HOGAR SÓLIDO</i> , <i>ANDARSE POR LAS RAMAS</i> y <i>LOS PILARES DE DOÑA BLANCA</i>	64
II.1.1. La tumba como la única verdad en <i>Un hogar sólido</i>	65
II.1.2. Los juegos infantiles como escape en <i>Los pilares de Doña Blanca</i>	69
II.1.3. <i>Andarse por las ramas</i> es evadirse	71
II. 2. <i>EL REY MAGO</i> RELIGIOSIDAD Y TRADICIÓN.....	77
II.2.1. Los juegos y lo popular en <i>El rey mago</i>	78
II. 3. METAMORFOSIS DE <i>VENTURA ALLENDE</i>	85
II.4. DE LA LEYENDA AL MISTERIO DE <i>EL ENCANTO</i> , <i>TENDAJÓN MIXTO</i>	88
II.5. VIOLENCIA Y MALDAD EN <i>LOS PERROS</i>	99
II.5.1. Los días de color.....	101

II.5.2. El ritual y sus símbolos.....	103
II.5.3. El poder de las palabras.....	107
II.6. EL SIMBOLISMO EN <i>EL ÁRBOL</i>	110
II.7. <i>LA SEÑORA EN SU BALCÓN</i> , LA BÚSQUEDA DE UNA SALIDA.....	116
II.8. <i>LA MUDANZA</i> , CONDICIÓN PARA EL SUICIDIO.....	126
II.9. <i>EL RASTRO</i> , RITUAL DE SACRIFICIO.....	134
II.9.1. ¿Qué significa la mujer para el hombre?.....	136
II.9.2. El acceso a la otra vida.....	139
II.9.3. La evasión.....	143
II.10. LA CRÍTICA EN <i>ENITO FERNÁNDEZ</i> ,.....	144
II.11. <i>LA DAMA BOBA</i>	152
II.11.1. Teatro dentro del teatro, espacio y tiempo.....	156
II.11.2. La mujer de sueños y de árboles.....	158
II.12. <i>FELIPE ÁNGELES</i> , LA LEYENDA A TRAVÉS DE LAS PALABRAS.....	162
II.12.1. La reflexión sobre la vida, el pasado y la muerte.....	164

CAPÍTULO III

IMAGEN DE LA NARRATIVA, RECUPERACIÓN DE LA INFANCIA

III.1. El cuento.....	173
III.2. <i>La semana de colores</i>	174
III.3. De la infancia y otras cosas.....	175
III.4. Lali y Eva, duendes de jardines.....	177
III.5. Una semana pintada de colores en un tiempo fijo.....	183
III.6. Lo insólito desde el tiempo y perspectiva de las niñas.....	186
III.7. Religión, religiosidad y su visión de la muerte.....	189
III.8. El bien y el mal se confrontan y se mezclan.....	196
III.9. Mujeres en busca de sus sueños.....	198
III.10. Dualidad.....	203
III.11. El árbol como regeneración del tiempo, vida y muerte.....	205
III.12. Los hombres también son protagonistas.....	209
III.13. <i>LOS RECUERDOS DEL PORVENIR</i> , UN PARAÍSO PERDIDO.....	217
III.13.1. Pasado y porvenir.....	230
III.13.2. El olvido.....	232
III.13.3. Repetición de instantes detenidos.....	235
III.13.4. La muerte inminente.....	239
III.13.5. La infancia, añoranza y posibilidad de ser.....	241

CAPÍTULO IV NARRATIVA EN EL EXILIO

IV. 1. <i>ANDAMOS HUYENDO LOLA</i>, ESTANCIA EN EL VACÍO	244
IV.1.1. La persecución	249
IV.1.2. El desdoblamiento	253
IV.1.3. La multiplicidad de la personalidad.....	256
IV.1.4. Muerte / pérdida de la memoria.....	257
IV.1.5. Ruptura del espacio y el tiempo.....	260
IV.1.6. Transgredir para volver a la infancia.....	262
IV.2. <i>TESTIMONIOS SOBRE MARIANA</i>.....	267
IV.3. UN ESTILO DISTINTO DE NARRAR.....	269
AL REGRESO DEL EXILIO (EPÍLOGO FINAL).....	275
CONCLUSIONES.....	281
BIBLIOGRAFÍA.....	293

INTRODUCCIÓN

Todo proceso cultural responde y está determinado por factores sociales específicos, históricos, como pueden ser hechos tecnológicos, económicos, políticos o culturales, mismos que inciden en la conformación de una sensibilidad colectiva. Esta interacción hace surgir expresiones artísticas concretas que manifiestan diferencias y semejanzas con la producción cultural de otras sociedades.¹ La aproximación al estudio de la obra de un escritor, tanto en su dimensión sincrónica como diacrónica, conlleva la dificultad de conceptualizar una pluralidad de manifestaciones mediante una sola línea de interpretación, ya sea política, sociológica o literaria. A pesar de ello es necesario arriesgarse para entender no sólo un aspecto, sino todo aquello que permita delimitar el amplio contexto en el que emergió como una innovación estética, una escritura renovadora, que en el terreno de la literatura es fundamental para comprender el proceso cultural mexicano.

Al iniciar el siglo XXI es pertinente reflexionar sobre los principales acontecimientos históricos y culturales que transformaron a México en las últimas décadas del siglo XX. Y no es posible entender dicho periodo sin reconocer el papel jugado por la mujer en esa etapa. En mi búsqueda han destacado, por elección, ciertos intereses específicos. Uno de ellos, en particular, es tener un panorama literario de la obra escrita por mexicanas, especialmente Elena Garro (1916-1998)².

¹ Emmanuel Carballo afirma que, más que otra cosa, la literatura mexicana ha sido permanentemente una literatura "tímida", por el miedo que le ha tenido a "las grandes rupturas, a las grandes audacias", en E. Carballo, *Narrativa mexicana de hoy*, Madrid: Alianza Editorial, 1969, p. 7.

² Elena Garro murió en Cuemavaca el 22 de agosto de 1998. Con respecto a su fecha de nacimiento, durante muchos años, la escritora afirmó que había nacido el 11 de diciembre de 1920. Algunos textos asientan la fecha de 1917, sin embargo el 12 de

El presente trabajo pretende ser una interpretación que, mediante un acercamiento a la dramaturgia y narrativa de la escritora, identifique paralelismos, variantes y permanencia de un estilo en cada uno de los géneros mencionados, ubicándolos y comparándolos con el espectro de la literatura escrita en su tiempo. Para ello, cabe mencionar que no se pretende abordar una metodología específica, establecida por la teoría contemporánea, sino estructurar la investigación mediante un análisis estilístico³ y temático más abierto. Para dicho propósito me serviré, con ciertos matices, de las palabras de Helena Beristáin, quien establece que el estilo de un autor depende en mucho de la forma en que el lector percibe al escritor, “de las convenciones vigentes, de lo inestable de los géneros [...]”⁴ y de la invención de modos para transgredir una tradición. Diría Octavio Paz, tradición y ruptura. Pero también, afirma Beristáin, es útil descifrar los procedimientos de desautomatización (estilo) usados por el creador de la obra.

Destacaremos la manifestación y enlace de tres motivos⁵ centrales para la autora: la muerte, la infancia y el tiempo. El propósito exige, previamente, contar con una definición de lo

mayo de 1998 se escribe la verdad en el testamento que hace ante notario público. En dicho documento declaró –según afirma Julio Aranda en *Proceso*, núm. 1139, 30 de agosto de 1998, p. 53- que era “de nacionalidad española originaria de Puebla, Puebla” y que “Nació el 11 de diciembre de 1916[...].

³ Brevemente, Helena Beristáin explica las teorías del formalista Victor Sklovski aclarando, respecto al estilo de un autor, lo siguiente: “La estrategia para efectuar la desautomatización [*impresión estética o estilo*], consiste, por una parte en lograr la *singularización* de los objetos al asociarlos con otros de manera *inhabitual* y, por otra parte, en *oscurecer la forma*, haciéndola una *forma obstruyente* que opera sobre el receptor prolongando el tiempo de la percepción del mensaje y, con ello dilatando también el tiempo del goce artístico [...]. Los recursos artísticos requeridos por los procedimientos de singularización son más bien estables, dice Sklovski, el creador, generalmente, se limita a dadas una nueva disposición a los recursos erosionados (por el uso común o por el uso artístico), para acuñar así expresiones inéditas cuya originalidad y novedad nos inquietan [...]” Véase Beristáin, *Diccionario de métrica*, p. 134. Beristáin infiere de las opiniones de Sklovski, que “los procedimientos de desautomatización frecuentados por un artista [...] señalarían al lector, por una parte, las marcas constantes de su estilo personal; por otra, su modo de asumir como propios –para luego transgredirlos- la tradición y el *metatecto* de sus contemporáneos, y, además, las características que le agradan o le desagradan en él, mismas que le permitirían describir y comentar críticamente ese estilo”. Beristáin, p. 135. Para Iuri Lotman, la cultura del lector juega un papel importante influyendo en el procedimiento artístico y asignando la calidad artística, junto con los elementos intratextuales y extratextuales. *Idem*.

⁴ *Idem*.

⁵ Para el presente trabajo se tomará en cuenta la definición de Patrice Pavis que dice: “Los motivos son conceptos abstractos y universales (el motivo de la traición) [por ejemplo], mientras que los temas son motivos concretizados e individualizados (el tema de la traición de Fedra a su marido) [por ejemplo]”. En *Diccionario del teatro*, p. 468. Asimismo, se revisará lo que al respecto se dice en Helena Beristáin, *Diccionario de métrica y poética*, pp., 350-351.

que dichos motivos significan. La parte inicial del capítulo primero revisa las teorías sobre la concepción de la muerte en el México antiguo, abordada por cuatro investigadores: Miguel León-Portilla, Alfonso Caso, Paul Westheim y Nigel Davis, considerando que son las definiciones más acertadas para el acercamiento a los textos de Garro y a la visión prehispánica que ella tenía de la vida. Posteriormente se revisa la concepción del tiempo desde la perspectiva de los filósofos Hans Reichenbach y Martin Heidegger, hasta las definiciones del historiador y antropólogo Mircea Eliade y el físico inglés Stephen Hawking, entre otros.

El otro aspecto importante tratado en este capítulo es la infancia, su perspectiva y relación con los dos motivos anteriores: la muerte y el tiempo. Pero, sobre todo, asumiendo la infancia como estado nítido y primigenio de la imaginación, el único posible para transgredir concepciones tradicionales de la visión del mundo. Para ello me sirvo de los autores arriba mencionados y de la crítica realizada sobre la obra de Elena Garro. No obstante el rechazo a relacionar el mundo infantil de la escritora con su obra literaria (sobre todo por la mitificación que hizo de sí misma), la pregunta sería: ¿por qué mencionar dicha cuestión? Puesto que me propongo demostrar los lazos que atan un género a otro y establecer los paralelismos, aclararé que muchos de sus temas y su estilo se basan o parten de ese viejo mundo provinciano anclado en su memoria. El mundo de la infancia se encuentra en muchas de las piezas de teatro, cuentos y relatos, identificándose con la definición de Cortázar⁶ que alude al derecho al juego, a la imaginación, a la fantasía, el derecho a la magia, mismo que puede perderse o permanecer, dependiendo de cómo se crucen otros motivos. Esta enunciación es la que nos proponemos seguir en este apartado.

⁶ Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI, 2000.

La segunda parte del primer capítulo se dedica a establecer antecedentes sociales y el papel de Garro en una generación, así como a definir sus aportes a la literatura contemporánea de nuestro país, recurriendo a los testimonios de Emmanuel Carballo en *Protagonistas de la literatura mexicana* (1986), Martha Robles en *La sombra fugitiva* (1986), Luis Enrique Ramírez en *La ingobernable encuentros y desencuentros con Elena Garro* (2000), entre otros. Ramírez, en algunos sentidos, toma como modelo la interpretación de los críticos anteriores, quienes coinciden en colocar a Garro como una de las figuras más representativas de nuestras letras. También se tomarán en cuenta los testimonios de la propia escritora para determinar cómo estos temas se insertan en sus textos, desde su perspectiva. Dos textos serán la base de dichas aportaciones: *Memorias de España 1937*,⁷ de la misma escritora, y *Protagonistas de la literatura mexicana*, de Emmanuel Carballo. Tomando sus libros como centro del análisis, y la vida de la propia Elena Garro, se pretende demostrar cómo su obra se despliega en la mentalidad social de una época, formando un conjunto de ideas que inciden en su producción literaria durante unos años convulsos. También se revisa un panorama de la actividad política de la escritora y del contexto en el cual produjo su obra.

Me interesa ampliar este aspecto para hacer de su obra una imagen legible, en la cual participe tanto el protagonista literario como el histórico, destacando algunos aspectos que ayuden a relacionar a la mujer con su obra.

En los capítulos segundo, tercero y cuarto se examinarán los paralelismos en la obra de Elena Garro, para lo cual se ha realizado una selección partiendo de todas las piezas de teatro breve, antologadas en *Un hogar sólido* (1958); las dos obras en tres actos, *La dama boba* (1963) y *Felipe Ángeles* (1967); de su narrativa; su antología de cuentos *La semana*

⁷ Elena Garro, *Memorias de España 1937*, México: Siglo XXI, 1992.

de colores (1964) y su primer novela *Los recuerdos del porvenir* (1963); los relatos *Andamos huyendo Lola* (1980); algunas novelas como *Y Matarazo no llamó* (1991), *Reencuentro de personajes* (1982), *La casa junto al río* (1983) y *Testimonios sobre Mariana* (1981). Uno de los criterios de organización y estructura de la presente investigación es el relacionado con la visión del mundo reflejado por la obra de la autora a partir de su primera incursión en la dramaturgia y su influencia en su producción posterior. El segundo capítulo está consagrado al teatro que Elena Garro publicó antes de salir de México -en la antología de teatro breve *Un hogar sólido y otras piezas en un acto* (1958)-, así como las incluidas en la edición de 1983; *La dama boba* y *Felipe Ángeles*. El tercero se enfoca a la narrativa breve de *La semana de colores* y a *Los recuerdos del porvenir*, el cuarto capítulo se centra en los relatos de *Andamos huyendo Lola* y sus novelas escritas a partir de 1980, durante el autoexilio de Garro, como son *Testimonios sobre Mariana*, *Y Matarazo no llamó*, *Reencuentro de personajes* y *La casa junto al río*. Se hace esta división debido a los nuevos temas destacados en su escritura producida fuera del país. Temas que resaltan su condición de mujer errante iniciada en 1968, la cual Elena Garro se encarga de destacar al escribir obsesivamente sobre su condición de exiliada.⁸ Pero también de la persecución y de lo que ella denominó como su identificación con la "No Persona"⁹. Esta condición tuvo como catalizador las declaraciones realizadas por la autora sobre el movimiento de 1968 -específicamente referido a intelectuales mexicanos-,¹⁰ convirtiéndose

⁸ Véase Luis Enrique Ramírez, *La ingobernable. Encuentros y desencuentros con Elena Garro*, pp.90-91 y Rosas L. *Testimonios sobre Elena Garro*, pp. 290-296. Aunque es en septiembre de 1968 cuando abandona su casa de Alencastre, para vivir en casas de huéspedes, hasta 1972 sale del país. En *Sócrates y los gatos* (1969), única obra teatral póstuma de Garro, se aborda lo acontecido a ella y su hija Helena Paz en México durante 1968. Después de 33 años en poder de José Bianco, Helena Paz intentará que sea representada en el país. *Milenio*, México, (viernes 17 de enero de 2003), p. 45.

⁹ Véase Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura*, pp. 490-505.

¹⁰ Para obtener un panorama más amplio respecto a este momento histórico y la intriga que provocó su salida del país, véase Jorge Volpi, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, pp. 351-362; Xavier Rodríguez Ledesma, *Escritores y Poder. La dualidad republicana en México, 1968-1994*, p. 99; Luis Guillermo Piazza, *La Mafia*, p. 87; Huberto Batis, *Por sus comas los conocerás*, pp.

en manantial para su segunda producción literaria. Tales percepciones se abordarán ampliamente en el mencionado capítulo. Elena Garro publicó, a partir de 1992 y después de su regreso a México, cuentos, novelas y dramas que serán comentados en un epílogo final. Considerada como la última etapa de la escritora.

La escritura de Garro se transforma en este sentido, aunque, por otro lado, mantiene en esencia los temas centrales de su primera producción previa a 1968, como los ya mencionados: muerte, tiempo e infancia. A lo largo de los cuatro últimos capítulos trataremos de mostrar cómo surgen los paralelismos entre el género dramático y el narrativo. Hay que precisar que se ha trabajado intensamente sobre Elena Garro, especialmente en "círculos de iniciados",¹¹ pero en los últimos cuatro años, a partir de su muerte, se ha presentado lo que yo llamaría un redescubrimiento de la escritora, sobre todo en las universidades, siendo todavía escasos los acercamientos al teatro y, en especial, en relación con el resto de su literatura.¹²

Hay que señalar que, las antologías literarias existentes, así como la valoración por parte de las instituciones, especialmente las que ostentan el poder cultural, han evidenciado que la obra de la autora, no se ha difundido en la misma medida ni bajo las mismas condiciones que la de otros escritores.¹³ Aunque todavía no se termina de escribir la historia cultural del siglo XX, cuando se llegue el momento, puede ser que los rencores hayan desaparecido.¹⁴

174-189; Luis Enrique Ramírez, *La ingobernable...*, p.50-103; Claudia Bernaldez Bazán, *Ínc: Historia de una persecución (sobre una novela de Elena Garro)*, tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, México: UNAM, 2001, pp. 7-36; C. Marín "La historia que provocó el autoexilio de Elena Garro, en *Proceso*, núm. 789, 16 de diciembre de 1991, pp.48-51; A. Ponce, "A su regreso, Elena Garro se disculpa: "Me inventaron acusaciones," en *Proceso*, núm. 789, 16 de diciembre de 1991, pp. 48-49; entre otras fuentes.

¹¹ Cf. Lucía Melgar, Gabriela Mora, *Elena Garro: Lectura múltiple de una personalidad compleja*, México, UAP, 2002.

¹² En una charla con la Dra. Eugenia Revueltas me comentó sobre dos trabajos que se llevan a cabo en el Posgrado de la UNAM. Sobre todo de la dramaturgia de Elena Garro. Lo cual habla de la difusión que está teniendo entre los estudiantes.

¹³ En relación a este asunto, cf. Lucía Melgar, *Elena Garro...*, *op. cit.*, p. 6-10.

¹⁴ Cf. Lucía Melgar, *Elena Garro...*, *op. cit.*, p. 6-7.

Lo anterior puede suponer un resultado derivado de razones morales y sociales, o simplemente efecto de situaciones específicas. Pero lo cierto es que la producción de esta escritora no ha sido escasa, pero sí poco difundida, sobre todo antes de su muerte y la de Octavio Paz (1998), al ser juzgada por su papel protagónico en acontecimientos decisivos de México¹⁵.

Retomando la advertencia de Sefchovich,¹⁶ en cuanto al valor que tiene una escritora por lo que produce y no por ser mujer, a Elena Garro habría que darle el lugar que merece en la literatura por su obra y no tanto por su género.

Ya Luis Enrique Ramírez realizó un trabajo interesante y clarificante respecto a la conmoción que le produjo sus encuentros (entrevistas) con “la ingobernable”, como él la llama. Está en proceso la reivindicación artística de la escritora gracias al cambio de sensibilidad experimentado por las nuevas generaciones y, sobre todo, a partir de la muerte de Octavio Paz, quien, queramos admitirlo o no (rencores de una época), tuvo una repercusión (benéfica o no, eso habrá que analizarlo a la distancia) en la recepción de la obra de Elena Garro en el mundo literario de México, al margen de situaciones políticas o personales específicas.¹⁷

Por otra parte, en cuanto a los géneros trabajados por Garro; puede decirse que, si bien la narrativa¹⁸ y el drama¹⁹ son géneros distintos, puesto que el primero está escrito para leerse

¹⁵ El movimiento estudiantil de 1968.

¹⁶ Sara Sefchovich, *Mujeres en espejo, I: narradoras latinoamericanas, siglo XX*, México: Folios Ediciones, 1983, p.22.

¹⁷ Cf. Patricia Rosas Lopátegui, *Testimonios sobre Elena Garro*, Monterrey, México, Ediciones Castillo, 2002; también en Lucía Melgar, *op. cit.*

¹⁸ Una narración, en general, es el nombre que se le da a un texto pertenecientes a diversos géneros literarios en los que se emplea la técnica narrativa. Beristáin, *Diccionario de retórica y poética...*, p. 352.

¹⁹ Un drama (acción) designa, como lo aclara Pavis, “la obra teatral o dramática en su sentido más amplio, el drama es el poema dramático, el texto escrito para papeles diferentes y según una acción conflictiva. Lo dramático es un principio de la construcción del texto dramático y de la representación teatral que muestra la tensión de las escenas y de los episodios de la fábula hacia un desenlace.” Patrice Pavis, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética y semiología*, p. 143-144.

y el segundo para representarse, no obstante, ambos comparten ciertas características como producciones literarias- que en ocasiones rompen los límites establecidos.

Si bien se ha considerado la narración como la manera en que son relatados los hechos por un sistema, generalmente lingüístico, también en ocasiones se hace mediante una sucesión de gestos o de imágenes escénicas, como en el caso del teatro. Al igual que en el relato, la narración recurre a uno o varios sistemas escénicos y orienta linealmente el sentido según una lógica de las acciones que apunta a un objetivo final: el desenlace de la historia y la resolución de los conflictos.²⁰ No podemos negar que esto pasa, por ejemplo, en el drama *La señora en su balcón* y en el cuento *La culpa es de los tlaxcaltecas*. Del mismo modo, en el relato representado (teatro) también hay narraciones, ya que los personajes pueden tomar la palabra (convirtiéndose en narradores), para dar cuenta de acciones ocurridas en otros escenarios y en otra instancia temporal. Tal es el caso de la pieza dramática *El Encanto, Tendajón mixto* o lo ocurrido en el drama *El árbol*, donde la protagonista cuenta su historia.²¹ Es claro que en ambos tipos de relato alguien puede contar una historia a otra persona, aunque el fin perseguido por un género sea la comunicación de un narrador (explícito o implícito) a un lector y, para otro, sea de un hablante a un público; sin embargo, en el caso del drama dicho fin no se cumple mientras no se convierta en un texto

²⁰ Pavis, *op. cit.* p. 309.

²¹ Por su parte Brecht dice: "lo épico también tiene su espacio en la práctica y en la teoría del teatro, puesto que este concepto no se circunscribe a un único género (novela, narración corta, poema épico) y desempeña un papel fundamental en determinadas formas teatrales... lo épico puede desempeñar un determinado papel, sobre todo mediante la inserción de relatos, de descripciones, de un personaje-narrador." La perspectiva de lo épico en el drama corresponde, según él, a un análisis nuevo de la sociedad, debido a la necesidad de explicar los conflictos del hombre en el mundo, así como también conflictos individuales. Para él, lo épico sirve más para interrogarse sobre las posibilidades y los límites del teatro que para ofrecer una interpretación de la realidad. Citado por Pavis, *Diccionario...*, p. 146. De alguna manera se tomarán en cuenta ambos principios, aclarando que en los textos de Elena Garro pueden aparecer interactuando.

representado, pues seguirá, al igual que el texto narrativo, transmitiéndose a un lector.²² Es así como personajes (narradores) en el drama, como en la narrativa, pueden presentar temas semejantes. Pese a las diferencias obvias y fundamentales, ambos géneros no se diferencian en el sentido de que los dos relatan una historia, de hecho una misma historia puede transmitirse en géneros diferentes, como lo presenta Elena Garro en el cuento de “El árbol” y en el drama del mismo nombre, independientemente de las reservas del género, no importa si se presenta de manera subjetiva u objetiva.²³

Edward A. Wright²⁴ afirma que en un sentido muy concreto se puede decir que existen, por lo menos, tres planos o niveles de la crítica dramática, que podemos definir como el literario, el teatral y el práctico. El enfoque literario, que en ocasiones se denomina aristoteliano, subraya primordialmente el valor literario de la obra escrita. Y será el de mayor importancia en el presente trabajo. Cabe aclarar que aquí se subrayará más lo que se entiende por texto escrito (libreto), que incluye la forma, el estilo, la estructura, el lenguaje y la originalidad, que la representación. Esto se debe al interés por encontrar la teatralidad y lo narrativo que puede experimentarse con la lectura del texto.

En el análisis de ambos géneros no se omitirán las diferentes perspectivas desde las que se percibe la vida, la muerte, el transcurrir del tiempo o la infancia. Como no podemos pensar que la perspectiva del lector se identifique con la de los protagonistas, puede ser que el suicidio nos parezca trágico para el personaje principal, por ejemplo, pero desde la visión

²² Beristáin aclara que los géneros narrativos, sin embargo, se oponen a los teatrales..., y el fundamento de tal oposición radica en la estrategia de presentación discursiva de los hechos. p. 353. Está claro que Elena Garro aplica una estrategia particular para establecer distancias entre el teatro y la narrativa, dígame, por ejemplo, de la teatralidad en *Doña Blanca*, o el discurso planteado a través de un narrador personaje, ya muerto, en *Los recuerdos del porvenir*, en ambas veremos distintas estrategias discursivas. Sin embargo y a pesar de dichas diferencias, existen paralelismos que trataremos de encontrar, los puentes que unen uno y otro género para dar origen a un estilo.

²³ A manera de complemento, me parece pertinente aclarar algunos aspectos en cuanto al drama: en primer lugar, en el teatro la narración “se hace acto” en el encadenamiento de los temas de la fábula. Así pues, para su presentación escénica, esta narración recurre necesariamente a la instancia discursiva que organiza la fábula.

de éste signifique el retorno a la felicidad, a sus sueños. Lo anterior será de vital importancia para decidir si existen o no los paralelismos en la producción literaria de Elena Garro. Tampoco debemos olvidar la visión del mundo que la escritora plasma en sus obras, la cual de cierta manera es similar a lo experimentado y declarado por ella misma a lo largo de su vida. Algunas de estas ideas serán esenciales para distinguir los textos dramáticos y narrativos de Elena Garro como una obra original dentro de la literatura mexicana del siglo XX.

²⁴ Edward A. Wright, *Para comprender el teatro actualmente*, p. 59.

CAPÍTULO I

CONSIDERACIONES TEÓRICAS

I.1 LA MUERTE

*¿Acaso de veras se vive con raíz en la tierra?
No para siempre en la tierra:
Sólo un poco aquí.*

.....
*¿A dónde iremos
donde la muerte no exista?*
Nezahualcóyotl²⁵

La primera idea básica que la autora de *Un hogar sólido* transmite es la visión de la muerte, utilizada como el camino hacia un destino ineludible que se extiende por dos senderos: como punto de escape que el hombre se ha trazado para evadir sus propias circunstancias o como la opción mediante la cual el ser humano acepta un reencuentro con la materia, con la esperanza, “como el sueño de poder reinventar una vida hermosa de posibilidades nuevas.”²⁶ Pero la muerte no se confunde con la esperanza de redención eterna. Lo importante es que ante la conciencia de la finitud se pueda cambiar y ser otro, totalmente diferente.

Comenzaremos señalando las teorías sobre la concepción de la muerte en el México antiguo, que tres investigadores han realizado exhaustivamente. En *Los antiguos mexicanos*

²⁵ “El pensamiento prehispánico”, en Miguel León Portilla, *Estudios de Historia de la filosofía en México*, México: UNAM, 1980, pp.39,41.

²⁶ Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, “A propósito del teatro de Elena Garro”, en *Elena Garro: reflexiones en torno a su obra*, México: INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda Época, 1992, p.33.

a través de sus crónicas y cantares (1961), de Miguel León-Portilla; en *La calavera* (1971), de Paul Westheim y en *El pueblo del Sol* (1983), de Alfonso Caso.²⁷

León-Portilla se refiere al sentido de la vida del pueblo náhuatl, cuyas creencias religiosas y rituales conformaban un universo en el que predominaba un “orden cósmico”. Para éste dicha concepción no resulta extraña al pensamiento contemporáneo, constituyendo una valiosa herencia de la cosmogonía americana.

Piensen en todo aquello que rodea al hombre, particularmente en lo que es hermoso [...]. La reflexión profunda acerca de lo que existe, lleva a descubrir que todo está sometido al cambio y al término. Ambos temas: inestabilidad de lo que existe y término fatal, que para el hombre significa la muerte, parecen ser los motivos que en la mayoría de los casos impele a buscar un más hondo sentido en las cosas.²⁸

De manera que la vida es una obsesión vital por el cambio, asumiéndola como una especie de sueño que vamos dejando atrás. Si bien es cierto que su cotidianidad se impregnaba con dicha obsesión, la aprovecharon “como punto de partida para una visión más honda de la vida; buscando maneras de superar la “inestabilidad y la muerte.”²⁹ Y si la vida era un lugar de padeceres, hambres y sed, si el hombre no habitaba un lugar de “bienestar [...], [un lugar de] alegría, [si habitaba un lugar] de alegría que punza”.³⁰ No se trataba de quejarse, sino de aceptar la existencia como una especie de expiación. El hombre entendía la vida como un camino por el que debía conducirse con cuidado, caminando por el centro, sin

²⁷ Ver: León-Portilla, *Los antiguos mexicanos: a través de sus crónicas y cantares*, México: F.C.E., 1961; Alfonso Caso, *El pueblo del Sol*, México: F.C.E., 1983 y Paul Westheim, *La Calavera*, México: Editorial ERA, 1971. Estos autores abordan los temas con gran amplitud.

²⁸ León-Portilla, *op. cit.*, p. 172.

²⁹ León-Portilla, *op. cit.*, p. 173.

³⁰ León-Portilla, *op. cit.*, p. 149.

desviarse, o corría el peligro de caer.³¹ León-Portilla establece que al reflexionar profundamente sobre lo existente descubrimos que todo se sujeta al cambio y a su finitud. Por lo tanto, para el hombre prehispánico así como acepta la muerte del mundo como una destrucción a la que no se puede escapar, también acepta una esencia humana vital. Los “sabios nahuas”, afirma León-Portilla, trataban de superar la inestabilidad y la muerte aceptando sumisamente su destino, así como admitiendo la existencia de algunas cosas buenas. Refiriéndose a esta doble condición del hombre, que tiene necesariamente que padecer, pero que puede solucionar sus conflictos, señala lo siguiente:

Y dando luego un paso más [el pueblo Toltéca], de acuerdo con los consejos del mismo huehuetlatilli, se afirma conscientemente que la vida es lugar de lucha, de esfuerzo, en la que es posible encontrar una solución para todos los problemas [...] los antiguos sabios nahuas, concentran precisamente su interés en la búsqueda de una solución al problema del cambio y la muerte. Conocedores de su antiguo pensamiento religioso, sin despreciarlo en modo alguno, pero al mismo tiempo con un criterio más amplio que les permite plantearse problemas aun acerca de lo que antes han creído, sus actitudes los aproximan a la temática, profundamente humana y universal de los sabios y filósofos de otros tiempos y latitudes.³²

Concluye León-Portilla que en la búsqueda de respuestas, el hombre prehispánico encuentra confianza y paz en el camino del arte y la poesía, logrando “hacerse a sí mismo”, para superar lo fugaz y confrontar la angustia por cambio y la muerte. Si vivir era semejante a soñar, para el hombre nahuatl los símbolos tenían un sentido que los emparentaba con la realidad.³³

³¹ *Idem.*

³² León-Portilla, *op. cit.*, p. 174-175.

³³ *Ibid.*, p. 179.

Alfonso Caso escribe en *El pueblo del Sol* acerca de la concepción de la muerte, así como la importancia de los sacrificios humanos para el pueblo azteca,³⁴ debido a que en “[...]esta vida no es sino un tránsito; y ese sentimiento de pesimismo y de angustia se manifiesta en su escultura vigorosa y terrible, y también teñido de una profunda tristeza, en su poesía.”³⁵ Lo anterior queda de manifiesto en el *Códice Florentino*, que reproduce los consejos de un padre náhuatl a su hija:

Sólo venimos a dormir,
sólo venimos a soñar,
no es verdad, no es verdad
que venimos a vivir en la tierra.³⁶

Para Caso, la idea sobre la muerte se centraba en la veneración que el pueblo azteca tenía tanto del Mictlantecuhtli, “el Señor de los muertos”,³⁷ como del Mictlan, el lugar de los muertos. Para que el alma llegara al lugar sagrado final no era determinante la conducta en esta vida, “sino principalmente el género de muerte y la ocupación que en vida tuvo el difunto”³⁸.

[...] los guerreros que murieron en combate o en la piedra de los sacrificios; acompañan al Sol en jardines [...] Cuando bajan a la tierra después de cuatro años, se transforman en colibríes y otras aves de plumajes [...] viven una vida de delicias [...] porque los que así mueren son muy alabados.³⁹

³⁴ Sin embargo, la esencia del sacrificio humano, escribe Alfonso Caso, “ para los aztecas, estriba en la idea de la colaboración necesaria del hombre con los dioses. El sacrificio humano no se hacía con el objeto de causar un daño al sacrificado, ni por crueldad o venganza; es más [...] el cautivo era considerado como el mensajero portador de los deseos del pueblo azteca [...]”. En Alfonso Caso, *El pueblo del sol*, p. 95.

³⁵ Alfonso Caso, *op. cit.*, p. 123.

³⁶ *Idem*

³⁷ *Ibid.*, p. 76.

³⁸ Alfonso Caso, *op. cit.*, p. 78.

³⁹ *Idem*

Sin embargo, Paul Westheim, en *La calavera*, señala que para el hombre del México antiguo no existía miedo ante Mictlantecuhtli, el temor estaba en la incertidumbre de la vida del hombre.⁴⁰

De ahí que se pensara en lo maravilloso que podía ser la muerte para llegar a la gloria y al descanso merecido. Pero no todos podían llegar directo, afirma Caso, “los que no han sido llamados por Tláloc o por el Sol van simplemente al Mictlan, que queda al norte, y ahí las almas padecen una serie de pruebas mágicas al pasar por los infiernos.”⁴¹

Westheim⁴², por su parte, menciona la visión contemporánea que se tiene en la América católica en cuanto a la muerte y su relación con las antiguas culturas prehispánicas, donde lo que al hombre le atemoriza “[...] es la angustia ante la vida. [...] La íntima convicción del indio de que la vida es sufrimiento, de que el sumiso y débil es víctima de la brutalidad del fuerte [...], experiencia honda y primordialmente arraigada en el mundo sentimental del indio [...]”.⁴³ Y en ese reconocimiento de la realidad, afirma, se encontraba el dios Tezcatlipoca, controlador de lo fatal, mito común de los pueblos prehispánicos.

El hombre contemporáneo común asume la creencia de que en la muerte se puede hallar el paraíso o el infierno, a este respecto Westheim escribe lo siguiente: “La carga psíquica que da un tinte trágico a la existencia del mexicano, hoy como hace dos y tres mil años, no es el temor a la muerte, sino la angustia ante la vida, la conciencia de estar expuesto, y con insuficientes medios de defensa, a una vida llena de peligros, llena de esencia demoniaca.”⁴⁴ El mexicano, el indio específicamente, mantiene la convicción de que la vida

⁴⁰ Paul Westheim, *La calavera*, p. 13, ver también *El pueblo del sol* donde Alfonso Caso escribe ampliamente sobre este tema.

⁴¹ Alfonso Caso, *El pueblo del sol*, p. 82.

⁴² Paul Westheim, *op. cit.*, pp. 11-13.

⁴³ *Ibid.*, p. 11, 12.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 11.

es sufrimiento, pero sobre todo de el padecer por sumisión. En esta otra idea, del sufrimiento que el hombre inflige al hombre, no cabe duda de que permanece hondamente en el sentimiento del mexicano.

En la teoría de Westheim, América tiene una visión distinta a la europea respecto a la muerte. Para nuestra sociedad, el mundo “[...] parece libre de esta [característica] angustia, hacia la muerte y hasta se burla de ella [...] ¡Extraño mundo, actitud inconcebible!”.⁴⁵ De ahí que la representación o imagen de un “[...] esqueleto con la guadaña y el reloj de arena,”⁴⁶ sea de un México de “importación [...] por ejemplo, en las representaciones de la danza macabra”.⁴⁷

Por su parte, Nigel Davies, en *Los antiguos reinos de México*,⁴⁸ estudia la religión precolombina y la idea religiosa a partir del principio de dualidad, el cual confunde a la mente occidental, ya que para los mexicanos algunos temas “se representan en pares, como si se necesitaran dos elementos opuestos para expresar una sola idea.”⁴⁹ Así, el hombre tiene obligadamente que sufrir, pero debe ser capaz de solucionar sus problemas. Davies afirma que para los aztecas existía un fuerte fatalismo religioso, los dioses podían destruirlos fácilmente, de ahí que “por medio del sacrificio de los hombres [el mundo] continuaría durante mucho tiempo.”⁵⁰ No podían descuidar al dios Mictlantecuhtli y el culto a los muertos era considerado de suma importancia.⁵¹

⁴⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁶ Paul Westheim, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁸ Nigel Davies, *Los antiguos reinos de México*, México: F.C.E., 1995.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 204.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 206.

⁵¹ Véase *Ibid.*, pp. 208-209.

La muerte es consecuencia inevitable del fluir irreversible del tiempo. Ante esta finitud, el ser humano tratará inútilmente de evitarla. En el análisis lógico que los filósofos, según Hans Reichenbach,⁵² han realizado sobre el problema del tiempo, existe una enorme influencia de ese miedo a la muerte.

Si pudiésemos detener el tiempo, podríamos escapar de la muerte; el hecho de que no podamos hacerlo nos hace esencialmente impotentes, igualándonos al tronco del árbol que flota en la corriente de un río. Por consiguiente, el temor a la muerte se transforma en un temor al tiempo, y el flujo del tiempo aparece como la expresión de fuerzas sobrehumanas de las cuales no hay escape. La expresión 'tránsito', por medio de la cual hablamos evasivamente de la muerte sin usar su nombre, revela nuestra identificación emocional del flujo del tiempo con la muerte.⁵³

Para Reichenbach, ese temor a la muerte nos ha incitado a buscar respuestas que satisfagan nuestras emociones, para esclarecer su significado éstas pueden ser distintas a las que esperamos, o peor aun, es posible que no encontremos respuesta alguna al deseo de "sobrevivir a la muerte y vivir eternamente". Comenta que "en el sentido de un tiempo ilimitado [ese] deseo obviamente incompatible con los hechos físicos –ha conducido así a una concepción en la cual la vida eterna no es vida en el tiempo, sino en una realidad distinta."⁵⁴

Con la amenaza de la posible muerte se encuentra la condena por querer escapar al destino, al camino trazado de nuestra vida. Porque en la vida se sufre y se padece; la muerte, por el

⁵² Hans Reichenbach, *El sentido del tiempo*, México: UNAM, 1959, p. 14.

⁵³ Reichenbach, *op. cit.*, pp.14-15.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 15.

contrario, puede conllevar la felicidad, el descanso, la dicha eterna⁵⁵. Sobre este asunto y las ideas mencionadas se apoyan algunos de los textos de Garro, pues sus personajes tienen que padecer antes de llegar a la felicidad, frecuentemente al final de sus días. Para retomar al paraíso perdido o encontrar a los seres amados y extraviados en una muerte-salvación, se accede por el amor o por la fe. Asimismo se manifiesta otra muerte, de la que se huye, la inesperada y violenta, a la que concurren seres infernales que acechan, mujeres calvas con ojos de huevo, figuras diabólicas, criminales en la oscuridad. Ese mundo será reflejado en su obra, en *Un hogar sólido*, en *Felipe Ángeles* o en *La dama boba*.

Elena Garro manifestó, literariamente, sus reflexiones acerca del sentido de la vida y la muerte, recurriendo a metáforas, “inventadas para aquietar el deseo de escapar del flujo del tiempo y mitigar el temor”,⁵⁶ aludió a la muerte que evidentemente tuvo, el olvido; a su temor por desaparecer de la tierra igual que lo hace el presente convirtiéndose en pasado.⁵⁷

De este modo, se hace factible la presencia de realidades distintas a la cotidiana, mundos diferentes al mundo real y concepciones particulares de tiempo y espacio. Una de esas realidades distintas a la cotidiana tiene lugar, por ejemplo, en *Un hogar sólido*, donde hay un universo de nuevas posibilidades de acción y realización para aquellos personajes que se atreven a explorarlo.

⁵⁵Véase Paul Westheim, *op. cit.*, también Miguel León-Portilla, *Los antiguos mexicanos: a través de sus crónicas y cantares*, p. 146-152. En Alfonso Caso, *El pueblo del Sol*, se aborda el tema con amplitud.

⁵⁶Hans Reichenbach, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁷Dicha reflexión acerca de lo que existe, respecto al descubrimiento de que todo se encuentra sometido al cambio y al término, como diría León-Portilla, en relación al pensamiento mexica. Esto implica una de sus mayores preocupaciones, ejemplificada de manera muy clara en su teatro y narrativa, así como en su vida misma. Estos dos puntos: lo transitorio de las cosas que existen y su término fatal, que para el ser humano no es otra cosa que la muerte, parecen ser las razones por las que en muchas ocasiones se intenta buscar un sentido más profundo en las cosas.

1.2 El TIEMPO

*¿Qué es el tiempo, si todo lo que poseemos de él es este Ahora,
este momento que se desliza con nosotros
a través de la corriente de acontecimientos
que fluye del pasado inmutable
hacia el futuro incognoscible?
Hans Reichenbach, El sentido del tiempo⁵⁸*

El ser humano ha utilizado diversas formas para entender, medir y detener el tiempo, relojes y calendarios, por ejemplo, pero también ha habido reiterados intentos para obtener otras diferentes percepciones del tiempo, ya sea desde el campo de la literatura, las artes plásticas o la teología. Algunos escritores han pretendido manipularlo, seducirlo, moldearlo al gusto. Hans Reichenbach, filósofo alemán, dice:

El problema del tiempo siempre ha desconcertado a la mente humana. Tanto los acontecimientos del mundo exterior, como todas nuestras experiencias subjetivas, ocurren en el tiempo. Parece como si el flujo del tiempo, que ordena los acontecimientos del mundo físico, pasara a través de la conciencia humana y la obligara a ajustarse al mismo orden. Nuestras observaciones de los objetos físicos, nuestros sentimientos y emociones, lo mismo que nuestros procesos de pensamiento, se extienden a través del tiempo y no pueden escapar a la corriente permanente que fluye sin cesar del pasado hacia el futuro, mediante el presente.⁵⁹

Reichenbach se cuestiona si esos momentos que se colocaron en el pasado jamás retornarán, o si será posible que el ser humano pueda lograr que vuelvan por segunda ocasión. Porque esas experiencias, afirma, quedaron guardadas en nuestra memoria, como

⁵⁸ Hans Reichenbach, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁹ *Ibid.* p.11.

algo que llenó en su momento un “presente inmediato”. Cabe aclarar que para Garro el tiempo guardado en la memoria será de gran importancia precisamente para recuperar lo que se dejó en los días felices. Lo anterior puede equivaler a recobrar lo que Mircea Eliade llama el tiempo mítico,⁶⁰ el “Gran Tiempo”. Ése que Eliade, al igual que Garro, considera sagrado, cíclico y siempre recuperable; porque el tiempo histórico es profano, lineal y nunca reversible. Sobre el mismo tema, Wilma Feliciano nos dice que la idea de la recuperación del tiempo proviene, o se encuentra, en los pueblos “históricos”.⁶¹ Al momento de trascender su historicidad, el ser humano puede recuperar el lenguaje.⁶² En este caso la escritora de *Un hogar sólido* lo hace a través de su literatura, y en muchas ocasiones de la experiencia de un “paraíso perdido”, como es la experiencia de la infancia, sobre todo en sus piezas de teatro breve y en sus cuentos; también lo encontramos en *Los recuerdos del porvenir*. Es la búsqueda de sus orígenes, como actitud ante el tiempo que se evade y a la comprensión de la muerte en un mundo dogmático, cerrado.

Recurriendo a Heidegger, podemos decir que, con sus obras, la escritora logra, con gran habilidad, sacar al lector de su “temporalidad” (es decir, de los procesos de la naturaleza, así como de la historia) y de su “intemporalidad” (las relaciones espaciales y numéricas),⁶³ para colocarlo en una atemporalidad (fuera del tiempo, rompimiento de las dos formas

⁶⁰ M. Eliade afirma, que “El hombre religioso vive así en dos clases de Tiempo, de las cuales la más importante, el Tiempo sagrado, se presenta bajo el aspecto paradójico de un Tiempo circular, reversible y recuperable, como una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio de los ritos”, Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Colombia: Editorial Labor, 1994, p. 64. También nos habla de lo que considera tiempo sagrado y tiempo profano.

⁶¹ Citando a Eliade Wilma Feliciano afirma que, “(por ejemplo, los babilonios, los egipcios, los hebreos y los persas) parecen haber sentido un anhelo más profundo por regenerarse periódicamente aboliendo el tiempo pasado y reactualizando la cosmogonía’. Concordando con Eliade, nos dice que “los pueblos modernos, como sus antecesores, usan el mito para eludir el tiempo y la historia”. Wilma Feliciano, *El teatro mítico de Carlos Soriano*, México: UNAM, 1995, p. 56.

⁶² Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 89.

⁶³ Para este filósofo existe una actitud en el hombre de destacar. “[...] el sentido ‘intemporal’ de las proposiciones por respecto al curso ‘temporal’ de las oraciones que las enuncian.... ‘Temporal’ quiere decir aquí siempre tanto como siendo ‘en el tiempo’, una determinación que sin duda es a su vez oscura. Pero el hecho es éste: el tiempo, en el sentido del ‘ser en el tiempo’,

anteriores), quizá un requisito para la conciencia y la imaginación, pero también para los sueños. La originalidad de la autora es que consigue que dicha atemporalidad rompa con los límites del mundo interior, el de la memoria, para transformarse en un elemento manipulador de la realidad que se impone como el tiempo fijo de una persona, de un grupo o toda una sociedad.⁶⁴ No obstante, la contemplación del correr de los días, o del horizonte de la comprensión del ser, el individuo debe partir, de la temporalidad, ya que aquello que el hombre interpreta o entiende primero es el tiempo.⁶⁵

Para Rita Dromundo Amores, estudiosa e investigadora de la obra de Garro, la convivencia de diversos tiempos en la obra de Elena Garro, "se presenta de manera natural, como si nada ocurriera, aunque cada uno de éstos tenga un significado propio."⁶⁶

En ese lugar ubicado en un tiempo específico, donde es posible que todo vuelva a colocarse exactamente como fue, donde se puede volver a vivir ese instante en que se unen ambas posibilidades, lineal y cíclico, es para la escritora un repetirse que no sucede de forma inalterable y total, pues la diferencia, para ella, estriba en que todo es transformable. Esa conciencia mítica de la escritora dota a su escritura de un estilo que hace al mundo legible, proporcionándole una forma narrativa.⁶⁷ Esto es, de alguna manera misteriosa tenemos la capacidad de cambiar y quizá mejorar nuestra vida y la de los otros seres

funciona como criterio de la distinción de las regiones del ser". Martín Heidegger, *El ser y el tiempo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1971, p. 28.

⁶⁴ Reichenbach afirma que existe un deseo de sobrevivir al fin de la vida, a la muerte, para llegar a la eternidad, en el sentido de un tiempo limitado, "un deseo obviamente incompatible con los hechos físicos- ha conducido así a una concepción en la cual la vida eterna no en vida en el tiempo, sino en una realidad distinta. Con objeto de escapar al 'tránsito' en el tiempo, se ha inventado una realidad atemporal". *op. cit.*, p. 15-16.

⁶⁵ Para ampliar este concepto del ser, que Heidegger llama el 'ser ahí', así como su relación con el tiempo, véase Martín Heidegger, *op. cit.* pp. 14-50.

⁶⁶ Rita Dromundo Amores, "Los otros tiempos en las obras de Elena Garro", en *La Experiencia Literaria*, revista de la Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Letras. (no. 6-7, marzo de 1997), México: UNAM, pp., 37-52.

humanos que nos rodean. No obstante, para que surja este cambio, en la obra de Elena, se requiere, como diría Alejandro Ortiz, tres factores importantes: “el amor, la imaginación y la entrega a la vida.”⁶⁸

Hay, por ejemplo, ciertos temas obsesivos que se relacionan con la idea del tiempo y que la autora los presenta como si se tratara de una inevitable huella que se implanta, que se experimenta en un cierto momento, pero que inmediatamente se desliza hacia el pasado, marcando positiva y/o negativamente la vida de los seres humanos. Contradictoriamente, deja abierta la posibilidad de una transgresión o rompimiento con respecto a la concepción del tiempo lineal, característico de la cultura occidental,⁶⁹ para retomar a la idea mesoamericana del tiempo cíclico.⁷⁰ En algunos de sus textos es evidente la yuxtaposición consecutiva del tiempo cíclico con el lineal.

*A medida que creció, su memoria reflejó sombras y colores del
pasado no vivido que se confundieron con imágenes y actos del

⁶⁷ Mircea Eliade, define, lo que es el mito, los orígenes y el tiempo. Para él, el mito es una “historia verdadera” que es “sagrada, ejemplar y significativa”, que “siempre narra una creación; relata cómo algo surgió, cómo empezó”. Mircea Eliade, *Mitos, ritos y símbolos*, p. 3.

⁶⁸ Alejandro Ortiz Bullé, “A propósito del teatro de Elena Garro”, en *op. cit.*, p. 33.

⁶⁹ Para Stephen Hawking, “... nuestras concepciones sobre la naturaleza del tiempo han cambiado con los años. Hasta comienzos de este siglo [XX] la gente creía en el tiempo absoluto. Es decir, en que cada suceso podría ser etiquetado con un número llamado “tiempo” de una forma única, y todos los buenos relojes estarían de acuerdo en el intervalo de tiempo transcurrido entre dos sucesos”. (p. 189) Pero la aceptación de la teoría de la relatividad, nos obliga a cambiar nuestro concepto de espacio y tiempo, ya no hay un tiempo absoluto, ya que la medición puede variar dependiendo del espacio donde nos encontremos. Sin embargo, seguimos basándonos en las leyes de la ciencia, “la flecha del tiempo es en la que el desorden [...] aumenta [hacia adelante], distinguiendo el pasado del futuro, dando una dirección al tiempo.” En Stephen Hawking, *Historia del tiempo: del big bang a los agujeros negros*, España: Biblioteca de divulgación científica, RBA, editores, 1988, p. 189, 191.

⁷⁰ La concepción del tiempo para el pueblo mexica consistía en una visión circular y repetitiva de los días. Dos calendarios regían la vida del ser humano, determinaban las ceremonias religiosas, así como el destino del hombre desde su nacimiento. El primero era el llamado *tonalpohualli*, de 260 días, que consistía en la unión de una serie de veinte signos, con otra serie de números, de 1 a 13, siguiendo ambas series un orden invariable donde no se podía repetir la misma combinación de signo y número hasta que transcurrían 13 x 20. Llevaba 52 años lograr todas las combinaciones posibles, después la secuencia empezaba de nuevo, de una forma circular. El otro calendario era de 365 días que se usaba para contar los años, el llamado calendario agrícola, que se dividía en 18 meses de 20 días, más 5 días que se consideraban nefastos o de mala suerte. Es importante aclarar que para la concepción azteca de un tiempo cíclico, el mundo y el hombre habían sido creados varias veces, por lo tanto existía la posibilidad de que en otro tiempo todo fuera diferente. Con respecto al tema, para más información, *ver*: Alfonso Caso, *op. cit.*, pp-22,86-90; así como Nigel Davis, *op. cit.*, p. 200-210 y Miguel León -Portilla, *op. cit.*

futuro.”⁷¹

“Recordaba su futuro y su futuro era la muerte en un llano de Ixtepac”.⁷²

Varios son los textos de Elena Garro que presentan el concepto de circularidad, como si fuera una convicción personal de la autora, confesada por ella misma en las cartas dirigidas a Emmanuel Carballo: “[...] mi teoría: la memoria del futuro es válida. Pero me ha fastidiado, y estoy cambiando los finales de todos mis cuentos y novelas inéditos para modificar mi porvenir”.⁷³ Para la escritora no existe el libre albedrío, porque todo se ha decidido con anterioridad. No existe nada nuevo ya que todo en esta vida es una repetición, por esta razón se puede predecir el futuro: “[...] como éramos ayer, éramos hoy y éramos mañana”.⁷⁴ En esta frase, que solía decir su padre y que da la impresión de ser un juego de espejos, se sintetiza lo que para ella es como un punto de partida, su concepción del tiempo basada en las teorías de Einstein, afirmaba, de las cuales se hablaba mucho en su casa paterna, así como de la filosofía budista y la cosmogonía de las culturas prehispánicas.

Contaba Garro que la idea del tiempo cambia en las distintas religiones, pero que no deja de ser variable.⁷⁵ Ella establece la memoria como el sino del hombre y de sus personajes, ya que desde su nacimiento hay un destino que van a cumplir, lo llevan consigo, por eso se olvidan de él, decía. De ahí su obsesión para cambiar el suyo en sus obras. En sus textos, el

⁷¹ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, pp. 176-177.

⁷² *Ibid.*, p. 12.

⁷³ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México: ediciones del Ermitaño, SEP (Lecturas mexicanas 48), 1986, p. 492.

⁷⁴ Beth Miller y Alfonso González, “Entrevista con Elena Garro”, en *26 autoras del México actual*, pp. 205-206.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 205.

hombre, o la mujer, puede encontrar la salvación por “un acto casi mágico”.⁷⁶ Por ejemplo, en *Un hogar sólido*, *Felipe Ángeles* o *Los pilares de doña Blanca*, por citar algunas de sus piezas.

También en el cuento titulado *Debo olvidar* la sucesión de acciones da lugar a una circularidad tanto en los hechos como en el tiempo; o en el cuento *¿Qué hora es?*, existe una reiteración a manera de espiral, donde una serie de acontecimientos se repiten pero con sutiles variaciones. Del mismo modo, en otra de sus novelas, *Y Matarazo no llamó*, la frase obsesiva se encuentra en el título, la cual se repite por el protagonista para introducir al lector en una especie de circularidad envolvente, de la que no se puede escapar; *La señora en su balcón*, por su parte, presenta ese retorno y rescate del tiempo a través de la memoria y de la obsesión del personaje principal.

La concepción de Garro con respecto al tiempo tiene sus coincidencias, o sus raíces, como ya se ha mencionado, con la cosmovisión prehispánica en México. El tiempo lineal o cronológico no es otra cosa que el mundo cotidiano, el pagano, como diría Mircea Eliade;⁷⁷ el de las dificultades y luchas, diría Garro. Mientras que el tiempo circular o eterno, el sagrado, es el que proporciona un estado de felicidad y perfección, en algunos casos. En las historias de Elena Garro, los personajes buscan la felicidad propia de un estado perfecto, en el cual se puede vivir eternamente; sin embargo no siempre es posible alcanzarlo. La escritora Anita Stoll sintetiza la idea del tiempo en la autora de la siguiente manera: “Ella (Garro) concibe la memoria como algo relacionado tanto con el pasado como con el futuro

⁷⁶ “Los católicos decimos un acto de contrición. Y los budistas dicen el *satori*, es la iluminación repentina. Es lo único que nos puede salvar de la memoria, de la repetición”. *Ibid.*, p. 206.

⁷⁷ El tiempo profano se diferencia del sagrado o mítico en el sentido que el primero es “la duración temporal ordinaria en que se inscriben los actos despojados de significación religiosa... El Tiempo sagrado es por su propia naturaleza reversible, en el sentido de que es, propiamente hablando, un tiempo mítico primordial hecho presente.” En Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 63.

y enfatiza la naturaleza repetitiva”.⁷⁸ El tiempo recobrado, el que puede evitar la muerte, el detenido y el tiempo perdido u olvidado, son algunos de los temas trabajados en la literatura de dicha escritora.

Por otro lado, no está en el ser humano controlar el transcurrir del tiempo. No es posible detenerlo, ni hacerlo volver, pues nos arrastra irremediamente por la corriente de la vida. De ninguna manera podemos cambiarlo, aunque sí conocerlo. En realidad, como diría Riechenbach, ante el ser humano existe tan sólo un periodo de tiempo limitado “...y al final de todos nuestros esfuerzos y respuestas ante nuevas situaciones, nos espera la muerte.”⁷⁹

1.3 LA INFANCIA Y SU VISIÓN DE LA MUERTE Y LA VIDA

Una tercera cuestión temática y estilística, básica en la obra de Garro, es la imaginación que ella posee para nombrar las cosas, otorgarles sentido y vida por conducto de la palabra. Así, puede liberar su fantasía, posibilidad asociada a la infancia. En la literatura de Elena Garro la imaginación y el lenguaje constituyen los elementos indispensables para exorcizar la degradación a la que se ha sometido al ser humano, o peor aún, a la que unos someten a otros. Hablamos aquí, sobre todo, de la recuperación de la fantasía infantil.⁸⁰ La imaginación, concebida como un don que ha desarrollado el ser humano, es quizá el único recurso “...con el que cuenta para acceder a la posibilidad de un tiempo nuevo.”⁸¹ También para reencontrarse con ese “muladar en el que han tirado lo

⁷⁸ Anita Stoll, *Spanish American Women writers. A Bibliographical Source Book*, pp. 199-200. Citado por Rita Dromundo Amores, en *op. cit.*, p. 47.

⁷⁹ Riechenbach, *op. cit.*, p. 14.

⁸⁰ Véase Julio Cortázar, *op. cit.*

⁸¹ Alejandro Ortiz Bullé, *op. cit.*, p. 34.

hermoso”⁸², como diría un personaje en *La señora en su balcón*. A partir de una mezcla de imaginación y realidad, expresada con sensibilidad poética, se puede distinguir, como diría Beth Miller,⁸³ una sutil ironía y la inclusión de algunos elementos folklóricos mexicanos. Sin embargo, una de las particularidades esenciales de la producción literaria de esta escritora es, según Esther Seligson, “Retornar al comienzo del tiempo, al tiempo sin tiempo de la infancia”.⁸⁴ En este sentido podría decirse que la literatura, como las matemáticas, requiere para su cabal comprensión del uso de la imaginación, que es la capacidad del hombre para proyectar la verdad y poder salir de este mundo de sombras y de actos incompletos.

La realidad inaceptable puede ser conjurada por la palabra, misma que tiene el poder para conjurar las deficiencias de la vida cotidiana.

(...) Y el hombre es lenguaje (...) hay que hablar, aunque nos cueste la vida. Hay que nombrar a los tiranos, sus llagas, sus crímenes, a los muertos, a los desdichados, para rescatarlos de su desdicha. Al hombre se le rescata con la palabra.⁸⁵

Cuando rechazamos la realidad aparece la duda entre lo que es real y lo que no es, produciéndose una ruptura del esquema de lo real, momento en que los tiempos se mezclan. La muerte se rechaza de muchas maneras. Una de ellas consiste en escapar de la realidad a través de los sueños, o de los recuerdos recuperados por la memoria, pues la memoria puede hacernos regresar el tiempo, devolvernos el pasado, la infancia, un instante de la vida; donde los sueños suponen tienen una posibilidad de ser reales. La imaginación es, por tanto, la

⁸² Carlos Solorzano, *Teatro breve hispanoamericano contemporáneo*, México: Aguilar, 1969, p. 352.

⁸³ Beth Miller y Alfonso González, *op. cit.*, p. 203.

⁸⁴ Esther Seligson, “In Illo Tempore (Aproximación a la obra de Elena Garro)”, *Revista de la Universidad de México*, vol. 29 (Nº 12 1975), p. 9.

⁸⁵ E. Garro, *Felipe Ángeles*, p. 414, en *Antología de teatro mexicano contemporáneo*, México: F.C.E., 1991.

manera de exorcizar el destino fatal del hombre. En la infancia se encuentra la posibilidad de acceder a cualquier otro espacio y tiempo, pues la mente infantil no establece límites temporales. En Garro, encontramos formas de aprehensión de la realidad, generadas en la infancia, así como transformaciones de tiempo y espacio, multiplicación de la personalidad, fusión entre sujeto y objeto y un profundo sentido de culpa por no poder recuperar el pasado.

ANTECEDENTES

La literatura no surgió únicamente como teogonías o cosmogonías, ni como mero gozo estético, sino que también se originó en la angustia del hombre al reflexionar acerca de su existencia.⁸⁶ Las circunstancias históricas de México propiciaron un panorama narrativo moderno, donde la literatura mexicana, a través de varias décadas, adquirió un sello característico de maestría, sencillez, ingenio y de una carga refrenada de cierta furia. Dice Emmanuel Carballo: "Si no la mejor literatura de América Latina,... tiene en su haber el mayor número de equipos, de probada y comprobada eficacia, que han matizado y enriquecido las letras hispanoamericanas."⁸⁷

La literatura de la segunda mitad del siglo XX es testimonio de la posrevolución, periodo en el cual se consolidaron las instituciones públicas y se agotó la energía de la llamada novela de la revolución mexicana. Federico Patán,⁸⁸ al mencionar los años cincuenta, se refiere a esa década como propia de una metrópoli violenta y desorbitada, cuando la literatura es reflejo de la realidad, experimentando un cambio temático por la sencilla razón de que el narrador escribe de sus experiencias, cambio que en ocasiones es trascendente.

Es necesario recalcar que la literatura mexicana moderna y contemporánea es y ha sido producto directo o indirecto de los cambios que se dieron en México desde la década de los cuarenta. A la llegada de la Segunda Guerra Mundial, como diría Carlos Monsiváis,⁸⁹ se

⁸⁶ Emmanuel Carballo, *Narrativa mexicana de hoy*, p. 9.

⁸⁷ *Ibid.*, p.10.

⁸⁸ Federico Patán. *Contrapuntos*, México: Textos de Difusión Cultural, serie Diagonal, UNAM, 1989, p.11.

⁸⁹ Carlos Monsiváis. *Lo fugitivo permanece: 21 cuentos mexicanos*, México: Cal y Arena, 1999. p.20.

transforma la visión del relato, al mismo tiempo que se da un crecimiento en la literatura.⁹⁰ La modificación radical se presenta con la publicación de *Pedro Páramo* (1955), novela de Juan Rulfo (1917-1986),⁹¹ siendo ésta, como dice Carballo, “una metáfora del estar del hombre”; los libros inicales de Juan José Arreola (1918-2001), *Varia invención* (1949) y *Confabulario* (1952), aparecen durante el periodo alemanista, provocando una transformación del cuento mexicano por su humor y alegría.⁹² Junto con la deslumbrante aparición de la narrativa de Carlos Fuentes (1928-) se convirtieron en piedra angular para transformar definitivamente los caminos de la literatura mexicana.

2.1. ELENA GARRO DENTRO DE UNA GENERACIÓN LITERARIA

Por otro lado, la literatura publicada por mujeres a partir del medio siglo (no es que antes no hubiera, sólo que se analizan con otra perspectiva de la cual no nos ocuparemos por el momento) se distingue de sus predecesoras, después de la obra de Rulfo, por el uso del lenguaje,⁹³ pues las palabras establecerán ahora las distancias culturales entre generaciones literarias. “Nombrar el objeto de la experiencia significa comprender y ampliar el mundo de sus fábulas”, diría Martha Robles. Las diferencias culturales previas a los años cincuenta, entre escritoras, incluyendo la referente a su educación superior, su desempeño en el ámbito

⁹⁰ Véase Emmanuel Carballo, *Cuentistas mexicanos modernos*, T.I, México: Biblioteca Mínima Mexicana, 1956; Carballo, *Narrativa mexicana de hoy*, Madrid: Alianza Editorial, 1969; Seymour Menton, *Narrativa mexicana, desde Los de abajo hasta Noticias del Imperio*, México: Serie Destino Arbitrario, 4ª coedición entre la UAT y el Centro de Ciencias del Lenguaje de la UAP, 1991; así como Sara Sýchovich en *Mujeres en espejo, I: narradoras latinoamericanas, siglo XX*, op. cit.

⁹¹ Para más información sobre la participación de Juan Rulfo y Juan José Arreola en la literatura mexicana véase: José Luis Martínez, Christopher Domínguez Michael, *La literatura mexicana del siglo XX*. México: CONACULTA, 1995.

⁹² Monsiváis afirma que los primeros cuentos de Rulfo y Arreola “anuncian y ejemplifican una literatura distinta, ajena a las reacciones sentimentales, al compromiso inmediato, a la declamación interna.” *Lo fugitivo permanece*, p. 21.

social, tienen mucho que ver con la realidad de un país empobrecido, con las limitaciones escolares de obreros y campesinos y, por ende, de la mujer.

En consecuencia, parece válida la tesis de Martha Robles, según la cual no hay posibilidad de que escritora alguna pueda, por muy grande que sea su talento, brincarse “por sobre su tiempo”. Sin embargo, dicho planteamiento podría cuestionarse si lo trasladamos a una eventual transformación de la literatura y de la sociedad, cuando generaciones posteriores podrán reivindicar a las escritoras que sus contemporáneos no valoraron del todo. Para Carlos Monsiváis, por ejemplo, sí existe ya una consolidación de “literatura de mujeres”.⁹⁴ Elena Garro, Luisa Josefina Hernández, Inés Arredondo, Rosario Castellanos, Ulalume González de Leon, son, entre otros, algunos ejemplos de aportaciones originales que resaltan por manifestar una intensa individualidad.

Sin que necesariamente pertenezcan o hayan formado parte de algún grupo literario, se les puede clasificar por la conquista de la claridad expresiva y la eliminación de su actuación fronteriza, con respecto a la participación literaria masculina; por su potencia literaria establecida en su obra, así como el alcance de las mismas, evidenciando una ruptura total con sus antecesoras,⁹⁵ aunque en estilo y propósitos, las nuevas escritoras manifiesten diferencias. Por un lado, algunas mostrarán la continuidad de la tradición literaria nacional, mientras otras darán el salto con aportaciones originales. Martha Robles las agrupa como generación literaria, no porque “exista parentesco alguno en su estilo o propósitos

⁹³ Ver Martha Robles, *La sombra fugitiva*, p. 120-121.

⁹⁴ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 28.

⁹⁵ En la primera mitad del siglo XX, se observa que la mayor parte de las mujeres “no han conquistado claridad expresiva. Sus obras literarias, las de la primera mitad del siglo, agregan a tal evidencia la de actuación fronteriza en un medio predominantemente masculino.” En Martha Robles, *op. cit.*, p. 119.

literarios”,⁹⁶ sino más bien por tratarse de escritoras que surgen como parte inseparable del momento de expresión más alto de la literatura mexicana, además de ser antecedente e inspiración de futuras generaciones de escritores.⁹⁷

Una característica en este grupo de la segunda mitad del siglo XX es la gran variedad de voces y temas. Las oportunidades que propiciaron como escritoras, así como la libertad o el reclamo de ella, presentes en sus textos, pueden adjudicarse a cambios sociales que les fueron favorables. En México estas transformaciones se debieron a la consolidación política de dos hechos cruciales: “la Revolución armada, y paradójicamente, el ascenso capitalista. Contradicción de la cual surgen la enseñanza popular, la industrialización de la imprenta, la Ciudad Universitaria y el sufragio femenino, entre otras conquistas modernas.”⁹⁸

De dichos conflictos destacan escritoras que publican su obra en dos vertientes:⁹⁹ por un lado, la prolongación de una tradición literaria nacional; por otro, sus aportaciones novedosas y únicas, así como su madurez que establece el comienzo de “una tendencia creadora que rompe con esa misma tradición”.¹⁰⁰ Elena Garro sería un claro ejemplo de dicha ruptura con sus piezas de teatro incluidas en *Un hogar sólido* (1957).

Para Aurora Ocampo, el hilo conductor de las narradoras contemporáneas se encuentra en mostrarnos “la condición de la mujer vista desde muy diversas perspectivas.”¹⁰¹

⁹⁶ Véase a Martha Robles, *La sombra fugitiva: Escritoras en la cultura nacional. T.II*, México: UNAM, 1986, p. 120. También en Aurora Ocampo, *Cuentistas mexicanas siglo XX*, México: UNAM, 1976.

⁹⁷ Al referirse Anamari Gomis, a la herencia dejada por escritores de los años sesenta, afirma que la gran cultura de los años setenta, no era privativa de los iniciados ya que vemos a señoras con carreras profesionales truncadas regresar a las aulas universitarias, o incursionar en círculos culturales. Surgen aprendices de Rosario Castellanos y de Elena Garro, aunque su preocupación no radique en reivindicar a los indígenas, sino en procurarse un lugar dentro de su sociedad. Ver “Las narradoras de un país desconocido”, en *Las Universitarias*, México: (129-130, Octubre), 1978.

⁹⁸ Martha Robles. *La sombra fugitiva...*, p.119-120.

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ Martha Robles, *op. cit.*, p. 120.

¹⁰¹ Aurora Ocampo, *Cuentistas mexicanas...*, p. vii

Apreciamos cómo están presentes y vivos los “conflictos que motivan la conducta humana: la injusticia, la soledad, la libertad, la búsqueda de identidad, la necesidad de renovación, el presentimiento de un mundo mejor, liberación por la palabra.”¹⁰² Demostrando una comprensión cada vez más amplia de las realidades del mundo expresadas con una eficacia de técnicas narrativas gestadas durante esos años.

Seymour Menton sostiene que uno de los acontecimientos importantes de la literatura mexicana, en las últimas décadas del siglo XX, fue el movimiento feminista. La celebración de congresos y la publicación de antologías, así como de estudios críticos que permitieron acreditar, afianzar y dar reputación a todas aquellas escritoras que publicaron a partir de los años sesenta.¹⁰³ Durante dicho periodo surgió un buen número de mujeres escritoras, aunque no en todos los casos comprometidas al movimiento de liberación femenina. No obstante sólo hay una cantidad relativamente pequeña de mujeres que figuran en las historias de la literatura nacional.¹⁰⁴ La crítica femenina atribuye lo anterior a las condiciones poco favorables de la mujer mexicana, aunado a los criterios estéticos establecidos por una crítica masculina; por lo tanto, para apreciar y valorar la literatura femenina es necesario acercarse a ella, no sólo desde la opinión de connotados críticos, sino también desde el punto de vista de importantes investigadoras-académicas y escritoras que están trabajando para analizar sin prejuicios el trabajo de otras escritoras de nuestro país. Tales son los casos de Sara Sefchovich,¹⁰⁵ Martha Robles o Aralia López, por citar a

¹⁰² *Ibid.*, p. viii

¹⁰³ Seymour Menton, *Narrativa mexicana, desde Las de abajo hasta Noticias del Imperio*, México: Serie Destino Arbitrario, 4ª Coedición entre la UAT. y el Centro de Ciencias del Lenguaje de la UAP, 1991, pp. 132-139.

¹⁰⁴ Véase M. Robles, *op. cit.*, pp. 119-125.

¹⁰⁵ Véase Sara Sefchovich, *Mujeres en espejo: Narradoras latinoamericanas, siglo XX*, T.L., México: Folios Ediciones, 1983; Aralia López González, *Sin imágenes falsas sin falsos espejos: Narradoras mexicanas del siglo XX*, México: El Colegio de México, 1995; Beth Miller, *26 Autoras del México actual*, México: B. Costa Amic Editor, 1978 y Martha Robles, *op. cit.*; por mencionar sólo algunas.

algunas. La primera, menos radical, reconoce que la literatura o el acercamiento a ésta no es ni debe ser sexista.¹⁰⁶ Por su parte, Seymour Menton aclara que para "apreciar la literatura femenina, habrá que elaborar nuevos criterios estéticos".¹⁰⁷

La década de los años sesenta es considerada como un capítulo de esplendor y de vitalidad en la historia de la cultura mexicana.¹⁰⁸ La conquista de un horizonte cultural más abierto y con una distinta sensibilidad, determinó la explosión de la nueva literatura que tiene sus vísperas en 1963.¹⁰⁹ Sin embargo, al surgir, tuvo que enfrentarse, por decirlo de alguna manera, a la represión y a la censura del momento. Jorge Volpi, en su libro *La imaginación y el poder, una historia intelectual de 1968*, publicado en 1998, explica ampliamente no sólo el papel que jugó Elena Garro en la llamada "revuelta" o "conjura de los intelectuales", sino que también comenta la polémica de escritores, críticos y grupos de intelectuales mexicanos, quienes "... no sólo se dedicaron a compartir sus opiniones, aprobando o no las acciones del gobierno o de los estudiantes, sino que en verdad contaminaron a los lectores mexicanos con la vida intelectual del momento".¹¹⁰ Si bien puede juzgarse la postura partidista de muchos de ellos, la apatía de otros tantos se debía a "...la inercia de la represión (que) era demasiado fuerte para oponerse a ella; intentarlo equivalía a un suicidio

¹⁰⁶ Sara Sefchovich realiza una crítica sobre la obra de un grupo de escritoras latinoamericanas y nos dice que "No se trata de hacer una crítica literaria particularista que justifique cualquier escrito de mujeres por el hecho de serlo, pues en el análisis, como en el placer de la lectura, no hay masculino ni femenino, negro ni blanco, sino buena literatura... En este caso, como en muchos otros que se quieren reivindicar... no hay 'un nosotras las mujeres': hay buena y hay mala literatura y no podemos permitirnos la complacencia." La cita reafirma la postura contemporánea sobre la literatura escrita por mujeres, la cual establece que hay que juzgada con el mismo lente que la producida por hombres. S.Sefchovich, *op. cit.*, pp.19-22.

¹⁰⁷ Seymour Menton, *Narrativa mexicana...*, p. 131.

¹⁰⁸ Véase Huberto Batis, *Por sus cosas los conoceréis*, pp. 524.

¹⁰⁹ Véase lo que Elena Garro manifiesta al respecto en *Memorias de España 1937*, México: Siglo XXI, 1992.

¹¹⁰ Jorge Volpi, *La imaginación y el poder, una historia intelectual de 1968*, México: Edit. Era, 1998. Esto es lo que concluye Volpi después de una minuciosa investigación de los hechos ocurridos durante 1968. En su texto describe y analiza las diversas posturas de escritores y críticos con respecto a los sucesos del momento. Pero también aporta pruebas para determinar si Elena Garro fue o no utilizada por el gobierno.

político”.¹¹¹ En los años de la administración de Gustavo Díaz Ordaz, de 1964 a 1970, se presentaron problemas sociales a los que no se habían enfrentado los anteriores gobiernos emanados de la revolución. Las soluciones que se dieron a estos conflictos acabaron violentamente con las medidas tácticas y estratégicas de la peculiar política mexicana, en palabras de Emmanuel Carballo era una política “basada en la habilidad, el doble juego, el respeto a las formas, la dureza enmascarada y la retórica progresista tras la que se escondía el verdadero rostro de sus intereses ligados al capitalismo local y foráneo.”¹¹²

En este escenario convulso Elena Garro mantiene como escritora una participación compleja, siendo autora de la novela *Los recuerdos del porvenir* (1963), aunque ya antes había publicado, como ya se dijo, *Un hogar sólido* y otras piezas en un acto (1957). Puede observarse que su obra expresa el principio y el fin de una etapa, pues la crisis social exigía a los escritores replantearse y revisar no sólo el contenido temático de su discurso, sino también el registro de su escritura. Tal y como lo afirmara Octavio Paz en el año de 1967.¹¹³ De acuerdo con el compromiso social de la época, para el artista era común asumir que unos recursos esenciales de la nación estaban constituidos por la cultura en general y la literatura en particular. Durante el periodo de 1934 a 1984, una característica notable de la cultura mexicana es “su participación desde sus valores

¹¹¹ *Ibid.*, p.412.

¹¹² Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura...*, p.19.

¹¹³ En el número 3 de abril de 1967 del suplemento cultural “La Cultura en México”, Octavio Paz escribe un ensayo titulado “La provincia es teatro, caso de toros, tribunal”, ahí, el poeta afirma que el tema de la provincia es un motivo recurrente en la literatura moderna. Sin embargo, al final del ensayo, en nota a pie de página, habla de los narradores mexicanos del momento y dice lo siguiente: “Después de Juan Rulfo, autor de una de nuestras pocas ‘obras maestras’, la mayoría de los novelistas y cuentistas mexicanos prefieren explorar el tema de la ciudad. Al menos los más osados (...) Y sin embargo, en los últimos años han aparecido dos novelas notables con tema provinciano. Una de ellas es *La feria*, de Juan José Arreola, creación verbal (...) La otra novela es una obra de verdad extraordinaria, una de las creaciones más perfectas de la literatura hispanoamericana contemporánea: *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro”. Octavio Paz citado por Jorge Volpi en *La imaginación y el poder*, p. 132 y 439.

intrínsecos, en la ampliación de libertades, en los espacios ganados a la improvisación artística, al chantaje sentimental, a los prejuicios, a la tiranía academicista, a la moral tradicional, al dogmatismo político, al machismo, a la homofobia.”¹¹⁴. Asimismo, se introducen personajes y nuevas costumbres en una etapa que define la transformación de una sociedad tradicional a una sociedad de masas.

Por tal razón, las autoras pertenecientes a la segunda mitad del siglo XX integran una parte que no es posible desligar de las más connotadas expresiones de las letras mexicanas contemporáneas, además de ser esenciales antecedentes para las jóvenes generaciones. Sus textos son parte imprescindible de una transformación en la cultura y suponen, igualmente, la valoración de la mujer escritora, sobre todo por el surgimiento de dramaturgas, ensayistas y narradoras. En una sociedad como la nuestra, sostenida en una extendida ignorancia, llena de tabúes y convencionalismos, el artista debe encontrar su destino sumando valores e interpretando los símbolos y signos de sus contemporáneos.

En nuestros días, México se apresura, aunque con tropiezos, a encontrar los mecanismos e instituciones adecuados que lo lleven a una nueva etapa de su historia. Mujeres y sectores marginados forman un bloque desprotegido, no por voluntad propia, que no tiene acceso a los beneficios culturales. Con esta desigualdad social, a la mayor parte de las escritoras no se les ha facilitado manifestar una claridad expresiva, aunque su obra evidencia una situación fronteriza, sobre todo por el entorno machista.

¹¹⁴ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p.9.

2.2 VIDA ORÍGENES Y ENTORNO

2.2.1. La Infancia

Elena Delfina Garro Navarro¹¹⁵ nació en la ciudad de Puebla el 11 de diciembre de 1916, aunque ella solía cambiar ese año por el de 1920.¹¹⁶ Algunas autoras, como Martha Robles y Aurora M. Ocampo,¹¹⁷ entre otras,¹¹⁸ coinciden en sostener como verdadera la fecha de 1917. Del mismo modo lo hace Octavio Paz, pues “[...]el poeta ha desmentido reiteradamente esta información, asegurando que ella nació tres años después, [que él]”.¹¹⁹ Después de su fallecimiento estas fechas están en “duda, ya que su testamento ahora registra 1916”¹²⁰ y, por su parte, la investigadora Rhina Toruño¹²¹ se asegura en confirmar esta última fecha. A los siete años se trasladó a Iguala, Guerrero, con toda su familia, justamente en el periodo de la persecución religiosa y la consiguiente guerra cristera, donde transcurre su infancia inmersa en una cultura popular arraigada en los mitos y las tradiciones. Sus padres fueron José Antonio Garro, un emigrante asturiano, y Esperanza

¹¹⁵ Una de sus tías llevaba el nombre de Delfina, por lo que sus padres decidieron ponérselo a Elena.

¹¹⁶ Véase todo lo que la autora afirma respecto a su propia vida en *Memorias de España, 1937*, México: Siglo XXI, 1992.

¹¹⁷ Martha Robles, *op. cit.* y Aurora M. Ocampo, *Diccionario de escritores siglo XX*, T. III, México: UNAM, IIF, 1993.

¹¹⁸ En entrevista concedida a Emma Riso Campomanes, para la tesis *Elena Garro: persecución del milagro*, Gloria Prado, prima de Garro, afirma que fue 1917 la fecha de nacimiento.

¹¹⁹ En una entrevista, el poeta le dijo a Guillermo Sheridan: ‘Mire usted [...], ya es hora de que se sepa la verdad. Yo ya cumplí 83 años y ella cumple 80 años el mes que viene. Nos casamos en 1937, mi hija nació en 1939 [...]’. *Proceso*, (23, ix, 1997)” Jorge Volpi, *op. cit.*, p. 446.

¹²⁰ Elena Garro, falleció el 22 de agosto de 1998. Con motivo de este suceso salieron a la luz varios testimonios sobre la escritora. Con respecto a su fecha de nacimiento, durante muchos años la escritora afirmó que había nacido el 11 de diciembre de 1920. Algunos textos asientan la fecha de 1917, sin embargo el 12 de mayo de 1998 se escribe la verdad en el testamento que hace ante notario público. En dicho documento declaró –según afirma Julio Aranda en *Proceso*, núm. 1139, (30 de agosto de 1998), p. 53- que era “de nacionalidad española originaria de Puebla, Puebla y que ‘Nació el 11 de diciembre de 1916 [...]’. También en la revista *Miskio*, dice: “El año de su nacimiento está en duda, ya que su testamento ahora registra 1916.” María Luisa López, en su artículo “Helena Paz: Única y universal heredera de Elena Garro”, *Miskio* (31 de agosto de 1998), p.78.

¹²¹ Investigadora de la Universidad de Texas, Rhina Toruño señala que “Elena Garro mantuvo su espíritu combativo hasta el último momento”. *Unomásuno*, (12 sep. 1998), suplemento *Sábado*: 6-7. Sin embargo, en la edición de 1996, de la novela *La casa junto al río*, de Garro, editada por Grijalbo, se asienta 1911 como el año de su nacimiento; aunque podría ser una errata, con la polémica anterior, todo puede ser posible.

Navarro, una maestra rural de Chihuahua. A pesar de ser un pueblo rústico, sin electricidad, sin escuela (más tarde su padre junto con otros hombres del pueblo fundarían una), en Iguala fue feliz jugando en el jardín y paseándose en burro, imaginando mundos fantásticos al lado de su tío Boni y de sus hermanos Devaki, Estrellita, Albano y Jesús.

Elena Garro perteneció, en su niñez, a una familia de buena posición económica, tolerante y culta, inmersa en el mundo de los libros, ya que para su madre cultivar una virtud significaba leer, de tal modo que su infancia la pasó en compañía de libros; su mejor escuela se la dieron sus padres, su tío y sus propias lecturas de los grandes clásicos: “Entonces nos íbamos a leer...Luego mi papá nos tomaba la clase de literatura que habíamos leído, a Garcilaso, a Lope, a Calderón.”¹²² La casa “podía caerse”, pero su madre no abandonaba sus libros y frecuentemente no le importaba si los hijos preferían jugar que comer. Lo relata ella misma, en unas cartas dirigidas a Emmanuel Carballo,¹²³ “A mis padres sólo les gustaba leer, y a sus hijos no nos gustaba comer”.¹²⁴ Aunque declaraba, con ironía, que sus padres eran “unos fracasados”, sobre todo, afirmaba, para Octavio Paz.¹²⁵ Le enseñaron a vivir entre libros, dejándola ser lo que deseara: “[...]rey, general mexicano, construir pueblos con placitas, casas,...merolico, vender,”¹²⁶ incluso escaparse con su primo y ser pirómana; disfrazada, asalta a mano armada a los sirvientes de la casa. Confiesa la felicidad experimentada en esas aventuras, viviendo en rebeldía y aprendiendo de los indios una concepción distinta de la realidad. Respeta a los indígenas al ver su sufrimiento y su sabiduría ancestrales, su sencillez, por lo que convive con ellos sin prejuicios.

¹²² Patricia Rosas Lopátegüi, *Yo sólo soy memoria: Biografía visual de Elena Garro*, México: Ediciones Castillo, 2000, p.8.

¹²³ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 500. Carballo publica en este texto una entrevista que mantuvo con Elena por correspondencia, en dichas cartas ella aclara datos importantes respecto a su vida y su obra.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 495.

¹²⁵ Cf. Rosas Lopátegüi, *Testimonios sobre Elena Garro y Helena Paz G. Memorias de Helena Paz Garro*.

Igualmente es feliz al ser mimada por su tío Boni, jugando mientras él le leía a Manrique. Sin embargo, su padre contrató un profesor para sus hijos, debido a que en esos días no había escuelas funcionando normalmente, siendo este mentor quien anunciara que Elena sería una gran escritora. Más tarde, ya en la escuela del pueblo, inició precozmente su carrera de escritora tras haberse escapado “como mono” por una cuerda, por lo que fue castigada debiendo escribir una composición para “El Día del Árbol”, y muy a su pesar ganó el concurso, debutando así como escritora y oradora, pese a la “vergüenza”, según relatará años más tarde a su amiga Vilma Fuentes¹²⁷ y a Carballo. Aquellos fueron “Tiempos felices, aventureros y gloriosos”,¹²⁸ una infancia permanentemente presente en la memoria y eternizada en su obra. Ese ambiente literario transmitido por una familia culta es recreado en el cuento *Antes de la guerra de Troya*, incluido en la antología *La semana de colores*.

Existe la versión de Garro respecto a la falta de autoridad de sus padres, a quienes describe como figuras tranquilas y serenas que, según ella, permitieron libertades a sus hijos en todos los sentidos. No obstante, actualmente han salido a la luz algunas declaraciones cuestionando la imagen que la autora hizo de sus progenitores.¹²⁹

Iguala fue el espacio que le brindó un mundo para su imaginación desbordante y poética, también allí descubrió el México indígena. En *Yo sólo soy memoria: Biografía visual de Elena Garro*, dice Patricia Rosas Lopátegui que de “[...] las muchachas y los mozos, de los indios, Elena aprende a convivir con su percepción mágica de la realidad, pero también

¹²⁶ *Ibid.*, p. 496.

¹²⁷ Vilma Fuentes, “Mejor será no regresar al pueblo”. *Proceso*, 776 (1991): 46-50.

¹²⁸ Emmanuel Carballo, *Protagonistas...*, p. 500.

¹²⁹ Véase al respecto la versión de Gloria Prado, sobrina de Elena Garro, en Lucía Melgar y Gabriela Mora, *Elena Garro...*, *op. cit.*, p. 23-36.

descubre su opresión y su sufrimiento”.¹³⁰ De esas vivencias saldrían algunas imágenes proyectadas en su narrativa, especialmente en *Los recuerdos del porvenir* y *La semana de colores*, así como en algunas piezas de su producción dramática.

Con el tiempo, las contradicciones existenciales y educativas grabaron en su conciencia las posiciones radicales de una fe religiosa y ciega simbolizada por su madre y por sus tías; liberal por el amor a los libros que tenían padres y abuelo, inculcado a sus hijos. Es interesante observar que a pesar de su formación religiosa no aceptaba el matrimonio, pues de “sólo imaginarlo” le hacía sentir miedo, temor de encerrarse en una casa extraña. Más tarde descubriremos lo desafortunado que fue su matrimonio con Octavio Paz.

Por esa razón, el mundo infantil, eternamente añorado por Garro, es de unidad y concordia, en el cual todos podían ser uno, tanto hijos, hermanos, sirvientes o sus propios padres, que heredaron a sus hijos sus mejores dones: “la imaginación, las múltiples realidades, el amor a los animales, el baile, la música, el orientalismo, el desdén por el dinero,”¹³¹ así como una educación vasta y sólida. A la pregunta de si creía en la felicidad, ella contestaba: “-Sí, porque la practiqué en la infancia”.¹³² La infancia en Guerrero era su paraíso perdido y deseado, pese a la opinión de Octavio Paz, para quien la familia de Elena era: “[...] la primera célula de explotación”.¹³³

Sin embargo, al llegar a la madurez Elena Garro asume que vivir inmersa en una realidad absoluta, única, no satisface al ser humano. Por ello se fabrica su propio espacio vital, contraviniendo la verdad del mundo, su objetividad, dicha verdad no servía para alegrar ni consolar, sino para someterla a sus reglas. Y nunca estaría dispuesta a seguir órdenes que

¹³⁰ Rosas Lopátegui, *Yo sólo soy memoria...*, p. 4.

¹³¹ Emanuel Carballo, *Protagonistas...*, 495.

¹³² *Idem.*

contrariaran sus deseos o principios.¹³⁴ Aunque vivir en su realidad subjetiva significara, según la escritora, ser víctima, perdedora o lo que ella definía como una “no persona”.

Aquellos que forman parte de un ejército que se reproduce por generación espontánea bajo cualquier régimen político [...] por órdenes superiores, y que has alcanzado la nueva categoría de No Persona. Tratar de volver a ser Persona es tarea casi imposible. [...] Las No Personas no pueden hacer lo que hacen las Personas. [...] carecen de honor, de talento, de fiabilidad, de sentimientos y de necesidades físicas [...] se le insulta, se le despoja de manuscritos, que más tarde se publican deformados en otros países y firmados por alguna Persona. Una No Persona debe aceptar que firmen y cobren las Personas por las obras que escribió [...] A la No Persona se le despoja de familia, animales caseros, amigos y, sobre todo, se le niega Trabajo. Si se queja, se le considera una Perseguidora Peligrosa, en el mundo democrático.¹³⁵

2.2.2. Juventud

Esas paradojas que configuraron su niñez y los inicios de su juventud no terminarían, pues serían parte de su propia naturaleza. Para 1934 la familia Garro Navarro se traslada a México para proporcionarles a los hijos un ambiente más adecuado. Ahí, Elena convivió con las hermanas de su madre, mujeres “hieráticas, hermosas y disciplinadas”, quienes le proporcionaron también cuidados y consejos. El mundo infantil de Iguala y la enseñanza religiosa rígida y tradicionalista de sus tías formaron a una joven mujer que se dividió entre dos mundos. Uno, el de las fantasías; otro, el de la realidad. En este último tuvo que continuar su educación, empezando por el colegio López Cotilla¹³⁶, la

¹³³ *Idem.*

¹³⁴ Luis Enrique Ramírez, *La ingobernable: encuentros y desencuentros con Elena Garro*. México: Ediciones Raya en el agua, 2000.

¹³⁵ Palabras de Elena Garro citadas por Emmanuel Carballo en *Protagonistas...*, p. 494. Y que en reiteradas ocasiones reproduciría la escritora a lo largo de su obra.

¹³⁶ Emmanuel Carballo, *Protagonistas...*, p. 496.

preparatoria en San Ildefonso y posteriormente la carrera en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (Escuela de Altos Estudios). A los diecisiete años estudiaba danza con un antiguo bailarín de Pavlova, cuando el destino la llevó a ser coreógrafa del Teatro de la Universidad que estaba a cargo de Julio Bracho, denotando ya amor y atracción por los escenarios, específicamente por el teatro. En una ocasión comentó Garro: "Debutamos en el Teatro de Bellas Artes con un éxito tan grande que los amantes del arte se movieron con rapidez para destruir al grupo".¹³⁷

Es evidente que su formación en las aulas universitarias y su gusto por la literatura fue un privilegio derivado de su posición social, pues en esos días no era muy común que las jóvenes fueran a la universidad, como ella misma comenta: "[...]éramos temerarias y precursoras, además de brillantes."¹³⁸ Esta afirmación es cierta, pero el resto de las mujeres de México no eran tontas, simplemente tenían carencias económicas en su mayoría, situación que no les permitía ingresar a las aulas universitarias: con dificultad se les respetaba su lugar en la sociedad, sobre todo si se trataba de indígenas. No será sino hasta años después cuando Elena comprendió la situación de la mujer en la sociedad, en la familia y en el matrimonio. Este descubrimiento sería frecuentemente recalado en algunos personajes femeninos de su obra literaria. No es extraño suponer que la figura de la madre jugó un papel importante, al mismo tiempo ambivalente, una relación amor-odio en la confrontación con la madre, transmisora de valores femeninos a la hija, quien en algún momento los acata o se rebela, no sin cargar con un profundo sentimiento de culpa. Sutilmente coloca a su madre en un sitio aparte cuando habla de sus grandes amores: "[

¹³⁷ *Ibid.*, p. 34.

¹³⁸ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 503.

...]mi padre, mi tío Boni, mi primo y mi hermano,...Helena Paz mi maestro. Deva (su hermana), la que fue pájaro... Mi madre entra en otro orden: fuera de la realidad.¹³⁹

Esa extraña posición en la que tenía colocada a su madre, habría de convertirse en leit motiv literario. Las analogías serán evidentes al reflejar en su obra la figura materna de un modo claro y específico. Tal vez por esa razón en *Antes de la guerra de Troya* encontramos la caracterización de la madre que miente. En la novela *Los recuerdos del porvenir*, como veremos más adelante, la madre ve en su hija su propio espejo impregnado de sensualidad y lujuria; al sentir el placer como pecado, revertirá en su hija la censura que se hace a sí misma, “eres mala”, le dirá Ana Moncada a su hija Isabel. También Ana pretenderá en esta historia que su hija se case, antes que dejarla salir del pueblo con sus hermanos.

Sin embargo, a pesar de su rechazo al matrimonio, Elena Garro tuvo que aceptarlo por esas enseñanzas anegadas en el inconsciente, las herencias familiares y sociales que se imponen a una señorita de buena familia. Así, en 1937, se casa con Octavio Paz dejando en el pasado su carrera prometedora.¹⁴⁰ Elena era una mujer muy inteligente y hermosa, pero Octavio Paz lo era también, esto aunado al atractivo masculino del escritor y a la juventud de ambos, dio como resultado una unión, que en un principio nos imaginamos por amor, tanto que ella misma optara por abandonar sus estudios universitarios. Ese mismo año viajaron a España, en plena guerra civil.¹⁴¹

¹³⁹ *Ibid.*, p.505.

¹⁴⁰ No había en ese acto, según su versión, otro motivo que el mencionado por ella misma en alguna ocasión: “... la única razón que encontré para casarme era poder beber café”. Véase Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 497 y P. Rosas Lopátegui, *op. cit.*

¹⁴¹ Todo lo acaecido durante este año, específicamente en este viaje lo registra Elena Garro en sus *Memorias de España, 1937*, *op. cit.*

2.2.3. La “infanta terrible” y Octavio Paz

Elena Garro y Octavio Paz se conocieron en un baile en el año de 1935, suceso que cambiaría radicalmente su vida.

Lo conocí en una fiesta en casa de unas parientas... en el piano había un grupito de jóvenes, uno de ellos vino a sacarme a bailar, y era Octavio...Le dije: “No bailo”. Mi tía Consuelo dijo: “Ay, sí, güera,...” su padre... había sido novio de mi tía. ¹⁴²

Paz era un joven estudiante de Leyes que parecía atrevido e insolente, sobre todo para una provinciana conservadora e intelectual como era Elena. No obstante, él decidió conquistarla, por lo que la esperaba todos los días en “cualquier esquina de la prepa” de San Ildefonso. En cada encuentro le obsequiaba una caja con “dos camelias... y algún poema.”¹⁴³ Su noviazgo con Octavio Paz jamás fue aprobado por el padre de Elena, quien para mostrar su desagrado solía decir que no le convenía a su hija, porque ella era mucho más inteligente, guapa y culta que él. Es importante recalcar la enorme riqueza cultural que Garro tenía cuando conoce al poeta, debido a los clásicos que leía con su padre y su tío, en latín, inglés y francés.¹⁴⁴ No era una mujer frívola ya se le empezaba a reconocer como coreógrafa. Elena recuerda que ella y Paz tenían gustos distintos sobre la poesía, por lo que frecuentemente sostenían largas discusiones sobre el tema. “[...] discutíamos mucho de

¹⁴² Cita, Rosas Lopátegui, *op. cit.*, p. 29.

¹⁴³ Lopátegui, *op. cit.*, p. 17.

¹⁴⁴ Elena Garro decía que “Octavio Paz nunca se lo iba a perdonar, que al hombre le gustaba la mujer inferior”. También agrega que: “usar trenzas cruzadas sobre la cabeza, zapatos bajos y un atuendo que transmitía la imagen de “sabiduría” y seriedad, es lo que atrajo a Paz.” Lopátegui, *op. cit.*, p.19. Tal vez para el joven poeta lograr dominarla o someterla a su autoridad significaba un reto.

poesía porque a él antes le gustaba mucho la poesía arábigo-andaluza y a mí la poesía alemana.”¹⁴⁵

En esa época Garro ingresa a la Facultad de Filosofía y Letras donde se integra a un mundo diferente, lleno de esperanzas; allí encuentra un ambiente literario que luego comparte con sus hermanas y algunos amigos, como Julio Bracho, Rodolfo Echeverría, Francisco Lastra y Carlos Madrazo,¹⁴⁶ entre otros. Sus maestros fueron grandes personajes de la cultura mexicana, como Julio Jiménez Rueda, quien le auguró éxitos literarios, Julio Torri y Samuel Ramos, a quienes echaría de menos al casarse, pues en una ocasión comentó que “[...] un día que iba a tomar un examen de latín se casó con Octavio Paz.”¹⁴⁷ A partir de ese momento no volvería a tomar clases en una aula universitaria. Le dolió abandonar ese mundo estudiantil, decisión que nunca se perdonaría, ya que a su regreso de España, después del citado congreso, su esposo le impidió tanto retomar sus estudios como ser bailarina, a pesar de que ya era conocida como la gran promesa.

En 1937 Octavio Paz fue invitado a un congreso antifascista en España, Elena viajó con él y durante su estancia en la península confiesa haber enfrentado un mundo difícil en condiciones personales adversas.¹⁴⁸ Y aunque el viaje en barco le pareció agradable, su estancia no lo fue tanto.¹⁴⁹ Como esposa de Paz se le conocía y trataba como “la pavecita”,

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 30.

¹⁴⁶ En esos momentos no se imaginó la enorme consecuencia que tendría en su vida la relación con Carlos Madrazo. Amistad que la marcaría para siempre.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴⁸ Como narra Paz en *Itinerario*, en 1937 “... fue gracias a Elena Garro que él se enteró, mientras se encontraba en Yucatán, que había sido invitado al Segundo Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura que habría de celebrarse en las ciudades de Valencia, Madrid y Barcelona del 4 al 17 de julio de aquel año, en plena guerra civil” Jorge Volpi, *op. cit.*, p. 393.

¹⁴⁹ Sobre esto escribe sus testimonios narrando sus experiencias y las de los intelectuales que con ellos viajaron, en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 345, abril, 1979- *Proceso* 776, Sept. 1991, pp. 50-52. Véase también Elena Garro, *Memorias de España 1937*.

situación que la humillaba y sometía al silencio. Sin embargo, como escritora potencial sacó provecho de las circunstancias observando y escribiendo de sus vivencias, encuentros, nuevas amistades, conversaciones literarias e ideológicas, reuniendo escenas memorables que muchos años después, en 1992, serían publicadas en su libro *Memorias de España 1937*. En España conoció, entre otros, a André Malraux, Pablo Neruda, León Felipe, Alejo Carpentier y Nicolás Guillén. Su encuentro con una Europa diferente fue imborrable, pues existía una sociedad hispana que se sorprendía por su ya singular personalidad de “niña inconsciente para algunos [...], acusada por otros de ser espía inglesa.”¹⁵⁰

Durante su estancia en Europa padeció una profunda tristeza por el alejamiento de todo aquello que daba sentido a su vida, pues con el matrimonio retrasaría notablemente su ingreso a la literatura. Sin embargo los recuerdos se acumulaban para convertirse en tema de sus obras futuras, sólo debía esperar el momento propicio para hacerlos emerger de su memoria, pese a que se decía más amante de la lectura que de la escritura.

Al regresar a México se dedicó al periodismo por poco tiempo, pues en 1939 nació su única hija, Helana Paz,¹⁵¹ y los compromisos diplomáticos de Octavio Paz los obligaron a partir de nuevo: a Estados Unidos durante dos años y, posteriormente, a Europa, donde permanecerán una larga temporada.¹⁵² En París radicaron de 1946 a 1951, relacionándose con el mundo intelectual de los surrealistas dominado por André Breton, Peret; conoció a Jean Genet, Picasso, Albert Camus (quién le manda flores), así como a Tristan Tzara,¹⁵³

¹⁵⁰ Luis E. Ramírez, *op. cit.*, p. 35.

¹⁵¹ Dicha información es confirmada en reiteradas ocasiones por el mismo Octavio Paz. Ver Jorge Volpi, *La imaginación y el poder*, pp. 374, 393, 445 y 446.

¹⁵² Ver Jorge Volpi, *Op. cit.*, p. 393.

¹⁵³ Véase Rosas Lopátegui, *Testimonios sobre Elena Garro y Yo sólo soy memoria, biografía visual de Elena Garro*, Monterrey, México: Ediciones Castillo, 2000.

igualmente Elena frecuentaba a Adolfo Bioy Casares, a José Bianco y Juan de la Cabada.¹⁵⁴

Con el primero sostuvo una relación amorosa que inició en esa época y que duraría por muchos años, “el loco amor de mi vida y por el cual casi muero”, confesaría ella.¹⁵⁵ El proceso intelectual, político y familiar de esa etapa quedaría registrado en su novela *Testimonios sobre Mariana* y en la novela corta *Primer amor*.

Después de siete meses de vivir en Japón,¹⁵⁶ su siguiente parada sería Suiza, lugar de gran importancia para Elena como escritora. Pese a que una enfermedad la dejó en convalecencia por un tiempo, también le permitió escribir su primera novela, *Los recuerdos del porvenir*, en 1953, como un homenaje a la Iguala de su infancia y a los personajes que admiró. El manuscrito permaneció guardado durante diez años en un baúl.¹⁵⁷ Relata, no sin cierta maledicencia, que algunos amigos le decían que tuviera cuidado, pues tal vez Fuentes o Rulfo le robarían la idea. Diez años pasarían antes de que se pudiera publicar. Cuando habla de esta novela, Elena Garro dice que es su única obra autobiográfica, argumentando que sus personajes fueron tomados de sus años de infancia cuando ella conoció a los modelos originales. Sin embargo, dicho contenido autobiográfico no se encuentra tanto en el hecho de tomar personajes de la realidad, como en el trasfondo, en el simbolismo de lo que aquellos encarnan, ocultan y revelan a un tiempo.

¹⁵⁴ Véase también Carlos Monsiváis, *Adónde yo soy tú somos nosotros: Octavio Paz crónica de vida y obra*, México: Raya en el agua, 2000, pp. 19-46.

¹⁵⁵ Emmanuel Carballo, *Protagonistas...*, p. 504.

¹⁵⁶ Rosas Lopátegui comenta que fue Elena Garro quien mandó una carta al presidente Miguel Alemán, explicando su difícil situación en Japón; gracias a esto salieron de ese país, aunque Octavio Paz se haya enojado por el atrevimiento de su esposa. *op. cit.*, p. 65.

¹⁵⁷ Comenta Elena que para el año 1960 su hermana Estrellita le llevó a Francia un baúl que había abandonado, el cual contenía *Los recuerdos del porvenir*. Confiesa: “La novela estaba medio quemada. Yo la puse en la estufa en México y Helenita y mi sobrino Paco la sacaron del fuego. De manera que tuve que remendarla.” Emmanuel Carballo, *Protagonistas...*, p. 504.

Los dos escritores, Garro y Paz, no escatimaron ataques uno contra el otro después de su separación, que ya se venía gestando años atrás, desde 1960. Al respecto de su vida al lado de Paz comentó, algunos años antes de la muerte de ambos:

Durante mi matrimonio, siempre tuve la impresión de estar en un internado de reglas estrictas y regaños cotidianos que, entre paréntesis, no me sirvieron de nada, ya que seguí siendo la misma... Los mexicanos siempre compadecieron a Paz por haberse casado conmigo. ¡Su elección fue fatídica! Me consuela saber que está vivo y goza de buena salud, reputación y gloria merecida, a pesar de su grave error de juventud.¹⁵⁸

Por el lado de Paz, también se vierten comentarios de tono sarcástico:

[...] esa señora fue la plaga de mi vida. (...) A pesar de que vivíamos bajo el mismo techo, muy pronto comenzamos a tener vidas separadas. Esto no era nada insólito en el mundo moderno. Lo que ha sido insólito es la obstinación de Elena Garro conmigo.¹⁵⁹

Según testimonios de la misma Elena Garro, podemos encontrar referencias a ella en diversos textos. En el cuento *Mi vida con la ola*¹⁶⁰, en *Piedra de sol y Pasado en claro*.¹⁶¹ La verdadera impresión, a la distancia, es que su relación transcurre del encantamiento inicial al deterioro.¹⁶² Sin embargo, a ella no parecía molestarle, pues afirmaba que Paz lo

¹⁵⁸ Luis E. Ramírez, *op. cit.*, p. 35.

¹⁵⁹ *Proceso*, 23, ix, 1997. En entrevista realizada por Guillermo Sheridan.

¹⁶⁰ Cf. Octavio Paz, *Poemas 1935-1975*, México: Seix Barral, 1979, pp. 185-190. Ahí se cuenta la historia de un hombre que encuentra una ola y se la lleva a vivir con él, hasta que se harta y decide congelada para hacerla pedazos con un picahielo y repartirla en bares. Así, Paz describe su encuentro con la decepción.

¹⁶¹ Elena dice que en *Piedra de sol* la llama "Melusina", "[...] un montón de cenizas y una escoba/un cuchillo mellado y un plumero,/un pellejo colgado de unos huesos/un racimo ya seco, un loro negro". En *Pasado en claro*, dice Garro, la nombra "cabeza de muerta". Cf. Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, México: Seix Barral, 2000, p. 657 y Emmanuel Carballo, *Protagonistas...*, p. 516.

¹⁶² Véase la fotografías publicadas por Rosas Lopátegui en *Yo sólo soy memoria, Biografía visual de Elena Garro*.

hacia para exorcizarla, como lo hicieron otros tantos escritores.¹⁶³ En Emmanuel Carballo dice: “[...] un matrimonio que se fue moliendo a sí mismo porque ya no tenía materia que moler”.¹⁶⁴

Ambos escritores, Garro y Paz, hacen referencia en sus respectivas obras a ese encuentro amoroso y al posterior desengaño profundo. Los dos comparten una especie de código literario en donde la memoria y la realidad cuestionada se mantienen como constantes. Para ellos la literatura la escriben con la vida y en ambas obras no puede negarse este matiz común. Esa relación amor-odio transcurrió de 1937 a 1959, aunque permanecieron juntos unos años más. Juntos vivieron años formativos cuando viajaron por Europa y tuvieron contacto con las principales figuras intelectuales del momento. Elena en ese tiempo es parte de la vida del poeta y de su producción literaria, ella por su parte acumula recuerdos. Los años en París, 1961 y 1962, serían los últimos de su matrimonio, ya que a él lo mandan como embajador de México en la India y ella decide no acompañarlo.¹⁶⁵

2.2.4. La escritora

Separada ya en 1962, regresa a México con su hija al año siguiente y permanecen en su casa de las Lomas de Chapultepec, desarrollando una vida intelectual propia. Son

¹⁶³ *Idem*. La escritora comenta también que Pepe Bianco la hizo personaje en *La pérdida del reino*,

Bioy Casares en *El sueño de los héroes* y Carlos Fuentes en *Las dos Elenas*.

¹⁶⁴ Carballo, Huberto Batis, “Conversación radiofónica”, publicada por *Unomásuno*, en el suplemento cultural *Sábado*, 2 de septiembre de 1989. La transmisión para radio se llevó a cabo el 18 de febrero de 1981, dentro del programa “Crítica de las artes, sección literatura” transmitido para Radio Universidad. El programa se inició a principios de 1980 y desapareció posteriormente. La conversación fue transcrita por Fernando García Ramírez. Y posteriormente fue largamente aclarada y comentada por la misma Elena.

¹⁶⁵ Ya desde 1937, a su regreso del congreso en París, la pareja parecía no entenderse. “Tras numerosos conflictos entre ambos, y luego de su regreso a México en septiembre, su relación estuvo marcada por continuas separaciones y reencuentros.” Jorge Volpi, *op. cit.* p. 393.

años productivos y de relativo reconocimiento para la escritora, quien retoma el periodismo y la escritura de guiones cinematográficos, aunque ya tenía un recorrido previo desde 1957, año en el que incursiona en las letras mexicanas con éxito rotundo, presentando tres de sus farsas teatrales inéditas con el grupo "Poesía en Voz Alta", dirigido por Arreola, y en el cual participaba Paz. *Un hogar sólido*, *Los pilares de doña Blanca* y *Andarse por las ramas*, los publicará un año más tarde la Universidad Veracruzana junto con otras tres piezas breves en un volumen titulado *Un hogar sólido*, que será el primer libro publicado por la escritora.

Si bien tarda en publicar, fue porque, según ella, no podía opacar la carrera en ascenso de su marido, pues era necesario callar y además porque nunca antes le interesó. Siempre dijo que no era su "vocación ser escritora"¹⁶⁶, sino lectora, pero lo hacía porque "producía dinero". Sin embargo, sorprenderá al medio literario con la aparición de su primera novela, *Los recuerdos del porvenir* (1963), con la cual recibe el premio Xavier Villaurrutia.¹⁶⁷ No olvidemos que anteriormente Octavio Paz insistió ante la editorial Joaquín Mortiz para que la publicara.¹⁶⁸ Un año después se publica *La semana de colores* (1964), una colección de cuentos.

Pasarán quince años para que vuelva a publicar. A partir de su colección de relatos *Andamos huyendo Lola* (1980), su producción será prolífica. Dos novelas el mismo año *Testimonios sobre Mariana* (1981) y *Reencuentro de personajes* (1981). Con tal

¹⁶⁶ Emmanuel Carballo *Protagonistas...*, p. 517.

¹⁶⁷ Cuando escribió el libro, según sus propias palabras, dijo, "no pensaba en publicarlo; lo escribí en 52 y se publicó en 1963". Patricia Vega, "He reflexionado sobre toda mi vida y sólo acepto mi infancia: Elena Garro", *La jornada*, 4 de noviembre de 1991, p. 35.

¹⁶⁸ Al escribir sobre el drama de la familia Paz-Garro, Jorge Volpi hace la aclaración respecto a la actitud positiva de Octavio Paz, pues "a pesar de que para entonces su separación como pareja ya era completa -Paz había conocido a María-José, su actual mujer, en la India- fue gracias a la intervención del poeta que Garro consiguió publicar su primera novela..." Jorge Volpi, *op. cit.*, p.393.

producción y a pesar de los tiempos adversos, la escritora se coloca “en un lugar respetable dentro de la literatura hispanoamericana.”¹⁶⁹ Pero no se conforma, sigue produciendo y para 1965 escribe “La culpa es de los tlaxcaltecas”, cuento que manifiesta su concepción sobre la identidad de lo mexicano.

Años atrás, luego de su separación matrimonial y recién llegada a México, decide investigar sobre el general Felipe Ángeles, personaje inspirador de su primera y única obra de teatro de carácter histórico titulada *Felipe Ángeles*, en la que recuerda y rinde tributo a sus tíos maternos que pelearon al lado de Francisco Villa y del propio general Ángeles. Esta obra, que fue escrita en 1958, se publicó en 1967 en la revista *Coatl* y en 1979 la reeditó la Universidad Nacional Autónoma de México.

Por otra parte, Elena Garro nunca imaginó que su carácter y su pasión por la defensa de los campesinos le traería angustias y problemas durante la década de los años sesenta; asume una actitud de protesta porque no olvidaría jamás que de niña convivió con ellos y que siempre recibió su ayuda.¹⁷⁰ En el año crucial de 1968 no abandonó del todo la literatura pero emprendió una tarea más peligrosa, la lucha por la gente del campo, convirtiéndose en su prioridad política y una desgracia existencial al mismo tiempo. En el libro *La Mafia*, de Luis Guillermo Piazza, publicado en 1967, texto en el que se presenta irónicamente el ambiente intelectual de la ciudad de México en los años sesenta, se menciona a Elena Garro, junto con otras escritoras, de acuerdo a la peculiar clasificación que el autor les otorga. Así, ironiza Piazza, se conoce “...la Inquietud de la Mujer Contemporánea a través de las crónicas de Rosario Castellanos y la Reforma Agraria a través de Elena Garro y el

¹⁶⁹ Rosas Lopátegui, *Yo sólo soy memoria...*, p. 86.

¹⁷⁰ Elena nunca se olvidó de ellos, ni en su literatura, ni en esos momentos de crisis política y social; en alguna ocasión dijo: “A mí los niños indios siempre me han ayudado. Yo tengo que hacer muchos cuentos con ellos porque siempre los encontré como ángeles de la guarda.” Luis Enrique Ramírez, *La ingobernable*, p. 89.

Teatro del Absurdo a través de Margo Glantz...”¹⁷¹ La cita anterior parece confirmar que la preocupación social de la Garro, al menos en esos años, públicamente se manifestaba en torno al problema agrario. A pesar de que siempre apoyó a los indígenas, aún estando casada con Octavio Paz, hacerlo en 1968 significaba comprometerse con algo riesgoso políticamente. En esos días inicia, mejor dicho retoma, tanto una amistad con líderes priistas como una actividad política que, en cierta forma, le acarreará demasiados problemas y enemistades. Pese a todo, su ánimo de escritora no decayó, pues se dedicó paralelamente a publicar una serie de reportajes biográficos titulados “Los caudillos” en la revista *Por qué*, de febrero a mayo de 1968, los cuales fueron recopilados en 1997 bajo el título, que la misma Garro proporcionó, *Revolucionarios mexicanos*.¹⁷²

Al parecer cometió algunos desaciertos políticos lamentables, como el hecho de mezclarse con priistas fuera del sistema, que la orillaron a ser una persona vulnerable dentro de un clima social por demás violento.

En *Escritores y Poder. La dualidad republicana en México, 1968-1994*, Xavier Rodríguez Ledesma analiza el autoexilio de Elena Garro como un caso notorio que revela la compleja relación que en los años sesenta existía entre el poder autoritario y algunos escritores. El autor señala que en 1968 la actitud de los intelectuales fue diversa con respecto al movimiento estudiantil, pues mientras unos apoyaron públicamente la política oficial, otros se mantuvieron al margen, silenciosos, y algunos se pronunciaron a favor de los estudiantes. El hecho que desencadenó la vorágine de acontecimientos fue la publicación en *El Universal*, el 7 de octubre de 1968, de las declaraciones de la escritora en las cuales

¹⁷¹ Piazza, Luis Guillermo, *La Mafía*, México: Joaquín Mortiz, Serie El Volador, p. 87.

¹⁷² Véase Elena Garro, *Revolucionarios mexicanos*, México: Seix Barral, 1997. Textos recopilados por Patricia Zama.

denunciaba a destacados intelectuales de ser los responsables de alentar la rebeldía estudiantil. Ella, por su parte, se deslindó de cualquier responsabilidad, al igual que deslindó a Carlos A. Madrazo. El influyente suplemento cultural dirigido por Fernando Benítez, *La Cultura en México*, se solidarizó con los escritores señalados por Garro, defendiendo la posición crítica que libremente asumían. Posteriormente, en enero de 1969, el suplemento la designó con el título de “La cantante del año”, dentro de su irónica premiación anual de lo más destacado de la vida cultural del país.¹⁷³ Aunque años después Elena Garro matizó sus declaraciones, explicando que no había mencionado el nombre de ningún intelectual que no hubiera sido ya publicado en la prensa, el daño estaba causado, sobre todo para ella misma. Refiriéndose a este pertinente intento de ponderar sus polémicas afirmaciones, Rodríguez Ledesma afirma que “... dadas las características de la personalidad de la escritora, es difícil saber cuál fue la verdad. Lo que es indiscutible es que sus acusaciones habrían de dejar profundas cicatrices”.¹⁷⁴

Sobre el mismo tema, las opiniones de Emmanuel Carballo coinciden. Él comenta haberla visto durante “... el 68 [...] entre las mujeres [como] un José Revueltas. Estaba muy acelerada, muy entusiasmada, viviendo las 24 horas el problema, como lo vivimos muchas personas en aquella época. Después de la toma de Ciudad Universitaria por el ejército, Elena y Elenita cambiaron radical y totalmente.”¹⁷⁵

En una actitud inexplicablemente alterada, según Carballo, pues no sólo se presenta ajena a los hechos, sino que incluso cae en la aparente denuncia, todo esto sucedió, según él, poco antes del 2 de octubre. Emmanuel Carballo escribe: “En el 68, ya después de la toma de la

¹⁷³ Rodríguez Ledesma, Xavier, *Escritores y Poder. La dualidad republicana en México, 1968-1994*. México: CONACULTA- Universidad Pedagógica Nacional (Colección Textos, No. 19), 2001. p. 99.

¹⁷⁴ Rodríguez Ledesma, *op. cit.*, p. 91.

¹⁷⁵ Huberto Batis. “Conversación...”, en Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 56.

Universidad, estando a punto de llegar el 2 de octubre, Elena comenzó a hablarles a sus amigos por la noche cuando se sabía que los teléfonos estaban intervenidos para decirnos cosas horribles".¹⁷⁶

El momento se prestaba para confusiones, por lo que es señalada como delatora de intelectuales e instigadora,¹⁷⁷ adquiriendo un matiz de figura indeseable después de la tragedia del 2 de octubre en Tlatelolco. A todo esto contribuye una carta que Helena Paz publica en *El Universal*, desprestigiando al movimiento y acusando a su padre, así como a otros, de intentar derrocar al gobierno mexicano.¹⁷⁸ Garro trata de defenderse y desmentir la calumnia: "...yo no había cometido ningún crimen...", les dice, "...ni he firmado nada, ni tampoco he tomado parte en nada..."; pero su deslinde era inútil, la comunidad intelectual mexicana la rechaza a partir de ese momento.¹⁷⁹

Perseguida y calumniada no encuentra la manera de salir del problema, su teléfono es intervenido y constantemente recibe amenazas de muerte; presa del pánico y ante las circunstancias decide abandonar su casa junto con su hija, refugiándose en un hotel clandestinamente.

Nunca imaginó que en un futuro su manera de ser le traería problemas, ya que siempre causaba algún conflicto sin proponérselo y en otras ocasiones proponiéndoselo. Esa

¹⁷⁶ *Idem.*

¹⁷⁷ Luis Enrique Ramírez comenta en *La ingobernable* que: "El 5 de octubre de 1968 Sócrates Amado Campus Lemus, en el Campo Militar número Uno, a donde fue llevado..., 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." p.50. Aunque, por otro lado, existen varias versiones que califican a Campus Lemus como un mentiroso y "conspirador". Jorge Volpi aclara ampliamente en *La imaginación y el poder*, que Campus Lemus no gozaba de credibilidad ni siquiera entre sus compañeros "dirigentes estudiantiles", Volpi cita como testigos de este hecho a Gilberto Guevara Niebla, a Marcelino Perelló, Eduardo Valle, el Búho, y a Luis González de Alba. p. 344-345.

¹⁷⁸ Jorge Volpi, *op.cit.* p. 395. Véase también, Patricia Vega, "He reflexionado sobre mi vida y sólo acepto mi infancia: Elena Garro", *La Jornada*, 4 de noviembre de 1991, p. 35.

¹⁷⁹ *Idem.*

rebeldía innata que la hacía rechazar la pasividad o la rutina no pudo impedir la catástrofe que ella misma desencadenó. Al igual que algunos personajes de sus obras, Elena vivió a menudo el costo de soñarse omnipotente, de creer que podía ser cualquier personaje que ella deseara, como aquéllos que se fabricó en Iguala.

La fecha fatídica del 5 de octubre, cuando afirma haber sido denunciada por Sócrates Campus Lemus, sobre su presunta responsabilidad en los acontecimientos de 1968, es tomada como el “instante en que el tiempo se detiene para ella”. Elena intenta acabar con su memoria olvidando y con un fuerte deseo de haberse equivocado, “me he equivocado en todo”, repetirá en varias ocasiones, y se convertirá desde ese instante en lo que ella llama “no persona”. No pueden permanecer mucho tiempo en la clandestinidad por lo que deciden salir de México en 1972, comenzando así una larga huida que terminaría hasta 1992, año en que decide regresar al país. Autoexiliada, pasará nueve años en Madrid y diez en París.¹⁸⁰

Es así como las dos mujeres se convierten a partir de ese momento en lo que Batis y Carballo describieron como las perseguidoras- perseguidas.

2.2.5. La mujer en la obra.

Los personajes de Garro son el espejo de quienes la han rodeado, a pesar de que ella lo negó constantemente. “Hay obras y vidas que se funden. Elena podría ser, como lo es, uno

¹⁸⁰ La huida de Elena se relaciona con el episodio de Carlos Madrazo, quien pasó a ser considerado como disidente del gobierno, después de ostentar la presidencia del PRI, y de cuya muerte “incidental” se tiene la sospecha de haber sido un posible asesinato. Elena Garro era muy amiga de Madrazo no sólo a partir de 68, sino desde que compartían las aulas universitarias. Sin embargo, no hay hasta el momento una confirmación ni por parte de la autora, ni en documento alguno, a pesar de que Emilio Carballido presentó una ponencia en Bellas Artes el 11 de noviembre de 1991, señalando como causa posible del exilio de la escritora su posible conexión política con el político priista

de sus personajes”, ha escrito Martha Robles.¹⁸¹ *Los recuerdos del porvenir* es un ejemplo claro de la similitud en algunos aspectos de la vida de la autora con los personajes de sus obras. El padre de Elena y el de Martín Moncada se reflejan; al personaje de Julia Andrade lo hace aparecer incluso con el mismo nombre que su prima, a quien consideraban “la belleza de la familia”;¹⁸² la relación que mantuvo con su hermana Deva y su primo, se asemejan a la que tiene Isabel Moncada con su hermano Nicolás; la niña Catita, personaje de *Un hogar sólido*, podría ser la hermana de Garro que murió siendo muy pequeña; del mismo modo que la rebeldía y la culpa de Isabel no se alejan mucho de las de la autora. Un dato particular es el hecho de la conversión de Isabel en piedra, ocurrida un 5 de octubre, la misma fecha en que, años después, es denunciada Elena por Campos Lemus, el mismo día en que se detiene el tiempo para Isabel Moncada, se detiene para la escritora. Es posible que esto nos conduzca al contenido profundo que hace trascender la anécdota y el recuerdo consciente, revelando la añoranza latente de aquel paraíso perdido de la infancia.

El contenido biográfico de la autora no queda ahí, se extiende a través de las historias de *La semana de colores* que, como ya se dijo, es una evocación del mundo infantil que también se encontrará en *Un hogar sólido* y en algunos cuentos de *Andamos huyendo Lola* y que mantienen la añoranza y el anhelo de regresar a él. Añoranza que también aparece en *La casa junto al río*, una urgente necesidad de sujetarse a las raíces para darle un sentido a su propia existencia.

Por otra parte, la persecución se volvió un elemento temático constante en la obra de Elena Garro, después del exilio de 1972, ante un México que les cierra las puertas a raíz de los

¹⁸¹ Martha Robles, *La sombra fúgitiva, escritoras en la cultura nacional*. I. México: UNAM, 1986.

¹⁸² Carlos Landeros, entrevista a Elena Garro. *Excelsior*, 3 de marzo de 1989, pp. 5, 15, 22, 23.

sucesos del 68. En la escapatoria de las dos Elenas, las acompañan dos gatos callejeros: Lola y Petrouchka. Primero intentan asilarse en Estados Unidos, pero no lo logran, por lo que emigran a España. Estos episodios se encuentran en su libro de relatos *Andamos huyendo Lola*, donde la escritora, entre otros aspectos extraños, convirtió a los animales en personajes literarios. “ ¡Andamos huyendo Lola! Claro que no sabemos de quién huímos, Lola, ni por qué huímos, pero en este tiempo de los Derechos del Hombre y de los Decretos es necesario huir y huir sin tregua, Lola, lo sabes [...]”¹⁸³

El destino de Elena Garro parece haberse cumplido, como ella misma afirmó, en *Los recuerdos del porvenir*, pero también en *Y Matarazo no llamó*, donde, no obstante haberse escrito en 1960, se narra una historia que coincide con los incidentes de 1968, específicamente sobre la participación política de un neófito bien intencionado que se ve envuelto en una persecución injusta. Según comentarios de la misma autora, el relato la impactaría posteriormente por la estrecha relación con su propia vida, aunque es muy posible que lo haya reescrito, pues el texto se publicó años después.¹⁸⁴ Sin embargo, el ambiente represivo, la actitud de la prensa y la participación de Eugenio, el personaje burócrata del mencionado texto, parecen vaticinar lo que Elena vivirá durante esa década, incluyendo los motivos de su participación política. Véase el siguiente fragmento de la novela: “Sin embargo dentro de él bullía una efervescencia desconocida, una energía nueva... El hecho de desafiar a las autoridades lo colmaba de optimismo”¹⁸⁵.

Estas palabras no están alejadas de la actitud que caracterizó a Garro en 1968, cuando apoyó la disidencia política de Carlos A. Madrazo, lo que para ella se tradujo en un desafío

¹⁸³ *Andamos huyendo Lola*, p. 77.

¹⁸⁴ Emma Rizo Campomanes, *Elena Garro: Persecución del milagro*. Tesis. México: Facultad de Filosofía y Letras, 1993. p.28.

¹⁸⁵ Elena Garro, *Y Matarazo no llamó*, p. 16-17.

al sistema y a toda figura de autoridad. Pero sobre todo califican su personalidad entusiasta y misteriosa que, políticamente, en lo inmediato puede caracterizarse como ingenua.

CAPÍTULO II

LA DRAMATURGIA Y SUS PARALELISMOS

El análisis siguiente comprende apartados en los que se examinan temas como el tiempo y la visión infantil respecto a la concepción de la vida y la muerte por parte de la autora, así como de la palabra, herramienta para recrear el imaginario popular; en las piezas dramáticas, incluidas en *Un hogar sólido y otras piezas en un acto* (1958),² en los cuentos de *La semana de colores* (1964),³ en la novela *Los recuerdos del porvenir* (1963) y en los relatos de *Andamos huyendo Lola* (1980). En el caso de la dramaturgia, la interpretación de cada pieza se intercala en un examen detallado de sus aspectos literarios, recursos estilísticos y escénicos. Usando las pautas aristotélicas de argumento, personajes, temas (en este caso se extenderá el análisis para encontrar y aclarar los paralelismos con la narrativa), teatralidad y diálogos.

² Elena Garro, *Un hogar sólido y otras piezas*, México: Universidad Veracruzana, Xalapa, 1983. La edición consultada, a lo largo del trabajo, será la de 1983.

³ La edición consultada será la de Grijalbo, 1987.

II.1 MANIFESTACIÓN DE OTRA REALIDAD EN *Un hogar sólido*, *Andarse por las ramas* y *Los pilares de doña Blanca*¹

Elena Garro se da a conocer en el mundo de las letras en 1957⁴ con el estreno de la pieza *Un hogar sólido*, junto con otras dos obras breves, *Andarse por las ramas* y *Los pilares de doña Blanca*, presentadas en un programa único por el grupo Poesía en Voz Alta. Un año más tarde, se publican en un solo volumen. Su teatro se define dentro de las nuevas propuestas de la segunda mitad del siglo XX, que buscan y ejercitan procedimientos innovadores de expresión. Al respecto Carlos Solórzano escribió:

En México, después de la guerra, [...] la rápida modernización del país [...], ha hecho que algunos escritores [resuman] esta realidad de manera trascendente, con procedimientos de vanguardia, sin perder nunca de vista su arraigo local, sus motivos nacionales, su plástica, sus ritos, su color más profundo y todos los perfiles escondidos bajo la máscara de lo pintoresco.⁵

Elena Garro es ubicada dentro de esta tendencia, produciendo un teatro que define el rostro del alma mexicana. Su escritura se define como un nuevo estilo lleno de frescura colocado, posteriormente, por la crítica como la revelación de un teatro “de gran sensibilidad, con un hondo sentido de originalidad dramática inclinado a la parábola y al surrealismo y regido por un sutil tono de ironía.”⁶ Según Luz Elena Gutiérrez de Velasco, el teatro de Garro es como un “teatro poético” impregnado de “elementos tradicionales y líricos”.⁷

Solórzano por su parte escribió de Garro lo siguiente:

¹ *Un hogar sólido*, *Andarse por las ramas* y *Los pilares de doña Blanca*, tres piezas en un acto fueron representadas en el año de 1957, por el grupo de Poesía en Voz Alta, antes que se publicaran en 1958, en un volumen titulado *Un hogar sólido y otras piezas en un acto*, Xalapa: Universidad Veracruzana. La edición consultada para la presente investigación será la de 1983.

⁴ Cf. Carlos Solórzano, *Teatro latinoamericano en el siglo XX*, México: Pomoca, 1964, p. 180.

⁵ Carlos Solórzano, *op. cit.*, p. 180.

⁶ Aurora M. Ocampo, *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX*, Tomo III, México: UNAM, IIF, 1993, p.142.

⁷ Véase Luz Elena Gutiérrez de Velasco, “Elena Garro: Entre la originalidad y la persecución”, en *La Jornada*, “Semanal” No. 182, (30 de agosto de 1998), p. 6.

Su presencia ha traído al teatro mexicano una nueva frescura, que se apoya en el lenguaje popular y en breves fábulas que son como juegos, en las que se advierte una profunda y rara dimensión poética [...], es un buen ejemplo de la agilidad mental de los latinoamericanos cultos de su gracia, de su abandono intencionado ante la rigidez de ciertas estructuras literarias.[...].⁸

II.1.1 LA TUMBA COMO LA ÚNICA VERDAD EN *Un hogar sólido*

Dentro de una realidad distinta a la cotidiana se lleva acabo una farsa de humor negro, donde Elena Garro intenta, en un acto, transmitir los pensamientos y sensaciones de los miembros de una familia chihuahuense después de su muerte. La acción de la pieza breve *Un hogar sólido*⁹ tiene lugar en el interior de una cripta familiar, donde los recién fallecidos y quienes han muerto hace tiempo, se van contando sus historias y relaciones, pasadas y presentes.

A partir de ese momento para los personajes de la obra, los muertos, su existencia estará plagada de rasgos distintos a los aprendidos. Por ejemplo, la relación entre ellos ya no dependerá de su esencia física, aunque como norma de cortesía será importante mantenerla, como lo hace Clemente: “¡Gertrudis! ¡Gertrudis! Ayúdame a buscar mis metacarpos, siempre los pierdo y sin ellos no puedo dar la mano.”¹⁰

Entender y adquirir la nueva vida no sucede de inmediato, según la escritora, el individuo deberá encontrarse primero con la tierra, con su naturaleza de polvo y con los seres de la cripta; éstos mostrarán el proceso y la cualidad adquirida. Es decir, la facultad de acoplarse y formar parte de la esencia de cualquier ser vivo, de la vida misma, pero de otra manera. Del mismo modo se establece la no alteración del tiempo, al conservar los personajes la

⁸ Carlos Solórzano, *op. cit.*, p.181.

⁹ Para Carlos Solórzano, esta fábula es considerada la más compleja. Véase Solórzano, *op. cit.*, p. 183.

misma edad de cuando murieron, sin ninguna alteración; al experimentar la vida después de la muerte están en un orden regido por sus propias reglas, distintas a la vida humana en la tierra.

Así pues, para los personajes de esta obra, el tránsito hacia la muerte será el nacimiento de un nuevo ser y, desde ese punto, todo tendrá que ser aprendido. Por lo tanto, el lazo con el mundo real se transforma en este espacio, no se habla ya de relacionarse con el mundo de una forma tradicional, sino de ser parte de todo, ser todas las cosas que se desee, fusionarse con lo que tenga vida y movimiento, con el mundo. Aunque en ese otro mundo retratado por Elena Garro, el de los muertos, tampoco es posible la permanencia eterna, según dicen los personajes, pues de acuerdo a las ideas religiosas que todavía guardan, todo terminará el día del juicio final, incluso la vida en ese lugar.¹¹ Por ejemplo, dice don Gregorio, desde la superficie de la tumba.

Voz- ...dejas, también a un hogar cristiano y sólido en la orfandad más terrible. Tiemblen los hogares ante la inexorable parca....

Voz- Sólo la fe inquebrantable, la resignación cristiana y la piedad...¹²

Por eso, uno de los aspectos de esa vida en la muerte, es la conformación de una posibilidad de existencia que los mismos personajes han ignorado antes de morir. De este modo, en la mencionada pieza, se presenta una realidad sin ataduras, sin ideas preconcebidas sobre la muerte. Desde la perspectiva de los personajes, por ejemplo, no se percibe la realidad de la muerte como la tenemos los vivos, ese mundo no es real para nosotros pues no podemos en esencia, acercarnos a él, ya que en principio se establece como una realidad ajena al entendimiento humano. En el mundo literario de Elena Garro es posible mezclar lo real con

¹⁰ Elena Garro, *Un hogar sólido*, p. 11.

¹¹ Un elemento importante de resaltar es la presencia de símbolos religiosos, como en toda familia mexicana: San Miguel y su espada, San Agustín, el Juicio Final, etcétera. Religiosidad que Elena Garro no dejará de mencionar en su narrativa.

lo imaginario, de ahí la relación entre narrativa y dramaturgia, pues ambos mundos, realidad y sueños, interactúan.

Aunque algunos personajes no lo acepten, según deja ver Garro en sus obras, la nueva vida iniciada con la muerte, y la imposibilidad de visualizarla o entenderla, introduce la percepción de estar frente a un mundo "irreal"; sin embargo, mantiene una existencia y veracidad propias, imposible de conocer bajo la experiencia humana.

Esta obra, por ejemplo, es una recreación del humor mexicano respecto a la vida y el fin de ella, un juego, una metáfora de la finitud humana, ya que ni en la vida, sino sólo en la muerte, hay algo permanente. Es por lo tanto irónica y nos obliga a serlo igualmente, lo mismo frente a la vida que ante la muerte.¹³

La familia, la integran Jesusita, de 80 años de edad, madre de Gertrudis, de 40 años; Clemente, de 60 años, esposo de Gertrudis; Catalina, "Catita" le dicen, de 5 años, hermana de mamá Jesusita; Vicente Mejía, militar juarista de 23 años, primo de Jesusita; Eva de 20, esposa de un hijo de Gertrudis; Muni de 28, hijo de Eva; Lidia, de 32 años, es hija de Clemente y Gertrudis. Y ninguno es más importante que otro. Catita fue la primera en morir, por tal razón permanece más joven que su hermana, además no tuvo quién le explicara sobre el lugar en el cual habitaría a partir de su muerte.

Catita.- (*Sin oírle*) Cuando a mí me trajeron, dijo:[refiriéndose al discurso de don Gregorio] ¡Voló un angelito! Y no era cierto. Yo estaba aquí abajo, solita, muy asustada. ¿Verdad, Vicente? ¡Verdad que yo no digo mentiras?¹⁴

¹² E. Garro, *Un hogar sólido*, p. 22.

¹³ Para Carlos Solórzano Un hogar sólido es "[...] un juego macábro y poético [donde] los personajes se unen en el tiempo absoluto, con lo cual todo tiempo individual desaparece." *Op. cit.*, 183.

¹⁴ E. Garro, *Un hogar sólido*, p. 22.

El tiempo de la obra transcurre a partir del momento en que un miembro de la familia, Lidia, es sepultado en dicha cripta. Inicia al escucharse las pisadas de quienes van a enterrarla y termina cuando ella acepta la otra realidad a la que la introducen sus familiares muertos. Este personaje muestra una negación constante ante la pérdida de un hogar sólido y al final, igual que los otros, se da cuenta que sólo las lozas de su tumba serán su hogar definitivo.

Por otra parte, no deja de ser un juicio crítico de la estructura familiar, en una síntesis compleja de varios periodos históricos de México con personajes enfrentándose a problemas similares. Los personajes viven, hablando de su vida escénica, una estadía llena de conflictos, una confrontación con la realidad o con un hecho específico. Tanto la muerte como la vida resultan difíciles para ellos, ya que no hay posibilidad de aferrarse a nada, ni aún en la muerte.

En cuanto a la teatralidad, Elena Garro trasciende los recuerdos de la infancia en un juego compartido entre la vejez y la niñez; juega con los personajes, a reírse o sufrir con ellos o con las situaciones establecidas en el escenario, por ejemplo, cuando Vicente pierde sus huesitos y todos comentan que la niña Catita juega con ellos. En *Un hogar sólido* el escenario es un cementerio y el único vehículo es una luz por donde se ve bajar a los difuntos. De igual forma sustenta la puesta en escena la diversidad de trajes que permiten al espectador sentirse contemporáneo de varios periodos de la historia y convivir con todos los seres creados por la escritora.

Podemos afirmar la permanencia de un estilo original, alejada del costumbrismo, mediante el uso de un lenguaje poético, claro y elocuente; además de personajes bien caracterizados. Como si viera el espacio teatral desde arriba, “arrebata a las minucias de la vida diaria y

aun a las miserias del ser, [pero] no sólo describe la periferia anecdótica de los hechos, sino que va a la esencia y, desde ahí, norma sus juicios sobre el filo de la navaja, con una malicia literaria digna de una equilibrista, más sin concederse el privilegio de caer en lo trivial e intrascendente.¹⁵

II. 1.2. Los juegos infantiles como escape en *Los pilares de Doña blanca*

En *Los pilares de Doña Blanca*, Elena Garro retoma la antigua ronda infantil, donde a través de los impulsos del sueño y un juego de imágenes, vemos a la protagonista, Blanca, habitar en una torre construida por fuertes pilares (de nuevo un espacio fuera de la realidad). En el exterior de la fortaleza, esta bella mujer es asediada por cuatro caballeros, míticos, mitad animales, quienes no pueden ascender hasta ella al no representar el verdadero amor. Ella es una dama de corazón frío, veleidosa, en su nombre estará simbolizada la virginidad espiritual. Sin embargo, el caballero Alazán logra romper la barrera y conquistar su corazón.

Blanca provoca el asedio y la tentación de algunos admiradores, poetas, a quienes sólo otorga su desdén. Estos cuatro caballeros son un soporte del planteamiento dramático, representan distintas edades y aspectos, de acuerdo al tiempo en que han estado rondando a la protagonista. Sus corazones, entregados como un “zapato viejo”, “frágil llamita” o como “un pan de muerto” desmoronado, se han deteriorado en la espera. Pero uno de ellos no puede reconocerse hasta no identificarse en Blanca y descubrir en ambos una sola imagen. A partir de sus frases, Alazán, gana a la dama en un sutil y lento juego de seducción. El peón termina por atrapar a la reina.

¹⁵ Christopher Domínguez Michael, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México: F.C.E., 1989, p. 330.

En *Los pilares de Doña Blanca* se representa la problemática del ser humano por su dualidad íntima, un enfrentamiento con su propio ser, lo oscuro y lo luminoso, lo sensual y lo romántico. En la obra, Doña Blanca vive la pérdida de la virginidad, no precisamente física, sino en la entrega de su corazón, de su amor. El momento en que los instintos ceden ante el concepto moral del egoísmo está referido al amor. Los protagonistas no encuentran solución a sus conflictos en lo cotidiano e inventan o desean otra alternativa, de ahí su desenvolvimiento dentro de un mundo alucinante, en el cual todo es posible.

(... entra a escena el Caballero Alazán, con su hermosa cola dorada. En la mano lleva una lanza. El Caballero Alazán mira en torno suyo, caracolea un poco, mostrando la tupida crin de la cola y queda frente a la torre, con su lanza en ristre.)¹⁶

Blanca.- *(Sonríe)* ¿Qué deseaba? Aquí no hay entrada y mi marido olvidó poner un aldabón. No recibimos visitas. *(Pausa.)* ¡Qué hermosa cola alazana tienes! ¿Es el camino por donde se pone el sol?*(Alazán no contesta; la sigue mirando)* ¿A quién buscas con esos ojos terribles?
Alazán.- *(Humildemente)* Me busco a mí.¹⁷

Entre diálogos un tanto juguetones y desligados, el espectador queda en una posición especial, pues debe completar la escena y formarse un cuadro estructurado desde diversos ángulos, con el manejo de imágenes provocadas por las intenciones de los personajes. Dichas imágenes, suscitadas por el juego de palabras que el espectador tendrá que completar, provocan la sensación de estar jugando la ronda. Elena Garro demuestra su habilidad para utilizar los recursos teatrales, prestándose, por otra parte, a la sátira del amor en escena.

Caballero IV.- *(Entrando precipitadamente)* ¡Antes que desaparezca, oh huidiza, acepta también mi ofrenda!
(Se saca el corazón, que es un pan de muerto con dos velitas y lo lanza.)
Blanca.- ¿Tiene canela? *(Le da un mordisco.)*
.....
Los caballeros.- *(Se cogen de la mano, hacen la ronda y cantan):*
Doña Blanca está cubierta

¹⁶ E. Garro, *Doña Blanca*, p. 37.

¹⁷ *Ibid.*, p. 38.

de pilares de oro y plata;
Romperemos un pilar
para ver a doña Blanca.¹⁸

De la misma manera, al vestir a los personajes masculinos como símbolos míticos, con la cabeza de caballo como Rubí, o la cola dorada de Alazán, provocan el cantar y el jugar de hombres y animales, de seres que simbolizan un recuento de la niñez.

Blanca logrará descubrir su verdadero rostro en el corazón del amado y conocerá la plenitud y la liberación. El resto de los personajes, en una confrontación con su destino, no podrán identificar su camino. Sin embargo, ¿cuál es su verdadera realidad y cuáles son las apariencias?¹⁹

Para Elena Garro en esta obra hay un retomo, mejor dicho, un mezclar el tiempo, lo real y lo subjetivo. Podríamos aventurarnos a decir que la vida de la escritora se desliza suavemente en esta pieza, el “encierro” vivido en su matrimonio es representado en el encierro de Blanca al decir: “Nunca podré salir, ni bajar de esta torre. Mi marido la construyó para guardarme. Catorce muros que envuelven otros catorce muros me defienden.”²⁰ O quizá, también, viven en ella sus recuerdos de infancia.

II. 1. 3. *Andarse por las ramas es evadirse*

En *Andarse por las ramas*, un refrán, presenciemos la situación de una mujer que, agobiada por la realidad, pretende eludirla para perderse en la mentira y la locura. Todo

¹⁸ Garro, *Doña Blanca*, p. 36, 37.

¹⁹ Véase lo que Cotázar dice al respecto de las apariencias, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI, pp. 71-72.

²⁰ *Ibid.*, p. 34.

esto provocado por la incomprensión y la monotonía de su matrimonio. Conjuntamente se visualizan cuatro presencias proponiendo una mirada a la obra desde diversos ángulos. Cada uno de los personajes transita en un espacio que les es propio, “la soledad les invade y eligen sólo fragmentos del presente”²¹ que les puede convenir en determinado momento. La protagonista, Titina, intenta evadir las circunstancias de una vida formal, huyendo por una puerta imaginaria que dibuja en la pared, para colocarse finalmente en las ramas de un árbol cuando no quiere escuchar a su marido. Desde el comienzo de la obra este hombre intentará hacerla entrar en razón, pero las necesidades de ella pueden más y lo vencen, como pasa con la protagonista de *La culpa es de los tlaxcaltecas*. Finalmente él no puede tolerar la insubordinación y le entrega su maleta para que se aleje del hogar. Para él, como dice el refrán, andarse por las ramas es evadirse, huir, hacerse a un lado cuando no se quiere enfrentar la realidad.

Titina es una mujer joven con un hijo, compartiendo su hogar con un hombre diferente al esperado, por lo que éste no la entiende. En consecuencia, ella se siente atrapada por los roles y valores establecidos de una sociedad que la critica, aplasta y acorrala, hasta llegar a un camino sin salida que es incomprensible hasta para los suyos. Ella juega a escapar de la monotonía de su vida, comiendo sopa de porros todos los lunes a las siete y cinco, al lado de su marido e hijo. Al perder el interés por las cosas cotidianas tratará de llenar su vida con sueños y mundos inventados, indefinibles por el hombre que comparte su hogar y su vida, ya que mientras él está pendiente del reloj, ella se pierde en la inmensidad del plato de sopa que tiene enfrente.

²¹ Véase Sara Ríos Everardo, “La magia, temática constante en *Andarse por las ramas...*” p.36.

Titina.- No se irrite, don Fernando. En los platos de sopa a veces caen estrellas, hay eclipses, naufragios. Y los niños se quedan mirando...¿Quiere usted que le cuente cuando la luna cayó en mi plato de lentejas?...

Don Fernando.- ¡Justina, por Dios, Justina! Un poco de recato. ¿Sabes tú lo que es la luna? La luna es el pecado mortal; ...²²

Así como los pilares de la muralla representan para doña Blanca la moral y el amor aplastados, para Titina su hogar y el no ser escuchada provocan que se refugie en el alcohol que la lleva adonde quiera. “ ¡Lagartito, yo quiero whisky!” , dice afligida. Porque la bebida se convierte en un torrente que la lleva al “Neva”,²³ a cualquier parte, incluso a las ramas de un árbol, aun perdiendo a su familia. Sin embargo, en el camino de la incertidumbre se encuentra con una imagen ajena a la suya, y en esa búsqueda de sí misma se entrega por un instante de liberación a la puerta falsa y las ramas del árbol: “Un árbol para levantar la patita y[...] es más que suficiente...”²⁴

El marido de la protagonista no entiende sus inquietudes, por eso lo ignora saliéndose de los esquemas que él ha establecido. Hay en este personaje femenino la necesidad de escaparse de lo cotidiano, de fugarse de las responsabilidades, entonces se va por las ramas cuando tratan de hacerla volver al mundo verdadero que no puede seguir enfrentando. Esta es la voz de quien la llama: “Don Fernando.- Siempre haces lo mismo. Te me vas, te escapas. No quieres oír la verdad.”

Ante estas palabras, Titina busca la comprensión de su marido, aunque evidentemente se observa un matrimonio distanciado; ella le habla de usted, por ejemplo, lo que muestra falta de confianza, ausencia de amor y tolerancia hacia una costumbre en el trato personal. En cambio, con su hijo Polito, debido a su inocencia, vivacidad y mente abierta a todo tipo de

²² Elena Garro, *Andarse por las ramas*, p. 70.

²³ Escaparse por el Neva nos recuerda lo asidua lectora que era de Dostoiévsky. Recordemos que el personaje principal de la novela *Noches Blancas*, recorre el río para dejar que su mente vague.

²⁴ Garro, *Andarse por las ramas*, p. 75.

fantasías, dialoga en un código no comprendido por don Fernando. El niño sólo sabe jugar e irse a las estrellas junto con su madre, porque la seriedad no es para los niños, sólo para los que han perdido la sonrisa, pero ¿acaso también para éstos es posible vivir así?

El personaje Lagartito, un agente de ventas, atado a su trabajo y criticado por Titina por sujetarse a una rutina, a un traje y a una corbata asfixiante. Intenta, como los demás, hacer reaccionar a la protagonista con respecto a su situación, pero es ella quien termina por convencerlo de buscar otra perspectiva de la vida. Este personaje intenta tener su momento de liberación para escaparse, subir al cielo y caer en un mismo espacio, pero como no se puede pisar el lugar de otro y vivir su "realidad", no logra acompañar a Titina. Sin embargo, es ella quien lo admite, diciendo a Lagartito: "cada quien cae en donde debe caer".

Su amigo y su hijo juegan y comparten con ella sus irrealidades, y fuera de estos dos personajes no hay nadie más en su mundo; aunque al final se queda sola en un espacio en el cual se pierde, donde no será juzgada por evadirse. En cambio en la otra realidad, rebelarse no la salva, pues en el mundo de su marido su único camino será el delirio, provocado por don Fernando quien tiene la obsesión de las reglas propias de una sociedad mecanizada, repeticiones tomadas de una sociedad oscura, fría, y carente de sueños y color, donde todo es rutinario, permaneciendo bajo "una medida cualquiera de tiempo... una convención." Pretende planear el futuro de los otros, como el de Titina; a ésta quiere verla con "los pies en el suelo, no volando como una hoja", hasta entonces permitirá que regrese. En la locura ve el pecado, "...un poco de recato...La luna es el pecado mortal", dice a Titina, impidiéndole reír y liberarse de la rutina: "Las tijeras para podar la risa", grita desesperado.

Después de tantos años vividos en el aburrimiento, con reglamentos sin sentido, esta mujer sale a buscar otra razón de ser, algo que tenga algún color y belleza. Fugarse a las estrellas, a la luna, subir a las ramas, aceptar sólo una manera de escapar de lo que no le permite identificarse. La única salida es dibujar una puerta y alejarse de la realidad.

(Títina se levanta en silencio. Se dirige a los telones del fondo, saca de su pecho un gis rojo y sobre el muro dibuja una casita con su chimenea y su humito. Luego dibuja la puerta, la abre y desaparece. Encima del muro surgen las ramas de un árbol y Títina, sentada en una de ellas. Mientras tanto don Fernando habla, dirigiéndose a la silla vacía.)²⁵

Como mujer, el personaje se enfrenta a un mundo represivo para su sexo, servir a un esposo y educar al hijo, una buena ama de casa obligada a cumplir el papel que eligió. Critica todo aquello que la gente ha impuesto y que la agobia. Subirse a las ramas de un árbol es huir, escapar. ¿Acaso no se tiene derecho a luchar por ser uno mismo, sin tener una identidad robada?²⁶

El mito del matrimonio está representado por los personajes a lo largo de la trama, como sucede en *Los pilares de doña Blanca* o en la novela *Testimonios sobre Mariana*, y no se diga en el cuento *La culpa es de los tlaxcaltecas*, sobre todo en los personajes femeninos. Elena Garro entrelaza a cada momento elementos simbólicos donde se esconde su verdadera intención, mostrar a mujeres en conflicto con su entorno, con una sociedad inmersa en reglas y conductas morales. Nadie escapa de ser una pieza más de un rompecabezas; se puede salir de la realidad por momentos, quizá no decir la verdad y reírse

²⁵ Garro, *Andarse por las ramas*, p. 71.

²⁶ Para Carlos Solórzano los personajes "... se expresan cada quien dentro de su propio mundo cerrado, sin pretender comunicarse, sólo por sonidos, frases, balbuceos, pirotecnia verbal que transfigura los hechos reales en accidentes míticos." *Op. cit.*, p. 182.

de ella, pero no se pueden eludir las responsabilidades y permanecer fuera del sistema permanentemente, de lo contrario habrá una sanción.

Don Fernando.- Hay que poner un hasta aquí.

(*Titina con su maleta está sola en la calle*)²⁷

La trama en *Andarse por las ramas* posee un estilo escénico muy particular por parte de la escritora, logrando dar vida a personajes que se antojan extraídos de una fábula. Con un lenguaje claro, pero a la vez metafórico, muestra una realidad introduciendo al espectador a ver más allá de los diálogos juguetones y fantasiosos, a encontrar los modos de la ficción.²⁸ Por ejemplo, en los diálogos de Titina expresa un enramado de ideas y palabras que van de un lado a otro. Sin embargo, todo tiene su precio y a Titina se lo imponen, abandona el hogar con un dolor penetrante, pero al encontrarse en la calle intentará dejar atrás el pasado optando por la libertad, por soñar e inventar su propia realidad. Maliciosa, pero siempre juguetona, “Elena Garro es una especie de infanta terrible de la literatura mexicana. Su profundo sentido lúdico de la vida, aun presente en los momentos amargos, en la desolación y la angustia, hace que la náusea existencial de la autora se traduzca en un juego, a veces, muy peligroso, para sus protagonistas...”²⁹

Sus protagonistas son seres sumamente conscientes de que los equívocos de la vida son parte del juego y que una de las reglas importantes es asumirlos, como sustancia del entramado de la realidad. Para la escritora, el mundo de los valores se disloca en el

²⁷ *Ibid.*, p. 73

²⁸ Véase Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México: Siglo Veintiuno Editores, 2002, p.145-156.

²⁹ Christopher Domínguez Michael, *op. cit.*, p. 330.

acontecer diario o en la "intertextualidad, y por ello sus obras tienen una intensidad lastimadora (sic)."³⁰

Los movimientos de los personajes en el escenario son como un juego compartido con el espectador, cuando, por ejemplo, el personaje femenino pinta una puerta en la pared y sale por ella, se antoja salir con él. Ponerla en las ramas de un árbol es una imagen que supone un alejamiento del suelo y una distancia con los demás. Estos momentos permiten al espectador-lector distraerse de lo tangible, de lo real. Y bajo este intercambio lúdico la escritora se permite presentar imágenes en un doble plano.

Tras estas historias que se sumergen en el mundo y juegos infantiles, se oculta la confrontación del individuo con una sociedad absorbente, donde el ser humano tiene que vivir bajo ciertos esquemas que penetran en la intimidad del hogar y del individuo. Si no se está de acuerdo con seguir ese camino, se buscará otra opción para encontrar la identidad perdida: ésta será la rebeldía que identifica a los personajes femeninos de las obras de Garro.³¹

II. 2. *El rey mago*³² RELIGIOSIDAD Y TRADICIÓN

En *El rey mago*, pieza breve, se enlaza un elemento clave de la religiosidad y la tradición, la muerte y la pérdida de la libertad, una representación del hombre y un símbolo del juego de la poesía. Mediante el diálogo del protagonista, Felipe Ramos, con algunas mujeres que

³⁰ *Idem.*

³¹ Tomando las palabras de Edward A. Wright, que nos dice: "Desde luego que no es necesario que la historia trate de enseñarnos alguna gran verdad aceptada de la vida, pero si lo hace, la obra deberá poseer una cualidad más profunda y más perdurable". Y precisamente Garro, va más allá de retratar la realidad, la toma sí, pero es la forma como usa el lenguaje para presentarnos un tema lo que da permanencia a su dramaturgia. En Edward A. W. *Para comprender el teatro actual*, México, F.C.E., 1995, p.142.

³² "*El rey mago* fue representado en la televisión mexicana en 1960. Ésta, más *Ventura Allende* y *El encanto tenedón mixto*, se publicaron en la 2ª edición, en editorial, Xalapa, UV, 1983 (Ficción).

lo visitan frente a su prisión, la ironía hacia la muerte se hace presente al referirse al hombre, que él mató, en la manera de velarlo, como una muestra de respeto al ritual. Personajes como Rita y Elvira son en esta obra sólo un pretexto para dejar patente una postura de la autora respecto a dicho ritual y a la cultura patrimonial: la música, las ceras, la comida ofrecida al difunto, el acompañamiento: “¡Banderitas, ponches, guimaldas, fuegos de Bengala!”.

Pero sobre todo la caja, de color negro para un hombre casado. Estos elementos son una tradición ante la muerte, de la dignidad de un pueblo para presentarse ante ella. La historia reitera el hecho de ser importante, si el muerto también lo era. Sin embargo, el destino le reservó a Felipe Ramos un muerto que no tenía dinero ni para un velorio digno, pero a él se lo cobraron como si fuera “de oro”. No tuvo suerte de encontrar, como él dijo, “un muerto lucido”.

Rita.- Y todo por ese muerto... ¿Qué para qué valía?

Elvira.- De valer, ¡no valía nada!

Elvira.- ¡Ya quisiera! En un petate lo velaron.

¡Nada! ¡Faltó de todo!³³

II.2. 1 Los juegos y lo popular en *El rey mago*

En *El rey mago* es fácil apreciar la presencia del mundo infantil y utópico que se advierte en otras obras de Elena Garro, así como sus reflexiones en torno a la condición humana. Es una historia que proyecta la crueldad inherente a la realidad que el hombre enfrenta en

³³ Elena Garro, *El rey mago*, p. 51.

ciertas situaciones, sobre todo cuando tiene que elegir un camino: la felicidad a través de los sueños, o la soledad y el desengaño causados por la amargura y la incredulidad.

Detrás de un lugar simbólico, pero al mismo tiempo real, las rejas de una prisión, se encuentra Felipe Ramos acusado por el asesinato de un hombre y obligado a confrontar sus ideas y deseos para afrontar su situación. Intentará evadir las circunstancias parándose cada día detrás de las rejas de su prisión, que le comunican con el exterior, con la gente. Esperando ver a la mujer que fuera causa de su encierro, físico y espiritual, la que Dios hizo "...para deleite de mis ojos y sufrimiento de mi corazón!", dice. Ella es la realidad a enfrentar para poder soñar: "... por tu culpa, porque no te veía a ti, no lo quise ver a él...", se lamenta Felipe, cuando se da cuenta que nada mitigará su pena.

En ese mismo espacio escénico, sentado en una de las bancas de la plaza, justo frente al balcón de la cárcel, se encuentra un niño que observa e intenta entablar una conversación con el prisionero, ese niño es el símbolo de la libertad, la inocencia y el juego; pero el hombre no lo comprenderá y lamentará, haberlo dejado escapar. El niño lo nombra el "rey mago Felipe Ramos". Desde ese momento, la obra transmite al espectador la importancia del exterior y el sufrimiento del encierro. Un día, al prisionero se le presenta la oportunidad de salvarse, liberarse, a través de ese niño, Cándido Morales.³⁴ Sin embargo, él mismo aleja esa posibilidad y decide no ver más al infante, hasta darse cuenta que ni la mujer amada hubiera estado dispuesta a quedarse ahí "siete años, esperando a que" él bajara. Sólo la esperanza y el amor entregados sin cuestionamientos le hubieran redimido, dándole la

³⁴ La aparición de Cándido Morales es real, pero el juego y los sueños no pueden ser parte del prisionero. Como diría Carlos Solórzano: "... el hombre incapaz de identificarse con el niño le deja escapar y luego lamenta la fuga de aquella presencia bienhechora que le hacía sentirse dueño de un peso interior que la cárcel le ha ido reduciendo." *Op. cit.*, p. 182.

fuerza para enfrentarse a una realidad que es más cruel cuando se está sólo, como él dice:

“...anda uno muy solito acá en los aires!”³⁵

A Felipe Ramos, “¡le gustaba andar de rama en rama!”, cogiendo las “frutas” a su gusto, pero no tuvo tiempo de establecerse, de casarse; el amor de una mujer lo cegó y le quitó las alas para volar. De alguna manera “misteriosa” el personaje pudo transformar y mejorar su propia vida, aunque para conseguirlo necesitaba tener tres cosas: amor, imaginación y entrega. Pero se negó a ver más allá de las rejas, de su corazón y de los esquemas, a pesar de admitir su soledad: “[...]ésta no es vida, agarrado a unos barrotes, viendo caminar al mundo y uno sin poder volar. ¡Sin amigos, sin banquetas! ¡Peor que un huérfano!”³⁶

Contrario a lo que pasa con las protagonistas de las piezas anteriores, quienes se permiten volar, utilizar las alas de la imaginación y salir de su prisión, Felipe exclama: “¿Alegria ¡Yo nunca he andado triste! ¡El hombre no es animal de tristezas, sino de gustos!”³⁷

En un diálogo entablado entre Ramos y su guardia, la autora explora los sentimientos, y la ideología de los individuos desposeídos.

Adrián.- ¡Tú, apenas llevas unos meses, pero ya verás cuando se te escurran los años!
 ¡Aquí, apartado de todos, guardado, privado de tu libertad! ¡Y tú todavía cometiste algún delito! ¿Pero yo qué?...[...]
 Ya se me olvidó andar libre[...]
 Felipe.- yo soy de abajo y a estas alturas no me acostumbro...
 Adrián.- ¿Nomás tú? ¡También yo nací abajo...pero ya ni me acuerdo!”³⁸

³⁵ E. Garro, *El rey mago*, p. 56.

³⁶ *Ibid.*, p. 54.

³⁷ *Ibid.*, p. 55.

³⁸ *Ibid.*, p. 59.

La calle sirve para complementarse, en la calle se hace la vida, se explican el uno y el otro; en el encierro se recuerdan los placeres perdidos y más que nada los años que se fueron. No importa si no hay delito, el ser humano es capaz de formarse su propia cárcel. Por esa razón, no "...es lo mismo estar arriba que estar abajo". Subir no implica libertad. Mientras más se quiera ascender la realidad se encargará de desenmascarar la verdad, provocando una profunda desesperación y desolación, una amargura proveniente de la ausencia de sueños, único camino posible para curar la desesperación.

Felipe Ramos no quiso la "alegría" proporcionada por "el rey mago Cándido Morales". No entendió su situación pero, sobre todo, la oportunidad que la vida le ofrecía. Hay momentos para escuchar y entender a los demás, para percibir con optimismo nuestra propia situación, el personaje se autolimitó, pues tuvo la opción de ser libre, de vivir con amor, pero prefirió la soledad y los barrotes a volar libremente.

Felipe.- ¡Lárguese! ¡Es el último minuto que le doy!
Cándido.- Tú no quieres ser Rey Mago.³⁹

Por otra parte, Felipe Ramos, rechaza la esperanza y la alegría ofrecida por el niño Cándido Morales, así como sus juegos para mirar al mundo como un campo más dichoso. Al despreciarlo, pierde la posibilidad de ser libre.

Felipe.- Ya no tengo ojos para mirar a nadie... Allí, en esa banca, estuvo él sentado...⁴⁰
"¡Cándido Morales! ¡Cándido Morales, regresa! ¡Mi palabra te doy que si quería jugar contigo! ¡No seas ingrato con este Felipe Ramos, que ya es tan desgraciado aquí, en esta prisión,...! Cándido Morales! ¡Te lo juro, yo soy el Rey Mago Felipe Ramos!"⁴¹

³⁹ *Ibid.*, p. 61,62.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 63.

Cándido Morales, el personaje mítico de esta pieza, es un niño ataviado con sombrero de petate, parecido a un pedazo de “alegría” que se puede comer, tiene a su lado un caballito de “cabeza roja, la crin blanca, hecha de colas de conejo y el cuerpo” de una vara de madera sin pulir. El niño, desde su banca instalada frente a la prisión, ha nombrado a Felipe “rey Mago Felipe Ramos”. Cándido es, simbólicamente, la propia niñez del prisionero ya perdida. Invita al prisionero a un juego de reyes, aludiendo al significado de los tres reyes magos, una tradición en la que creen los niños. Juegos infantiles y sueños que se enlazan al resto de las fábulas de la autora.

Felipe.- ¿Al Rey Mago? Si son tres los Reyes Magos, muchacho: ¡Melchor, Gaspar y Baltasar!
¿A cuál de los tres estabas mirando?

.....
Cándido.- Pues yo estaba mirando al Rey Mago Felipe Ramos.⁴²

Cándido invita a creer todo sin cuestionar, a reír, a volar junto con él; es un personaje real, dispuesto a quedarse, a escuchar y dar “alegría” a la vida de un pobre desamparado. Es en este personaje-niño en quien la autora deposita esos juegos infantiles latentes en su literatura, la posibilidad de reírse de la vida como un infante, de vivirla ante cualquier pena, pero no se quedará donde no la quieren, donde no hay quien crea en ella.

Felipe Ramos.- ¡Lárguese! ¡Es el último minuto que le doy!

Cándido.- Tú no quieres ser Rey Mago.

.....
Cándido.- ¡yo soy el Rey Mago Cándido Morales!⁴³

⁴¹ Elena Garro, *El rey mago*, p.62.

⁴² *Ibid*, p. 63.

⁴³ *Ibid*, p. 62.

Son sólo algunos ejemplos donde hay una manifestación constante de la relación del ser con el espacio-tiempo, en donde la redención se presenta a través de los juegos que se permita el hombre.

Para la autora, la visión de un niño no es igual a la de un adulto. Por eso, Garro transmite la posibilidad de captar los juegos de imágenes por medio de diálogos divertidos, con un don para nombrar las cosas, darles existencia y sentido, como en el caso de los "reyes magos". El lenguaje se percibe como el único recurso posible de escape. Pero el lenguaje no sólo es reflejo de lo popular, en la escritora de *El rey mago*, es también poético.

"... tiene dientes como reguero de estrellas en la noche."

"...risa que se queda en los rincones oscuros, como la música..."⁴⁴

Individuos y objetos simbolizan el sometimiento de Felipe Ramos, así como de otros, a excepción de Cándido Morales, quien representa la libertad. La autora alienta la complicidad del espectador para acceder a la posibilidad de un tiempo nuevo. Sin alejarse de la realidad que desea resaltar.

Asimismo incluirá en *El rey mago* una teatralidad que atrapa al espectador mediante el actuar de los personajes. Felipe Ramos desde la ventana, por encima de los otros, marcará una diferencia en el escenario, como lo harán las divertidas escenas con el niño, sobre todo cuando hablan de la procesión, inevitablemente provocan la risa del espectador. Pero el momento más importante y sorpresivo de la obra llega cuando el niño se aleja volando en su caballo de madera, desde la perspectiva de Felipe Ramos, impactando el descubrir lo que simboliza esa acción.

⁴⁴ Elena Garro, *El rey mago*, p. 63.

(Cándido coge su caballito de cartón. Se monta, ve a Felipe.)
 (Cándido arrea el caballito de cartón, y éste se eleva por el
 aire y Cándido desaparece. Felipe lo ve irse en el colmo
 del asombro. Luego se queda solo.)

Sin embargo, lo que se puede considerar como suceso prodigioso en la historia,⁴⁵ Elena Garro hace de ello un sujeto de acción dramática, como lo hará también en *El Encanto, Tendajón Mixto*.⁴⁶ El simbolismo se basa en lo que el prisionero ve en ese niño, la esperanza y la alegría necesaria para entender la vida, con menos rigor.

A lo largo de *El rey mago* la autora retoma y resalta elementos de la tradición popular mexicana⁴⁷ para exponer una visión personal del mundo. Pero además, para resaltar la mexicanidad como reflejo de viejos y presentes recuerdos. Elementos de la infancia, como el dulce tradicional llamado "alegría", propio de días de feria, el caballito de cartón o el niño vestido de manta con sombrero de petate. No sólo en lo visual está lo popular, también en el lenguaje, pues se observa el uso estilístico de elementos populares de una región para presentar un conjunto de ideas, conceptos o reflexiones en torno a la condición humana.⁴⁸

Los refranes⁴⁹ por ejemplo:

"¡El hombre no es animal de tristezas, sino de gustos!"

"¡Hay otras que valen más, aunque no reumbren tanto!"

⁴⁵ Flora Botton Budá, afirma que para "que un texto fantástico produzca su efecto, es necesario que el lector entre al juego y lo lea [como tal]." *Los juegos fantásticos*, México: UNAM, FFyL, 2ª edición, 1994, p. 183.

⁴⁶ Cf. Amando Partida Tayzaa, "Del monte El Encanto al Tendajón Mixto de Elena Garro", en *Literatura mexicana*, V.IV. núm. 2 (1993), UNAM, IIF, pp. 507-521.

⁴⁷ Cf. Carlos Solórzano, *El teatro latinoamericano en el siglo XX*, México: Pomaca, 1964, p. 183.

⁴⁸ Ya Carlos Solórzano había escrito sobre los elementos tradicionales en la obra de Garro, al respecto afirma que la autora: "Ha asimilado las corrientes de vanguardia para retomar a los temas de su infancia, a la magia de las leyendas provincianas, a la breve y substancial sabiduría humanas resumida en los refranes y en las frases gastadas por el tiempo, que ella sabe animar con nuevas significaciones". Carlos Solórzano, *El teatro latinoamericano en el siglo XX*, p. 181.

⁴⁹ Cf. Amando Partida, *op. cit.*, p. 508.

II. 3. METAMORFOSIS DE *Ventura Allende*

En *Ventura Allende* se plantea la metamorfosis de un hombre en animal, metáfora dramática en la cual el personaje principal se muestra como un ser resentido y enojado que reclama, entre lamentos, una satisfacción por las carencias de su vida. Este individuo, un campesino hambriento y subyugado por la explotación, intenta tener lo que jamás ha poseído, provocando un alejamiento de la racionalidad y la consiguiente pérdida de toda noción de verdad y justicia.

El momento climático de la obra aparece cuando los personajes realizan un juego, en obvia referencia a la canción infantil “ a la víbora , víbora de la mar...”, mientras en medio de un grotesco estallido de risas se lleva a cabo un ritual vertiginoso: el hombre tiene que seleccionar una fila, de melón o sandía, y al hacerlo toma la hilera de los borregos, convirtiéndose en uno de ellos y perdiendo su libertad para el resto de sus días, pues el juego en que toma parte lo aniquila como ser humano. Esta escena de la ronda, relaciona a la pieza con la ya mencionada *Los pilares de doña Blanca*, donde también se juega una ronda.

En el caso de *Ventura Allende* su condena es la muerte como ser humano, al transformarse en animal por haber pretendido una vida nueva alejada de los sufrimientos, encontró su perdición. En el espacio escénico planteado en la obra dramática observamos, de nuevo, referencias a elementos populares,⁵⁰ sin olvidar, por supuesto el tema de la muerte: “...ahora

⁵⁰ Véase la relación que hace Amando Partida de este elemento en algunas piezas breves de Garro, en “Del monte El Encanto...”, p. 508.

la gente se casa poco. Mas bien se muere... Juntarse sale más barato. ¡En cambio, de morir se mueren todos”.⁵¹

También insiste otro personaje sobre este asunto: “Puerco.- ¡La muerte es el ineludible final del hombre!”. La falta de libertad, la opresión, la miseria, injusticias y desigualdades, serán los motivos que imperen en el trasfondo de la pieza, el interés primordial de la escritora.

Alguna vez este personaje acató valores religiosos, siguiendo una educación que respetaba las normas de la vida, pero nada lo hizo manifestar remordimiento alguno cuando aceptó la invitación del poderoso, al aparecersele éste con manjares inimaginables. La transformación del hombre en bestia, adoptando la figura de un borrego, evidencia algo inevitable: la compulsión por tener más de lo necesario.

El protagonista, Ventura Allende, un campesino humilde, apodado injustamente “El Huevón”, sobrevive con privaciones e inconforme con su situación; es un ser que a nadie le sirve por ser pobre. Cae en la trampa propiciada por el poderoso, el “marrano” o “cerdo”, como lo llama Garro, comenzando así las acciones desquiciadas y la pérdida de toda lógica. Los cómplices del “cerdo” son la “borregada” y la “caballada”, alguna vez humanos, y se confabulan e intercambian opiniones respecto a la nueva presa. Ventura, derrotado por el hambre, decide adoptar una actitud conformista, pues ha vivido en la incredulidad, soñando solamente, pues “...el sueño no es como la comida, que se compra.” Aunque por momentos duda de lo que ve y escucha.

Ventura.-¡ Bien fregado! Para que luego digan: ¡Ventura Allende es un huevón! ¡En mi lugar los había de ver! ¿Quién va a sacar una milpa de una piedra? ¡Eso se llama hablar por hablar! ¡Anden, lenguas, hablen que por hablar no se paga! Al cabo, que las hambres las pasa Ventura Allende ...”⁵²

⁵¹ Elena Garro, *Ventura Allende*, p. 82.

Sin embargo, flaquea al encontrarse con el puerco, “el Malo”, el poderoso personaje, inteligente pero malvado; recapacitando brevemente se refugia en su religiosidad, pues considera que nunca hizo mal a nadie. A partir de ese razonamiento entiende las diferencias entre un hombre y un animal (un cerdo), aunque el segundo coma carne diariamente y el otro “sólo cuando hay boda”. No se engaña, en un principio, sobre su realidad. Pero el hambre es mala consejera, y ante eso su actitud se debilita ya que “una mujer, seis hijos, una tierra baldía y el hambre de ocho que somos, adentro de mi costado”, afirma, es lo único que posee. Si bien no se considera parte de un rebaño, es más fácil seguir a la “borregada”.

En ese momento su opresor tiene el poder de convencimiento pues cuando dialoga con el personaje principal intentará, irónicamente, argumentar que no existe diferencia alguna entre él y un ser humano. Es la representación del mal, del tirano, del opresor que sojuzga a todo mexicano. Es el político que dice: “ al principio soy liviano. Luego es cuando comienzo a pesar...”. En esta actitud un tanto macabra está también lo burlesco, pues sus movimientos y su retórica llegan a parecer mal intencionados, pero son graciosos.

Al presentar a los cerdos en una posición superior, la autora enfatiza la falta de sensibilidad gubernamental ante el sufrimiento del campesino. El individuo no es culpable de ceder ante las tentaciones de la vida, aunque en ello le vaya un demérito espiritual; son las situaciones que lo acorralan las que lo hacen perder la fe en la benevolencia del mundo. Lo terrible es verse sin salida después de trabajar y arar la tierra para sacar adelante a su familia, de

²² Elena Garro, *Ventura Allende*, p. 83.

esperar y confiar en un sistema que lo obliga a perder su individualidad y arrastrarse por un mendrugo de pan.

A través del discurso de los animales, específicamente del cerdo, la autora establecerá su postura, mejor dicho, su crítica hacia la política mexicana y los poderes dominantes. En esta crítica, el pueblo mexicano, afirma, está integrado por borregos que aceptan sumisamente al tirano. El conformismo orilla al hombre a aceptar una situación sin salida, a perder su fe en la misericordia, ver sólo el lado negativo de la vida. Sin justificar la manipulación gubernamental sobre el campesino, el individuo en sociedad aún no ha aprendido a compartir con sus semejantes, porque, dice la autora a través de un personaje, “es compartir con sus conciudadanos los beneficios que nos ofrece este gran país, cornucopia de la abundancia!”. El hombre se ha quedado hambriento y engañado.⁵³

En estas primeras obras, resumiendo las palabras de Carlos Solórzano se presentan como:

[.] estallidos luminosos que se dilatan brevemente con la aparición fantástica de seres míticos, que encarnan conceptos de la tradición popular [son] prestidigitación poética. Con elementos del arte popular mexicano Elena Garro ha logrado crear, al mismo tiempo, un teatro sumamente elaborado [...].⁵⁴

II.4. DE LA LEYENDA AL MISTERIO DE *El Encanto, Tendajón Mixto*

Retomando una leyenda guerrerense, cobra cuerpo una pieza breve, *El Encanto, Tendajón Mixto*,⁵⁵ en la que tres arrieros llegan a un lugar llamado el Cerro de la Herradura un tres de

⁵³ En esta pieza, según Carlos Solórzano, se muestran muchas “analogías con Los rinocerontes de Ionesco. [...] [Y las] parábolas como [...] la transformación de un hombre en bestia y todos los apetitos insatisfechos [sólo] encierra su propia agresividad”. *Op. cit.*, p. 182.

⁵⁴ Carlos Solórzano, *op. cit.*, p. 182-183.

⁵⁵ Existe una leyenda recogida de la tradición oral de los mixtecos de Oaxaca, narrada por los mixtecos en Tijuana, titulada *La leyenda del cerro misterioso*. Esta leyenda se ubica en “La Mixteca de Oaxaca”. Entre los pueblos de Chilapa de Díaz y Tezoatlán de Segura y Luna, [donde] “un martes de cada año y en el mes de abril, se abre el cerro y aparece una tienda bien surtida [...] para los arrieros que pasen ese único día, y única hora [...] tienen únicamente cinco minutos para comprar [si en ese tiempo no salen,

mayo al anochecer: ahí son partícipes de una experiencia incomprensible, al menos para uno de ellos, pues la vida y la muerte, el bien y el mal se dan cita, en un "Tendajón" llamado "El Encanto".⁵⁶ Se presenta un enfrentamiento de los arrieros con lo inexplicable, ya que uno de ellos desaparece al ser seducido por el misterio y es víctima del encantamiento de una joven hermosa, una mujer de pelo negro con posibilidad de satisfacer sus deseos, les ofrece embriagarse con unas copas de vino y disfrutar de los placeres de la vida.⁵⁷

La historia de *El Encanto, Tendajón Mixto* sucede en un espacio real, misterioso al mismo tiempo, generando dos historias, una dentro de otra: la que se cuenta de ese lugar, la leyenda, que a la vez está inmersa en la contada por Garro, con el narrador como personaje. En un solo acto aparece el narrador en escena, como un personaje dentro del escenario, pero fuera de la historia del encantamiento; ubica al espectador en la leyenda, en un espacio y tiempo; narra en dos ocasiones, al inicio de la obra y después de la desaparición del más joven de los arrieros, para contar lo que dicen ocurrió en ese camino largo y solitario, así como las reacciones del pueblo al enterarse de lo acontecido. El narrador está solo en medio de la escena, formal y sin ninguna expresión, para dar solemnidad a los hechos.

se quedarán encerrados por un año hasta que la tienda que se encuentra en el cerro, vuelva a abrirse." Esa tienda dice la leyenda está "hechizada", ahí se quedó un hombre con sus animales, pero al año siguiente salió sin darse cuenta que había pasado el tiempo, en él no cambió nada, ni su ropa. En esta historia se habla de un solo arriero y un tendero. José Manuel Valenzuela Arce (compilador), "La leyenda del Cerro Misterioso", en *Entre la magia y la historia: tradiciones, mitos y leyendas de la frontera*, Programa Cultural de las fronteras, México: El Colegio de la Frontera Norte, 1992, pp. 205-206. En otra versión, de la cultura patrimonial de Guerrero, se habla de la leyenda de "El cerro del Encanto", donde dos arrieros descubren una feria a mitad del cerro, uno de ellos queda hechizado al bañarse con una hermosa mujer; permaneciendo durante un año, hasta ser rescatado por su compañero. Es evidente que Elena Garro, tuvo conocimiento, sobre todo del relato de Guerrero, debido al enorme parecido de éste con su obra titulada *El Encanto, Tendajón mixto*. Véase Armando Partida Tayzan, "Del monte El Encanto al *Tendajón Mixto* de Elena Garro", en *Literatura mexicana*, revista de la UNAM, IIF, "Homenaje a Othón Arróniz", Vol. IV, Núm. 2 (1993).

⁵⁶ Esto representa, según Mircea Eliade, una hierofanía, un acto misterioso que se repite, "manifestación de algo completamente diferente [a nuestra realidad], de una realidad que no pertenece a nuestro mundo "natural", "profano". Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 18.

Narrador.- "Hubo un tiempo, hace años,.....
 Dicen las lenguas que era un tres de mayo...
 Dicen que al llegar al pueblo hubo muchas lágrimas..."

Aparece de nuevo al final para narrarnos las reacciones del pueblo y el dato de la repetición del suceso al siguiente año. Cada tres de mayo hasta lograr liberarlo. Sin embargo, su presencia, sirve más para recalcar la naturaleza del relato oral. Utilizando datos del relato patrimonial, e irreales al referirse a la leyenda contada por el narrador, esta última es narrada en tiempo presente: "Narrador.- Dicen que al llegar al pueblo hubo muchas lágrimas. [...]".⁵⁸ Lo que sugiere que la leyenda aún está viva. Así, en el momento de ser leída o representada se involucra al lector-espectador, quien vierte sus propias vivencias. El hecho de introducir al narrador en la obra agrega otro elemento a la escenificación, pues alguien relata la historia, pero al mismo tiempo vemos cómo es contada. Un doble juego perfectamente dirigido en el texto teatral.

La intromisión de este personaje, exterior a la acción de la leyenda, permite a la autora intercalar una voz neutra, representando la sabiduría popular, o simplemente la cultura de un pueblo habituado a transmitir oralmente viejas leyendas.⁵⁹ También en voz de éste, del pueblo, se le atribuye al cerro de la Herradura cualidades de un personaje animado: "tantas y tantas cosas ha visto". Testigo del proceso histórico de algunos individuos y de su existencia provinciana.

Los nombres de los personajes como el papel que desempeñan en la pieza; Juventino Juárez (un anciano sabio de buen corazón), Ramiro Rosas (un hombre mayor, pero con ciertas dudas y poco carácter), Anselmo Duque (el joven impulsivo que se deja seducir), la mujer

⁵⁷ Véase *Zahar: Libro del esplendor*, Selección, prólogo y notas Esther Cohen, México: CONACULTA, 2002, pp. 94-103.

⁵⁸ Estas referencias y lenguaje mantienen una relación con el habla vernácula de la región, utilizado por igual en sus relatos y novelas como en *Los recuerdos del porvenir*, sobre todo en la parte final de la novela.

de hermoso cabello negro; dan fuerza y significación a los protagonistas de la leyenda contada por el pueblo y repetida por el narrador; un recurso demostrado en los cuentos y novelas.

En cuanto a la historia de Garro, después de un año de la desaparición de Anselmo Duque, cuando van a buscarlo, aparece, pero a diferencia de la leyenda original, de Guerrero, está casi igual, incluso sosteniendo la misma copa; aunque no acepta lo que le relatan, sabe qué le han ofrecido, pero no está decidido a marcharse, pues asegura cubrir sus carencias y “todavía le falta mucho” por conocer, se niega a regresar y vuelve a desaparecer.

Este acto es justificado por la escritora al representar a Anselmo como un muchacho cansado y desconsolado por la miseria, deseoso de buscar nuevos caminos. A sus veinte años no ha tenido más que “padeceres”, lo único que ve es la soledad del camino, el desencanto. Busca la felicidad y por eso cae en la seducción de la mujer; a diferencia de los demás, puesto que la ve con otros ojos. Al llegar a ese paraje encuentra lo que siempre deseó, por ello se deja convencer fácilmente, ya que anhela la cálida acogida de la mujer, quien considera le dará una vida más llevadera y afirma: “Hasta hoy, sólo piedras encontré.” Desde ese momento el joven encuentra su realidad absoluta.⁶⁰ De los placeres ofrecidos elige el vino como el primero,⁶¹ momento en que decide cruzar el umbral de “El Encanto, Tendajón Mixto”; entonces el espacio deja de ser homogéneo.

⁵⁹ Véase Armando Partida, *op. cit.*, p. 514-515.

⁶⁰ Según Mircea Eliade, el tiempo sagrado es el no cronológico, el que rompe con lo cotidiano, de ahí que desde “el momento en que lo sagrado se manifiesta en una hierofanía cualquiera no sólo se da una ruptura en la homogeneidad del espacio, sino también la revelación de una realidad absoluta, que se opone a la no-realidad de la inmensa extensión circundante. La manifestación de lo sagrado fundamenta ontológicamente el Mundo.” Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 26. De ahí que el personaje no quiera regresar al mundo real, porque ha encontrado su mundo.

⁶¹ Véase Zobar: *Libro del esplendor*, p. 94.

La puerta que se abre [...] señala una solución de continuidad. El umbral que separa los dos espacios indica al propio tiempo la distancia entre los dos modos de ser: profano y religioso. El umbral es a la vez el hito, la frontera, que distingue y opone dos mundos y el lugar paradójico donde dichos mundos se comunican.⁶²

Así, desaparece al dar el primer trago a la copa de vino un tres de mayo en la Herradura, permitiéndole vivir realmente.⁶³ Es entonces cuando descubrimos el propósito de la escritora, al demostrar, con estas escenas, que sólo un personaje se permite vivir o colocarse en el espacio sagrado, mítico, circular, el que descubre su identidad.

Los tres arrieros hablan de soledad, cansancio y sufrimientos, pero también de deseos; por eso aparece la mujer, para cumplirles sus insatisfacciones, pero no se atreven a cambiar y se sorprenden al escucharla y verla como algo sobrenatural. Aunque observamos que Juventino, el personaje mayor, no teme a la muerte, pues ha recorrido caminos durante mucho tiempo, ha escuchado la voz dulce de la seducción del mal, presentado de muchas formas, y no se deja engañar ni deslumbrar, o por ser viejo ya la vida lo ha desencantado; dice: "A mí no me engañas, mujer. Ni me vas a hacer creer que soy lo que nunca fui". Pero en su desconfianza está el respeto que le impone la presencia misteriosa de la mujer-muerte, enfrentándola valerosamente.⁶⁴

Juventino. - ¡Tú dios muchas palabras! Ya va siendo necesario que te calles, porque te gusta decir y hacer lo que no es. ¡Suelta ya a ese pobre muchacho! ¡Déjalo vivir sus días, beber sus copas...!

En cambio la inexperiencia obliga a Anselmo a correr en brazos de la otra vida, escape de su realidad. Ha dicho que su verdad no se puede explicar y ellos no lo van a entender, porque en su juventud él tampoco los comprende. La distancia temporal existente entre distintas

⁶² *Ibid.*, p. 28.

⁶³ *Ibid.*, p. 27.

generaciones hace más difícil el acercamiento de los seres humanos. Los años de miseria, sufrimiento y caminos andados, no les facilitan el acceso a los sueños de la juventud. Sin embargo, para ellos la percepción de los acontecimientos resulta como escribe Armando Partida, “del todo natural, al estar rodeado el portador de esa cultura patrimonial al vivir dentro de un espacio físico, dentro de [otro] tiempo [...], donde el mito es una realidad”.⁶⁵

Tanto en diálogos como en acotaciones, las metáforas, figuras e imágenes armadas por medio del lenguaje utilizado por Elena Garro, conforman el estilo particular de la dramaturga. Tomando al personaje femenino, por ejemplo, en este texto, perteneciente a la leyenda de “El Tendajón”, no tiene nombre propio, parece designar a todas las mujeres de distintas épocas y diferentes lugares; la mujer es un nombre genérico. En el tendajón del camino la aparición de esa hermosura de largos cabellos negros, vestida de amarillo, de voz suave, seductora, engañosa y peligrosa, de agua y de magia, “para ver, no para tocar”; no se le debe hablar ni escuchar, pues encierra peligro y misterio. El agua en que se baña, o que vierte de su cántaro, es símbolo de sexualidad, nacimiento y muerte, por lo que la concebirán como un ser de otro mundo; ella trae la noche con las sombras de su cabello negro y pretende cobijarlos “maternalmente”. En ella está el negro que es la muerte, o el agua que puede ser la corriente a otra vida; como representación del mal es una hechicera deslumbrante envuelta en un simbolismo de tonalidades.

El abanico de colores, igual que en *La semana de colores*, nos lleva a otro recurso, al universo de los símbolos: el dorado, según Hans Briedermann, es un símbolo de luz celeste y de perfección, pero también es un “compendio de energías de la tierra, y ... siempre se le

⁶⁴ Dice el dramaturgo Carlos Solórzano que Elena Garro reiteraba en ocasiones, que el hombre no entendía a la mujer, a su esencia real. Unos por ser viejos, otros por inseguros y pasivos, otros por sólo seguir sus impulsos. (Conversación con Carlos Solórzano en 1999).

⁶⁵ Armando Partida, *op. cit.*, p. 512.

relacionaba con poderes superiores y con el mundo de los dioses...⁶⁶ Al mismo tiempo, el amarillo, color del atuendo de la mujer, también se le considera el color de la *tierra* (en la antigua simbología china) y también “punto cardinal <<centro>>”. El negro de su larga cabellera, y de la noche, es el color de la oscuridad, de las tinieblas, representa lo negativo, la poca o nula esperanza que por lo general se atribuye a divinidades que infunden miedo. Es, pues, la mujer un símbolo de oscuridad ubicado en el centro de la tierra, en el imaginario popular de donde surgen las leyendas.

En el *Zohar* o *Libro del esplendor*, texto medieval del siglo XIII, atribuido principalmente (entre otros posibles autores) al sabio judeoespañol Moisés de León, se destaca la figura de *Lilit* en un ámbito en el que interactúan la sexualidad con la ignorancia, o su contrario, el conocimiento:

Ella se llena de adornos, como una abominable prostituta, y espera en las esquinas de calles y avenidas para atraer a los hombres. Cuando un tonto se le acerca lo abraza y lo besa, y mezcla su vino con veneno de serpiente para él. Cuando él ha bebido se desvía hacia ella, y cuando ella ve que él se ha desviado del camino de la verdad se quita todos los adornos que se había puesto por este tonto.⁶⁷

Es el personaje femenino de Garro en ese camino, pero al manifestarse los deseos humanos, adopta la figura de una hermosa aparición, prometiendo eliminar cansancio, sed y soledad de los viajeros, así como darles compañía y consuelo; lo anterior se logra no sólo con el amor, sino también con la muerte. ¿Acaso nacer, morir, amar, no es la conformación temporal del ser humano? Esta mujer es quien ofrece la posibilidad de alcanzar lo diferente a los arrieros. Especialmente a quien aún no ha vivido lo suficiente, al más joven. El manejo del personaje femenino y su carácter como protagonista del encantamiento es definitivo para la perdición de los hombres.

⁶⁶ Hans Briedermann, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Edit. Paidós, 1993, p. 337, 338.

⁶⁷ Esther Cohen, (selección, prólogo y notas), *Zohar: Libro del esplendor*, México: CONACULTA, 2002, p. 97.

El tono utilizado por todos sus personajes irá siempre de acuerdo a sus acciones, sus deseos, ansias, anhelos, temores y explicarán también su estado de ánimo. El discurso activo y rebelde utilizado por Anselmo, demuestra su debilidad. En cambio en la mujer se manejará un tono amable y suave cuando quiere ser convincente y áspero cuando enfrenta oposición.

El simbolismo del ambiente, de los personajes, los colores y la recurrencia a un lenguaje popular agregan fuerza dramática y posibilidades de exploración en la representación, a esta breve pieza teatral. En primera instancia al ser el Cerro de la Herradura una saliente o cima, se presenta como un lugar elevado en relación al valle y, desde luego, sobre la realidad. El cerro es una reminiscencia prehispánica, como será el cerro donde sube Isabel Moncada, en *Los recuerdos del porvenir*, al considerar a las montañas como zonas sagradas, sitios ambiguos e indefinidos, oscuros y solitarios; a “ocho leguas del pueblo” y que por su forma en *El Encanto...*, sugiere encierro. De acuerdo con la historia de los arrieros, en dicho lugar aparece “El encanto”. Lo mismo que en el mito local de Guerrero. También se convierte en el centro del mundo, en un “punto fijo” del tiempo mítico, que se lo puede encontrar en otro, ya que en el tiempo profano (cronológico), “toda orientación verdadera desaparece, pues el “punto fijo” [...] aparece y desaparece según las necesidades cotidianas”.⁶⁸ Es significativo que cuando Anselmo Duque necesita un cambio en su vida encuentre el “Tendajón”; pero también es simbólico que sólo sea un tres de mayo,⁶⁹ fiesta de la “santa cruz”, fecha cargada de un ritual religioso, cuando se pueda vencer o integrarse a otro mundo.⁷⁰ Como dice Ramiro: “ ¡ Al fin que éste no será el último tres de mayo!”

⁶⁸ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 27.

⁶⁹ Véase Amando Partida, *op. cit.*, p. 515.

⁷⁰ El tiempo sagrado (mítico) es para el hombre religioso de suma importancia, afirma Mircea Eliade, de ahí que todo individuo se encuentre en un mundo cargado de valores religiosos. “Existen los intervalos de Tiempo sagrado [dentro del continuo], el

Juventino.-(gritando) ¡Aquí vendremos, Anselmo Duque, los tres de mayo, y acabaremos con "El encanto, Tendajón Mixto"!

Y a través de otro recurso, que son las acotaciones, Dice Partida: "se destacan las imágenes, lo visual y virtual que puede ser la convención teatral apoyada en las atmósferas y ambientes propios del estilo de la narrativa de Elena Garro".⁷¹

(Los tres miran al punto de donde viene la voz. Ese lugar; el telón se abre y aparece una tiendita. Su rótulo dice "El Encanto, Tendajón Mixto". La tienda desparrama una luz dorada; sus costales son luminosos; el mostrador, resplandeciente; las filas de botarras lanzan rayos de oro...)]⁷²

Son extensas cuando se trata de sustituir descripciones, que en las narraciones podrían ser factibles. Pero de esta manera transforma el relato oral, sustituyendo los elementos de la leyenda: personajes, espacios y tiempos; para darle continuidad a la acción dramática y un cierto sentido de ritual al relato del imaginario popular.

Elena Garro impregna su texto de un doble sentido, transmitido gracias al sutil y hábil uso de lo teatral, un solo espacio físico en el que transcurren las acciones, donde los encantamientos pueden ser posibles en la vida del ser humano. Estos encantamientos son ubicados o tomados del folklore mexicano, mezclados con lo mítico, al reproducirse y repetirse las consejas de la sabiduría popular.

Flora Botton Burlá relaciona lo folklórico con lo maravilloso de la siguiente manera:

Cuando el hecho extraño no se puede explicar según las leyes del mundo conocido por nosotros, del mundo real, sino que obedece a otras leyes, a reglas que son las de otro sistema diferente del nuestro, nos

tiempo de las fiestas (en su mayoría fiestas periódicas); existe, por otra parte, el Tiempo profano, la duración temporal ordinaria en que se inscriben los actos despojados de significación religiosa. Entre estas dos clases de Tiempo hay, bien entendido, una solución de continuidad; pero, por medio de ritos, el hombre religioso puede "pasar" sin peligro de la duración temporal ordinaria al Tiempo sagrado." Eliade, *op. cit.*, p. 63.

⁷¹ Armando Partida, *op. cit.*, p. 515.

⁷² Elena Garro, *El Encanto...*, p. 108.

encontramos dentro del mundo de lo maravilloso. A este mundo pertenecen [...] muchos relatos folklóricos en los que intervienen [...] todos los seres que habitan las viejas leyendas y los cuentos infantiles [...]. Son maravillosos también las historias surgidas de la imaginación popular.⁷³

Este escenario es un camino en el que la presencia de las rocas alude a un ambiente inhóspito, donde sólo crece el huizache. En ese ambiente irreal surge la teatralidad propuesta por la autora. Las entradas y salidas de los actores o los cambios en el decorado permiten identificar las escenas, que en el texto no están del todo especificadas. La sorpresa experimentada por el espectador al abrirse el telón y aparecer el “Tendajón”, deslumbrante, con un rótulo que lo nombra, abrirá una puerta a la imaginación de un público, “una luz dorada”, “costales luminosos”, “resplandeciente” mostrador, “botellas de oro” y la mujer de vestido amarillo que ofrece “copas relucientes”, deslumbran inmediatamente, y de su cabellera negra volarán pájaros mientras derrama agua de su cántaro para formar una fuente.

Los cambios de luces que transforman el camino de los arrieros y que enmarcan “El encanto” serán indispensables dentro del escenario para sumergirse en el mundo de la dramaturga, pues el tipo de iluminación logrará la ambientación adecuada para hacer creíbles las situaciones dramáticas presentadas, colaborando en la configuración psicológica de los personajes. El decorado permitirá mantener una coherencia con los ambientes representados: el camino terregoso y el cerro; los animales de carga, que en realidad no aparecen, o los objetos de la tiendita “El encanto”, donde todo será hermoso y resplandeciente, por ejemplo.

En la mujer, que es el caso más claro, los accesorios serán la clave para representar a una hechicera encantadora y misteriosa. Y no sólo en el momento de su aparición, sino también

⁷³ Flora Botton, *op. cit.*, p. 15.

cuando ésta hace brotar la fuente ante los ojos del espectador o lector, se reafirmará el carácter patrimonial de la obra, pero también mítico. Así, la sobreposición de lo maravilloso a lo "real" se podrá interpretar como la existencia de dos mundos diferentes al alcance de los ojos del espectador, donde las dimensiones del tiempo y espacio se entrecruzan de una manera inusitada en la realidad "real". Pero lo que importa es el triple juego llevado al escenario, una triple transgresión: transgresión de las leyes del tiempo, de las leyes del espacio y de la personalidad. En esta última, por ejemplo, debido a que al año siguiente cuando encuentran al extraviado, éste no ha cambiado nada, no envejeció y se mantuvo "igualito". Los elementos de la leyenda y folklore popular están en la historia, sobre todo cuando aparece el tendajón, creando una muy particular pieza para el escenario teatral.

En cuanto a la expresión corporal de los personajes no se dan muchas referencias: gestos y movimientos se deducen de lo expresado en la acción. Los movimientos del narrador, por ejemplo, son naturales porque lo llevan a contar algo con mucha solemnidad por el objetivo principal de la obra dramática, y es el contacto entre el espectador o el lector con la acción. Los movimientos de los arrieros no se especifican en acotaciones, sin embargo, a través de los diálogos vemos su rostro cansado y sus ojos de desencanto, así como la angustia por el suceso que viven.

Recurriendo al pretexto del imaginario, la autora expone una visión humanista que el lector o el espectador puede confrontar con el conocimiento de su propia experiencia, pues la historia ocurrida en el Cerro de la Herradura lleva en sí una connotación que señala la ambivalencia del individuo, del sufrimiento y soledad que padece, así como su deseo de llegar a la muerte para dejar de padecer. Recreando situaciones dramáticas, la autora enfrenta al ser humano con su esencia (tanto natural como espiritual) y lo coloca ante la responsabilidad de su libre

albedrío al buscar su propia felicidad. También plantea nuevas alternativas para la sociedad, al reconocer los eventos colectivos como la suma de los deseos y las pasiones individuales. Esta pieza simbólica responde a una de las inquietudes constantes de Garro: el problema de la identidad, que en este caso examina utilizando el motivo del encantamiento, que implica una especie de viaje en el tiempo. De alguna manera dos espacios y tiempos han coincidido permitiendo la comunicación. Éste es un punto más de unión, igual que en las piezas anteriores y futuras, con la realidad de la escritora. En efecto, Garro habla de la pérdida de identidad, al convertirse en una No Persona., y de la búsqueda constante de la situación que ella misma vivió.

No importan las diferencias entre la conseja de los mixtecos de Oaxaca, la de Guerrero y el drama de Garro, ya que el hecho fundamental de las leyendas, es sólo el centro de partida para extraer y compendiar la sabiduría, las necesidades y sueños así como el alma de un pueblo que amó en su infancia y defendió profundamente años más tarde.

II.5. VIOLENCIA Y MALDAD COMO PARTE DEL MISTERIO EN *Los perros*.⁷⁴

En *Los perros* (1967), se presentan una realidad producida de manera similar en dos vidas: la de una niña de doce años, a quien le acaban de anunciar su inminente rapto, y la de una mujer madura (su madre) que narra cómo ella fue raptada cuando tenía su misma edad. Esta revelación tiene lugar en una choza pobre, de suelo terregoso, ubicada en un pueblo como hay tantos en México. En ese espacio-tiempo, las dos mujeres atrapadas por el desamparo

⁷⁴ Esta pieza fue escrita en 1956, pero no se publicó sino hasta 1967.

y la pobreza, son víctimas de un hecho escalofriante y atroz, la violación, siendo niñas, cuando la vida sólo se reduce a juegos inocentes. Al anunciarle a su hija su próximo rapto, la madre hace una regresión en su memoria para contarle aquellos días tristes en que también a ella le anunciaron que se la llevarían al monte contra su voluntad.

Este hecho desencadena una serie de penurias, dice la madre, tales como enfrentarse a ser mujer sin tener idea de lo que significaba, ser madre y perder a dos “críos” por no tener el alimento para ellos; ver morir a la mujer que le dio la vida, ya canosa, en manos de aquél hombre poderoso que por “capricho” la sacó de su casa sólo para golpearla, hacerla pasar hambres y abandonarla después, con una hija que le sobrevivió. Así es como se enfrenta, sola, a una vida de miserias, esperando cada año el día de feria “el veintinueve”, para ver su suerte trastocada, ese destino que las persigue y alcanza (a la madre e hija) como una herencia infortunada. La niña tendrá el mismo destino de la madre, ser tomada un “día de suerte”, un día de “San Miguel”.⁷⁵

Manuela, la madre, es un personaje lleno de amargura, seca como la tierra que la hizo parecerse a ella, con la violación sufrida a manos de ese hombre sin escrúpulos, Antonio Rosales. La desfloración vivida siendo “tan tiernita”, “rota” antes de saber lo que “es ser mujer”, acabó con su luz, su alegría, incluso con sus lágrimas, ya que todas las derramó en el monte donde selló su destino.

Manuela.-... Y yo me fui, subiendo el monte, con el hombre que me llevaba y al que nunca quise [...]

Manuela.- corrí y le tiré de pedradas. Y él corrió detrás de mí, y con una piedra grande, me golpeó la cabeza, y ya no supe más de mí [...]⁷⁶

⁷⁵ De nuevo alude Garro al ritual religioso, referido por Mircea Eliade, el habla de San Juan, que permitirá en un día retomar dentro del tiempo sagrado, el circular, donde todo puede repetirse.

⁷⁶ *Los perros*, p. 140.

II.5.1. Los días de color

Acabada por el trabajo y las hambres, sólo le queda su hija, sus manos para echar tortillas y su religiosidad, a la que desesperadamente se aferra. Cree en el destino de “los días señalados”; ha vivido “días descoloridos” y visto caer “tierra sobre [su] cabeza”. Ahora sólo espera cada año la fecha especial en donde fundirá sus esperanzas y cambiará los “días pasados” que catastróficamente han ido ahogándole los “nuevos”. A pesar de todo mantiene en lo profundo de su ser una ilusión, la del “veintinueve”, no importa que tan largo sea el año, esa fiesta es la oportunidad esperada para ella y su hija, sin imaginar la repetición del fatal destino.

Manuela.- Hay que entrar con pie nuevo y vestido nuevo en día nuevo.

[...]En el monte ya están las enramadas. A las doce de la noche se descortarán los velos y veremos los días rojos que nos aguardan. Cuando los veas en fila, subiendo hasta los cielos, échate encima de ellos, y agarra uno, el que más te guste, y en él escribe lo que quieras que sea tu vida, y así será.”

[...]Tan largo el año, tanto esperar, para que las horas se nos vayan en palabras.⁷⁷

Igual que lo hicieran las niñas del cuento *La semana de colores*, aferrarse a un día de color puede proporcionar la dicha; pero las palabras queman el tiempo y se llevan la felicidad, afirma Manuela, fastidiada por la pobreza se aferra a ese “día bien rojo” para alejar la mala suerte, para que su hija no sea “arrastrada” como ella. Establece perfectamente la oposición entre los “días descoloridos” del presente y “los días rojos que nos esperan”, donde encontrarán el objeto buscado.⁷⁸

En esa remembranza dirigida a su hija está presente, dolorosamente, la imagen de su niñez perdida, cuando “sólo servía para darle de comer a las gallinas” y la imaginación le

⁷⁷ Elena Garro, *Los perros*, p. 129.

permitía subir a los árboles para esconderse de Antonio Rosales,⁷⁹ que tan sólo con olerlo le “agarraban los temblores”. Ese infame ser humano mató a una anciana frente a la hija y nieta, “...estaba muy vieja, con las ropas y los pies rajados de tanto andar”; fue entonces cuando Manuela lloró por dentro y en silencio.

Úrsula es una niña de doce años, “descalza, desmechada, vestida con falda vieja color lila y una blusa del mismo color”, personaje protagónico en quien se consume el mismo destino de su madre, Manuela, el rapto efectuado a la misma edad que su progenitora. Es una muchachita “triste”, a quien su madre califica como “flaca” e incrédula que “escamotea a la hermosura”, de “pies rajados, dedicada a caminar en corrales, a espantar perros y mirar cómo el sol sale y se oculta, sin acordarse” de su propia persona. Toma la vida como viene y no le importa la maledicencia de la gente del pueblo acerca de su condición humilde. A su corta edad está descubriendo el temor de ser mujer, de enfrentarse a ese ser llamado “hombre” o, como ella dice, de ser acechada por un “animal”. Mira el pueblo “... lleno de agujeros,...” por eso quiere quedarse con su madre y estrenar su vestido rosa, regalo para el día de “San Miguel”, día de esperanza.

A pesar de todo, la inocencia de Úrsula le ayuda a evadir o ignorar la realidad de una mujer, pero ya intuye la oscuridad en los ojos de un hombre.

Úrsula.- ¿Y para qué me quiere robar?

“¿Y para qué me van a envolver?”⁸⁰

Se niega a correr la misma suerte que su progenitora, se aferra a una ilusión, su vestido rosa y el día nuevo, espera tener suerte y una vida diferente a la de Manuela.

⁷⁸ “Se trata [...] de un retorno al tiempo de origen, cuya finalidad terapéutica es la de recomenzar una nueva vez la existencia, el nacer (simbólicamente).” Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 75.

⁷⁹ Es evidente que para los personajes de Garro, los árboles permiten escapar de la realidad.

Úrsula.- Yo voy a agarrarme un diecisiete de octubre. ¿Cómo lo ves? Para mí es una margarita roja y no voy a dejar que se vaya. Bajaré del monte con el día abierto como una sombrilla [...] No voy a dejar que se me escape, no quiero ser como [...] mi mamá.⁸¹

Sin embargo, algo en su interior le atemoriza, la feria le causa desconfianza, según le confiesa a su madre, aunque ésta no la escucha: “Jerónimo se me aparece detrás de las piedras[...], va a venir a decirme cosas y a mirarme con sus ojos borrachos...”. Intentando alejar la maldad que se aproxima, Manuela trata de no escuchar a su hija recordándole su corta edad: “no está en edad de merecer. ¿Quién ha de fijarse en ella si aún no ha crecido?” Pero a pesar de su carácter recio, el destino es inflexible y mientras “sentada en el suelo” escucha la historia de su madre, silenciosamente la sacan de su casa, no sin oponer resistencia; Manuela no se da cuenta hasta que más tarde descubre, “hipnotizada”, la ausencia de su hija, pues, “silenciosos están los perros”, robándole a la niña sus días de color.

II.5.2. El ritual del sacrificio y sus símbolos

Centrada en el hecho de la violación, como un suceso que se repite inevitablemente, la trama de *Los perros* sustenta sus acciones gracias a los elementos que establecen un espacio específico como son el pueblo, “la choza”, las puertas “cavadas en el lodo de las paredes”, el suelo de tierra, la austeridad de elementos como el “bote de elotes”, el “comal” y la pobre cama hecha de “otates”. Lo anterior remite a un ambiente de pobreza, decadencia e infertilidad: la tierra es seca, así como sus ropas grises definen a las dos mujeres,

⁸⁰ *Los perros*, p. 137.

⁸¹ *Ibid.*, p. 133.

resaltando el ciclo de la vida, la tierra tiene que morir y regenerarse. En este caso no hay tonos cálidos, a excepción de los zapatos, las medias y el “vestido rosa”; sin embargo, estos tres elementos que rompen con lo sombrío no forman parte del cuadro común de la vivienda, todo lo contrario, es un “ajuar” simbólico del destino inevitable, la perdición y el mal “agüero”.

La historia contada por la madre de Úrsula plantea un orden circular en la vida de ambas mujeres, un tanto mítico por la fecha “ritual” del “veintinueve”, día de “San Miguel”. El día que determinará la esterilidad de Manuela y, también, la fertilidad e infancia robada a su hija. En un espacio específico en el tiempo (la enramada) se accederá al círculo sagrado, a los dos planos que se entrecruzarán y se comunicarán gracias a un hecho común.

Este paralelismo de historias, la del pasado de Manuela y la de ésta con su hija, en el presente, representan una dificultad para su escenificación debido a la división del texto en dos partes. La primera mitad es claramente dramática, pues existe una acción que se desarrolla sobre el escenario con todos los personajes presentes, así como los acontecimientos verbalizados con una participación directa frente al espectador. La segunda mitad de la obra es aquella que la autora presenta como “narrativa”: la historia que Manuela cuenta sobre sí misma, relatando espacios, personajes y acontecimientos que funcionan dentro de la propia narración. El nexa entre estas dos partes es la voz de Úrsula que hace patente la realidad escénica, “¿para qué me quiere Jerónimo”, “tampoco a usted le creían”, y sobre todo el hecho físico, el rapto de la hija, simultáneamente narrado por la madre en su propio pasado.

¿Cómo enlazar, escénicamente, ambas partes?, si lo observado por espectadores o lectores es un juego de espejos, en donde los Tejones, nombrados por la niña y los Otilios, parecen tener los mismos movimientos y ser también ellos mismos. Madre e hija, siendo niñas,

reflejan la misma figura; por otro lado, los secuestradores no tendrán una representación diferente, pues en uno, Rosales, se especifican todos los movimientos que se esperan del segundo. Sin embargo, la relación de la narradora de la segunda parte de la obra dramática con el espectador, y el resto de los personajes en escena, es hasta en cierto modo indirecta, ya que ella se sumerge en su historia, y en dos momentos se desprende de su mundo: cuando sale a hablar con la vecina que la llama y cuando al voltear comprende que su hija ha desaparecido.

Los pocos movimientos de los personajes, la oscuridad, lo gris y plano del espacio en que se mueven, nos presentan un cuadro en el que los recuerdos sólo se dan a nivel verbal, pero que deberán presentarse con manifestaciones corporales (para dar vida a la escenificación). Al menos esta idea cruza por la mente al momento de realizar la lectura. Cabe la posibilidad de ser un juego de proyecciones, a manera de círculo, yendo de madre a hija, del ruido de los perros, que en realidad nunca se aclara, al silencio absoluto. Este silencio rodea toda la obra y que dejan tras de sí los que corrieron hacia el monte y los que se fueron para la “enramada”.

El tiempo recobrado, la muerte, el ritual, los símbolos, así como la búsqueda de la felicidad, son elementos que se enlazan y permean esta pieza. Recordar es regresar el tiempo; al contar su tragedia, se evoca y llama el pasado, la pérdida de la infancia. Si bien los personajes esperan otro tiempo, un día nuevo, en su mundo real éste no llegará. Tanto Úrsula como Manuela buscarán cambiar un día seco por uno de color, siendo mujeres victimadas dejadas al filo de la muerte.

La “ceremonia” o “ritual de sacrificio” se basa en el rapto y la violación, en el que participan Javier e Hipólito, primos (el primero de Úrsula y el segundo de Manuela) de las

protagonistas. Sus acciones son deliberadas y su visita, una avanzada. Ellos son, por lo tanto, propiciadores del sacrificio. Como dice Manuela en su narración: "Hipólito sólo había venido a mirar antes, para asustarme y ver que no hubiera nadie en la casa..." De esa manera les informaría a "los queditos" o "los Otilios"⁸² de la posibilidad del secuestro. En este caso los dos personajes mencionados y los secuestradores pertenecen al universo del mal que daña a estos seres femeninos. Las figuras causantes directas de la perdición de las niñas son: Jerónimo, raptor de Úrsula y Antonio Rosales, de Manuela. En Jerónimo se encarna Rosales, "le gusta romper las ramas tiernas y escupir a las rosas..." En los sarapes, usados para envolver a Úrsula, lleva la desdicha acumulada y el demonio que lo llamó para plantarle un "...capricho en el corazón...".

En este mismo contexto el vestido rosa es un símbolo del ritual, como atuendo nupcial,⁸³ en un día de fiesta, pero al dejarlo en el momento del rapto simboliza la felicidad nunca alcanzada.

Manuela ama a su hija y espera no heredarle su sufrimiento. Sabe su condición de mujer, de hembra abandonada, pues recuerda que en los caminos de la vida, "sólo nosotras andamos por sus orillas!". Quiere olvidar el pasado evitando que el presente sea ahogado por el recuerdo y no trayendo al presente lo que ya no debe nombrarse. Por eso, al narrar por última y única vez su historia, espera "borrar con sus palabras" las de su hija para dejarlo todo en la memoria.

Si comprendemos el simbolismo general de la historia, aunque la autora rechace ser "feminista",⁸⁴ la desdicha de los personajes está basada en el hecho de ser mujeres y haber

⁸² En la pieza les llaman así, porque al acercarse no hacían el menor ruido para llevar a cabo el rapto. Los llaman también los "tejonos".

⁸³ Según el análisis de Francisco Bederido Duhalt, en su ensayo "Una lectura de *Los perros* de Elena Garro", México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992, p. 72.

nacido en un mundo estructurado a favor del hombre. Elena Garro expresa, por medio de estos personajes femeninos, su crítica hacia la cruda realidad vivida por la mujer campesina, golpeada por la pobreza y por su condición de mujer desprotegida, pero, más que nada, por la prepotencia de un mundo cargado de conceptos y valores patriarcales añejos. La protagonista heredará en sus hijos la miseria, la injusticia vivida a manos del hombre poderoso, quien la tomará como objeto de uso y desecho. Es así como surge en esta obra, a través de seres desdichados, la crítica a esa imposibilidad de realización personal, de satisfacción y felicidad plenas en un México sometido por el paternalismo y la injusticia.

II. 5.3. El poder de las palabras

En la obra dramática de Elena Garro se percibe de manera notable el lenguaje lírico, sobre todo en las imágenes que éste transmite, creando una realidad específica y definida, estructurando nuevas formas particulares de ver la vida, como ocurre en *Los perros*, por la edad de los personajes femeninos y específicamente por su situación. El discurso de Manuela es utilizado para especificar las dos realidades opuestas en el texto, que en un mismo tiempo se entrelazan y se oponen como imágenes en un espejo. Sus palabras evocan la maldición. A lo largo de *El árbol* y *Los perros* vemos cómo Elena Garro concede vital importancia a las palabras, pues en ellas está el destino, específicamente de la mujer. Dicen los personajes en *Los perros*:

Javier.-...Ya te dije que hay palabras más peligrosas que un cuchillo...Ahora dicen las palabras terribles y cuando les hayan perdido el miedo, vendrán. Por eso vine con sus palabras en mi boca, y no quiero que las repitas, sino que te vayas.

Javier.-...Con la misma voz el demonio llamó a Jerónimo...

⁸⁴ Gabriela Mora, "Los perros y *La mudanza* de Elena Garro: designio social y virtualidad femenina", en *Latin American Theatre Review*, núm. 8/2 Lawrence, Universidad de Kansas, primavera, 1975, pp. 5-17.

Manuela.- ¡Callate!

Manuela.- Por eso te decía que no nombraras a Jerónimo. Y por eso te cuento ahora lo que fui, para borrar con mis palabras a las tuyas⁸⁵.

Es Manuela quien funciona como un oráculo, aunque la verdadera intención al hablar es buscar una posibilidad para exorcizar el destino.

Con las palabras se anuncia el destino del hombre.⁸⁶ En la pieza de *Los perros*, tanto hombres como mujeres dejan correr la suerte y el ciclo de la vida que debe cumplirse. Los primos de las protagonistas dejan el aviso y plantan la semilla del miedo en ellas, propiciando que se cumpla la maldición. Manuela advierte a su hija que “la suerte no se hereda si no se nombra”, pero, irónicamente, ésta ya no la escucha, pues mientras su madre pronuncia el final de la historia, ella es sacada de su casa: la niña ha sido raptada antes de saber su destino. La obra terminará con la madre sola, en medio de la escena, sumida en un silencio que advierte el cumplimiento de la tragedia.

Manuela.- ¡Qué silencios, qué silencios están los perros de mi casa! Dios permita que no les mocharan las patas... ¡Qué silencios están los perros de mi casa!...⁸⁷

Desde otra perspectiva en *El árbol*, Luisa, la protagonista, también narra su pasado conforme suceden los acontecimientos en el presente y al hacerlo impone temor en su interlocutora. A diferencia de *Los perros*, aquí el miedo y la hipocresía son actitudes percibidas con satisfacción no del todo manifiesta por parte de la protagonista-narradora.

⁸⁵ *Los perros*, p. 128.

⁸⁶ Es sabida la postura de Garro de utilizar las palabras para exorcizar el pasado, liberarse de él, precisamente lo que intentó durante muchos años.

⁸⁷ *Los perros*, p. 130

Al transcurrir los acontecimientos, es decir, conforme Luisa cuenta su historia, el carácter del otro personaje femenino cambia, transformándose en una indefensa y temerosa criatura, incapaz de detener los arrebatos de la invitada.

Marta.- ¡ Está loca! Hasta ahora lo descubro. ¡Está loca! ¡Loca! Por eso la odian en el pueblo. *(Se coge la cabeza entre las manos y luego aterrada ve hacia todas partes.)* ¿Y sólo porque el árbol se secó?... ¿Sólo por eso, a mí a su amiga?⁸⁸

La autora establece en ambas obras, en *El árbol* con mayor intensidad, un manejo del lenguaje mímico como parte esencial del contenido dramático, ya que los personajes adquieren movimientos, especificados en las acotaciones, que intensifican y transforman las intenciones, de manera que el espectador advierte inmediatamente el desequilibrio de Luisa, por ejemplo.

(Mira un rato a Marta y luego se separa, se arrincona y la mira fugazmente.)
(Luisa la mira con rencor)
(Luisa no contesta, de su boca cuelga una sonrisa estúpida)
(Luisa empieza a reírse sin risa, sólo con la mueca de la risa.)
(...ocultando las chispas de malicia que se le quieren escapar de los ojos)
 Luisa.- ¡Ay, Martita, algo se anda riendo adentro de mí!
 Marta.- También yo tengo ganas de reír...
 Luisa.- Usted no, Martita, pero algo me sube y me baja adentro de mí, algo como la risa⁸⁹.

El texto tiene la virtud de introducir al lector-espectador en una historia de la que se espera con ansiedad el desenlace de los acontecimientos que, por otro lado, ya se han deducido gracias a los diálogos mantenidos entre las dos mujeres.

El deleite por el sufrimiento (o masoquismo) y la mala vida sólo tiene cabida en una mente desquiciada, como ocurre cuando la indígena cumple un ciclo para llegar al sitio elegido y

⁸⁸ *El árbol*, p. 169.

⁸⁹ *El árbol*, p. 158.

encontrarse con el pasado. Al confrontar su destino, la relación de los personajes jugará un papel importante en la consumación de los hechos y en la trama de la obra. En este caso, la mujer indígena es al mismo tiempo víctima y verdugo, “fingiendo” que sufre e “ignorando” su propia realidad.

II.6. EL SIMBOLISMO EN *El árbol*⁹⁰

El árbol es una pieza importante dentro de la antología de *Un hogar sólido y otras piezas*, también trabajada como cuento en *La semana de colores*. En la pieza titulada *El árbol*, Elena Garro acentúa un clima de hostilidad, tensión y misterio presente en *Los perros* o *El Encanto, Tendajón Mixto*, al sintetizar la vida de Luisa, una mujer que ha acumulado culpas a lo largo de su vida y que no ha sido capaz de descargarlas, sino en dos ocasiones: una, en el árbol de su pueblo, que se secó después de recibir la confesión de esa mujer; otra, con una dama de la ciudad de México, Marta, quien inocentemente creyó ayudarla al escuchar sus pecados; sin saber, ésta última, que quizá tendría el mismo final que el primer símbolo de expiación: el árbol.

Es la historia de una mujer trastornada que, no obstante el desprecio de su marido a causa de su infidelidad, sale a buscarlo a la capital. Como resultado de esa búsqueda, ingresa a la cárcel por haber matado a cuchilladas a una mujer sin embargo, ese tiempo en el que purga su condena lo describe como el más feliz, tanto, que cuando la libertad es ineludible, se sume en la desesperación. Marta, la dueña de la casa donde llega Luisa, ignora el dato del primer matrimonio, pues todo indica que la mujer ha mentado sobre su pasado.

⁹⁰ *El árbol* fue publicada por primera vez en la Revista Mexicana de Literatura, núm. 3-4 (marzo-abril, 1963). Más tarde sería incluida en la reedición de *Un hogar sólido y otras obras de teatro*, preparada por la Universidad Veracruzana en 1983.

Marta escucha las anécdotas increíbles de la recién llegada, el asesinato y su vida secreta llena de mentiras. La situación entre las dos mujeres genera tensión y terror, principalmente para quien escucha las historias, debido a la amenaza de una “loca” que busca solamente otro árbol para vaciar su pena. Pero ahora, de una manera aterradora, el árbol sería un ser humano; el secarse equivaldría a la muerte, perpetrada por Luisa para garantizar el silencio de Marta. La solución anhelada es el asesinato, para abrir las puertas de la “felicidad” al único sitio donde fue dichosa: la cárcel.

Luisa es un personaje que representa a la mujer campesina, “sucio y desgarrada”, “ la imagen de la miseria”, pero a diferencia de Manuela en *Los perros*, ésta es terca y no escucha a nadie. Casada por segunda vez, ha ocultado su pasado a su actual marido Julián, a sus hijos, a sus padres y a la mujer que recientemente ha visitado para pedirle ayuda. No es consciente de su situación, pues cree ser víctima de los demás, sobre todo de los hombres, especialmente de su esposo, dice: “ Julián es malo. ! ¡Muy malo, Martita!”, “ ¡Me hace llorar! y ¡Me hace llorar!”.

Durante la obra observamos su actitud contradictoria frente a la otra mujer; las palabras y movimientos que la escritora especifica para Luisa descubren una persona en proceso de perder toda noción de la realidad. La confesión hecha a la anfitriona, le permite, en su inconsciente, saberse descargada, liberada de un peso, de una vida llena de mentiras. Para la protagonista, el único tiempo de felicidad es el pasado, el experimentado en la cárcel, donde fue aceptada, querida y apoyada. La identificación se debe al descubrir una igualdad, “...estaban [sus] compañeras y todas [eran] iguales y [se] [reconocían] en el pecado...”, esto la obliga, sin asumirlo totalmente, a buscar lo que entiende por su hogar.

Luisa.- [...] Se me llegó a olvidar la calle. Yo ya no me hallaba más que con las recogidas, mis compañeras. Allí hallé mi casa y no pasé ninguna pena. Me engreí tanto, que las noches y los días se me iban como agua... Tanto tiempo estuve allí, que yo ya no reconocía otra casa.⁹¹

Luisa es descrita, en palabras de Marta, como una mujer mala, “de risa y de lágrima fácil”, aunque argumente ser golpeada; a diferencia de lo que ella piensa, el marido, según el parecer unánime, es bueno y “cuando el hombre sale bueno le toca mujer perra”, dice su anfitriona. Las risas grotescas y llantos momentáneos de la “india”, la hacen parecer loca o “endemoniada”. A esta idea contribuye su actitud de seguir siempre y a todas partes a su marido y declararlo un cobarde, de ahí que abandone a sus hijos, confirmando su locura.

No se valora como mujer y su actitud no puede ser aceptada por la sociedad; ha roto con los valores morales que atañen a la familia, al matrimonio, por lo que “nadie la quiere”; se encuentra sola sin tener adónde ir. Le dice a su benefactora: “ Cuando me dijeron que me iban a dar mi libertad yo no la quise agarrar.” En el pasado la muerte le abrió las puertas de la felicidad y ahora está segura de que la misma volverá a mostrarle el camino adecuado.

Marta, en quien se consuma el asesinato “sugerido”, pues nunca lo vemos, es una dama de la capital, representa todo lo contrario a Luisa, con una buena posición económica y valores morales bien entendidos, según el criterio prevaleciente. Noble, sola, es impaciente ante la ignorancia de mujeres como Luisa; prejuiciosa, rechaza la suciedad de ésta y su condición humilde. Mantiene una actitud hipócrita; la intrusa le provoca náuseas, la censura y juzga duramente; también se adjudica el derecho de reprender la conducta de la indígena. No tiene compasión alguna ante un ser que es distinto a ella.

⁹¹ Elena Garro, *El árbol*, p. 163.

Es así como se descubre en *El árbol* y en sus protagonistas una persistente indagación, una búsqueda interior, donde se pone en juego la adaptabilidad de una mujer campesina en una sociedad que mantiene a los individuos sumidos en la ignorancia, incapaces de enfrentarse a un mundo “moderno” en el que no pueden incluirse fácilmente, perdiendo la razón al no asimilar sus códigos. Cuando esto sucede, el único sitio posible para ubicar la felicidad es el encierro con los que considera sus iguales.

Igual que en *Los perros*, Elena Garro estructura esta pieza en dos espacios: el pasado, contado por Luisa; el presente, que sólo se percibe por los movimientos especificados por interrupciones en el presente indicadas en las acotaciones y la segunda escena⁹² en la casa de Marta, al terminar la narración de la protagonista. Dichos espacios son marcados por las salidas y entradas de Luisa y Marta, así como por los cambios de iluminación coincidentes. La primera parte de la historia se sitúa cuando esta mujer sale a tomar un baño; hasta aquí nos hemos enterado de su historia, misma que nos ha permitido formarnos una idea de su persona y su situación; al regresar sus actitudes propician el cambio a otro tiempo “(Se oscurece la escena. Se oye un reloj dando la hora. Luego suena el teléfono y se enciende la luz, entra corriendo Luisa... Descuelga el teléfono y escucha atenta)”⁹³.

El sonido del reloj, por otra parte, advierte en esta escena el inicio de ese otro tiempo, cuando están a punto de empezar el diálogo los dos personajes femeninos el reloj da las ocho, acrecentando la tensión dramática.

Marta.- ¡Las ocho! Se pasó usted tres horas en el baño. ¡Tres horas! Ya se hizo tarde... nos cantó el pejarito de la Gloria [...].⁹⁴

⁹² La división es mía.

⁹³ *El árbol*, p. 154.

⁹⁴ *El árbol*, p. 155.

En esta escena las reacciones de la campesina han cambiado totalmente, mira sombríamente y actúa con rencor ante los comentarios sarcásticos de su anfitriona. Estas actitudes, dentro de escena, se acrecentarán con los sonidos fuera de ella, dejando en claro, por un lado, el acecho de la “loca” y, por otro, la angustia y zozobra de la otra mujer. Cuando llega a contarle su pasado, al final de la obra, se produce un momento de espera de algo fatal por parte del personaje antagónico, ansiedad que contagia al espectador.

*(Marta de pronto se pone seria y escucha. Por el pasillo se acercan pasos descalzos, y apenas audibles sobre la alfombra. Marta, alerta, escucha. Luisa aparece en la puerta. Pequeña y desmedrada, sonríe mostrando los dientes blancos)*⁹⁵

La entrada de Luisa a la habitación de Marta inicia la *tercera escena* (en nuestra división) y el momento de la segunda historia, en la vida anterior de esa mujer. Pero sobre todo es el momento para la expiación de sus pecados, como lo hizo con el árbol. Cuatro horas tardó en descargar sus culpas con el árbol y cuatro también en hablar con “Martita”.

Marta.- Son las doce, Luisa, hace cuatro horas que estamos hablando...

Luisa.- ¡Cuatro horas, Martita? Cuatro horas me tardé también con el árbol.⁹⁶

Aquí es donde se cumplirá y cerrará el círculo, cuando los dos tiempos, el pasado y el presente, se sumen en un mismo espacio y tiempo simbólicos. Para Luisa será uno solo, no es cuánto, sino en dónde vive lo que a ella le importa. “¡Quién sabe cuánto tiempo sería!

⁹⁵ *Ibid.*, p. 156.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 167.

Quién sabe...”. De ahí el lamento interno de la mujer que clama por su identidad, por su necesidad de liberarse.

Garro nos dice que el nacer en un lugar específico y en situaciones determinadas, en el campo en este caso, la mujer encontrará su suerte en la desdicha, en infortunios socialmente determinados para que ella cumpla su destino.

La locura, el asesinato, la miseria o la violación, son situaciones provocadas por el rechazo de mujeres que, como Luisa, con el asesinato, o Manuela y Úrsula, por ser mujeres solas, quebrantaron una forma previamente establecida para ellas. El camino de la vida es uno y sin retorno, pues no se puede cambiar ni tampoco detener el tiempo; no se puede retomar el pasado, aunque se intente evocar. “Todos hemos hecho cosas malas... el pasado no existe, nunca más volvemos a ser lo que fuimos...”⁹⁷ dice la protagonista, asumiendo su destino.

La felicidad nunca alcanzada debido a un destino ineludible y cruel; el grito desesperado para no perder la inocencia y el odio a la figura masculina; la frustración de vivir en un tiempo y en un espacio determinados; y el pertenecer a un grupo, las mujeres, resumen la protesta de los personajes de esta historia. Es la conclusión que relata Elena Garro.

El ser humano está, como diría Carlos Fuentes, “obligado a devorar su angustia en privado y a mostrar su indiferencia en público; más exactamente, obligado por su tiempo a hacer exactamente lo contrario de lo que el espíritu del siglo exigía.”⁹⁸ De ahí que varios puntos unan las dos piezas dramáticas y a las protagonistas, ya que en las dos historias se habla de muerte, del pasado recobrado a través de las palabras, de la imposibilidad de alcanzar la

⁹⁷ *El árbol*, p.167.

⁹⁸ Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*, México: Edit. Joaquín Mortiz, Col. Cuadernos, 1980, p. 9.

felicidad si no es mediante una transgresión al tiempo. Se unifica también el hecho de ser mujeres, inconformes con su destino y origen.

II.7. *La señora en su balcón*,⁹⁹ LA BÚSQUEDA DE UNA SALIDA

A diferencia de *Los perros* o *El árbol*, en esta pieza se acentúa la idea de la muerte como escape ante la desesperación e insatisfacción de la vida, por voluntad propia; misma disyuntiva que ocurrirá en *La mudanza*. En *La señora en su balcón*¹⁰⁰ se escenifica la vida de una mujer que ha llegado a la edad de observarse a sí misma, sin ocultarse nada, enfrentando su propia imagen con todo el dolor y el arrepentimiento que surgen al descubrir sus errores. Clara, la protagonista, es una mujer de cincuenta años que analiza su vida, desde su balcón, como si presenciara la representación de la historia de otra mujer; sin embargo, se trata de ella y no puede cambiar lo que ha quedado atrás. Sus ojos ven pasar a Clara de ocho años, a la adolescente, a la mujer madura de cuarenta años y, finalmente, a ella en su presente, cuando decide darle un final a su vida al entender que su búsqueda no tuvo ningún sentido.

La farsa presentada por Elena Garro, en un acto, describe la vida de una mujer enfrentada a un mundo absurdo para ella, que no le permite ser libre, pese a la inocencia y pureza de su pensamiento. Los valores sociales son representados a través de tres figuras masculinas: en

⁹⁹ *La señora en su balcón* es una pieza en un acto, fue publicada en la revista *La palabra y el hombre*, en 1959, publicada un año más tarde en Manuxa Vilalta, *Tercera antología de obras en un acto*, México: Teatro Mexicano, 1960, pp. 25-40 y estrenada en 1963 por el grupo Teatro Estudio de México; aparece también en Carlos Solórzano, (selec., pról. y notas) *Teatro breve hispanoamericano*, México: Aguilar, 1971, pp. 347-358. De esta última serán tomadas las notas necesarias para el análisis de *La señora en su balcón*.

¹⁰⁰ Para Aurora M. Ocampo, esta pieza, considerada como la segunda obra de Garro representada después de *Un hogar sólido*, "[Una obra de] intensa calidad poética: es el drama de la frustración, de la soledad y de la angustia que se vive en nuestros días." Aurora M. Ocampo, *Diccionario de escritores mexicanos*, México: UNAM, IIF, T.III, 1993, p. 142.

su niñez, el profesor García; posteriormente su novio Andrés; y más tarde su esposo Julio. Dicho trío conforma el mundo concreto al cual Clara se enfrentó durante muchos años, un muro que se cerró en forma de círculo para impedirle emerger libremente.

En las etapas mencionadas de la protagonista, se demuestra la belleza de la vida, incluso en el hecho más insignificante, por ejemplo, entender que “la palabra ‘letra’ tiene cinco letras” o que los lugares recorridos a diario “nunca son la misma calle”. Se trata de una fantasía surgida de la mente de la protagonista, quien no se detiene a observar su entorno y permanentemente recurre al tiempo conservado en su memoria, especialmente el de su niñez, pero sin intentar descubrir la existencia de otras posibilidades, aferrándose tercamente a su imaginación. En esta huida hacia el pasado se fue perdiendo sin fabricar una salida, un acuerdo racional con su mundo real.

La Clara canosa de cincuenta años observa, desde su balcón, con una actitud melancólica, a la niña que ella fue, desde su refugio trataba de aconsejar o dirigirle el camino, cambiar su pasado. Se pregunta si fue ella misma, o “...las leyes y los hombres” que moldearon su futuro, aunque al descubrirse frente a ellos, los responsabiliza de cambiarle el mundo, pues antes de que le destaparan la “cloaca” de la vida, dice, “[...] los ríos corrían como yo, libres; todavía no los encerraban en el círculo maldito[...]”¹⁰¹ En ese momento podía ver el mundo sin límites, antes de que algún hombre pretendiera explicarle cómo era la vida.

Profesor García.- ¡No te salgas del tema! A ver, dime,
¿cómo es el mundo?

Clarita.- ¡El mundo es bonito! En él hay naranjas de oro, redondas
y achatadas. Y también hay columnas de oro [...]

Profesor García.- ¡No entendiste!

¹⁰¹ *La señora en su balcón*, p. 347.

Clara de 50 años. - ¡Sí entendí!¹⁰²

Previo a aceptar que su tiempo se había cerrado en un círculo irremediable, admite lo hermoso de la vida en su niñez, cuando podía caminar en línea recta, pero al mismo tiempo se permitía salirse, descubriendo infinitud de destinos. En cambio para la mujer en decadencia lo único aceptable, por aprendido, es que “[...] los caminos llevan al mismo punto.” Como adulta cree en la imposibilidad de una realización plena, pues anteriormente se la robaron; ahora desea rescatarse gritándole a su propia imagen para que acepte el mundo ofrecido por la sociedad, sin huir, pues la evasión la llevará al balcón, a la soledad.

Clara niña es feliz, sueña, cree y confía en la existencia de infinitas posibilidades de acercamiento al río para quizás “navegar en ese mar” de libertad eterna hasta llegar “a Nínive”, negándose a quedar anclada en una vida circular; como también lo haría el personaje principal de Dostoyevski en *Noches blancas*.¹⁰³ En la juventud de Clara, cuando está a punto de comprometerse, se niega a aceptar la felicidad en el hogar, tener hijos y dedicarse a ser esposa, por lo que también huye. Más tarde, a la edad de cuarenta años, recibe la propuesta de vivir con un hombre y al hacerlo se da cuenta de su infelicidad, pues su compañero no comparte su forma de ver el mundo, él exige una visión más concreta, tiene otras necesidades que a ella no la satisfacen, encuentra cada día como una repetición, la pesada monotonía marital.

¹⁰² *La señora en su balcón*, p. 348.

¹⁰³ Garro era una asidua lectora de Dostoyevski; vemos aquí cómo se asemeja la situación a la vivida por el personaje principal, un joven, retratado por Dostoyevski en su novela *Noches blancas*, que recorre cada noche el río para encontrarse con su destino.

Clara.- ¡Julio! No hables así, no blasfemes. La vida es maravillosa, pero no supimos andarla. Nos quedamos quietos, como los lagos, pudriéndonos en nuestras propias aguas. Cuando éramos jóvenes, pensamos que nos iríamos lejos, lejos de nosotros mismos. Yo debería haber llegado hasta ti y tú hasta mí. ¿Qué pasó, Julio?¹⁰⁴

Abandona la posibilidad de un hogar al lado de Julio porque no han podido comprenderse en sus necesidades vitales. Clara decidió viajar para encontrarse y descubrió la imagen que nunca rechazaba, la de una mujer sola, abandonada por ella misma al final del camino cuando ya no existe nada, pues no "...quedan años ni atrás ni adelante", sólo "la memoria". Clara, de cincuenta años, sabe que el mundo es una prisión y para terminar su búsqueda de libertad decide suicidarse y llegar al tiempo infinito a través de la muerte, "... Iré al encuentro de Nínive y del infinito tiempo. Es cierto que ya he huido de todo. Ya sólo me falta el gran salto..."¹⁰⁵

Al querer cambiar el destino establecido a partir de su niñez, Clara opta por permanecer en una eterna infancia, ruta idónea para el escape, para contemplar la otra cara de la realidad, la vida liberada a través de las palabras, de la imaginación y la esperanza por un amor verdadero. Pero ésta no es la decisión más adecuada o sabia, sobre todo porque el personaje se enfrenta a un mundo que permite dicho estado sólo en un determinado tiempo, en la niñez.¹⁰⁶

Ese mundo concreto, egoísta, es representado por los personajes masculinos que llegan a la vida de Clara en diferentes etapas. Cuando niña, el primer enfrentamiento es con el

¹⁰⁴ *La señora en su balcón*, p. 356.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 358.

¹⁰⁶ Esther Seligson en su artículo titulado 'El illo Tempore', nos habla de esa infancia que los personajes femeninos logran cuando se retoma "al comienzo del tiempo, al tiempo sin tiempo de la infancia, es la búsqueda de Elena Garro, la carrera de sus personajes [es] hacia el tiempo encontrado. Para ellos, la infancia no es una época que se cierra y se termina a una cierta edad, sino un estado de gracia que se prolonga con sólo quererlo, con sólo saber mirar y escuchar y dejarse penetrar por lo increíble, por la embriaguez, el asombro y el encantamiento." Cita de Carmen Alardín en su tesis *Mundo cotidiano y mundo fantástico en el teatro de Elena Garro*, p. 37.

profesor García, un hombre tradicionalista, limitado, que le enseña según sus parámetros lo adecuado para la mujer. Él pone el primer ladrillo en el muro con el cual se topará la protagonista en su vida. Clarita quiere ver el universo con otra óptica, donde existe Ninive y el mar de los Sargazos, que puede ser navegado "...en un barco con una sirena que cante..."¹⁰⁷ Pero el hombre la quiere con su propia visión, sin volar, ni pensar, siempre repitiendo como "guacamaya".

Clara de 50 años.- No le creas, Clarita. ¡No piensa, repite como cualquier guacamaya!

Clarita.- (A la Clara de 50 años.) No le creo. Estaríamos como las pepitas, encerrados, sin cielo, sin nubes, y sin sol. [...]

Profesor García.- ¡Ignorante! Son inútiles mis esfuerzos por abrirte la cabeza...A ver, dime: ¿qué es versión?" [...]

Profesor García.- ¡Niña! ¡Niña! ¿Niñaaaa! (Recogiéndolo su pizarrón) ¡La imaginación es la enfermedad de los débiles!
[...];Lo que pasa es que tú tienes la cabeza como una tapia!
[...];Nadie puede irse por los siglos.

Clarita.- ¡Sí se puede! ¡Yo quiero ir a Ninive! ¡Yo me iré por los siglos hasta que la encuentre! ¡Quiero ir a Niniveeee!"¹⁰⁸

A los veinte años, a Clara le proponen matrimonio, la felicidad simbolizada en un anillo de bodas y con aprobación de los padres de ambos; sin embargo, ella se aferra a la ilusión de un amor eterno, idílico, que disfrute a su lado de la libertad. Al no ser posible, descubre "...el muladar" del cual le habló el profesor: lo ha encontrado en el matrimonio.

Andrés.- ¡Todo eso lo haremos juntos en una casa, rodeados de niños locos y ardientes como tú!

Clara.- ¿Por qué me hablas así? ¡Por qué cuando yo te propongo el viaje, tú me propones el puerto, la casa?"¹⁰⁹

¹⁰⁷ *La señora en su balcón*, p. 348.

Rechaza, igual que lo hará con Julio, su futuro esposo, la propuesta de un hogar tradicional. En todas sus etapas hay una convergencia en la misma actitud, el rechazo al encierro o al tipo de vida destinado a la mujer, joven o madura. El personaje, por lo tanto, mantiene una cierta contradicción hasta el final de sus días; no evoluciona, permanece anclado en el mismo puerto, irónicamente en lo que siempre rechazó.

Termina sin otro ser que no sea su propia imagen repitiéndose a través de la memoria, pese a no estar equivocada en querer instalarse en una felicidad ideal para alejarse de lo cotidiano, aunque esto le llevara, como a todos, a la pérdida de la inocencia. Su error consistió en no madurar desde la perspectiva social, y permanecer justo en la actitud que quiso evitar.

Elena Garro insiste en demostrar, partiendo de la postura de los personajes masculinos, la inexistencia de un único culpable (la mujer) y el comportamiento egoísta e inseguro del hombre, quien asume una pertinaz rutina, que lo hace responsable. Los hombres de Clara no estuvieron dispuestos a volar con ella, a salirse del camino, a romper el tiempo o complementarse en uno sólo, pues veían la vida como algo común y rutinario, sin nada extraordinario. Dice Julio: "...¿Cómo va a ser maravilloso ir a una oficina llena de estúpidos, por unas calles también estúpidas e iguales?...¿Sabes lo que es el infierno? Es la repetición. Y todos los días repetimos el mismo gesto, la misma frase, la misma oficina, la misma sopa. Estamos en el infierno, condenados a repetimos para siempre..."¹¹⁰

A través del personaje femenino se manifiesta el destino de una existencia que, por influencia de otros, toma como verdad absoluta, al final de su vida, una actitud y un estado

¹⁰⁸ *Ibid.* pp. 348, 349 y 351.

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 352.

¹¹⁰ Elena Garro, *La señora en su balcón*, p. 355.

de ser en el mundo. Principalmente debido al peso de una sociedad tradicionalista como la mexicana, donde a una jovencita no le es permitido soñar, sino aprender su realidad. Aferrarse a los deseos de la niñez puede ser autodestructivo, por huir, ignorar o eludir el hecho de que todos tenemos un tiempo limitado en la vida, que en ocasiones termina por llevarnos a la soledad y finalmente a la muerte.

Clara de 50 años.- ¿Qué voy a hacer? Iré al encuentro de Nínive y del infinito tiempo. Es cierto que ya he huido de todo. Ya solo me falta el gran salto para entrar en la ciudad plateada. Quiero ir allí, al muladar en donde me aguarda con sus escalinatas[...]. Ahora sé que sólo me falta huir de mí misma para alcanzarla. Eso debería haber hecho desde que supe que existía. ¡Me hubiera evitado tantas lágrimas! Eran inútiles las otras fugas. Sólo una era necesaria. (*Se lanza por su balcón. Se oye el ruido del cuerpo que cae*)¹¹¹

En esta farsa se observa el lenguaje ágil y poético utilizado por la autora para representar algunas situaciones del ser humano, también resalta el manejo y la estructura de los personajes en una temática persistente: la monotonía del individuo por el estancamiento de su vida. De esa mujer, Clara, se definen perfectamente sus diversas etapas de lucha, propias de su género; su veracidad como personaje se apoya en los diversos contrastes que muestra a lo largo de la representación, como son la movilidad e inmovilidad, la sorpresa y la monotonía, el transcurso del tiempo (su vida misma) y el estancamiento (sus ideas e interrelaciones amorosas) o el enfrentamiento con un mundo limitado (el patriarcal), luchando por preservar lo ilimitado de su mundo intangible. Los diálogos muestran, también, una búsqueda de la esencia del amor, de la verdad misma, de un mundo que se pueda habitar por medio de un eterno juego. Pero la autora sabe que esto no es posible y se encarga de hacerle ver al espectador, a través de personajes tipo, cómo el joven pretende

¹¹¹ Elena Garro, *La señora en su balcón*, p. 358.

formar un hogar en el cual colocará a su mujer y sus futuros hijos; o bien el marido que después de un tiempo se aburre de la esposa y de sus fantasías concibiendo su vida como algo detestable, repetitiva día con día, del trabajo a la casa, de la casa a la mujer y así todo el tiempo, sin encontrar un estímulo en la compañera de su vida.

Julio.- Otra vez las nueve... Otra vez el café con leche, y el viaje hasta la oficina [...]¹¹²

Julio.- ¿Pues qué más pides? ¿El perol y las llamas? Siempre mirándonos el uno frente al otro, sin esperanzas. ¿Qué esperamos? ¿Qué esperas? Nada. La vida es un horrible engaño.¹¹³

En cuanto al hábil y ágil manejo del tiempo, no solamente se observa en el escenario, sino en los diálogos con los que la dramaturga atrapa al lector en un círculo alucinante, compartido con la protagonista, en donde se repiten la vida y los días a través de la memoria, la de los personajes, del lector-espectador y la memoria de la autora; todos en un mismo espacio, sin salida o posible escapatoria, pues el tiempo es uno y todos habitan en un único lugar.

La autora de *La señora en su balcón* usa de manera particular los ya mencionados tiempos dentro del escenario, pues al observar el personaje principal su propia decadencia, como la repetición de una ironía inacabable, se convierte en cuatro mujeres que a la vez son una misma persona, en cuatro tiempos, pero con una sola evolución dentro de un espacio específico: la vida de Clara. Las diversas Claras se enfrentan solas en el escenario con su rostro anciano, en franca confrontación por los consejos recibidos, asimilados sólo en el último momento.

¹¹² Elena Garro, *La señora en su balcón*, p.355.

¹¹³ *Ibid.*, p. 356.

En cuanto a la estructura de la obra, ésta descubre un significado profundo y congruente con la temática, ya que cada pequeña escena, marcada a través del oscurecimiento del escenario y la entrada del personaje, en etapas distintas de su vida, tienen inicio, desarrollo y conclusión, pero formando un círculo dentro de otro hasta llegar al objetivo final, el centro de la existencia. Encontramos así, unidad de acción y lugar, pero no de tiempo.

Por otra parte, no necesita Elena Garro llenar el escenario de una ambientación exuberante para transmitir su intención; basta con un balcón, un pizarrón, el anillo como símbolo de enlace que la mujer rechaza, una silla y un plumero. Conjuntamente con los personajes masculinos, dentro de la escena, será lo único que el espectador-lector necesite para compartir la fuerza de la pieza dramática, la cual se centra en las palabras, así como en los movimientos y expresiones.

Para concluir, Elena Garro introduce en esta pieza un elemento popular, el humor irónico, característico del pueblo mexicano, que establece al mismo tiempo los contrastes de ideas y personajes planteados desde el principio de la historia; el personaje del lechero, quien anuncia a la comunidad la muerte de la mujer como algo vulgar y cotidiano. Una noticia más del mundo que habitamos, un hecho real transformado en noticia, publicada por cualquier diario ciudadano. En unas cuantas líneas Garro nos proporciona un final sorpresivo, con un tono popular diferente al lenguaje poético mantenido en voz de la protagonista. "Lechero.- ¡Ora! Llamen a la Policía; se suicidó la vieja del diecisiete. (Telón)".¹¹⁴

Con esta línea la estructura se completa y la calidad del teatro de Elena Garro se comprueba, estableciendo lo popular, el humor y la ironía, como elementos característicos en su literatura. Con un estilo característico, donde el plano de lo anecdótico ejemplifica la reflexión del individuo, en ocasiones muy personal y doloroso, en otras ubicada en un

contexto común, nacionalista sin dejar de ser crítico. Se destacan ciertos rasgos de un humor utilizado para ridiculizar al ser humano que se toma muy en serio su propia vida, contrastando radicalmente con el hecho de que existe un sitio dentro de cada individuo donde habita un niño negándose a ser olvidado.

A pesar del lenguaje poético, la obra no deja de reflejar situaciones verosímiles, pues las reacciones de la mujer en sus diversas etapas son perfectamente lógicas y congruentes con su realidad, ya que al confrontar a los hombres de su vida no hace sino repetir un patrón ya conocido. Detrás de la actitud soñadora que caracteriza a la protagonista, se encuentra su propia memoria y un juego con el tiempo; dentro de otra realidad, el suicidio de Clara está planteado como una inevitable vuelta a la realidad, provocado al analizar su pasado y sus relaciones con los demás. El escape del mundo real, al circular, después de sus constantes huidas, no la llevaron sino a un solo lugar: el balcón. Sólo la muerte pudo darle las respuestas que no encontró en “el muladar” de los vivos.

Así pues, en esta obra se “manifiesta como constante la relación del ser con el espacio-tiempo, con la muerte y la concepción del más allá; en donde la imaginación humana resulta un medio de redención.”¹¹⁴ La libertad o escapatoria ante lo inevitable, como es la muerte, hace de *La señora en su balcón* una pieza breve que devela no solamente un lugar común del ser humano, sino también el mundo real, oscilando entre la vida y la muerte. Toda la trama gira en un círculo interminable, que se repite una y otra vez en cada uno de nosotros, a lo cual nos enfrentamos permanentemente. Por lo tanto, la huida al balcón es, en este caso, un no querer bajar a la realidad, es una huida hacia la muerte.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 358.

¹¹⁵ Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *op. cit.*, p.29.

II.8. *La mudanza*, CONDICIÓN PARA EL SUICIDIO

En *La mudanza* Elena Garro plantea cómo el pasado de dos mujeres, y sus rencores, puede ser más fuerte que cualquier nueva esperanza. A pesar del tiempo compartido bajo el mismo techo, no han podido deshacerse de sus malos entendidos, de una relación destructiva, ni de los recuerdos dolorosos. Tal es el odio que han guardado, especialmente una de ellas, que en el momento de mudarse a otra vivienda, no se dan el tiempo ni la oportunidad para perdonarse; más bien se reprochan la mala relación, el sometimiento y las desigualdades que experimentaron. Una de ellas, la anciana, ha perdido su hogar por deudas; la otra, su cuñada, puede adquirir el poder y dominio que nunca tuvo, pues ahora vivirán en la casa de ésta última.

Aquí tiene lugar no sólo un cambio de casa y de objetos guardados en la memoria de ambas, sino un traspaso de autoridad entre estos dos personajes femeninos. La que antes era la opresora y daba órdenes, Lola, se convierte en la oprimida y Carmen, su cuñada, ahora tiene el control. La primera, representa lo viejo, el pasado; mientras que la segunda, viuda del hermano de Lola, es el mundo nuevo que ha sido aplastado, pero que lucha por sobrevivir y salir a flote.

Al final de la historia, antes de la muerte de Lola, aparecen dos personajes aparentemente circunstanciales, Doña Refugio y Doña Ignacia, señoritas solteras igual que Lola, quienes, intempestivamente, como aves que presagian un mal suceso, irrumpen en el peor momento de la mudanza, pretextando despedirse de su amiga, aunque su aparición viene a confirmar la atmósfera de rivalidad existente entre Lola y Carmen, así como el mundo banal e hipócrita de la antigua dueña de la casa. No es que tengan algo en particular contra

Carmen, a pesar de externar su desprecio hacia su clase, de criticarla y juzgarla, más bien como ya se dijo, su función es incrementar la tormenta ya iniciada y acentuar la hostilidad, diciendo aquello que Lola no se atreve a expresar: su deuda económica y dependencia de los demás. De esta manera aumenta la depresión, que está a punto de desbordarse en una frágil mujer.

La anciana decide huir tomando el camino que le es más fácil: el suicidio. El suceso es anunciado por Juana, la criada, quien ha vivido en esa casa más tiempo que Carmen, por tanto es solidaria con la antigua dueña. Esta mujer es quien declara culpable a la cuñada.

Carmen.- ¿Qué dices? Habla claro...

Juana.- Que hace falta otro cajón y otro carro para llevamos a la señorita Lolita... porque ella, con su chalina... ¡Ay!, ¡ay!, a la pobrecita no le dejó usted más camino...¹¹⁶

Los personajes del presente aparecen de manera directa, el primero, Lola, una mujer de 67 años, es completamente definido y constante. Se trata de una presencia real y veraz. Esta solterona representa una clase social decadente, añeja, que no pudo ni supo vivir fuera del espacio al cual pertenecía, se encuentra sumergida en el pasado y obsesionada por una posición económica ya perdida. Conscientemente añora una gloria, simbolizada en sus abanicos, alhajas y libros franceses pertenecientes a su padre, así como en los viejos retratos de abuelos y bisabuelos colgados en la pared. Sin embargo, Lola mantiene una auténtica sensibilidad, al menos para ella misma, pues es genuina la añoranza que muestra al dejar esas habitaciones.

Del mismo modo su manera de dirigirse a Carmen, cuando ésta le reclama, no es altanera, más bien sumisa, tratando de explicar el por qué de sus acciones y su ignorancia ante los sentimientos de ella. Al vestir de negro, esta anciana parecería que ha mantenido una

atmósfera de luto, ya que la única posibilidad de vida radica en esa casa. Su luto es por la muerte de un pasado, de una vida de paz y felicidad, que al mismo tiempo simboliza y predestina su propio fallecimiento. "Digo que me voy, aunque en realidad no sé lo que se va de mí".¹¹⁷

Hizo de su vida lo que quiso, gozó de días felices bajo los viejos recuerdos; pero ahora su destino es otro, cambiará no sólo de vivienda, sino de posición social y de ánimo, siempre ha estado muerta, pues nunca se casó ni tuvo hijos: "... eso tú no lo puedes saber nunca te casaste..."¹¹⁸ le reclama Carmen, pero la naturaleza de su cuñada no lo soporta al decir: "Voy a cambiar de todo. Por eso digo que llevo la muerte en el alma."¹¹⁹

El personaje de Carmen es espontáneo, en su nueva posición no oculta sus ideas, su mal carácter, un tanto vulgar en sus modales, pero auténtica, por eso sus reclamos resultan hasta cierto punto justificados, pues casada le regatearon el cariño, obligándola a vivir como criada en un lugar donde era despreciada por su origen. Ahora se encuentra ansiosa por sentir la libertad, no sólo física, sino espiritual, esperando habitar un mundo verdadero, fuera de hipocresías y miserias. Ante su inminente libertad, reclama a Lola su falsa grandeza, su ceguera, y le exige que vea la verdad de su actitud en el pasado, le recrimina su desprecio hacia la gente humilde. Como la actitud que tiene con Roque, el comerciante y pariente de Carmen, causante del despojo.

Carmen.- (*Enrojeciendo de ira, pero conteniéndose*) ¿Roque? ¿Tiene algo de malo su nombre? Tal vez lo que te ofende y no confiesas es que un hombre de su clase vaya a pasearse por tus salones...

¹¹⁶ Elena Garro, *La mudanza*, p. 332.

¹¹⁷ Elena Garro, *La mudanza*, p. 323.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 317.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 324.

Lola.- ...no me refería a su clase sino a lo otro, a lo que nos ha hecho. ¡Damos ocho días de plazo para irnos!
¡Que horror! Nunca pensé que existiera gente así.

Carmen.-... ¿Acaso no le debías el dinero? Ya sé que para ti es muy duro reconocer que le debías dinero a un comerciante. Pero las cosas hay que hablarlas como son.¹²⁰

La actitud agresiva de este personaje tiene como objetivo enfrentar a Lola con la realidad, aunque puede percibirse en dichas palabras una carga de resentimiento y dolor, ya que Carmen jamás fue aceptada en la familia de su esposo; padeció su matrimonio y se hizo vieja junto a un hombre mayor, “duro, egoísta”, que sólo quiso su juventud y belleza. Y ahora no aceptará cargar con recuerdos acumulados en cada rincón de la casa, está harta de vivir en un lugar “oscuro, triste” que sólo le ha dejado amargura tanto a ella como a sus hijos.

La autora muestra, en Carmen, a un personaje fuerte y aunque se sugiere que la mudanza no es la solución total de sus problemas, pues pasa de la dependencia de una familia a la de otra desde el momento en que Roque le ha dado el dinero para su nueva vivienda, es capaz de enfrentar el futuro, sobre todo porque implica un cambio. A ella se le culpa al final de la obra del suicidio de Lola, pero al analizar las circunstancias sólo se puede culpar a la fallecida por no enfrentar su destino, y ella no ha hecho otra cosa sino tratar de desahogar el pasado.

Lola.- ¿Por qué habré vivido tantos años? ¿Para ver esto?...

Carmen.- Para mí ya te podías haber ido, igual que los otros, que a todos los vi irse, uno por uno, con mucha pompa y mucha esquila, como era el caso, aunque tuviera uno la tripa bien vacía. Ahora te enseñaré yo lo que es comer. ¡Y comer bien, ...Después de tantos años de ayuno no te vendrá mal.¹²¹

¹²⁰ Elena Garro, *La mudanza*, p. 318.

En *La mudanza* la autora mantiene su estilo, ya que en una pieza breve observamos un fragmento de la realidad, tal como ella suele tratarla, pues la historia impacta la conciencia del espectador o del lector, de manera cruda y estética a la vez. Aquí encontramos los recursos estilísticos presentes en otras piezas breves: diálogos claros utilizando un lenguaje popular, sin caer en regionalismos, al mismo tiempo poético, con aseveraciones crudas pero divertidas.

Lola.-... Voy a cambiar de todo. Por eso digo que llevo la muerte en el alma.¹²²

Juana.- Ya se acabaron. Ya no son mis patronas. Ora me busqué una casa rica. Pero rica de a de veras, allá por las Lomas. No como ésta de rotas, que ni licuadora tienen.¹²³

No sólo retrata lo cruel de una realidad, a pesar de la fuerza que hay en las palabras de Carmen, por ejemplo, pues se observa que Elena Garro ha querido decir, a lo largo de su obra dramática, que puede haber historias deprimentes que nos parezcan muy cercanas, porque al fin y al cabo la vida es así, por esa razón introduce a tres personajes importantes: la criada Juana y los dos cargadores; con estos, el humor se define a través de sus diálogos. Juana, la única, quizá, ubicada en la realidad, o por lo menos con menos conflictos; sólo quiere una casa donde le den de comer. Su participación es importante para que la obra avance y descubra el desenlace trágico. No le importa tomar de confesores a los cargadores de la mudanza, quienes pacientemente están dispuestos a enterarse del chisme con sarcasmo:

Juana.- ... no hay ni a cuál ir. Solo yo, que soy buey las he aguantado tanto.

[...] Aquí lo había de ver, pasando hambres y regaños.

Cargador II.- ¡Ande! ¡Ande!¹²⁴

¹²¹ *Ibid.*, p. 327.

¹²² *Ibid.*, p. 324.

¹²³ *Ibid.*, p. 331.

¹²⁴ *Idem*

Con estos tres personajes se añade humor a la obra, característico en el teatro de Garro, así como un toque de veracidad a la historia, cerrando con ellos la tensa situación y el final, como lo hace en *La señora en su balcón*.

Juana.- Que hace falta otro cajón y otro carro para llevamos a la señorita Lolita...

Juana.- ¡Orale! ¿Qué espera? ¡Échese el cajón al hombro!

Cargador II.- ¿Qué espero? Pos a que acabe sus quejas contra sus patronas.

Ese ambiente de la cultura popular mexicana reflejado en la criada y en estos dos hombres logra crear una mascarada de las cosas serias, como la muerte, demostrando que nadie es indispensable en la existencia colectiva, lo viejo se va y la vida sigue. El suicidio de Lola confirma esta postura existencial.

Sin embargo, la autora de *La mudanza* no se permite descomponer a sus personajes para concluir en un final feliz, todo lo contrario, los mantiene de principio a fin con una imagen coherente con su intención vital. Lola, por ejemplo, jamás cederá a vivir bajo las órdenes y el amparo de Carmen, al mantener arraigada una ideología perteneciente al pasado; si aceptara lo contrario dejaría de ser ella. Juana no sufrirá con la mudanza, pues su realidad, su mundo, así como su necesidad no se lo permiten: "Ya no son mis patronas. Ora me busqué una casa rica. Pero de a de veras, allá por las Lomas"¹²⁵; el único interés que tiene es sobrevivir y estar en un lugar donde pueda comer.

El título de la obra se justifica, ya que sugiere que sólo se pueden cambiar los que están dispuestos a mudar el pasado por el futuro, aunque éste sea incierto, pero sin llevar a cuestras la casa anterior ni "cachibache" alguno. Necesitamos renovarnos como seres humanos, diría la autora en esta pieza, de alma si es preciso, de otra manera la negación a

¹²⁵ *Ibid.*, p. 331.

dejar lo material sería más fuerte; por lo tanto se acumularía nuestra resistencia mental y saturaría de obstáculos la vida misma.

Lola.- ... ¡Dejar esta casa que me ha visto y a la que he visto envejecer!... Digo que me voy, aunque en realidad no sé lo que se va de mí. Pues todo lo que soy, aquí se queda, entre estas paredes.¹²⁶

Los recursos teatrales utilizados para reforzar todo lo antes señalado están en el espacio vacío que refleja la casa, ya que implica de entrada una carencia o ausencia; en el vestuario contrastante de los personajes, así como en la explotación de su gesticulación y movimientos. Sobre todo cuando Carmen llega al momento climático de exaltación gritándole a Lola todas sus culpas, acorralándola. Dentro de lo teatral, encontramos un momento simpático en la conversación de la criada con los cargadores, provocando inevitablemente la risa del espectador o lector.

Por otra parte, al marcar dentro de las especificaciones de la obra dos espacios físicos, el interior de la casa y el exterior donde hablan los hombres y Juana, acentúa el final que sólo puede acontecer en el mundo al cual pertenecen los personajes femeninos principales, esas cuatro paredes de su pasado.

Las acciones de Lola y Carmen están motivadas por la más deprimente soledad. Ambos personajes se unen por el desamor, al permanecer pasivas y dependientes económicamente de los hombres; pero se alejan por su perspectiva de la vida. Sin embargo, el tiempo desperdiciado durante su encierro de tantos años es sólo un pretexto para ocultar su cobardía y sus equivocaciones.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 323.

Elena Garro no pretende poner en la historia a una villana en el personaje de Lola, tampoco a Carmen como víctima de la tiranía absoluta, a pesar de lo reflejado en sus palabras; sin embargo, las dos tienen razón al expresar su particular circunstancia. Carmen tiene derecho en proyectar su sufrimiento y Lola en justificarse, por lo evidente de su posición de víctimas de una sociedad patriarcal que les impidió comprenderse o solidarizarse aunque padecieran la misma soledad.

El suicidio de Lola es trascendental, explica y confirma cómo los prejuicios y costumbres pesan más que las necesidades físicas. Ante esto, pareciera lógico que una persona se quite la vida ante lo deprimente y desgarrador del despojo de toda una historia individual, pero sobre todo porque abandonó un mundo protegido del exterior. Junto con esto, para Lola importaban más los muertos que los vivos y no le resultó difícil unirse a ellos. Su libertad a través de la muerte constituye la única salida digna y congruente con su realidad y carácter.

Con *La mudanza*, la dramaturga plantea una historia realista, donde domina un acercamiento expresionista, con individuos que representan al ser humano arrastrado a situaciones extremas por unas posturas patéticas. Observamos a unas mujeres que necesitan un cambio en su vida, la mudanza, para avanzar en el tiempo, pues de otra manera éste se las tragará. Como diría Juan Ruíz de Alarcón: hay que “Mudarse por mejorarse”. Pero ni Clara en *La señora en su balcón* o Lola en *La mudanza* pueden hacerlo, prefieren quedarse en su propio espacio-tiempo y acceder a él mediante el suicidio.

A diferencia de las mujeres descritas en *El árbol* o en *Los perros*, que padecieron a causa de otros a pesar de hacer lo imposible por impedirlo, la dramaturga refleja en *La señora en su balcón* y en *La mudanza* una actitud distinta, a pesar de que su problemática sea producto de una sociedad que orilla a los individuos a encerrarse en su propio mundo, en su tiempo, de una manera egoísta y sin afrontar los errores cometidos en el pasado. Clara y

Lola reflejan la sociedad mexicana, al evidenciar cómo las posturas hipócritas son aplastadas por la realidad imperante, o por las crisis económicas. Su falso orgullo les impide adaptarse a un nuevo espacio, al tiempo presente, a la esperanza de un futuro mejor, pues les resulta más fácil vivir en el pasado que transformarse, sobre todo cuando su espíritu se ha denigrado.

II. 9. *El rastro*, RITUAL DE SACRIFICIO

El rastro cuenta la historia de un hombre que enfrenta la existencia como un conflicto, se siente perseguido por los pecados cometidos en el pasado y su comportamiento es huidizo y cobarde. Sus culpas son tan agobiantes que responsabiliza a su mujer de la situación, al extremo de asesinarla, aun estando embarazada, pues en ello encuentra, aparentemente, su redención.

El título de *El rastro* alude, por una parte, al derramamiento de sangre de su esposa y de él mismo, por otro lado, al asesinato efectuado lentamente con un cuchillo y sin remordimientos, similar al de un animal en un rastro. Este hombre, carente de toda condición humana, se admite seducido por el deseo provocado por la “bestia”, un extraño ser que encierra la muerte en sus “ancas”, “un animal cualquiera” al que detesta por haberlo hecho su esclavo, por privarlo de su libertad y orillararlo a un capricho, a un placer que encerraba la muerte.

Dos personajes sirven para establecer la trama, Adrián y su mujer Delfina, aunque también sustentan la historia dos hombres que haciendo el efecto de coro dibujan la acción, además de resaltar los defectos de los protagonistas y sus consecuencias vitales. Por ejemplo, Adrián es descrito como un individuo de poco carácter, soberbio, teme a la soledad y se

siente eternamente huérfano, pues dejó a su madre pidiendo limosna en una calle para irse con una mujer de la cual se enamoró en el camino. Por ello siempre está pidiendo piedad y socorro a “La Divina Providencia”. Con el tiempo esta actitud le provoca cargos de conciencia, pero su cobardía lo orilla a refugiarse en el alcohol, al no soportar la mediocridad de su vida y el abandono de su madre. El recuerdo guardado es de una anciana pidiendo tortillas para comer, mientras él iba tras “la falda lila” de una mujer.

El hartazgo, lo envenena cada día llevándolo a la desesperación, hasta que un día, borracho, llega a su casa buscando a su esposa para quitarle la vida en medio de la oscuridad. Lo hace por considerarla culpable de su situación. Pasado el efecto del alcohol su acción lo hunde más, pues la muerte de Delfina y su hijo nonato le aumentan sus remordimientos, ya que la imagen de la muerta se le aparece en todas partes. Suplicante grita su perdón y pide fervorosamente que alguien termine con su vida, cosa que logra.

En una actitud contradictoria, Adrián busca lo que ya perdió, la vida pasada, pero encuentra lo que, según él, dará su redención: la salida de este mundo considerado “un muladar”. Para entrar a la tierra “verde” llamó a la muerte y ésta llegó por él, aunque muchas veces su conciencia le advierte no buscarla.

Hombre I.- No llames a la muerte, muchacho, la muerte se pasea sola y se aparece a cualquier hora.

Hombre II.- No la llames muchacho, ella vela tus pasos y los míos, no hace ruido y sola nos envuelve en su espesa mata de pelo para despartarnos de este oscuro mundo.¹²⁷

Adrián pretende llegar al otro lado, para no ser un “despartado”, un ser humano perdiendo la batalla por el mal que “ha entrado en su pecho”. En él hay un sentimiento imposible de admitir: la resignación y la pérdida de su niñez, su inocencia, debido a que ahora se siente indefenso, como un niño abandonado. Por eso considera que al quedar libre

de compromisos, de esposo y padre, podrá seguir jugando con sus amigos y recordar cuando se prendía de la mano de su madre, vestido de blanco para pasear en las ferias. Con el asesinato, no sólo elimina el deber matrimonial, también quita del camino al ser que pudo regenerar ese mundo infantil: su hijo.

En la orfandad recuerda la pobreza y, junto con ella, la felicidad, aunque significara sentarse bajo los portales a comer “gordas de epazote y traguitos de agua fresca”. Quiere regresar el reloj, desandar los años dejados atrás y volar con la alegría que perdió, pero no es posible hacer retroceder al tiempo, y así se encuentra hoy olvidado de los hombres, huérfano en el “rastros, en donde nomás se pasean los muertos”. Como diría un personaje: “Hombre II. - El hombre es una criatura al que nadie ve ni oye sino para castigarlo.”¹²⁸

II.9.1 ¿Qué significa la mujer para el hombre?

La mujer adquiere aquí dos formas usuales: la madre santa, Teófila Vargas, elevada a un altar de Virgen purificada, pues, según el hijo, no conoció varón y no se revolcó como todas las demás hembras; por otro lado la esposa, Delfina Ibañez, quien para Adrián será la perversa, la encarnación del pecado, un animal de oscuridad y encaminadora de la muerte, “...consuelo en el desconsuelo”, la que “chupó” su vida. En esta segunda concepción, la mujer será tomada como la perdición del hombre en todos los sentidos, al ser considerada representante o manifestación del mal, es decir, como la muerte misma. Delfina es quien espera a oscuras -lo dicen los hombres del coro-, sentada en el suelo junto a un comal, en

¹²⁷ Elena Garro, *El rastro*, p. 251.

¹²⁸ Elena Garro, *El rastro*, p. 259.

actitud perversa, obstruyendo la libertad de Adrián al seducirlo con su “falda lila” en el camino.

Hombre I.- Acuérdate desgraciado, de que tienes mujer y la conoces. A oscuras te espera... velando las cenizas y tus ingratos pasos. Está juntando las flores de carbón para coronarte de pecados[...].¹²⁹

Considera a la mujer como un enemigo, que por naturaleza representa el mal encarnado en ella desde la creación, en “la serpiente”, es “escurridiza y peligrosa”, se mueve sigilosamente y su mirada es suficiente para perder al hombre; pero aún así, es “deleite de los cabrones, revolcadero de machos”. Este conjunto de ideas propicia la infelicidad del protagonista y desencadena la violencia, justificada por él como una espiritualidad irracional que, en este caso, lo orilla a realizar el rito sangriento.

Según los diálogos, Delfina no es una persona como la describe su marido, sino todo lo contrario, es valiente, comprensiva y actúa con inteligencia, pues no rechaza tajantemente a su hombre, más bien intenta convencerlo y hacerle ver su actitud violenta como consecuencia de su borrachera, por eso exige que la deje vivir, por ser el padre de la criatura que trae en su vientre. Mantiene todavía un motivo de alegría y de esperanza para seguir viviendo, su hijo, y los recuerdos de cuando eran felices “criando palomas”. Ella no quiere morir, incluso ese día espera con ansiedad a su esposo. No le importa “mendigarle un domingo” a su ejecutor, aunque su vida sea sencilla, como ir al mercado, comprar condimentos para sus humildes alimentos, escuchar a los ciegos cantando (irónicamente) los “corridos de los fusilados”. Ella aprecia su tiempo y se enfrenta a la dura realidad con dignidad.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 257.

Delfina.-... yo no me escondo, aquí estoy velando mis pensamientos y escuchando los tuyos." "...Si yo estoy aquí, es porque tú me lo pediste con palabras muy distintas a las que ahora dices. Yo nunca quise agarrarte, pero la vida te va a agarrar por maldecir lo que no debes maldecir."¹³⁰

Se refiere, evidentemente, a maldecir su estado de maternidad, y a la veneración que supuestamente Adrián tiene por su madre. Como mujer de campo, Delfina es impasible, pero no insensible, tiene miedo a morir, pues no conoce esos caminos, como ella misma dice; pero no se acobarda y enfrenta con dignidad al macho embrutecido. Adrián quiere abrirle las puertas para alejarla de su vida, puertas de las tinieblas, lugar desconocido por ella, pues es joven y no ha sabido, todavía, del sufrimiento del mundo real: ama la luz y no quiere morir a oscuras.

Delfina.- ¿ Me vas a abrir el cuerpo? Adrián, recuerda que tengo a mi criatura y que todavía no cumplo mis veinte años... recuerda que mis pasos no conocen el lugar a donde tú quieres mandarme, sola, a oscuras, perdida de mis padres y de mis hermanos, pensando en parajes que no he visto...¹³¹

El personaje femenino casi no tiene parlamentos largos, que además no son necesarios; sus pocas intervenciones son suficientes para establecer su personalidad, así como su presencia e impacto ante el espectador. Esto convierte a la mujer en un símbolo al llevar el peso del drama. Desde que entra en escena, silenciosa, con su falda lila extendida como abanico, "luminosa: inmóvil,... sus cabellos negros cubriéndole la espalda... las brasas de la lumbre la iluminan."¹³² De acuerdo a esta descripción, se percibe una profundidad estética,

¹³⁰ *El rostro*, p.261.

¹³¹ *Ibid.*, p. 264.

¹³² *El rostro*, p. 260.

presentándose deslumbrante, misteriosa y sublime, lo que evidentemente es intención de la autora para contrastar con lo burdo, grotesco y terrenal del personaje masculino.

Pudiéramos pensar, como lectores de la Garro, que Delfina Ibáñez se asemeja a la mujer hechicera de largos cabellos negros de *El Encanto, Tendajón Mixto*, misma que aparece, también, entre luces y colores brillantes para seducir al hombre joven. Esta semejanza la constatamos cuando Adrián le grita a su esposa: “¿Dónde andas, hechicera de los hombres?” Sin embargo, Delfina es aquí un personaje congruente con su realidad de mujer de campo, más concreta que la imagen dibujada por su marido; para ella la relación de pareja significa mucho más de lo que Adrián le ofrece, cuidar de un borracho y darle satisfacción a su apetito sexual, procreando hijos y sentada junto al comal para darle de comer.

Como espectadores, el no ver todos los movimientos de Delfina en el escenario por la oscuridad provocada “accidentalmente”, no limita nuestra imaginación, pues el impacto de la obra está tanto en sus movimientos, como en la fuerza de sus palabras y lo que ellas nos evocan.

II.9.2. El acceso a la otra vida

El mundo real es un lugar unido a otro tiempo donde se derraman sangre y lágrimas,¹³³ donde unos arrebatan la dicha a otros. Idea sustentada a través del personaje principal de *El rastro*, quien afirma que el rastro, donde “la Divina Providencia” lo ha aventado, es el “muladar”, el mundo concreto, para vivir pensando. El hombre es parte de esa realidad

¹³³ Mircea Eliade, en *Lo sagrado y lo profano*, afirma que “los ritos unen un tiempo y otro.” p. 63.

donde permanece como presa de sacrificio, sin nadie que le dirija una mirada, tapándose sólo con la noche "agujereada".

En cuanto al estilo en esta pieza, se advierte de una manera muy clara, una mezcla de lo espiritual y lo pagano-salvaje, con algunos tintes de misticismo, sin que por ello nos remita a alguna doctrina o una época en especial. Manteniendo una gran sobriedad y el dramatismo que conlleva un carácter popular específico, la autora logra que el sacrificio de la choza sea una forma de purificación metafórica con la sangre. Como afirma Adrián: "...bañarme en tu divina sangre...partir a la otra orilla..."¹³⁴ Así como glorificar a la madre muerta, representación de la santidad, imagen venerada, la inmaculada Teófila Vargas, quien le abrirá los brazos al hijo para perdonarle los pecados cometidos contra ella, el abandono inhumano resultado de sus pasiones.

La muerte se encuentra unida al sentido religioso prehispánico, pero de una forma pagana, desde la perspectiva cristiana, sobre todo cuando, por un lado, Adrián recurre a Dios como redentor de sus pecados, y por el otro rinde tributo a la muerte con la sangre derramada de su esposa e hijo.

Adrián.- ¡Santísimo Dios, Tú que tatuaste mi corazón, con la uña cristalina de tu dedo índice, enséñame al enemigo sembrador de ojos! Sal de atrás de la piedra desde la cual me acechas y déjame contemplar tu rostro de sangre. Déjame navegar en tu pecho rojo surcado de canales verdes. (*Se agarra a su cuchillo con fuerza*) Dame la entrada para bañarme en tu divina sangre...partir a la otra orilla..."¹³⁵

El poder redentor atribuido a la sangre nos trae a la memoria los sacrificios, bien fuera de animales o de seres humanos, que servían para apaciguar la ira de los dioses en las

¹³⁴ *Ibid.*, p. 256.

¹³⁵ Elena Garro, *El rastro*, p. 256.

sociedades prehispánicas,¹³⁶ o para reanudar los ciclos de la vida.¹³⁷ También recordamos las atribuciones que los mesoamericanos daban a dicho acontecimiento en sus relaciones sociales y su concepto religioso sobre esta vida, en contraste con el más allá, el inframundo.

En este sentido, el lenguaje poético utilizado por la autora es la herramienta para describir el camino del hombre al intentar acceder a la muerte, al tomar la vida como un penar y no el lugar anhelado de dicha y paz.¹³⁸ Para este hombre, el dios de la fatalidad, el que todo lo sabe, sólo le ha mandado sufrimientos.

Por último, en el momento final de la obra cuando el segundo hombre, elemento del coro como ya se mencionó, saca su cuchillo para dar muerte al personaje principal, la escritora lo coloca como parte del rito, de una advertencia cumplida, ya que “el que busca, encuentra”, como señala el refrán. Adrián, al llamar a la muerte, encontrará en este hombre la ayuda para morir.

La conciencia de Adrián está representada a través de los dos hombres, recordándole que su vida es consecuencia del pasado. Aparecen desde el principio de la obra pero de forma ambivalente, pues unas veces explican la acción y la adelantan, otras toman posición y de pronto se contradicen. En un principio están de parte del protagonista y después lo matan.

¹³⁶ Alfonso Caso dice que “el sacrificio humano es esencial en la religión azteca[...]”, ver *op. cit.*, p. 22.

¹³⁷ “La concepción subyacente a estos ritos de curación parece ser la siguiente: La vida no puede repararse, sino tan sólo recrearse por la repetición simbólica de la cosmogonía[...]” Mircea Eliade, *Mitos, ritos y símbolos*, p. 75.

¹³⁸ Como decía un texto del Códice Florentino citado por Miguel León-Portilla: “[...] Aquí es de este modo: no hay alegría, o hay felicidad. Hay angustia, preocupación, cansancio. Por aquí surge, crece el sufrimiento, la preocupación. Aquí en a tierra es lugar de mucho llanto, lugar donde se rinde el aliento, donde es bien conocida la amargura y el abatimiento.” Códice Florentino (Textos de los informantes de Sahagún.) Lib. VI, cap. XVIII, folios 74v. Yss. En Miguel León Portilla, *Los antiguos mexicanos: a través de sus crónicas y cantares*, p. 149.

Hombre II.- (*Poniéndose de pie y sacando su cuchillo*) Ya te oímos, muchacho, ya vimos tu costado y por ahí vas a salirte para acabar con este escándalo... Sin ruido, sin ruido, como debe de ser, para que aprenda aunque sea tarde...¹³⁹

Pero también es el grito desesperado del hombre que demuestra, con su propio padecer, que no habrá nadie en esta tierra para sacarnos del "muladar" en el que caímos. Asimismo el tiempo sólo es uno, lineal, y la vida no puede detenerse, mucho menos retroceder a los años felices de la infancia, cuando existía la madre, una persona incondicional para el personaje masculino. En este mundo aparentemente somos dueños de nuestra vida, pero el destino nos enseña que con la muerte pasamos a formar parte de un todo, como se ve en el final de *Un hogar sólido*. Una idea transmitida a lo largo de la obra, es que si bien el hombre intenta volar "más alto que una gaviota", no se puede vivir ahogado en el "licor de los pesares", buscando el camino al "campo verde" y la dicha, porque ni aún en la otra vida aseguramos la muerte.

Como lectores podemos afirmar que no se trata de un simple crimen, pues en él intervienen, además del ritual de sangre, símbolos como el cuchillo, objeto comparado con una rama "blanca" que puede florecer, pero dicho objeto también es el cuchillo de pedernal en el sacrificio originario de los pueblos indígenas. Adrián dice: "¡Tú, hermosa rama blanca, encuéntrame el camino que nos lleva al paisaje en donde vamos todos con los cabellos sueltos..." Así, la autora conjuga el rojo del sacrificio, de la pasión y de la muerte con el blanco de la pureza, la paz y la libertad. El puñal es el elemento real que permitirá al hombre encontrar el camino para huir del rastro.

¹³⁹ Elena Garro, *El rastro*, p. 270.

II.9.3. La evasión

Encontramos similares elementos utilizados en otras piezas breves, por ejemplo, la actitud del personaje principal evadiendo y rechazando sus responsabilidades, subiéndose a “[...]la copa del laurel más alto y desde allí cantarles” a sus amigos, a la libertad.

Adrián.- Voy a caminar mis años y mis caminos con harbo gozo...yo he de mecerme en la rama más alta y subirme hasta las nubes acompañado de mis amigos.¹⁴⁰

Como lo haría Titina, el personaje principal de *Andarse por las ramas* o la protagonista del cuento *El zapaterito de Guanajuato*, Elena Garro, con un lenguaje poético, delinea perfectamente al personaje principal como un individuo extraviado en el mundo concreto, pues vemos a un ser humano queriendo volar como un pájaro para escaparse a la libertad.

Adrián.- ...yo soy un pájaro real, que vuela más alto que tu mirada...yo soy un pájaro de alas de oro, que quiere volar y volar muy alto, a la par que el águila real...soy un pájaro de alas de oro y ninguna hembra me ha de agarrar.¹⁴¹

En otro sentido, la oscuridad del ambiente justifica y sustenta la escasa teatralidad de la obra, al mantener la actuación de los personajes la mayor parte del tiempo en tinieblas se manifiesta la oscuridad de sus almas y el impacto provocado por el asesinato, anunciado por Adrián y cometido en la penumbra de su choza, transformando la representación desde su entrada en ese lugar, en un terror transmitido por la imagen provocada a través de las palabras y la ambientación. *El rastro*, como obra dramática, mantiene el suspenso, aunque el lector-espectador intuye la muerte de la mujer, espera que esto no ocurra. Es

¹⁴⁰ *Ibid.*, 263.

¹⁴¹ Elena Garro, *El rastro*, p. 260-261.

precisamente el recurso de la oscuridad lo que provoca la imagen en el espectador de una historia estremecedora, donde la autora lleva la acción sin interrupciones, en un ascenso desde el inicio hasta el clímax que no terminará sino al caer el telón.

Para Garro el hombre anda en esta vida solo, sin nadie que le ayude, y no hay manera de remediarlo porque vivimos en un mundo que sacrifica a cualquier individuo sin importar su condición social; por eso es necesario acostumbrarse a vivir asumiendo los males cometidos. Mientras el ser humano se encuentre en este mundo, dice en voz de sus personajes, en realidad estará muerto, pues la verdadera felicidad está en la ausencia de sufrimientos, estará en la muerte.

II.10 LA CRÍTICA EN *Benito Fernández*

Elena Garro nos cuenta en *Benito Fernández* la historia de un joven de buena familia pero venida a menos, que se ve obligado tanto por las circunstancias como por su tía a buscar una cabeza, sí, una cabeza, en un puesto de la Lagunilla para fabricarse una posición favorable en el mundo burgués. Aunque consigue la cabeza deseada, de acuerdo a su posición social, pelirroja, de tez pálida y con anteojos dorados, pierde inmediatamente la cordura, pues su personalidad se trastorna en cuanto le ponen sobre los hombros su nueva adquisición, pero sobre todo cuando le coquetea a la hija de un político. Según nos sugiere la autora al final de la obra, el joven se asimila al sistema, olvidando todo principio social o político, además de abandonar a su tía, su vida pasada y su propia personalidad. Si bien la nueva vida de Benito no la vemos en la farsa, se deduce por los diálogos del nuevo personaje que se ha convertido en un "balín priísta".

Benito Fernández y su tía Luisita representan una aristocracia empobrecida, con prejuicios, conservadora y, sobre todo, son una clase media con pretensiones de ser mucho más. Él es un joven carente de iniciativa, sin carácter y voluntad para cambiar por sí mismo, pues durante años ha vivido bajo el amparo y dominio de su tía. Con su actitud mojigata los dos personajes esperan viajar a Roma en cuanto él obtenga su nueva personalidad, como “todo buen cristiano”. Le dice su tía Luisita: “Podrás ir a París. A presentarte al Vaticano, ¡qué sueño!... Ningún joven de buena cuna puede faltar a su cita con París”.¹⁴²

Racistas, ambos desprecian a indios, mestizos y revolucionarios, al identificar la piel blanca, “la española”, con la decencia y la buena familia; por eso Benito se siente humillado al rebajarse, según él, en el mercado de la Lagunilla. Sin embargo, el personaje admite no necesitar una cabeza para ser aceptado en un periódico; lo que si le acongoja es el reclamo de su novia ante la ausencia de una cabeza propia, es decir, de un pensamiento propio, pues una mujer, según deja ver la escritora, no aceptaría a un hombre que no piense. Como dice Luisita: “...hijo. [...] ya ves lo que dijo Lucero: ‘me casaría con Benito, pero un marido sin cabeza...’¹⁴³

Al rechazar al resto de los personajes, Benito, manifiesta un rechazo a su realidad, a su país. Elena Garro describe así, a un personaje arrogante que no le interesa dirigirle la palabra a nadie; si bien habla con el vendedor, Julián, admite hacerlo por necesidad.

Benito.- Tía, me da vergüenza venir a este mercado tan vulgar a comprarme una cabeza. ¿No crees que es bajar de categoría? Yo siento, tía, que es deshonesto. ¿No te parece que no va de acuerdo con nuestra clase social?¹⁴⁴

¹⁴² Elena Garro, *Benito Fernández*, p. 280.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 279

¹⁴⁴ Elena Garro, *Benito Fernández*, p. 279.

En la primera parte de la obra, como ya se mencionó, Benito es un hombre manipulado, un títere; pero en la segunda parte se transforma en un personaje con carácter y facilidad de palabra, dispuesto a ajustarse al bando que mejor le convenga. Tal es su cambio que abandona a la tía por la pasión provocada por Victoria, sobrina del Cliente II; ésta también llega al puesto deseado. Inicialmente, Benito es arrastrado por los convencionalismos, represiones, prejuicios y miedos; después, con su extravagante personalidad, se amolda al oportunismo y al deseo sexual. Este hombre, a quien poco le dura la rebeldía, rápidamente es seducido por las redes del sistema político, representado aquí, según Garro, por el Partido Revolucionario Institucional.

La autora utiliza a Benito Fernández para aclararnos lo indispensable de la individualidad, así como de la inteligencia, que no se obtiene precisamente por el apellido. Sus personajes manifiestan que razonar no es privativo del poder o del dinero. Lo único importante es entender el lugar que se ocupa en este mundo, aceptar el tiempo y el lugar, no por lo que representamos en el exterior, sino por lo que somos como seres humanos.

El personaje Benito mantiene un persistente desprecio a México, a su historia y héroes, así como al pasado revolucionario. Negando su origen y olvidándose de su historia. Este personaje pone en evidencia la decadencia de algunos estratos sociales de una época, siendo miembros de la política e incluyendo, sobre todo, a la prensa.

El personaje femenino llamado tía Luisa es semejante al personaje principal, pero "sin cabeza"; es religiosa y anticuada, una anciana atrapada en su propio mundo, tratando de engañarse para no sufrir demasiado, a pesar de sus aires de aristócrata vive una realidad de miseria, detestada por el sobrino, que en palabras del Benito transformado describe su verdadera historia.

Benito.-... mujer frígida y seca como la higuera maldita[...]

[...] ¡Víctima [...] de la Iglesia! [...] ¹⁴⁵
 ¡Calla, virgen seca! Soy un priista enamorado[...]
 [...] ¡cadáver insepulto, que sólo practicaste el 'No fomicarás'!
 [...] ¡tú que habitaste cuartos agujereados por las ratas y cosiste ajeno para
 comprarme esta cabeza! ¹⁴⁶

Y en palabras del vendedor de cabezas también se descubre la verdadera identidad e historia de Luisa y su sobrino.

Julián.-...Desde aquí, desde este puesto humilde, mis ojos han visto lo que muy pocos ojos han mirado. Por ejemplo: ahora la veo a usted entrando a la vecindad en la que vive, por República de El Salvador, y veo también la casa en la Colonia Juárez a la que usted y su sobrino quieren mudarse[...]

Luisita.- ¡No me hable de esa vecindad. Es un accidente en nuestra vida! ¹⁴⁷

Sólo al final de la obra, después de “siete años de espera”, en el puesto de Julián la mujer se da cuenta de la verdad, en ese lugar ha visto “todo”, ya no le importa nada y decide esperar la muerte, el fin del mundo. Benito regresará, pero “hasta que logre muchos muertos”, dice Julián.

En cuanto al personaje del vendedor de cabezas de la Lagunilla, Julián, es descrito como alguien importante, en sus palabras está la verdad, sabe ver en cada cliente a la persona real detrás de la máscara, es él quien realmente conduce las acciones y mueve los hilos de estos dos títeres de la sociedad mexicana. A cada persona le habla según sea el caso, con tal de

¹⁴⁵ Elena Gaxro, *Benito Fernández*, p. 304, 305.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 306, 307

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 295.

convencer, y tal es su poder sobre los otros que llega a poner la cabeza sobre los hombros de quien la solicite.

En este personaje se cultivará la fantasía, el humor y la verdad con agilidad mental para burlarse de sus clientes sin que éstos se den cuenta, sobre todo aquellos que pretenden vivir de sueños; por ejemplo, cuando dice: "...mi clientela es escogida, de las mejores! Clientela conocedora, de gusto refinado: arquitectos, abogados, médicos, diputados, candidatos presidenciales..."⁴⁸ De ahí que su lenguaje oscile entre la sátira y el melodrama. A pesar de su humor, en cierto momento es servil, pues su oficio es vender y convencer. Julián es consciente del valor de cada persona, así como del presente y el pasado histórico. Comprende, por ejemplo, la corrupción de los políticos y sus mentiras, que dejan al pobre "frijoles con gorgojos", pero pretenden ganárselo con engaños, repartiendo juguetes en el día del niño o pavoneando a sus esposas el "... quince de septiembre en Palacio Nacional. ¡Bien peinadas, con sus buenas plumas de avestruz y sus buenos aretes de diamantes!..." Afirma su pobreza en todos los sentidos. Sabe que a Benito le quedaría grande la cabeza de un patriota revolucionario. Con Julián como personaje conductor de la trama, el espectador-lector puede adentrarse en el ambiente popular de un lugar como la Lagunilla de los años cincuenta, alrededor del cual giran diversos estratos sociales.

Los cambios por él asumidos dependen del cliente; no obstante, en general es coherente en su forma y discurso, manteniendo su tolerancia al hacerse amigo de Luisa para esperar la llegada del "fin del mundo".

El Cliente I representa al pueblo, al pobre, es un soñador empedernido que nunca podrá adquirir la cabeza deseada, pues cada vez que llega un comprador al puesto hace alusión a su raquítico poder de adquisición. Casi hasta el final de la trama permanece junto al puesto

alimentándose con las ilusiones de los compradores dando su opinión sin que se la pidan, ya que todos lo ignoran, incluyendo como él dice, “la revolución y la contra-revolución”. Deja asentado en el momento de irse que la miseria no podrá desanimarlo, pues se conforma con soñar observando a otros, dice: “... voy a rondar la casa azul, con la piscina y las dos rampas, para ver si alcanzo a ver algo de Reino de las Sombras y de los Sueños...”.¹⁴⁹ Dicho personaje es, sin embargo, indispensable para la continuidad de la trama. Para describir ese reino aludido, el de los poderosos, y el tenebroso y misterioso, propio de los sueños.

A éste quizá pertenece el Cliente II, el clásico político, un nuevo rico trepador, fanfarrón, vulgar, chantajista y descarado a la hora de amenazar; un macho mexicano en busca de una imagen para su mujer Chona. Aprovechándose de su poder político manifiesta su prepotencia. Como todo “priísta”, hace uso de su discurso para mantener una imagen aparente de persona condescendiente, como son los del partido, comenta al dirigirse a los presentes. Con este personaje se completa la trama política de la obra, la cual es directa, sobre todo por la reiterada mención del PRI y las relaciones con este personaje.

Cliente II.-... la discreción es de importancia capital. ¿A poco no?... La política es también la discreción...¹⁵⁰

[...] y el partido ha evolucionado mucho, ya la Revolución no son las greñas, hay que dar buena impresión a las potencias extranjeras.¹⁵¹

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 276.

¹⁴⁹ Elena Garro, *Benito Fernández*, p. 308.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 288.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 290.

La intervención de Victoria, otro personaje, es corta pero básica para confirmar y asentar los cambios del personaje principal al adquirir su nueva cabeza. Viene a ser el pretexto para que la sensualidad y violencia de éste se desborde, pues al declararse como sobrina de un político, Cliente II, e hija de otro igual, se convierte en objeto deseable para el oportunista Benito. Ella no entiende nada de lo que le habla Benito, ni mucho menos de política, pero le gusta lo exuberante y por eso acepta la actitud servil del nuevo pretendiente, al que le propone presentarlo a su padre para que le escriba sus discursos.

Elena Garro manifiesta en *Benito Fernández* su crítica a la sociedad mexicana, al falso intelectual periodista manipulado por el poder, al que ridiculiza. No importa si pasan muchos años, en la historia reciente de México se aprende, sobre todo, que en este país domina, no el que tenga valores revolucionarios, sino el oportunista, quien a través de su falsa imagen y poder económico puede sacar provecho de un pueblo manipulado por su pobreza.

El estilo de la autora se muestra en la versatilidad con la que trata sus temas, aunque se hable de políticos, falsos oradores, niñas ricas hijas de padres políticos o simples individuos luchando por sobrevivir a la injusta repartición de la economía; a cada situación agrega su dosis adecuada de humor e ironía, gracia e inteligencia, para que el espectador aprecie la historia planteada en el trasfondo de la pieza, divirtiéndose al mismo tiempo.

Gracias también al ambiente, algo ya clásico en el teatro de la dramaturga, pues ubica al lector-espectador en un espacio mágico, el barrio de la Lagunilla, por extensión en un lugar donde todo se vende y se compra, es decir, asimilando la universalidad de la obra, se venden y se compran las ideas, en un ambiente donde se pierde la noción del tiempo.

La teatralidad es bastante rica al existir la posibilidad de explotar la gesticulación, la oratoria exagerada, los marcados contrastes entre los clientes, así como entre el Benito sin

cabeza y el que ya la tiene. Por la diversidad de personajes podemos apreciar un desfile colorido de actitudes, ritmos en el andar y de tonos en cada uno de ellos. Lo teatral está desde el planteamiento del tema, pues la anécdota pertenece a un mundo fantasioso pero divertido al mismo tiempo, situada aparentemente en un ambiente realista, en donde es fácil encontrar una mezcla de tiempos y atmósferas.

Benito Fernández es una obra en la que se percibe no sólo la desesperación, sino también la afirmación de un mundo contradictorio, pero coherente dentro de la realidad de una sociedad como es la mexicana. Los individuos que la integran son juguetes de un sistema político que, como en *Ventura Allende*, no tienen personalidad ni identidad. Viven en un mismo tiempo, comparten en la Lagunilla sus experiencias y se mueven en su propio espacio, ya que cada uno se ha adaptado al tiempo que cree verdadero.

Al final de la historia la anciana se da cuenta de que lo único posible de compartir es la muerte, porque el tiempo terrenal significa para el ser humano una pérdida de sus más profundas esperanzas. Para Julián, por ejemplo, la muerte es vista con ironía, pues vende cabezas de muertos, con cabello auténtico de muertos.

Julián.- [...] cada hebra es un sueño diferente. [...] los gestos hipnóticos de muchos muertos y los caminos que llevan a los pasajes secretos de las noches muertas hace muchos años. [...] La señorita Ulloa amaba a los muertos, visitaba los panteones y recitaba poemas melancólicos. ¿No quiere usted conocer los sueños de los muertos? Son los verdaderos sueños y le ayudarán a conocer los suyos [...]¹⁵²

Julián.- Quinientos pesos para pasear entre difuntos y para llegar a su extraño país, no es mucho...

Cliente I.- ¡No es nada! ¡Nada! Pero no los tengo.

Julián.- ¡Ánimese joven! Mire sus ojos: son el reino de los ahogados. Entrando por ellos bajará usted al fondo de los lagos en donde viven los suicidas y los horribles asesinos.[...].¹⁵³

¹⁵² Elena Garro, *Benito Fernández*, p. 278.

¹⁵³ *Idem*.

II.11 LA DAMA BOBA¹⁵⁴

Inspirada en *La dama boba*, una comedia de Lope de Vega, la dramaturga Elena Garro escribe una pieza teatral en tres actos que nos recuerda al gran escritor español, pero con algunos matices que le darán un toque especial. En esta obra se muestran las vivencias de una compañía de teatro, integrada por jóvenes actores, quienes deciden dar una función de *La Dama Boba* en el pueblo de Coapa. Decisión que provocará situaciones curiosas y particulares enredos a los actores. Los personajes, la propia compañía, como el pueblo mismo, desarrollan una historia en la que se descubren personalidades divertidas y fantásticas, al mismo tiempo reales.

Dicha compañía vive el secuestro de uno de sus miembros, Francisco, a manos del Alcalde del pueblo vecino, Tepan, al ser confundido con un maestro, por el personaje que interpreta en la obra. Sus raptores han visto en él la solución a todas sus súplicas de tener un maestro rural. Ante esta situación, los jóvenes actores emprenden una angustiosa e incansable búsqueda hasta dar con su paradero y rescatarlo.

Francisco, el secuestrado, a sus veintitrés años, dedica su vida junto con amigos a dar funciones de pueblo en pueblo. Con una actitud superficial, piensa que sólo es posible obtener la felicidad en la ciudad y no en una zona rural, al campo acude para dar funciones, sin comprometerse ni relacionarse más de lo indispensable. Sin embargo, él no sabe que al llegar a Tepan su vida cambiará radicalmente.

Debido a que una de las formas favoritas de la dramaturga consiste en expresar situaciones humanas de manera lúdica, observamos cómo Garro echa mano de un recurso que en el

¹⁵⁴ La obra fue escrita en 1956, pero se publicó hasta 1968, véase Emmanuel Carballo, *Protagonistas...*, p. 505.

teatro se considera una “forma lúdica por excelencia”:¹⁵⁵ el teatro dentro del teatro.¹⁵⁶ Este recurso aparece en la historia utilizando como título y “telón de fondo” para la obra principal, la pieza de Lope de Vega, siendo la forma perfecta para introducir al público a formar parte de la obra misma. Al presentar actores que interpretan una comedia, la autora introduce al espectador “externo en un papel de espectador de la obra interna...”.¹⁵⁷ Debido a esta duplicación de la teatralidad, el nivel externo adquiere un grado de realidad acrecentada, por lo que la ilusión de la ilusión se hace realidad. Observamos a lo largo de esta pieza diálogos de *La dama boba* de Lope de Vega que sirven de pretexto para que los personajes lleven el teatro al pueblo, y así, dentro de ese escenario, surja la historia principal.

La obra comienza con los diálogos directos de *La dama boba*, y como lectores nos confundimos inicialmente, sin embargo poco a poco la trama se transforma. El pueblo, que es espectador y actor al mismo tiempo, se mezcla en una sola representación. Por ejemplo, cuando se indica que “El público contempla la confusión de los actores, como si fuera una escena más de la obra”, se refiere al público que aparece dentro de la obra de Elena Garro, hasta llegar al momento en que ellos mismos serán actores de su propia farsa, sobre todo con el pueblo de Tepan. Dicha transpolación ocurre desde que llega el supuesto maestro hasta el momento en que se visten para tomar clases, a la usanza de la época, como lo exige la obra montada por la compañía.

¹⁵⁵ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro; dramaturgia, estética, semiología*, México: Paidós, 1ª. Edición, 1998.

¹⁵⁶ Según Goffman, “Desde la metáfora teológica, el teatro en el teatro pasa a la forma lúdica por excelencia, donde la representación es consciente de sí misma y se autorrepresenta por gusto de la ironía o de búsqueda de una ilusión acrecentada. Culmina en las formas de teatro en nuestra realidad cotidiana: en ella ya es imposible escindir la vida y el arte, el juego es el modelo general de nuestra conducta cotidiana y estética.” Citado en Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 452.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 452.

Planteada en tres actos con diálogos, personajes y tiempos que se entrelazan, la obra transcurre en un mismo escenario donde se rompen barreras para descubrir dos mundos con conceptos e ideologías distintas respecto al hombre, a la mujer, así como a la sociedad burguesa y campesina.

En ese ambiente, Garro establece el lenguaje de sus personajes como un elemento a través del cual transmite sentimientos del ser humano, así como de los pueblos y clases sociales. Como vemos desde el inicio de la obra, las situaciones y diálogos reflejan la cultura de un pueblo, y su sentido del humor ante la vida y la muerte, por ejemplo, cuando el Alcalde y el pueblo de Coapa hablan respecto a la desaparición del joven Francisco.

Melesio.- La mala suerte es la mala suerte.

Don Salvador.- Muy cierto es, que nadie sabe ni su hora ni su día.¹⁵⁸

Las palabras se transmiten como lo que son, un medio de comunicación, y no deben confundirse los conceptos; esto es lo que expresa la autora en boca de los personajes, especialmente los que representan al campesino. A lo largo de esta obra el lector encontrará alusiones de lo que realmente significan las palabras, y sobre quiénes conocen el sentido de éstas. Las palabras conllevan la verdad y al aprender a leer los campesinos entienden el engaño de la vida.

Avelino.- ...La palabra es plata y el silencio es oro.

.....
Avelino.- ¡Ciudadanos! Aunque el silencio es oro, hay que hablar para decir, que el día de hoy, es un día de oro.

[...] ¿No sabes que no se puede enseñar con cualquier palabra?

Lupe.- ¡No conoce las palabras! Las dice como un perro mira a los patos, como si nunca las hubiera dicho.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Elena Garro, *La dama boba*, p. 182.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 200, 212.

Los diálogos, reflejan el espíritu del habla popular y al mismo tiempo lo poético que impregna toda la obra, desde los dichos o refranes hasta la descripción de algunos personajes, como el de Lupe: sus ojos, dicen, parecen "...una ventana abierta a la luna,... su cuerpo terso como una camelia. Y a los dos juntos, húmedos como un venado y olorosos como la canela [...]."¹⁶⁰ Avelino dice también: "...Algunas [mujeres] se oscurecen como trapos, mientras que otras brillan como lagunas. Por eso el hombre y la mujer se deben conocer de noche, antes de juntarse para vivir, a ver que forma toman...el hombre gallo es el que más abunda, y ése sólo busca gallina. ¿No se ha fijado? Las agarran del copete, les dan una pisadita, para luego entre los dos buscar un gusano entre la tierra y tragárselo".¹⁶¹

El folklore del lenguaje es total cuando Avelino dice: las "mujeres de agua [...], son las que no se adornan, [...] la mujer pescado, ésa nomás va a enfriarle la cama [...], la pitona es grandota y forradita [...], o la hormiga arriera...chiquita, visitadora, siempre lleva paquetitos[...] Habla mucho[...]sólo le gusta el dinero[...], o la mujer pavo [...]que nunca sabe en qué tiempo vive el hombre. Eso la enoja, y si el hombre se distrae, grita como el animal que es [...]. ¡Esa es la que más desencanta!".¹⁶² Qué maravilla es leer cómo la autora utiliza el lenguaje pintoresco para definir a la mujer y cómo el hombre la percibe.

La extensa descripción tiene el mérito de reflejar no sólo la cultura de un pueblo en cuanto a su forma de pensar, sino también su lenguaje, tomado de la naturaleza que lo inspira para nombrar lo que tiene junto a él. De esta manera acondiciona, en un contexto originalmente crítico, las escenas de Lope a la obra central en un ambiente impregnado de toques humorísticos. Con ello ridiculiza al hombre cuando decide tomarse demasiado en serio su

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 224.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 228.

¹⁶² *Ibid.*, p. 229.

propia existencia, su tiempo y la muerte, pues a esta última se le debe ver con ironía y cantarle.

Así lo hacen las jóvenes actrices, que escenificarán en la plaza del pueblo los papeles de Finea, Celia y Nice, después de aparecer sobre el escenario preparado para el evento, reflejan la ironía y el humor de la escritora, ya que rápidamente olvidan a Francisco por el canto y los tacos. El hambre puede más en ellos y es más importante estar feliz que acongojarse por alguien, pues no se sabe si estará muerto.

Finea.- ¡Lástima de Francisco!

Duardo.- ¡Pásame otro de huñlacoche!

Finea.- (*masticando un taco*) No vale nada la vida
la vida no vale nada.¹⁶³

La autora consigue en su obra *La dama Boba* expresar temáticas relacionadas al ser, con un lenguaje ágil, divertido y profundo al mismo tiempo. Su recurso dramático es el uso de “situaciones, conflictos, personajes y elementos populares mexicanos y un humor fuera de lo común”.¹⁶⁴

II.11.1. Teatro dentro del teatro, espacio y tiempo

En cuanto a la teatralidad, nada es más impactante para el espectador que ver una obra dentro de otra, pero sobre todo la habilidad con que se llevan a cabo los cambios de escenario, el manejo del espacio y el tiempo.¹⁶⁵

¹⁶³ Elene Garro, *La dama boba*, p. 192.

¹⁶⁴ Elena Garro, *reflexiones en torno a su obra*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992, p.29.

¹⁶⁵ Según Goffman, “[...] siempre implica una reflexión y una manipulación de la ilusión. Al mostrar en el escenario a unos actores que interpretan una comedia, el dramaturgo implica al espectador <<extemo>> en un papel de espectador de la obra íntima y restablece así su verdadera situación: la de estar en el teatro y asistir únicamente a una ficción. Gracias a esta

El tiempo es muy importante en el transcurrir de los acontecimientos. Por ejemplo, cuando los amigos de Francisco y los habitantes de Coapa se juntan con los del pueblo de Tepan, los tiempos se conjugan, pero desaparece la magia, el espacio y el tiempo mágico que habían inventado; el que se vivía en ese lugar cambia radicalmente para dar paso al tiempo real, el de Francisco y su compañía, que no les proporciona la felicidad, ni la verdad. Tal y como ocurre en *Los recuerdos del porvenir*, a partir de la fuga de Julia, Ixtepec pierde la magia de Hurtado y vuelve a su tiempo real. La dicha, por lo tanto, se encuentra en un tiempo inalcanzable, al cual no pueden aferrarse, ya que no superan las contradicciones entre ambos mundos, el de Francisco y el de Lupe.¹⁶⁶ Dice Francisco durante el último acto:

Francisco.- ...Verá usted que *La Dama Boba* es una lección, pero que no es una lección. Sólo existe unos minutos, y no pasa en este tiempo, ni en ningún tiempo. Y los actores vivimos siendo lo que no somos en un tiempo imaginario y somos tantos y tan variados, y vivimos en tantos tiempos diferentes, que al final ya no sabemos ni quiénes somos ni lo que fuimos.¹⁶⁷

Francisco dice lo anterior, pues al ser raptado pasa por momentos de terrible angustia, ya que le hacen creer que lo tendrán en Tepan durante muchos años. Desesperadamente intenta convencerlos de su equivocación; sin embargo no le creen. Ante la ignorancia del pueblo, buscará la manera de escapar, convenciendo a la hija del Alcalde, Lupe, pero ésta se rehusa en un principio, hasta que finalmente accede dejarlo ir. No obstante, poco a poco Francisco

reduplicación de la teatralidad, el nivel externo adquiere un estatuto de realidad acrecentada: la ilusión de la ilusión se hace realidad." Pavis, *op. cit.*, p. 452.

¹⁶⁶ En México, dice Carlos Fuentes, "la distancia insalvable entre el deseo y la cosa deseada ha otorgado a ambos una pureza incandescente, y los puentes tendidos de la orilla de la aspiración a la orilla de la realización deben superar, por fuerza, toda contingencia "realista, [...] [Es necesario, por lo tanto] el cambio del mundo y del hombre para reencontrar la unidad perdida y superar las contradicciones entre las partes y el todo." Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*, México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1980, p. 12-13.

¹⁶⁷ Elena Garro, *La dama boba*, p. 241.

se va interesando en la vida de los habitantes del pueblo, pero sobre todo sintiéndose parte de ellos, reconociendo la humildad y sencillez de las personas que lo ven como su salvación ante la ignorancia, dicha situación lo transforma hasta hacerlo sentir la necesidad vital de ser parte de ellos.

Se da cuenta, sobre todo, del afecto y amor de una mujer como Lupe, aunque demasiado tarde, pues cuando lo descubre, sus amigos han llegado a rescatarlo. En ese momento ya no quiere irse, pues ha encontrado la sinceridad y el amor verdadero, ausente de sus amigos y de la ciudad. Sin embargo su debilidad no le permite expresarlo, espera la respuesta de la mujer para quedarse. No es capaz de enfrentar la fuerza de la ciudad, aunque ya no será igual para él, después de conocer a la “mujer transparente”; no supo descubrir en ella a la mujer “solar” y a la mujer de “luna. Aunque en su última palabra está su necesidad por ese otro mundo descubierto en Tepan: “¡Volveré!”, dice.

II.11.2. La mujer de sueños y árboles

La descripción de Lupe se hace tanto por los personajes masculinos como por ella misma. No sólo se describe como mujer, también se explican las actitudes y el lenguaje aceptado en un mundo de hombres, mismos que dirán: “ahí está Lupe, mirando cómo se le resbalan las horas entre las manos.”¹⁶⁸, aunque ella cierra los ojos para soñar y no escucharlos.

Lupe es una mujer inteligente y se califica como soñadora, le gusta cerrar los ojos y escaparse a donde más le agrada: “llego a los parajes en donde los animales de la tierra viven en el agua, y los animales del agua en las copas de los árboles.”¹⁶⁹ Pero también es

¹⁶⁸ Elena Garro, *La dama boba*, p. 198.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 207.

realista, observando el mundo no espera que éste cambie por ella, pero si cree en su propia transformación como ser humano. “Los días cambian y uno cambia con los días”,¹⁷⁰ afirma. Aunque en boca de su padre ella sea como todas las mujeres, que ven “cosas en donde no hay nada”; ella contesta, orgullosa, “soy como soy”. Se trepa a los árboles como una niña para alejarse del mundo y perderse en sus sueños, pero también lo hace para igualarse a los varones y ser aceptada. No es de extrañar que la protagonista, para escapar de la realidad suba a las ramas de un árbol, como lo hacen otros personajes. Para la representación, se transforma y adopta al personaje de la dama boba, Finea, para ser la primer alumna de Francisco en Tepan. Así, día a día, a las cinco en punto, en la plaza del pueblo reviven la misma escena.

Un aspecto importante de la personalidad de Lupe es que, a pesar de ser analfabeta, demuestra en poco tiempo, mientras estuvo el “profesor” en el pueblo, descubrir mucho más sentido en las palabras que el propio Francisco. Pero sobre todo, establece la diferencia entre el significado de las cosas y el conocerlas verdaderamente.

Lupe.- ¡Huy! Primero vamos a aprender a leer, que él a conocer lo que va del día a la noche, de la semilla a la mata, del agua presa al agua libre, y del animal a la mujer.¹⁷¹

Elena Garro describe a Lupe como mujer de piel y ojos “acanelados”, la del brillo de gato y cabello que encierra la “Feria de Tepan” por sus chispas; misterioso ser por donde pasa “una corriente de agua subterránea” para formar “las fuentes “ que tiene en su boca, y dejar salir esa risa que “corre y ahoga las fuerzas del varón;” “nido de palomas mensajeras,

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 205.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 219.

que arrulla al hombre y le pierde los caminos...!” hembra que “embriagaría” al hombre que así la descubriera.

De igual manera, expone la situación injusta de la mujer, no únicamente de aquélla que proviene de la capital, sino también de la mujer campesina. Es interesante su análisis de cómo el hombre la considera una criatura inferior, alguien que se puede seleccionar detenidamente y de quien es indispensable cuidarse (no sin antes probarlas), aunque carezca de identidad, pues a la mujer no se le personaliza, al fin y al cabo existen tantas. Por esa razón no le queda otra salida que soñar arriba del mundo, desde un árbol.

Avelino, de una manera curiosa, divertida, y al mismo tiempo machista, explicará a Francisco cómo son las diversas mujeres con las que el hombre se topa en la vida, y cuáles son las que éste prefiere y por qué.

Avelino.- Ya sabe maestro, cómo son las mujeres: la mejor, es peor. Nunca se puede decir de ninguna que sirva para algo, pues a la mera hora, sirve para otra cosa o para nada. Al hombre se le ve venir desde chiquito. En cambio la mujer, ni viene, ni va, ni se queda quieta.

Francisco.- Sí, son muy complicadas.¹⁷²

Desde el principio de la obra aparecen personajes que se transforman en actores de su propia historia, es decir, formara parte de la compañía de teatro de la ciudad de México en misión cultural, llevando el género al pueblo de Coapa. En esta empresa una parte destacada del reparto de personajes son los habitantes de las comunidades, el Alcalde de Coapa y el de Tepan, pues ambos pueblos se transforman en actores con tipos característicos de cada uno. En Coapa, el Alcalde o Presidente Municipal, su ayudante y los lugareños son parte del público que presencia la escenificación de *La dama boba*, y son

ellos quienes emprenden la búsqueda del desaparecido. Pero también representan esa cultura marginada con su religiosidad, sus creencias sobre la muerte, así como el misterio y la solemnidad de quienes pertenecen a una cierta provincia. No aceptan que un extraño llegue y altere su ritmo de vida y costumbres. Don Salvador, explica lo sucedido con los maestros rurales de siete años atrás: “[...] el dicho maestro tenía costumbres muy indecentes...resultó que lo que él llamaba la ignorancia era la inocencia, y la verdad, a los padres no les pareció.”¹⁷³

La autora expresa una manera particular de ver el mundo rural a través de esta historia y toma referencias directas de su cultura patrimonial. Citando palabras de Armando Partida, Garro logra con esta obra, mediante “imágenes, metáforas y demás figuras del lenguaje [...]”, una relación con la cultura rural, como lo hiciera en *El Encanto, Tendajón mixto*, mediante las descripciones de paisajes rurales “y aquellos elementos de la naturaleza, los actos y acciones cotidianas del trabajo, de las alegrías y las penas de sus pobladores, que conforman su cultura y su visión del mundo [...]”.¹⁷⁴ Dos pueblos a los que se pretende educar, cambiar, cuando en realidad sus habitantes entienden más de la vida que los jóvenes actores de México. Las diferencias de clases sociales (incluso de un pueblo a otro) son motivo de crítica, misma que resalta a lo largo de la obra.

¹⁷² E. Garro, *La dama boba*, p. 205.

¹⁷³ E. Garro, *La dama boba*, p. 182.

¹⁷⁴ Armando Partida T., “De el monte El Encanto...”, en *op. cit.*, p. 521.

II.12 FELIPE ÁNGELES,¹⁷⁵ LA LEYENDA A TRAVÉS DE LAS PALABRAS

...la muerte será la vida, la revolución será una fiesta, la pasión
será un arte, el espíritu será materia, el accidente será esencia,

el cuerpo será alma. Tú serás Yo.

Carlos Fuentes, Tiempo mexicano.

Felipe Ángeles,¹⁷⁶ un drama histórico en tres actos, ocupa un lugar especial en la dramaturgia de Elena Garro, estableciendo una importante diferencia con otras piezas anteriores sobre todo por su extensión y tratamiento dramático del tema, aunque se asemeja en otros sentidos, que serán mencionados más adelante. En esta obra no aparecen los conocidos elementos mágicos o lúdicos, ni tampoco el tono intimista; ahora su teatro plantea un compromiso político de autor al intentar dilucidar un acontecimiento histórico de México.¹⁷⁷ El General Felipe Ángeles, personaje controvertido de la Revolución Mexicana,¹⁷⁸ víctima de acontecimientos derivados de la lucha de caudillos,¹⁷⁹ es

¹⁷⁵ *Antología del Teatro Mexicano Contemporáneo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. Todas las citas concenientes a la obra *Felipe Ángeles*, serán tomadas de la presente edición.

¹⁷⁶ Respecto al personaje histórico elegido por Elena Garro como protagonista de una pieza teatral, resulta interesante citar la opinión que sobre Felipe Ángeles el revolucionario, el destacado participante en uno de los varios bandos beligerantes, tiene Gonzalo N. Santos, quien fuera polémica figura política del oficialismo instaurado a partir de Álvaro Obregón y, fundamentalmente, por Plutarco Elías Calles. En sus *Memorias* Santos asevera lo siguiente: "... (Francisco) Villa, en el campo militar, no le sirvió a Obregón ni para 'tacos'; en lo político, muchísimo menos, pues se trataba de un troglodita manejado por pillos intelectuales despechados y por un jesuita inteligente como el general Felipe Ángeles." p. 323. Asimismo, refiriéndose a los méritos de Álvaro Obregón que lo llevaron a ocupar la silla presidencial, Santos escribe lo siguiente: "[...] [Obregón] salvó la Revolución cuando Villa fue arrastrado a la reacción por Felipe Ángeles sin él darse cuenta." p. 862. Gonzalo N. Santos, *Memorias*, México: Grzjalbo, Colección Testimonios, 1986.

¹⁷⁷ Véase Patricia Rosas Lopátegui, *Testimonios sobre Elena Garro*, México: Ediciones Castillo, 2002.

¹⁷⁸ Martha Robles, *La sombra fugitiva* ..., nos dice que Felipe Ángeles fue uno de los hombres más polémicos de la historia mexicana, participante en la Revolución de 1910, "amigo de Madero, con quien estuviera preso en el Palacio Nacional, por órdenes de Huerta; estratega de la División del Norte y adversario de las dictaduras, fue fusilado en Chihuahua el 26 de noviembre de 1919." p. 144.

¹⁷⁹ El general Felipe Ángeles, militar de extracción federal, posteriormente convertido al villismo, encabezó en 1918 un movimiento armado con el propósito de derrocar al gobierno de Venustiano Carranza. Dicho movimiento contrarrevolucionario pretendía abolir la Constitución de 1917 y restaurar la de 1857. Proclamado presidente provisional de México por las fuerzas villistas sobrevivientes, luego de un nulo éxito en la campaña militar, en 1919 fue capturado, juzgado y

presentado en los últimos días de su existencia durante el oscuro episodio de venganza que lo condena a la muerte, pues el juicio es un mero pretexto para justificar su fusilamiento.¹⁸⁰

Como diría uno de los personajes: es más fácil matar con la ley en las manos.

A través de esta historia, la dramaturga propone la idea de la Revolución Mexicana como un fracaso, que más bien propició el surgimiento de nuevas formas de poder que no se basaban en los ideales revolucionarios, sino en la voluntad y ambición de un solo hombre. Del mismo modo, entre líneas sugiere que el pueblo mexicano no está preparado para ser gobernado por hombres honestos, cultos, idealistas y no violentos, como Ángeles, quien no acepta que un único individuo encarne la causa de toda una nación, rechazando todo ofrecimiento para convertirse en caudillo. Actitud imperdonable para muchos. A pesar de ser acusado injustamente de traición y desacato, lo cierto es que Garro presenta al personaje como el más férreo defensor de la revolución y ganador de importantes batallas, como fue la toma de Zacatecas.

Este personaje, en la obra, asume él mismo su defensa para desechar las calumnias arrojadas sobre su persona, pero no intenta salvar su vida, sino justificarla para sí mismo y para la causa por la que luchó. Al mismo tiempo pretende dejar un precedente en la historia, ya que no se dirige a los generales, sino a los mexicanos que verán en él a un mártir que los represente. Ángeles muere, paradójicamente, a manos de los revolucionarios que lucharon junto a él.

ejecutado por las fuerzas carrancistas. Véase Mario Ramírez Rancaño, *La reacción mexicana y su exilio durante la revolución de 1910*, México: Instituto de Investigaciones Sociales (UNAM), Instituto de Investigaciones Históricas (UNAM), Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa. 2002. pp.345-348.

¹⁸⁰ Martha Robles, también afirma que en el hecho histórico “[...] antes de su fusilamiento se recibieron telegramas y peticiones de indulto del propio país y del extranjero; a pesar de que el presidente Carranza pudo condonar la pena, su actitud fue ambigua.” *Idem*.

En su discurso, Elena Garro plantea que los libertadores son los opresores y que la revolución es la que se fusila a sí misma evidenciando su fracaso. Como diría también Emmanuel Carballo, al referirse al texto de la escritora,¹⁸¹ la revolución se transforma y practica ahora todo lo que combatió en sus inicios.

II.12.1. La reflexión sobre la vida, el pasado y la muerte

El protagonista, Ángeles, mantiene una misma actitud en casi toda la obra, modificándose levemente en el tercer acto, cuando se despierta en él una toma de conciencia, un cúmulo de recuerdos de la infancia y de su vida pasada. Supone que, antes de morir, la vida será recorrida de una manera vertiginosa hasta llegar a la aceptación de la muerte. Su existencia, confirma, no es mejor ni más brillante que la de otros, aunque las circunstancias lo hicieron verse distinguido y único. En los tres actos el general afirma haber tenido pleno amor a la vida, de ahí su rechazo a la violencia, así como la aceptación de su propia muerte. Pero flota un enigma no resuelto por él mismo: “¿cómo alguien que ama tanto a la vida no tiene miedo a morir?”. Miedo sí tiene, pero miedo a morir sin que la vida haya valido la pena.

ÁNGELES. Por eso debo morir mañana al amanecer, entre las cinco y las siete de la mañana y nada podrá salvarme... Y lo que es más triste es que mi muerte no cambiará la suerte de mi pueblo.¹⁸²

[...] Me cuesta trabajo no llorar sobre mí mismo.¹⁸³

[...] Tal vez la misma vida es un error y sólo la muerte es la perfección, porque ahí cesa el combate, el deseo, el fuego que nos consume.¹⁸⁴

¹⁸¹ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, pp. 510-511.

¹⁸² Elena Garro, *Felipe Ángeles*, p. 359.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 421.

¹⁸⁴ *Ibid.* p. 424

[...] creo que nuestra presencia aquí en la tierra tiene algún sentido. Todo está tan lleno de misterio: los astros, la planta, el cielo, la muerte.¹⁸⁵
 [...] Para mí, padre, ya llegó la verdad, la respuesta que todos buscamos.¹⁸⁶
 [...] Voy a entrar en un orden diferente.¹⁸⁷

El condenado a muerte asume su destino, sin importarle ya nada, no cree que su problema sea cuestión de abogados, más bien, como él dice, es de “un destino ya terminado.” Pese a su formación racionalista, siendo matemático, gran estratega y no creyente, admite un destino preconcebido por alguien o algo que está fuera de nuestro entendimiento. Por eso, la “muerte de un hombre es algo determinado desde antes de su nacimiento”, afirma.

Durante el primer acto nos enteramos que lo llevarán a Chihuahua para aplicarle un juicio militar y que lograron atraparlo a la mala, traicionándolo, cobrando una recompensa por su captura, pues sus ideas revolucionarias no las entendieron sus excompañeros.

GARCÍA. No creyó en su derrota...

ESCOBAR. ¡ No es verdad! Ángeles es demasiado inteligente para hacer tal disparate.

GAVIRA. (...) Ángeles es sólo un disidente, como Francisco Villa y Emiliano Zapata.¹⁸⁸

La caída del general es consecuencia de ser fiel a sus principios revolucionarios que lo enfrentan no sólo al juicio legal, sino también al religioso. Durante el tercer acto habla al respecto con el cura que llega a confesarlo, estableciendo de nuevo su pensamiento independiente y libre, al no aceptar a Dios como abyección, sino como el ser supremo que mueve la vida y la muerte, el orden y la justicia, pero no lo imagina limitado, por eso no teme rechazar su perdón y dice: “No, no lo temo. Ese Dios vengador es el espejo de nuestro

¹⁸⁵ *Ibidem*

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 425.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 426.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 350.

miedo”.¹⁸⁹ Rechaza la imagen que de Él tienen los hombres pues es reflejo de las imperfecciones humanas.

A pesar de su rechazo a la extendida manifestación de la espiritualidad mundana, él parece practicar más virtudes religiosas, sin hacer alarde de ellas, como la dignidad del hombre, la no violencia, la igualdad, la abnegación y, sobre todo, el sacrificio. Su política no tiene como finalidad convertirlo en un líder, pretende encontrar el medio para que los hombres sean más humanos, manteniendo la certeza de que todas las revoluciones generan seres libres, aunque la mexicana no haya producido ninguno. Esto es lo que comprende en sus últimas horas en este mundo. Instantes antes de morir se aleja a un rincón para darse un tiempo fuera de ese Ángeles que todos conocen; es aquí cuando enfrenta su verdadera realidad, cuando el espíritu traspasa el umbral antes que el cuerpo físico.

ÁNGELES. ¡Volverán esos años!... El tiempo es uno [...].

[...] Para mí el tiempo ya no corre. Y este diálogo es irreal. Las palabras avanzan en un espacio sin tiempo, sin sucesos, en la paz. Moriré tranquilo.¹⁹⁰

La situación concreta del personaje principal no se presta mucho a la transfiguración poética, pero Elena Garro puede elegir, y lo hace, para capturar la trascendencia ontológica que siempre nos plantea en su teatro. Así, opta por el personaje de la leyenda dejando al hombre meramente histórico, y a pesar de mantener un carácter dramático definido, no escapa Ángeles, sobre todo al final del tercer acto, al toque mágico de la autora.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 424.

¹⁹⁰ *Ibid.*, pp. 416,425.

El resto de los personajes le agregan fuerza a la historia, haciendo verídicos los argumentos del condenado, pero sobre todo expresan la crítica de la autora a la Revolución Mexicana. Cada uno mantiene su propia personalidad y su posición respecto a la culpabilidad o inocencia de Felipe Ángeles, pues lo defienden o lo acusan según su conveniencia política. Uno de ellos, el General Diéguez, se distingue en su discurso como el más inteligente y sensato, es quizá el personaje secundario. Su actitud es un tanto ambigua, pero interesante. Para él la historia es “una puta” en la que no se puede confiar, está con los vencedores y no con los que tienen la verdad. Aunque afirma que el fusilamiento de Ángeles es injusto, pero será el futuro quien juzgue.

DIÉGUEZ. ¿Sabe, Bautista, que para amar a una persona inteligente hay que ser inteligente? [...] No se dan cuenta de que la calma de Ángeles no es menosprecio, sino que Ángeles está dialogando no con ellos, sino con una presencia invisible, a la que nadie invitó, pero que está aquí presente [...].

[...] Quiere dejarnos su vida y su muerte como uno de esos planos de batallas célebres, sin trazados, y cada trozo con una explicación, para que mañana se pueda leer, como se lee un hermoso texto. Y así será, Bautista, para vergüenza de nosotros, porque Felipe Ángeles es ejemplar.¹⁹¹

Diéguez es el personaje que lleva la muerte a Ángeles, su papel dentro de la obra, como ya se dijo, es también, destacar los méritos del protagonista. A través de él conocemos lo sucedido en la historia, no solamente entendemos la trayectoria militar y la ideología de Felipe, también revela el juego sucio de todos los generales inmiscuidos, así como las maniobras y los intereses políticos manejados desde la Ciudad de México.¹⁹²

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 386.

¹⁹² B. Miller afirma que lo que se presencia en esta pieza, es “una crítica de la Revolución, pero no de la Revolución Mexicana, sino lo que es la revolución en sí, por qué se devoran las revoluciones...”, *op. cit.* p. 218.

Gavira, un personaje fanfarrón, duro partidario del Jefe, justifica la fuerza para controlar a los “sentimentales” e ilusos. Admitiendo que la historia no está del lado de los vencidos, sino de los que han tenido el carácter para ganar, dice: “Nosotros ganamos la partida. Los vencidos nunca tienen razón[...]”. Juzga a Felipe Ángeles por considerarlo un ambicioso, partidario del antiguo régimen y oportunista. Sobre todo cuando dice: “¿Qué sería de la Revolución sin el Primer Jefe”. Su desprecio hacia Ángeles esconde algo que nunca será capaz de admitir, su falta de valor y su cobardía. Por eso lo desprecia y hará todo lo posible para denigrarlo.

GAVIRA. [...] El es uno de los causantes de la división entre los revolucionarios [...] antes de la batalla de Zacatecas se enfrentó con el Primer Jefe, con el pretexto de que el pueblo no necesitaba caudillos, sino ciudadanos.¹⁹³

Escobar, en el tercer acto, lleva la última cena al condenado intentando disculparse, explicando por qué se ve obligado a cumplir órdenes, le ofrece su amistad y confiesa que lo seguiría si en verdad hubiera sido capaz de tomar el poder. Por esa razón se niega a declararlo culpable aceptando la espera de las pruebas para su defensa. “Si lo matamos a él, asesinamos a la revolución.”

Sin embargo, tiene que ensuciarse las manos de sangre, Diéguez, en cambio, sólo da órdenes, “se lava las manos”, como diría Escobar: Todo está sujeto al juego de poder: quitar a uno del camino es indispensable para no peligrar.

El coronel Bautista es el encargado de dispararle al prisionero, de estar con él hasta el último momento, situación que no puede soportar y lo confiesa tratando de salvarle la vida, proponiéndole escapar juntos disparando al que se les atravesara. Felipe rechaza el

¹⁹³ Garro, *Felipe Ángeles*, p. 351.

ofrecimiento, pues ya se encuentra fuera del mundo real, así como de otras preocupaciones temporales u oportunidades para salvarse. Bautista grita y suplica a su general no lo abandone, que lo ayude a encontrar el camino verdadero, pero éste le responde que la respuesta no está en los otros, sino dentro de él.

BAUTISTA. [...] ¡Ayúdeme! También yo quiero llevar el papalote rosa, encima de mi cabeza guiándome en la noche, como un farol de feria.

ÁNGELES. No necesita de mí. Usted también lo lleva, coronel.¹⁹⁴

Este personaje buscó una respuesta a su vida miserable, queriendo hallar en otro lo que él no puede ser ni será jamás. Es un ser humano necesitado de un caudillo para darle razón a su existencia. Es, en pocas palabras, el pueblo mexicano.

Los personajes femeninos que aparecen en esta obra son distintos a los normalmente retratados por Elena Garro en su teatro breve; no son mujeres perseguidas, derrotadas, tratando de escapar a la realidad; no, al contrario, son luchadoras tratando a toda costa de salvar al general Felipe Ángeles consiguiendo abogados, enfrentándose a los ejecutores. Son personajes positivos, seguras de sí mismas y, sobre todo, no pierden la esperanza, pues confían en el poder de la verdad. Su intervención es circunstancial, pero en su voz se plantea la lucha por un cambio en la historia, evitando una sociedad predestinada al fracaso. Sin embargo, a pesar de sus buenas intenciones y de sus abogados, el enemigo es mucho más fuerte que el acatamiento de la ley.

En cuanto a la teatralidad, ésta se aplica hábilmente, por ejemplo, en el planteamiento del escenario, en cómo se ubicará el juicio, en los aplausos de aprobación que hace el público

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 419.

presente en el auditorio cuando Ángeles hace su defensa, sus chillidos o gritos de desaprobación a los acusadores o falsos testigos. Este público, que es el pueblo de Chihuahua, nunca se ve pero lo escuchamos, es la voz del inconforme que no puede dar la cara, que sólo quiere un espectáculo y un héroe a quien rendirle culto, pues en él se verá reflejado, en él depositará la fuerza que no es capaz de manifestar.

La tensión dramática aumentará durante este segundo acto por la lucha entablada directamente entre la verdad y la injusticia. Si bien no advertimos una gran acción física, sí se logra percibir una intensa acción interior justificada y manifestada en la complejidad ideológica de los personajes más destacados. Por otra parte, el estilo de la autora radica en la utilización de un lenguaje poético, a pesar del planteamiento de un hecho histórico y real, dicho estilo se encuentra en el discurso de Felipe Ángeles y algunas veces en los parlamentos de Diéguez. La palabra, el lenguaje constantemente recalcado de los personajes, es el único recurso factible para “conjuguar la abyección a la que se ha sometido el ser humano, o peor aún, a la que unos seres humanos han sometido a otros más”.¹⁹⁵

La pieza teatral se complementa por sí sola, en su estilo y en su teatralidad, así como en su crítica profunda y tajante hacia la historia revolucionaria del país. Además de los diálogos, ágiles y sintéticos, que hablan de la calidad de la escritura de la autora, la precisión es indiscutible, pues logra la palabra necesaria sin que sobren o falten parlamentos en su texto. *Felipe Ángeles*, al igual que *Ventura Allende* y *Benito Fernández* es un texto dramático que advierte de las inquietudes políticas de Elena Garro, que más tarde retomará en *Y Matarazo no llamó*, a pesar de que el grueso de su producción dramática y narrativa esté inclinada a los hallazgos mágicos, fantásticos e irreales, que son los que podrían conservar una verdad

¹⁹⁵ Alejandro Ortiz Bullé, *op. cit.* p.33.

fuera del tiempo. Sin embargo, como diría Martha Robles,¹⁹⁶ Elena Garro escogió construir a su personaje más cercano a la leyenda que al ser histórico, razón que no deja de incluir la posibilidad de que toda realidad puede ser sustituida por la fantasía. Pero en este caso el personaje principal logra entender su realidad sólo al final de sus días, cuando regresa a su pasado, a los días de la niñez cuando todo era perfecto. Es en ese fragmento donde la idea central de la autora queda clara, ya que mantiene su postura de que sólo en la niñez puede encontrarse la verdadera felicidad, donde podemos volar y alejamos de lo que nos daña.

ÁNGELES. [...] ¿Nadie entiende el idioma que yo hablo? Nadie te entiende, Felipe Ángeles. [...] ¡Ese era el cielo, azul, tendido, que amparaba mi infancia allá en Hidalgo! [...] Debajo de ese cielo había mi casa; había mi padre; había mi patria llamándome: ¡Ven aquí, niño Felipe Ángeles, no escapes a la ardua tarea de darme forma! ¡Ven aquí, niño Felipe Ángeles, ata un cordelito a mi cola de cometa y hazme subir al cielo como un papalote, con su cauda de frutos de colores! No me abandones [...] hazme navegar por mis cielos [...] ¡No me abandones, niño...! ¡Aquí estoy yo,... aquí estamos los dos;... ¡Recógeme, forma rosada, no me olvides, hazme un lugar en tu memoria! [...]¹⁹⁷

Los años han dejado huella en Felipe Ángeles, pero otro tiempo lo espera, el de la salvación, que llega por medio de la muerte, como línea de fuga que él trazó para evadir sus circunstancias al no aceptar el escape que le ofrecieron. La muerte será el lugar desde donde este hombre se reencuentre “con la materia”, no con la redención eterna, sino con su sueño, el reivindicar su propia vida hacia nuevas posibilidades. Para eso tiene que volver sus pensamientos a su origen, a la claridad de la verdad, a la niñez y, por último,

¹⁹⁶ “Es difícil desprender un carácter heroico de un correigionario villista, sin atender innumerables contradicciones entre sus ideales políticos y las atrocidades cometidas por la División del Norte. La barbarie de Villa impide entender la compañía de ese hombre culto y sensible en los saqueos, violaciones y asesinatos después de las batallas. Sin embargo, Elena presenta un hombre de espíritu en el ámbito que Azuela evocó como tolvenera cegadora e inacabable.” Martha Robles, *op. cit.* p.144.

¹⁹⁷ E. Garro, *op. cit.* p. 418.

encontrarse en paz en el fin de sus días. En las reflexiones que hace antes de morir se encierra una verdad del ser humano.

ÁNGELES. Otro tiempo me espera, sin jueces, sin premios, sin castigos. La salvación, el perdón, no están fuera, sino dentro de nosotros mismos [...].¹⁹⁸

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 426.

CAPITULO III

IMAGEN DE LA NARRATIVA, RECUPERACIÓN DE LA INFANCIA

III.1. El cuento

Según Héctor Perea, en México el cuento es tratado por los editores como un género básicamente comercial, pero indudablemente es una forma inmediata para la comunicación entre el autor y el lector.¹ Para él, este género² se puede relacionar de alguna manera con la Revolución de 1910 y lo político, pero más que nada con la “revolución cultural” que tiene sus orígenes en el Ateneo de la Juventud y que, posteriormente, se redefine con el grupo Contemporáneos. Éste último mantuvo una propuesta de experimentación y también de rompimiento con los planteamientos nacionalistas, logrando una transformación de las letras mexicanas. De tal forma que los cuentos escritos en la segunda mitad del siglo XX por autores como Carlos Fuentes o Elena Garro, entre otros, son clara manifestación de un pensamiento cosmopolita, lo mismo de lugares o de temas poco o nada explorados, pero, sobre todo, una expresión de nuevas corrientes literarias y de técnicas narrativas modernas.

¹ Héctor Perea en *Cincuenta años de cuento mexicano*. Investigación no terminada hasta el momento, que se lleva a cabo en el Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. La información fue tomada a través de internet, p. 3. Dicha postura es compartida en el presente estudio, pues si existe la fugacidad por la brevedad, el autor logra ese vínculo y permanencia de una idea, o varias, con el lector, dada la estructura específica del género. Como diría Carlos Monsiváis, *Lo fugitivo permanece*.

² Héctor Perea, *op. cit.*, p. 1.

III.2 *La semana de colores*

Los cuentos de *La semana de colores* (1964),³ al igual que el teatro breve y algunas novelas de Elena Garro, se distinguen por su tono poético y profundo conocimiento de la cultura popular mexicana, sin caer necesariamente en el nacionalismo,⁴ con algunos tintes del realismo mágico, muy al estilo de la escritora.⁵ Aquí, lo real se transforma en algo fantástico, ya que dentro del mundo de los personajes todo puede suceder, sin dejar de lado la verosimilitud.

Por la temática y la técnica, el libro podría dividirse en dos partes.⁶ Una, donde pone a niñas como personajes centrales, que de alguna manera se liga con la vida de la autora: *La semana de colores*, *El día que fuimos perros*, *Antes de la Guerra de Troya*, *El robo de Tiztla*, *El duende* y *Nuestras vidas son los ríos*. En la segunda se retoma a personajes adultos y sus historias con una problemática particular del mundo de los mayores. Esta última se subdivide, al tomar a la mujer adulta y sus conflictos de identidad, como temática principal en: *La culpa es de los tlaxcaltecas*, *El zapaterito de Guanajuato* y *¿Qué hora es...?*; también aparece la mujer proveniente del campo que ha padecido hambre e injusticias, carente de una educación adecuada, como consecuencia de su entorno, los cuentos son: *El*

³ La primera edición de la antología de cuentos, la cual agrupa 11 narraciones, está en: Elena Garro, *La semana de colores*, México: Universidad Veracruzana, colección Ficción (núm. 54), 1964. En el año de 1989 sale a la luz una nueva edición por Grijalbo. En ésta se incluye dos cuentos más: "Era Mercurio" y "Nuestras vidas son los ríos". (Las citas para el presente trabajo serán tomadas de la edición de 1989).

⁴ Emmanuel Carballo dice en *Protagonistas...*, que "son mexicanos sin ser nacionalistas", p. 509.

⁵ Al igual que lo hiciera anteriormente con su teatro breve, en los cuentos se muestra a una narradora innovadora, pues ella al igual que autores contemporáneos, como dice Héctor Perea en *Cincuenta años de cuento mexicano*, "antes, durante y después de la aventura novelística han visto en el cuento al medio insustituible de exposición de ciertos temas y de estudio de determinados personajes o ambientes", p. 2.

⁶ Según Emmanuel Carballo, *Protagonistas...* p. 509. Una parte trata temas de personajes niños y otra de personajes adultos. Efectivamente eso se percibe, pero Carballo no habla de otro aspecto importante, que son los subtemas que persisten dentro de estos dos apartados; por tal motivo considero importante, en este estudio, abordar en detalle los diversos matices temáticos que se observan.

anillo y *El árbol*. Por último, hay dos relatos donde los hombres son protagonistas, uno del campo y otro ciudadano; el primero en *Perfecto Luna*, y el segundo en *Era Mercurio*.

No obstante esta subdivisión, todas las historias se entrelazan buscando reflejar una idea garricana: la posibilidad de ser. Predominan esas características que unen la obra de Elena Garro, especialmente con las piezas dramáticas y su novela *Los recuerdos del porvenir*.⁷ Estos temas de unión son: los recuerdos de infancia, la fantasía, las situaciones mágicas, la muerte inminente como camino inequívoco hacia un destino inevitable; el tiempo detenido, el paralelo, el cíclico, pero, sobre todo, el tiempo irreal que en momentos toma el lugar de la realidad y en otros la comparte con el único objetivo de experimentar una existencia más plena. Es decir, a los personajes no les interesa el otro individuo, no se adaptan a su tiempo, ni a quien los rodea, aceptarlo así es imposible, por eso buscan otra forma de realización que sólo se encuentra dentro de ellos mismos; la imaginación y los sueños son más viables que lo tangible, ahí es donde encuentran su verdadero ser, su identidad.⁸

III.1.2 De la infancia y otras cosas

Las semejanzas, en su narrativa, no sólo están en la temática, sino también en el planteamiento de sus personajes. Por un lado, niñas que pueden realizar sus fantasías como Eva, Lili o la misma Isabel Moncada en su infancia, de *Los recuerdos...*, quienes fácilmente tienen acceso a sus sueños en un mundo fantástico alejado de los adultos; por otro, mujeres

⁷ Martha Robles encuentra una primer correspondencia, se trata de lo mexicano; en segundo lugar el predominio de los aciertos, la voluntad creadora y una congruencia entre las palabras empleadas con precisión y complejidad de sus protagonistas, *op. cit.* p. 132

⁸ Para Martha Robles, "La expresión poética de Elena no establece fronteras entre vigilia y sueño: lo real, la pesadilla, subsiste en territorio fantástico. Semejantes elementos forman *La semana de colores*, cuyos cuentos parecen hilar metáforas y protagonistas próximos a la novela". *La sombra fugitiva*, p. 132

sometidas a la rutina que intentan escapar a través de la imaginación: Laura, Lucía, Blanca, o Isabel y Julia (éstas últimas de *Los recuerdos del porvenir*). Los sirvientes o nanas nos recuerdan a los personajes biográficos que rodearon a la autora en su infancia, así como aquellos seres fascinantes e irreales como Don Flor en el cuento *La semana de colores*, o en las piezas de teatro, Cándido Morales en *El rey mago*, o los personajes de *Los pilares de doña Blanca*; locos como Juan Cariño de *Los recuerdos del porvenir*. Todos ellos indispensables para crear la atmósfera de su literatura. En cuanto al estilo, el ambiente de las historias proporciona una "riqueza de imagen" diría Priscilla Gac-Artigas:⁹ pueblos solitarios, llenos de polvo o de vegetación, en ocasiones cobijados por un sol ardiente, reminiscencias biográficas de Garro. El lenguaje poético presente en la utilización de varias voces narrativas y perspectivas de un mismo suceso, como es el caso de *El duende*, *El robo de Tiztla* y *Los recuerdos del porvenir*, por ejemplo.

En la antología de cuentos *La semana de colores*, la autora hace gala de una narrativa escrita con pasión, reuniendo un anecdotario de la infancia que recuerda la permanencia de una etapa vital. A través de sus historias hace factible la posibilidad de soñar porque, para ella, la imaginación es atemporal. Los personajes infantiles descritos parecen ser los únicos con capacidad de viajar a través de sus fantasías, ya que gracias al mundo fabulado donde se mueven, se logra una mezcla del tiempo con el propósito de huir de la cronología lineal del adulto. Sería ingenuo pensar en un trabajo fácil al abordar estos temas, sin embargo, no lo es, gracias al excelente manejo del lenguaje; Elena Garro se permite transgredir el mundo lúdico del adulto, guardado celosamente, permitiendo a los mensajes perdidos dentro de los

⁹ Priscilla Gac-Artigas, *Reflexiones, ensayos sobre escritoras hispanoamericanas contemporáneas*. La investigadora realiza toda una recopilación de ensayos sobre diversas escritoras entre ellas Elena Garro, se puede localizar en <http://pegacarti/index.html/Garro-Elena.htm>

sueños ser descifrados y cuestionados de manera sutil, como en *La culpa es de los tlaxcaltecas* o en *El zapaterito de Guanajuato*. Dichas fantasías pueden permanecer reprimidas, pero se manifiestan gracias a la decisión de la escritora. Cuando esto no es posible, y el sueño es anulado, el resultado es la desdicha de los personajes.

Dice Martha Robles, en *La sombra fugitiva*, que si no se realizara un repaso de ese "anecdotario paranoico y plañidero, sería difícil penetrar en los juegos enigmáticos de *Los recuerdos del porvenir* o en los relatos de *La semana de colores*, en los que el sueño va hilvanando una demencia fantástica, atemporal y sanguinaria: sus temas maestros."¹⁰

Conuerdo con Robles en la idea de que dicha antología guarda una relación estrecha con la primera novela, pero también con algunas piezas de teatro, así como una cierta correspondencia con títulos posteriores, específicamente, creo, con los relatos de *Andamos huyendo*, *Lola*, manifestándose ésta "como eco inmediato de la expresión que le precede."¹¹

En los textos anteriormente citados predomina una euforia narrativa, donde lo fantástico se funde con lo real, creando una literatura "encendida de pasión, de sabor y de vida".¹² De tal manera que en los once relatos de *La semana de colores* predomina ese ambiente que favorece la vigencia de los sueños.

III. 4 Leli y Eva, duendes de jardines

En la mencionada antología de cuentos se plantea una aventura atemporal con los personajes infantiles Eva y Leli. Sobre este tema, Gloria Prado comenta que estas niñas son "(las dos mujeres míticas fundantes de la mitología judeo-cristiana) que entran y salen libremente del

¹⁰ Martha Robles, *op. cit.*, p. 133.

¹¹ *Ibid.* p. 134-135.

¹² *Ibid.* p. 135.

Paraiso (el jardín de su casa), en donde el orden natural rige sobre espacio y tiempo imponiéndoles una ley distinta a la humana que es la que prevalece fuera del Edén.”¹³ En la literatura babilónica del siglo XVIII antes de nuestra Era, aproximadamente, en el texto *Gilgamesh, Enkidu y los infiernos*,¹⁴ de indudable origen sumerio, aparece un personaje llamado Lilith,¹⁵ el cual inicialmente tenía su morada en las ramas de un árbol de tamaño prodigioso y que, posteriormente, huyó al desierto. Según el erudito Samuel Noah Kramer, estudioso de la civilización sumeria, “Lilith es un demonio femenino cuyo nombre se ha conservado hasta la demonología judía y medieval”.¹⁶ Sin embargo, ese equilibrio, al que se refiere Prado, no clausura la posibilidad de una apertura o acceso a otro universo. Elena Garro define claramente las distintas leyes que rigen el acontecer cronológico y espacial, desde la visión muy particular y sobrenatural de unos individuos que se oponen a llevar su vida bajo normas establecidas: Leli (Lilith), Lelince es un ejemplo, pues también prefieren la protección de un árbol y los sueños. Frederik Koning, en su *Diccionario de demonología*, afirma que para los antiguos sumerios y babilonios “[...] Lilith era un súcubo que visitaba a los hombres en sus sueños a fin de hacerles proposiciones lujuriosas. De las relaciones carnales subsiguientes nacían monstruos sin cara [...]”¹⁷ También Koning señala que para algunos estudiosos de tradición hebrea, Lilith había sido la primera mujer de Adán. Asimismo, otros intérpretes sostienen que “[...] Lilith como primera mujer de Adán, fue

¹³ Gloria Prado, “En el escenario del tiempo transmutado: la narrativa de Elena Garro”, en *Elena Garro Reflexiones en torno a su obra*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, D.F. 1992, p.49-50.

¹⁴ Samuel Noah Kramer, *La historia empieza en Sumer*, Barcelona: Traducción de Jaime Elías, Ediciones Orbis, Biblioteca de Historia, 1985, cita p.210.

¹⁵ Cf. el *Zohar o libro del esplendor*, donde se habla de Lilit como la que “de la grieta del gran abismo, arriba, vino cierta hembra, el espíritu de todos los espíritus [...]. Y en el mismo comienzo existió con el hombre. ”Cuando Adán fue creado y su cuerpo había sido terminado”. *Op. cit.*, p. 94.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Frederik Koning, *Diccionario de demonología*, Barcelona, España: Traducción de Fernando Corripio. Editorial Bruguera. Colección Enigmas del Universo. cita p. 162.

seducida por Satanás y se marchó con él.”¹⁸ Ese mundo fascinante, mezclado con recuerdos de la infancia, se encuentra de manifiesto en este personaje, que Luz Elena Gutiérrez de Velazco¹⁹ llama bipolar, Eva-Lelinca, que suma características de ensoñación, atrevimiento, acción y pasividad, como una contemplación del devenir del mundo. Tan es así, que más tarde esta niña se transformará en la mujer insumisa, protagonista misteriosa de muchos relatos. Ejemplo del desdoblamiento de una misma personalidad (Elena Garro): Eva, Lilith, Lelinca o Leli, serán la misma mujer.

Estos dos personajes aparecen con los mismos nombres y características en casi todos los relatos de *La semana de colores*. Podríamos pensar que la escritora pretende mostrar al lector fragmentos de la vida de un personaje central, de su infancia y madurez, como si fueran episodios de aventuras, una mujer llamada Lelinca, con algunos segmentos compartidos principalmente con su hermana Eva. Es significativo que Elena Garro utilice, tanto en *La semana de colores* como en *Andamos huyendo Lola*, a personajes infantiles femeninos con idénticas características, como si quisiera insistir en el mismo personaje. O más aún, como si existiera una obsesión que es necesario plasmar en el papel para exorcizarla o dejarla en una memoria literaria. El lector puede realizar un seguimiento de los diversos momentos de una vida, la de Leli, a quien, por otra parte, se observa como el “hilo conductor a través del cual cobra sentido la idea de la sensibilidad”,²⁰ siendo, al mismo tiempo, un símbolo de la fortaleza femenina en la obra de Garro.

Para Luz Elena Gutiérrez estas niñas “sucumben ante las presiones de un ambiente violento, impositivo y cruel, que las condena a ser mujeres sin cocina, sin casa, pero con recuerdos y

¹⁸ *Ibid.*, p. 163.

¹⁹ Luz Elena Gutiérrez de Velazco, “Elena Garro, maga de la palabra” en *Elena Garro Reflexiones...*, p. 25.

²⁰ L. Elena Gutiérrez, *op. cit.*, p. 25.

con palabras. Entran al mundo de los adultos pertrechadas con la imaginación como defensa.”²¹ Efectivamente, tienen que luchar contra el mundo real, pero salen victoriosas. Estos personajes son definidos, gracias a un espacio y un tiempo específico, en nada relacionado con los de la mujer casada abandonada, ni tampoco con los del hombre, pues las protege su microcosmos “irreal”. La niña, cuando deja de serlo, recurre a la imaginación, ya que la realidad es cruel y difícil de confrontar. No obstante, sus personajes pueden ser niños o actuar como tal, pero siempre con franca disposición, aunque la sociedad lo juzgue incorrecto. Este elemento de fabulación es el narrado por Garro, insistentemente, en sus cuentos.

En *La semana de colores* son más frecuentes las historias donde se narra ese mundo fantástico de dos niñas descritas detalladamente; tienen un lenguaje lleno de vida, dialogan con santos, magos, duendes y dioses. Advertimos como la mente de las infantes llega a escindir de la realidad mediante una alternancia de lo común y cotidiano con lo increíble o mágico, provocando en el lector una sensación de extrañeza. De alguna manera estos personajes no forman parte de una realidad al estar desligadas mentalmente de sus progenitores pertenecen más al mundo de sus sueños.

La antología mencionada presenta, específicamente, seis cuentos destacando el aspecto lúdico del mundo infantil y su constante enfrentamiento con el control adulto y patriarcal, temática que reaparece en *Andamos huyendo Lola* (1980), donde de nuevo se da vida a ese cosmos de la infancia: el espacio de la cocina, de los aromas, de la hermosura de las tías, de la cercanía-lejanía con la madre, así como de la compañía de las sirvientas.

²¹ *Ibid.*, p. 25.

A continuación se analizarán dichos cuentos donde la protagonista es una niña, tomando en cuenta lo mencionado anteriormente, estos son: *La semana de colores*, *El día que fuimos perros*, *Antes de la guerra de Troya*, *El robo de Tiztla*, *El duende*, *Nuestras vidas son los ríos*. En todos ellos la protagonista lleva el nombre de Leli, o Eva, del cual ya hemos hablado, diminutivo de Lelinca, donde advertimos la referencia a lo familiar y la importancia que le otorga la narradora. En estos cuentos existe una familia integrada por un padre, llamado Antonio, algunas veces se le llama por su nombre, otras no; también está la madre, llamada Elisa, en algunas ocasiones la "señora" caracterizada completamente en el cuento *Antes de la guerra de Troya*.²² De ésta, las hijas dicen: "esa señora [...] era mi madre, se escondía en su cuarto, se acercaba al tocador y cerraba las puertas de su espejo.... Echada en la cama, su trenza tibia le dividía la espalda."²³

Igualmente están reflejadas las dos hermanas de la escritora, una, al parecer mayor, nombrada Eva, quien aparece como cómplice de aventuras y confidente en ese mundo misterioso, que se convierte en perro en *El día que fuimos perro*, y algunas veces observa seres mágicos como en *El duende*. A su hermana mayor, Elena Garro le dedica una historia particular donde es protagonista, *El robo de Tiztla*. La hermana menor, Estrellita, aparece en *El duende* así como un hermano más pequeño, Antofito; el tío Boni y su difunta esposa Hebe son personajes importantes en *Nuestras vidas son los ríos*. Pareciera ser este cuento un homenaje a dicho tío, como se reafirma en la dedicatoria.²⁴ Igualmente sirvientes como

²² Véase Patricia Rosas Lopátegui, *Testimonios sobre Elena Garro*, pp. 67-75.

²³ Elena Garro, *Antes de la guerra de Troya*, *op. cit.*, p. 82.

²⁴ Véase P. Rosas Lopátegui, *op. cit.*, pp. 62-94.

Rutilio,²⁵ Candelaria y Ceferino ambientan los relatos: "... hombres y mujeres de ninguna parte, cuyo ritual de servicio incluye el coro demencial de ocurrencias patronales"²⁶.

Al mezclar el mundo y personajes de su infancia, Elena Garro establece una relación manifiesta entre la escritora y el personaje central: la misma autora, quien por cierto se sorprendió de lo que ella llamó "espantosa coincidencia"²⁷. No sería la primera ni la última vez, pues también en sus piezas de teatro, en novelas posteriores a su exilio y, en particular, en *Los recuerdos del porvenir*, se transparenta una Elena Garro como vínculo y personaje principal en su producción literaria. Ella misma reitera a Emmanuel Carballo ese universo infantil y las relaciones con la gente que la rodeó, así como las palabras, acontecimientos preservados en su memoria. La identificación de su vida en su obra la confiesa así a Emmanuel Carballo:

Mira, Emmanuel, [...] no me había fijado en la espantosa coincidencia, porque nunca me releo y fue gracias a una amiga que leyó el libro [se refiere a *Los recuerdos del porvenir*] y me hizo una pregunta cuando me di cuenta de que yo misma había escrito mi suerte, lo cual comprueba mi teoría: la memoria del futuro es válida. Pero me ha fastidiado, y estoy cambiando los finales de todos mis cuentos y novelas inéditos para modificar mi porvenir.²⁸

.....
Escribí [...] como un homenaje a Iguala, a mi infancia y aquellos personajes a los que admiré tanto y a los que tantas jugarretas hice.²⁹ [...] desde los mozos: Don Félix, Rutilio, Antonio, las muchachas Fili, Tefa, Ceferina, Candelaria, mi madre, mi hermanito, mi padre, mi tío, Deva, Estrellita, Boni, el Profesor, Toni el perro y yo.³⁰

Del mismo modo se describe la relación de dicha familia a lo largo de estos seis cuentos, relación de completa libertad, carente de figuras de autoridad al vivir, todos, en un espacio y tiempo determinados por ellos. Los progenitores, por ejemplo, tienen una actitud tolerante para con sus hijos, no así los sirvientes, quienes no limitan sus reprimendas y consejos hacia

²⁵ *Idem*

²⁶ Martha Robles, *op. cit.*, p. 134.

²⁷ Emmanuel Carballo, *Protagonistas...*, p. 492.

²⁸ *Ibid.*, p. 492.

las niñas. Eva, en *El robo de Tiztla*, reafirma esa distancia entre los padres y ellas, así como una cercanía con los criados.

Mis padres estaban muy ocupados con ellos mismos y a nosotros nos pusieron en el jardín y nos dejaron crecer como plantas.[...]
Yo era muy amiga de las criadas de mi casa. Me gustaban sus trenzas negras, sus vestidos color Violeta [...] Lorenza... me confiaba secretos [...] ³¹

Este mundo de las criadas, su religiosidad y sus cocinas parecen ser los espacios y compañía preferidos por los personajes infantiles, en contraste con el ambiente literario exigido por sus padres. Por ejemplo, la escritora recuerda a Emmanuel Carballo que su madre le decía “lean, tengan virtud”, frase reiterada en el cuento *Antes de la guerra de Troya*:

Les gustaba el silencio y cuando hablábamos decían:

-¡Lean, tengan virtud! ³²

Esa familia integrada por el padre, la madre y demás habitantes de la casa, proporciona una sensación de seguridad al personaje Leli, permitiéndole perderse en sus fantasías, facilitadas por el universo literario proporcionado gracias a sus progenitores.

III. 5 Una semana pintada de colores en un tiempo fijo

El cuento *La semana de colores*, que da nombre a la antología, plantea la siguiente historia: don Flor, habitante misterioso para el pueblo, tiene el poder de organizar de una manera particular los días, que a su vez son mujeres, desde el centro de la casa, mientras dos niñas, Leli y Eva, personajes centrales, han llegado de curiosas a ese lugar, para observar

²⁹ *Ibid.*, p. 504.

³⁰ Emmanuel Carballo, *Protagonistas...*, p. 500.

asombradas la descripción que él les hace de los cuartos donde habitan los días-mujeres. A cada paso de las niñas, mientras más avanzan en su conocimiento de la semana de colores, su desconcierto crece, pues ésta no concuerda con la que su padre reconoce y respeta, la Semana Santa y el calendario cristiano. Además, el personaje les infunde miedo, ya que sus ojos negros les recuerda la maldad. Al final del recorrido y de la historia se descubre que Leli y Evita tienen la posibilidad de hablar con los muertos, aunque ellas no lo comprendan del todo; el pueblo sabe que ese hombre, personaje mágico, ya había muerto antes de que ellas acudieran a su casa. Esta situación provoca la incredulidad y miedo de Rutilio, el sirviente de la casa, por la versión que le proporcionan las niñas.

-¿Están seguras de que les habló? -preguntó Rutilio [...]

-Sí... nos habló mucho... -se echaron a llorar.

[...] ¿Están seguras de que les habló?... Dicen que murió hace varios días [...].³³

Desde ese momento su visión del mundo no fue la misma, habían descubierto la maldad de ciertos días, un tiempo paralelo, distinto al que ellas esperaban encontrar en los días de colores, el del hombre, donde conocieron a la muerte.

En otro de los cuentos, *El día que fuimos perros*, el tiempo de las niñas cambia automáticamente al convertirse en perros por su propia voluntad. Ubicándose en un día desde donde pueden observar lo sucedido en otro, el día de los hombres; de manera que tienen la capacidad de mirar las dos líneas temporales, cosa que no podrán hacer ni los adultos ni el perro Toni que las acompaña. La opinión de Gloria Prado, en cuanto a la forma de manipular el tiempo en esta historia, es que “la espacialidad se presenta como escenario

³¹ Elena Garro, *El robo de Tixtla*, pp. 98, 99.

³² *Ibid.*, p. 82.

³³ Elena Garro, *La semana de colores*, p. 72.

de tres dimensiones,”³⁴ debido a que todo transcurre de manera distinta para los que se ubican en el tiempo real, y para la perspectiva de Eva y la de Leli.

EL DÍA QUE (sic) fuimos perros no fue un día cualquiera, aunque empezó como todos los días. Despertamos a las seis de la mañana y supimos que era un día con dos días adentro.³⁵

Para Leli y Eva el tiempo no está determinado por las leyes, sino por sus sueños y fantasías; ellas juegan, vuelan y brincan en los días sólidos, cargados de “papelones oscuros” que ordenan a su antojo, es decir, detienen el tiempo para verlo con sus ojos de perro. Al intentar penetrar, aunque con cautela, de un tiempo a otro paralelo, en ese momento todo se queda quieto y se separan del tiempo de la cocina, de la casa “[...] metida en su otro día.” Pero cuando descubren la muerte de dos hombres en la calle, se dan cuenta de la imposibilidad de compartir un día con otro. Además de varios tiempos, también hay espacios distintos. Los personajes infantiles se encargan de ubicar al lector en esos intervalos, pero al final del cuento concluyen que existe una separación entre los hombres y el mundo de los sueños. Separan a los padres y los hermanos ubicándolos en la ciudad, en un mundo exterior; desde el fondo del jardín, en el interior, pero lejos del centro están los criados, mientras debajo del árbol ellas duermen tranquilas en su día.

Al igual que sucediera con las niñas de *Antes de la Guerra de Troya*, estos personajes pierden su día de sueños; el motivo aquí, fue también un suceso del mundo de los adultos: la maldad del hombre, el asesinato, la muerte. No obstante, todo sucedió durante ese momento del sueño.

³⁴ Prado Gloria, *En el escenario del tiempo transmutado*, p. 50.

³⁵ Elena Garro, *El día que fuimos perros*, p. 73.

Al cabo de un rato despertaron sobresaltados. [los perros] El día paralelo estaba allí, sentado en la mitad del cuarto. [...] En el sueño, sin darnos cuenta, pasamos de un día al otro y perdimos al día en que fuimos perros. -No te asustes, somos perros [...]. Pero Eva sabía que ya no era verdad. Habíamos descubierto que el cielo de los hombres no era el mismo que el cielo de los perros.³⁶

Antes de la Guerra de Troya es un homenaje a ese mundo infantil de la escritora que ya se distingue en el teatro breve, en el cual las niñas se encargan de describir a una familia girando alrededor de los libros. De ahí que al robar un libro leído por su madre, *La Iliada*, el descubrimiento transforme la perspectiva de su realidad. Esta lectura las ubica en otro espacio que les facilita tomar conciencia de la vida de los adultos. Desde esa nueva perspectiva proporcionada a partir de su lectura de la Guerra de Troya sufren por la división provocada; antes eran una sola persona, “no amábamos” decía Leli, “sólo andábamos, sin saber bien a bien en dónde”³⁷. Desde ese momento se supieron solas en el mundo real, en un tiempo y espacio desconocido. Héctor y Aquiles las separaron, les mostraron la maldad, la bondad y el amor del mundo. Salieron de un espacio para ubicarse en otro.

La espacialidad es aquí de dos dimensiones, pero no se juntan, ni se cruzan como en *El día que fuimos perros*, mas bien se pierde la primera al entrar en contacto con la verdad. No olvidamos que su actuar cotidiano se rige por un orden, quizá por ello fue su atrevimiento de conocer lo prohibido.

III.6 Lo insólito desde el tiempo y perspectiva de las niñas

Por otra parte, el tiempo, como las cosas, tiene vida en estas historias, ya sea que los muros respiren “ceniza ardiente”, que el día se ponga “sentado en la mitad del cuarto”³⁸ o “en ruedo sobre unos petates... [como una mujer]”,³⁹ o en el patio de la casa de don Flor.

³⁶ *Ibid.*, p. 79,80.

³⁷ Elena Garro, *Antes de la Guerra de Troya*, p. 87.

³⁸ Elena Garro, *El día que fuimos perros*, p. 79.

Y esa vida es la que buscan los personajes; por ejemplo, ese patio puede interpretarse como el centro del universo desde donde se controla el devenir de las horas y a donde todos los hombres llegaban para pedir la manipulación de los días; ahí todo podía suceder, ya que lo circundaban los cuartos donde habitaban los días-mujeres. Igual ocurre en el patio de las niñas-perro. De alguna manera el orden de la semana se establecía en sentido contrario al acostumbrado, de domingo a lunes, del mismo modo que en *La semana de colores* se ordenaban los siete pecados capitales que caracterizaban a cada uno de los días y sus virtudes.

Por tal razón, los cuentos mencionados son una intromisión en el tiempo cronológico, un rompimiento e invención de otra realidad que ejemplifica perfectamente esa visión infantil del cosmos; la escritora plantea unos días atractivos, poniéndolos de colores para permitir a las niñas los imaginen en sus sueños y así darles la posibilidad de un tiempo distinto, aunque ya lo vivieran a su manera. Por ejemplo, Leli pide siempre un jueves, Eva en cambio prefiere el martes. Sin embargo, el viernes no les agrada por ser morado, pues además de “silenciosos llenaban a la casa de grietas”,⁴⁰ dice la voz narrativa. Antes del encuentro de las niñas con lo fantástico, el tiempo ordinario existía de una manera particular, pero quizá sólo para los sirvientes, para los padres y ellas no era importante, ya que “cualquier día podía ser jueves” y se podía modificar y detener. Al menos Eva y su hermana ya imaginaban otro tiempo desde la colina de los girasoles, durante sus juegos, pero enfrentarse a un tiempo real sólo les dejó un sentimiento de terror, de desesperanza y desilusión, pues ellas carecían de un orden normal en el devenir de las horas.

³⁹ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁰ *Idem*

Las semanas no se sucedían en el orden que creía su padre. Podía suceder también lunes, martes, miércoles, jueves, viernes, sábado y domingo; pero era una casualidad. ¡Una verdadera casualidad! Era mucho más probable que del lunes saltáramos bruscamente al viernes y del viernes regresáramos al martes.⁴¹

La ruptura de esa realidad infantil, de esos días llenos de vida, se presenta cuando algún personaje ajeno a su mundo les muestra el mundo adulto y transforma su realidad. Esos espacios regidos por los juegos de dos niñas transgreden las leyes del adulto y las dominan por medio de los sueños, de dos personajes infantiles que se pierden en el tiempo; desde que cruzan la puerta de su casa o el límite de ese cosmos prohibido, hasta que salen, las horas no existen en el tiempo real, pero sí en su imaginación. Tal y como sucede a la protagonista del relato *¿Qué hora es?*, en *Andamos huyendo Lola*.

A los personajes centrales se les permite ver el otro lado del mundo desde la “colina de girasoles gigantes”, o desde “el borde de la acera” como perros; pero ellas, al igual que los niños Moncada, en *Los recuerdos de porvenir*, tienen en su vida ausencias que suplen con emociones y experiencias provenientes de ese espacio fantástico. De tal manera que dicho espacio se convierte en territorio donde, según Martha Robles, “... Elena expone lo insólito como si se tratara de eventualidades efímeras.”⁴²

Como sucede en el relato titulado *El robo de Tiztla*, que narra la experiencia de la niña Eva después de haber provocado un escándalo en el pueblo debido a sus fantasías; el misterio de un robo no resuelto, lo “sobrenatural” intuido por los habitantes del lugar, mezclado en el suceso, las historias desatadas y la relación de la niña con las criadas son algunos elementos destacados de esas eventualidades imaginativas. De nuevo todo tiene lugar en un jardín, el espacio propicio para los juegos y para la imaginación. En ese sitio todo es posible para Eva,

⁴¹ *Ibid.*, p. 59.

⁴² Martha Robles, *La sombra fugitiva*, p. 134.

por eso cuando se lo quitan para construir, le arrebatan e invaden su espacio vital; no le queda más remedio que buscarse otra distracción: inventarle un tesoro a ese lugar e incitar, sin proponérselo, “un robo sin robo. Muy raro [...]” que nadie se explicó, pero que su sirvienta Lorenza pretendió hacerlo. Para mantener el misterio, ambas cómplices deciden guardar su secreto.

A medida que las lenguas los pulieron, se transformaron en enemigos cada vez más sospechosos y más extraños, hasta que un día tomaron la forma de demonios. ¡Claro! Por eso la niña Evita nunca quiso decir lo que vio y Lorenza perdió el habla.⁴³

III.7 Religión, religiosidad y la visión de la muerte

La autora de *La semana de colores* deja claro que existe una transgresión explícita del concepto de religión en varios cuentos, desde el planteamiento de los personajes, la ambientación, los temas y, sobre todo, por la irreverencia permanente de los protagonistas al infringir los simbolismos que alrededor de ellos se manejan. En los personajes se manifiesta el conocimiento de una religión específica, la católica, pero no una aplicación de su doctrina al pie de la letra. En consecuencia, para los personajes infantiles es como si no existiera en su rutina una genuina reverencia al dios cristiano, a pesar de que en voz del padre se recalque. En *La semana de colores* dicen las niñas:

... Los días eran blancos y que la única semana era la Santa: Domingo de Ramos, Lunes Santo, Martes Santo, Miércoles Santo, Jueves Santo, Viernes de Dolores y Domingo de Resurrección.⁴⁴

⁴³ E. Gatto, *El robo de Tiztla*, p. 96.

⁴⁴ E. Gatto, *La semana de colores*, p. 71-72.

Leli y su hermana no tienen miedo al castigo divino ya que su concepto del bien y del mal es otro: “-Nuestro Señor Jesucristo no nos da miedo”⁴⁵, dicen. Por eso se atreven a transgredir el tiempo acudiendo a la casa que está detrás de la colina, transgreden la naturaleza transformándose en perros, en *El día que fuimos perros*, poniéndose nombres religiosos como “Cristo y Buda”,⁴⁶ o pidiendo a Dios su propia muerte en *El duende*. Sin embargo, esa libertad les permite tener un acercamiento a la información religiosa, transmitida principalmente por sus padres y a una religiosidad popular conocida a través de los sirvientes, lo mismo que información política y social adquirida de las lecturas y conversaciones familiares. Un ejemplo de esos variados conocimientos religiosos aparece en la constante mención a imágenes de Cristo y de Buda en *El día que fuimos perros*; en la descripción de pecados y virtudes”, así como de la Semana Santa en *La semana de colores*. Por ejemplo, Leli cree que Estrellita: “parecía un idolito dorado” sentada junto a su cama. El permanente escrutinio de toda información por parte de estos personajes, así como su irreverencia, les permite cuestionar la religión. Dado que tenían información de diversas religiones y dioses se preguntan el origen de tanta variedad; a falta de respuestas, su naturaleza no les permite expresar reverencia o temor a un solo dios. Véase cómo en *El día que fuimos perros* Leli recuerda al Cristo en la pared de su casa vestido con “su túnica blanca” y a Buda “envuelto en su túnica naranja”. De esta actitud surge la idea de ponerse esos nombres para convertirse en perros.

-¿Cristo? Es buen nombre de perro.

_ Yo me llamaré ¡Buda!

⁴⁵ *Ibid.*, p.62.

⁴⁶ Elena Garro, *El día que fuimos perros*, p.75

-Es muy buen nombre de perro.⁴⁷

Estos personajes hablan desde su perspectiva de animales y descubren “que el cielo de los hombres no era el mismo que el cielo de los perros”, ya que “los perros no compartían el crimen con nosotros”, dice Leli.

Pese a toda su formación familiar, no es la religión lo que les revela la vida y sus valores, sino el contacto con el conocimiento, con la cultura, con sus vivencias dentro de una tradición popular. Así, dicen las protagonistas, “antes de Troya”, fuimos “dos en una, no amábamos, sólo estábamos, sin saber bien a bien en dónde”.⁴⁸ Lo mismo les ocurrió en el cuento *El duende*, cuando Eva descubre el acto premeditado de su hermana, al atreverse a irrumpir en otra realidad, en otro orden que no le correspondía; la traición y la mentira las separa, ya que Leli intentó morir, pero acompañada de Eva.

En esta historia Eva inventa la existencia de un duende, que habita en el jardín de su casa, lugar donde realizan sus fantasías, espacio propicio para ser ellas. Celosa de su hermana, Leli hace creer a Eva que también ve al duende. Al final del cuento sabemos que sólo Estrellita, la más pequeña, se comunica realmente con este personaje, por lo tanto las otras mentían al respecto. Además, Leli afirma que fue éste quien la movió a buscar la muerte de su hermana mayor, obligándola a comer de una hierba “prohibida” del jardín, para después comerla ella y así morir juntas. “¡Dios mío, haz que se las coma!” Dios la oyó, porque su hermana empezó a comer las hojas...’ ¡Dios mío, que se muera!”⁴⁹ Objetivo que no se cumple pues su familia las rescata, horrorizada, al comprender que Leli no teme ni comparte su concepto del bien que la religión enseña, ni el papel de su dios en la vida del hombre.

⁴⁷ *Idem*

⁴⁸ Elena Garro, *Antes de la guerra de Troya*, p.87.

-No sabías que eran venenosas. ¿Verdad, hijita?
 -Sí lo sabía, y le pedí a Dios que me ayudara a matarla.
 -¡Mala!⁵⁰

El mito religioso de la pérdida del paraíso de Adán y Eva por culpa de la serpiente se cumple en este cuento. El jardín de la casa es el paraíso; el duende, como la serpiente, induce a comer la hierba venenosa. Así como “los primeros padres” pierden la vida eterna y se separan, Eva y Leli dejarán de ser una en el instante en que compartan lo prohibido.⁵¹

No extraña la actitud del personaje, coherente con a la formación recibida; a esta niña como a su hermana les queda como única salida fabricarse una religión a su manera. No obstante recordemos su inocencia, estado permisible para preguntar cualquier cosa, como lo hará en *Antes de la Guerra de Troya*. Por supuesto, gracias a la información recibida pueden percibir las diferencias entre la imagen de un Cristo crucificado y la de Huitzilopochtli representado como un bultito. Por ello todo está fuera de lugar en su mundo, porque no se manifiestan ante ellas, como los hechos cotidianos. De ahí su actitud de fantasear con la religión, ya que la información transmitida por los sirvientes se refiere específicamente a la religiosidad del pueblo, sobre todo de los diferentes santos mencionados e invocados en su cotidianeidad: “Jesús Santísimo”, “Alabanzas a Dios” o “Petición al perpetuo Socorro, o al Señor”⁵²

Son palabras, que repetirán constantemente en presencia de las niñas, ya que la religiosidad, que no la religión, se define en estos personajes populares que dicen a las niñas: “Nuestro Señor Jesucristo les va a sacar los ojos por mirar lo que no deben mirar”,⁵³ sentencia un sirviente de la casa. Rutilio, por su parte, les recuerda a Leli y a Eva que el “Señor

⁴⁹ Elena Garro, *El duende*, p. 106.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 107.

⁵¹ Cf. *La epopeya de Gilgamesh*, versión de Agustí Bartra, México: Suplemento de a revista Tlatoani.

⁵² Elena Garro, *Antes de la guerra de Troya*, p. 88.

Jesucristo” no les dará la “luz” por su actitud sacrilega y se molestará con ellas por querer saber más de lo permitido. En esa infancia aprenden a temer a otras cosas, como a la brujería, aunada a la religiosidad, o a Lorenza, cuando amenaza a Eva con lanzarle “el mal” por mentirosa en el relato *El robo de Tiztla*.

En la Biblia es Dios quien prohíbe a Adán y Eva probar del fruto del conocimiento, pues les advierte que ello les traerá sufrimiento. Sin embargo, en *La semana de colores*, es don Flor, el sacerdote del mal, quien permite a las niñas acceder al conocimiento. Lo anterior permite ver a los personajes perdiendo la inocencia a causa de la maldad del mundo real, del adulto, y si la niñez se caracteriza por ser la inocencia y la pureza, también puede sucumbir a la maldad a través del conocimiento de ella.

El mal y la muerte que las perseguía todos los días a “las tres de la tarde” cuando “el sol se detenía en la mitad del cielo”,⁵⁴ mató su inocencia, la muerte quería lo suyo y para eso “las rondaba: se detenía sobre las ramas y desde allí las miraba.” Aunque esto no las intimida, Leli no quiere llegar sola a la muerte que se plantea como posibilidad de acceder a otro espacio atractivo, pero desconocido, por eso dice: “-Eva, ¿te da miedo morir? -No, el otro mundo es tan bonito como éste.”⁵⁵

Busca la puerta que abre al otro mundo, “el pozo negro que era la muerte. Por ahí caerían también su padre, su madre y sus hermanos.”⁵⁶ El personaje no actúa por maldad, sino porque entiende en las palabras de su hermana que morir no es tan malo, no hay porqué tenerle miedo. Esta idea es originaria de los pueblos prehispánicos⁵⁷ respecto al otro mundo, comprender que la vida en la tierra es sólo una transición, un momento, pues la

⁵³ Elena Garro, *La semana de colores*, p. 73.

⁵⁴ Elena Garro, *El duende*, p. 103.

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ *Idem*.

verdadera nos espera al finalizar nuestro tiempo cronológico. El mito cristiano sobre la vida y la muerte,⁵⁸ así como la concepción prehispánica en cuanto a lo transitorio de la existencia, y la vida después de ésta, están representados con maestría en esta historia donde se alude persistentemente a la fantasía. Sin embargo, creer es poder imaginar, y eso hacen las niñas con su realidad.

Un claro ejemplo de la preocupación de Elena Garro por referirse a la muerte se encuentra en el cuento *Nuestras vidas son los ríos*, dedicado especialmente a Sofia Garro y a su tío Boni, a quien amó, respetó y quien le dice en esta historia las mismas palabras que su padre: "Estamos dejados de la mano de Dios".⁵⁹ La familia de las niñas Eva y Leli lee en el periódico sobre el fusilamiento del General Rueda Quijano, de veintisiete años de edad. Así se enteran cómo enfrentó a la muerte "con desgano". Dicho acontecimiento es la clave para que los personajes infantiles y la casa se adentren a otro tiempo y espacio donde la muerte dirigirá sus pensamientos y acciones.

[...] la casa sobrecogida por el estruendo se achicó ante la grandeza de su vuelo hasta volverse una piedrecita perdida en un gran llano. El paso del general al mundo de los guerreros produjo ese estrépito de espadas y luego ese silencio, esa nada [...] ⁶⁰

Las niñas manifiestan su concepción de la muerte. Según los acontecimientos, Eva cree en los "ángeles con espadas" y Leli en la reencarnación. Para Eva, "Good bye", las últimas palabras del muerto, indican la señal mágica para "que los ángeles" lo reciban. Garro se encarga de que sus personajes tengan una visión del mundo y de la muerte distinta a la del adulto. De ahí la originalidad de cada texto, cuya intención es que no se hable de la muerte si no es con

⁵⁷ Véase Alfonso Caso, *El pueblo del sol*, p. 123 y León-Portilla, *Los antiguos mexicanos*.

⁵⁸ Véase Miguel León-Portilla, *Los antiguos mexicanos...*, p. 147-150.

ironía y buen humor. De tal modo que el fusilado puede aparecer en: “La rueda de las reencarnaciones, igual a la rueda de los caballitos [...]. En un caballito naranja adornado de plumas blancas [...]. Había vuelto a nacer.”⁶¹

A la muerte nadie puede escapar, afirma Leli, todos nos acercamos a sus “dedos delgaditos” algún día. Ella sabe que lo más importante es que todos “moríamos”. “Morían todas las personas que iban al mercado, y todas las que vivían dentro de las casas [...]. Había días como ése, en que la muerte tocaba con sus dedos delgaditos a las calles y a los árboles, para hacernos sentir que nada de lo que encerraba este mundo era nuestro.”⁶² Ella no teme morir, siempre y cuando sea de día, pues de esa forma se puede fácilmente deslizarse sin ruido.

Para los sirvientes de la casa esto no importa, cualquier día es “bueno para morir”, más no para las niñas del cuento *La semana de colores* que preferían “mejores días para morir” y en la historia afirman querer para tal fin un “martes delgadito y transparente”⁶³ o un jueves alegre como carrusel; “si morían en martes, verían a través de sus paredes de papel de china los otros días, los de adelante y los de atrás. Si morían en jueves, se quedarían en un disco dorado dando vueltas como en los 'caballitos' y verían desde lejos a todos los días”.⁶⁴

Así, como todos los seres humanos, en el cuento *Nuestras vidas son los ríos*, Hebe, esposa de su tío Boni, buscó un día y se acercó a la muerte, provocando que este hombre buscara alcanzarla también.⁶⁵ A partir de ese día la muerte invadió su casa y desde entonces ronda por los pasillos. Esa tristeza sólo la entendía su sobrina, por eso solicitaba su compañía. Él le habla de la muerte, de la vida y de los hombres. Y en sus palabras encontraría más respuestas, así como en las coplas de Manrique que recitaba:

⁵⁹ Elena Garro, *Nuestras vidas son los ríos*, p. 170.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 167.

⁶¹ *Ibid.*, p. 167.

⁶² *Ibid.*, p. 169.

⁶³ Elena Garro, *La semana de colores*, p. 60.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 60.

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar a la mar
que es el morir...⁶⁶

El personaje Leli tiene “un río con rápidos”, como el “general fusilado”, y esos sólo duran poco tiempo y el de ella, le dice Boni, tiene muchas vueltas. Pero todos los ríos tienen igual destino, no importa cómo los reciba el mar, le comenta a la niña.

El tema de la muerte no sólo es tratado en las historias ya mencionadas, también se describe en el resto de los cuentos de una o de otra manera; en *La semana de colores* se define la presencia de la muerte como un tema relacionado con la religión, con la magia, y sobre todo, con la transgresión de la naturaleza humana. La muerte se personifica en don Flor, en cierta forma, ya que se le confieren poderes y toda una connotación mágica,⁶⁷ aunque también se aclara que el mal está en las mujeres, en los siete pecados capitales, por ese motivo los colores específicos definen su personalidad. El bien, en cambio, no tiene color; es blanco, puro: “Así se visten todos los hombres del pueblo”, dice Leli.

III.8 El bien y el mal se confrontan y se mezclan

En *La semana de colores* don Flor es un personaje místico de ojos “negros y secos” que hipnotizaban y en su mirada hay muerte, “lagos sangrientos y piedras oscuras”.⁶⁸ Predice a las niñas el futuro de los hombres, la maldad de las mujeres y con su traje “largo, color bugambilia, [que] parecía una túnica”,⁶⁹ daba la impresión de un sacerdote pagano. No era católico, según decían, pero, como San Pedro, tenía las llaves que abrían las puertas que

⁶⁵ Paralelismos evidentes de la vida de estas niñas y su familia, con la familia de Elena Garro. No cambian incluso ni los nombres.

⁶⁶ Cita de las coplas de Manrique utilizada por Garro, en *Nuestras vidas son los ríos*, p. 172.

⁶⁷ La “Flor”, no sólo se le concibe como mensajera de la primavera, sino con símbolos del “apetito carnal” y de todo el ámbito del erotismo. En el calendario azteca los nacidos bajo este signo estarían dotados para la magia. Biederman, *Diccionario de símbolos*, p. 196.

⁶⁸ Elena Garro, *La semana de colores*, p. 70

guardaban los días en esa casa donde cada cuarto tenía un “olor terrible o desagradable” a maldad. Ese ser, se decía “...dueño de los Días. Soy el Siglo.” Simbolizaba lo maravilloso de la narración, la aparición para las niñas; precisamente porque al final del cuento se explica que se trataba de un muerto.

El morado, que viste el hombre, significa muerte, luto, orgullo y diligencia, caracteriza a don Flor; el violeta, que es cercano al morado, es un color espiritual, unido a “...la sangre del sacrificio. En el uso litúrgico se vincula al campo de conceptos de la penitencia con expiación y conversión.”⁷⁰ La simbología le otorga el carácter de luto y reflexión religiosa, aunque en este caso habría que tomar con mucho cuidado una doble intención por parte de la escritora para caracterizar a su personaje y para definir la simbología de dicho color; pues en la mujer que representa el día viernes, ese color, es una violación de símbolos religiosos.

Gloria Prado⁷¹ encuentra en el personaje don Flor una actitud transgresora, ya que “...sin dejar de enclavarse en una perspectiva moral de esta naturaleza como punto de referencia, la infringe [la semana] imponiendo en su espacio su legislación ética, acorde con una cronología propia.”⁷² En ese espacio no ordinario, el tiempo tiene una forma de transcurrir admitida por el personaje que mantiene un desorden en el tiempo, en “los pecados, las virtudes y los Días” de los hombres, que buscan ganarle al tiempo, “llevar ventaja y entrar con el día bien cansado”. Por tal motivo existe un temor manifiesto en los habitantes del pueblo al saber y callar el hecho de que es brujo, o encarnación del mal dedicado a trastornar el orden y las leyes cristianas, no subestiman sus poderes sobrenaturales. Tiene el poder de alterar el devenir temporal y la espacialidad, cuando las niñas pretenden escapar de su

⁶⁹ *Ibid.*, p. 619.

⁷⁰ Biederman, *op. cit.*, p. 116.

⁷¹ *Cf.* Gloria Prado, *op. cit.*, pp. 49-53

presencia, descubren temerosas este hecho: "Pasó mucho tiempo antes de que pudieran ganar la puerta de salida".⁷³

La escritora reitera define las distintas personalidades de estas niñas que se mueven en espacios y tiempos iguales, aunque con una visión distinta. "Hay mucha agua, mucha agua en sus ojos [...]. Entre ustedes y yo hay toda el agua del mundo [a Leli]: - Tú, te vas a ir del otro lado del agua [a Eva]: -Tú no te vas. Tú te quedas en medio de estos días."⁷⁴ Eva era distinta, de otro mundo, "perteneía a un orden diferente. Era una aliada poderosa y la única liga que Leli poseía entre este mundo y el mundo tenebroso que la esperaba."⁷⁵

"Aquí estamos en el centro de los días", dicen, don Flor es la muerte y ellas son la vida misma. Sin embargo, cabe la posibilidad no sólo de una confrontación entre el bien y el mal, sino también, debido al mundo de las niñas y sus juegos que retan al destino, una mezcla o convivencia de ambos. La línea que los divide es casi invisible y los personajes logran descubrir ese universo perverso del ser humano, peligrosamente atractivo.

III.9 Mujeres en busca de sus sueños

Al segundo apartado de los relatos, corresponden los protagonizados por adultos; ya sea mujeres u hombres, donde la trascendencia de estos personajes radica en el recuento realizado de su pasado, acción que justifica, de alguna manera, su actuar en el presente, por lo tanto el lector localizará pocas acciones en este tiempo. La información se recibe alternando pasado y presente con la finalidad de mostrar la vida cotidiana de un individuo actuando y recordando al mismo tiempo. Gracias a esta característica en la escritura de la

⁷² Gloria Prado, *op. cit.*, p.50.

⁷³ Elena. Garro, *La semana de colores*, p. 71.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 64.

autora, la narración se torna ágil, aunque por un lado los textos están estáticos en el presente de cada personaje durante los momentos importantes de la narración. Sin embargo, esto les permite servirse del presente para, obsesivamente, realizar una retrospectiva.

En estos cuentos, Elena Garro domina esa escritura incidiendo en lo más profundo del ser humano,⁷⁶ pero sobre todo en el mundo femenino de personajes como Laura, protagonista de *La culpa es de los tlaxcaltecas*,⁷⁷ quien se enfrenta a valores patriarcales aniquilados solamente por la rebeldía y la imaginación, medios utilizados para conjurar las normas que la confinan al rincón del hogar, a la rutina, la simplicidad y la locura, en un espacio y tiempo modernos en el cual no tiene cabida. Tal y como le sucede a Titina, protagonista de la pieza de teatro *Andarse por las ramas*. Por tal motivo Laura se opondrá a su esposo, Pablo, en el siglo XX, aniquilando ese tiempo real para resucitar el mundo prehispánico, donde ella se encuentra con su primo-esposo, el hombre indígena con quien sí puede fundirse para ser "uno solo". De alguna manera, esta mujer permite la entrada del pasado, que irrumpe intempestivamente en su vida, en su matrimonio y en su cordura. Así, los tiempos y espacios se conjugan, como en el Ixtepec de *Los recuerdos del porvenir*, colocándose uno sobre el otro para vivir el momento tanto de la conquista de Tenochtitlán como el presente de

⁷⁵ Elena Garro, *El duende*, p. 103.

⁷⁶ Priscila Gac-Artigas afirma que Elena Garro "trata los tradicionales temas existenciales: la angustia del ser, la incomunicación, la soledad, asociados a una temática de lo cotidiano, de social." *Op. cit.*, p.2. Dicho así, estaríamos hablando de una escritora que se acerca también al pensamiento existencialista con su literatura.

⁷⁷ Este cuento, considerado por Martha Robles, Carballo y otros críticos, como uno de los relatos más bellos y logrados por la autora, fue llevado a la pantalla en 1965 en una adaptación de Sergio Véjar, titulada *Sólo de noche vienen*. El guión fue publicado en *Técnicos y manuales*, México, 1969. Se tituló *¿Qué pasa con los tlaxcaltecas?* Datos tomados de Michèle Muncy, "The Authors Speaks"..., en *A Different Reality*, Anita K. Stoll (ed), Londres: Associated University Press, 1990. Citado en Domingo Adame, *Elena Garro, reflexiones ...*, *op. cit.*, p. 14. Garro trabajó en el cine como escritora de asuntos cinematográficos, escribió guiones para películas entre los que destacan el mencionado arriba y *Las señoritas Vivanco*, entre otros. Cf. Ana Julia Cruz Hernández, "Elena Garro como personaje de su obra", en [http:// tallerando.com](http://tallerando.com). Véase también Patricia Rosas Lopátegui, *Testimonios de Elena Garro*.

México. Por lo tanto, cabe la posibilidad de una dualidad gracias a una abundancia imaginativa, así como de un "ritmo cinematográfico en su escritura".⁷⁸

Esta mujer, Laura, va y viene del tiempo prehispánico al presente, por los mismos espacios, los viejos caminos reconocidos por su memoria, aunque 400 años la separen de un lugar a otro, ella no lo percibe, puede observarlos con una doble visión: cómo fueron y cómo son en el presente. Pero cada escape al pasado, provoca un correr más vertiginoso del tiempo, en el presente, con peligro de desaparecer; los minutos junto a su primo-esposo son días u horas en el tiempo de Pablo y de las sirvientas.⁷⁹ Todo se detiene mientras ella está en su mundo "imaginario", como lo sucedido a Julia en *Los Recuerdos del porvenir* cuando decide escaparse con Hurtado. El primo-esposo de Laura deja el testimonio de su visita, cada noche, en la cornisa: los rastros de sangre provenientes de las heridas de la lucha provocada por los conquistadores, pero éstas no le impiden llegar en busca de ella para llevársela por siempre. Pues él es su verdad, su realidad. Como lo admite ella misma al decir: "Lo terrible es que lo descubrí en ese instante, que todo lo increíble es verdadero".

Ante esa verdad, Laura admite la magnitud de su realidad de mujer. "Pero el tiempo se cerró alrededor de mí, se volvió único y pederero y no pude moverme del asiento del automóvil. 'Alguna vez te encontrarás frente a tus acciones convertidas en piedras irrevocables como ésa'.⁸⁰ Decide, entonces, vivir ese instante en el que puede realizarse.

También para Lucía, personaje principal del cuento *¿Qué hora es...?*, el presente no le pertenece, pues este transcurrir cronológico, el de la rutina, se rompe para dar paso al imaginado: el de la memoria que trae el pasado y la felicidad añorada. Ese tiempo, el

⁷⁸ Priscilla Gac-Artigas. *op. cit.* p. 2.

⁷⁹ Priscilla Gac-Artigas, menciona también el tratamiento del tiempo en la escritura de Garro y dice que éste "constituye la materia de algunos de sus cuentos, un tiempo que enreda al lector y donde al final no se sabe dónde comienza la imaginación y dónde la realidad y ello lo mismo en el campo que en la ciudad, en un elegante hotel parisino que en el mundo de la infancia." *Op. cit.*, p.2.

circular, le permite romper la cotidianidad al ser recuperable. La rutina, como a la protagonista de *La culpa es de los tlaxcaltecas*, la separa del mundo deseado, por eso la esperanza es su única verdad. De ahí su decisión de vivir hasta el último suspiro el mismo día repetidamente, ése que le proporciona la felicidad.

Ella espera en un hotel, en el reservado "410", la llegada de un hombre, Gabriel Cortina, que llegará "[...] en el avión de Londres a las nueve cuarenta y siete minutos", sin embargo no aparece, pero Lucía repetirá la misma historia y la espera día con día. Cortina sólo se materializará el día de la muerte de la mujer, pero sólo por la fuerza de su deseo.

Así se describen el paso de muchos días hasta la inesperada muerte ocurrida "exactamente a las nueve y cuarenta y siete minutos". Precisamente la hora indicada para la llegada de ese hombre, que efectivamente apareció y dijo ser Cortina, pero como llegó se marchó, nadie pudo siquiera confirmar si su presencia fue real o no. Este hombre pertenecía al mundo de sus sueños. Por ello, para Lucía el tiempo se detuvo en ese día de espera, aunque las "nueve y cuarenta y siete" sólo llegara la muerte, por eso siempre preguntó "-¿Qué hora es...?", negándose a perder su dicha.

Lo inesperado en la narración es la aparición de Gabriel Cortina el día de la muerte de la protagonista y a la hora mencionada, así como su desaparición. Esa muerte fue el único camino para acceder a la dicha, a la verdad, del mismo modo que lo sería para Laura la aparición de ese mundo prehispánico. Como una idea de la circularidad, el retroceder del tiempo, el volver al mismo camino y aceptarlo como realidad, se convierte en guía de vida de los personajes: Lucía espera y no le importa envejecer, pues no se da cuenta de ello.

Tanto en *La culpa es de los tlaxcaltecas*, en *El zapaterito de Guanajuato*, en *¿Qué hora es?* o en la pieza dramática *La señora en su balcón*, las protagonistas intentan atrapar un

⁸⁰ Elena Garro, *La culpa es de los tlaxcaltecas*, p. 13.

instante en el reloj, ese pasado que siempre se les escapa y que es posible tenerlo, pero no en el tiempo y el espacio del presente. También prefieren el mundo de sus sueños o las ramas de un árbol. Del mismo modo que lo hacen Titina en *Andarse por las ramas* o las mujeres casadas en *Los recuerdos del porvenir*, pero sobre todo Clara en *La señora en su balcón*. Para ellas la vida en el hogar no es lo deseado, por lo que la posibilidad de otra vida las trastornó y alejó de los suyos. De ahí que la puerta para escapar sea la imaginación.

Si bien en el cuento *El zapaterito de Guanajuato* el hombre tiene una participación importante, especificada desde el título, es, sin embargo, el pretexto para mostrar a una mujer inconforme, también, con la rutina. Blanca hospeda a un anciano de oficio zapatero y a su nieto Faustino, quienes caminaban por las calles de México después de ser asaltados por quinientos pesos en mercancía, cantidad ella promete reponerles. Esta mujer aparenta tener mucho dinero, pero en realidad vivía de "fiado". No obstante en la fantasía del personaje femenino, esto no importaba, lo preocupante, para ella, era la aparente persecución y maltrato padecido a manos de un hombre, que resulta ser su esposo. La paranoia de este personaje contagia a sus criadas y a los visitantes hasta que el zapatero se da cuenta de algo raro en el entorno, para él la actitud de la mujer no es muy cuerda, ya que "Nunca salía, estaba muy amenazada. Por las noches espiaba la calle con sus criadas."⁸¹

El zapatero consideraba una locura la actitud de la mujer, que después de huir de su perseguidor se descubre ante él. Decide entonces dirigirse rumbo a su pueblo, luego de escuchar las incoherencias de Blanca. Aunque al poco tiempo volvió para ayudarla recordando el desamparo y necesidad de Blanca para defenderse del perseguidor:

-¡Lárguese para que pueda volver a mi casa!

⁸¹ Elena Garro, *El zapaterito de Guanajuato*, p. 36

- ¡Quiero verle la carita!
- No se puede. Sólo mis amigos pueden verla!
- ¿Cuánto vale su carita? ¡La compro!
- Quinientos pesos!
- ¿Los mismos que me pediste?
- ¡Los mismos! Se los debo al zapaterito de Guanajuato.⁸²

III. 10 Dualidad

Blanca, el personaje principal de *El zapaterito de Guanajuato*, mantiene dos personalidades y vive en un constante desdoblamiento, siente que la vida la hostiga y la persigue, igual que a Laura y a Lucía. Elena Garro presenta a estas tres mujeres como estructuras simbólicas que obtienen fuerza dependiendo de su capacidad para expresar una tensión entre dos componentes, permanentemente equilibrados, y no necesariamente se dan cuenta de ello. Es la presencia del bien y el mal, del día y la noche, la vida y la muerte, la pureza y el pecado, el sueño y la vigilia. Esta oposición constante permite a los personajes ordenar su mundo en un sistema dual continuamente renovado; dicha capacidad, hay que decirlo, posee evidentemente un carácter arquetípico.⁸³

Del mismo modo, en el cuento *El árbol* como en la pieza dramática del mismo nombre, la protagonista, vive esa doble personalidad. La dualidad aquí es más clara, ya que el bien y el mal están en Luisa, dominando durante más tiempo el lado negativo. Así, cuando decide descargar sus pecados lo hace asesinando. Sin embargo, para Camila, personaje principal de el cuento *El anillo*, domina el bien, aunque las circunstancias la obligan a tomar fuerza, en un momento de tensión que sobrepasa su voluntad, para transformarse en una asesina, pero de manera distinta y para salvar a su hija Severina del daño provocado por un hombre al

⁸² Elena Garro, *La semana de colores*, p. 41-42

⁸³ La dualidad es definida como un arquetipo por Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, p.433.

robarle, no sólo el anillo, sino su alma. Camila quiere salvar a su hija, Luisa quiere salvarse a sí misma, ambos son motivos distintos, aunque las dos son obligadas a actuar de una manera que provoca su infelicidad. Ni Luisa ni Camila están alejadas de compartir su sentir con los personajes femeninos habitantes de la ciudad: Luisa, Laura y Blanca; comparten la insatisfacción hacia la vida, el desprecio del mundo real, un anhelo de algo o alguien diferente, comprensible y atento. Dice Camila: No sé cómo, señor, alcancé a darle en el corazón, antes de que acabara con mi hijita Severina [...] Camila guardó silencio. El hombre de la comisaría la miró aburrido.⁸⁴

Camila es una buena madre, víctima de los caciques del campo, que le quitaron sus tierras, dejándola sin posesión alguna, por eso al encontrarse un anillo piensa en regalarlo a su hija Severina, sin imaginar la perdición y maldición que le traería el usarlo a partir de ese momento. Ella sólo piensa en su situación:

Somos tan pobres, que nunca hemos tenido ninguna alhaja y mi lujo, señor, antes de que nos desposeyeran de las tierras [...] fue comprarme unas chancitas [...]. Ser pobre, señor, es irse quebrando como cualquier ladrillo muy pisado.⁸⁵

En *El árbol* y *El anillo*, Elena Garro escribe sobre mujeres que se quiebran, no sólo por el sol o por la tierra, sino por la injusticia del medio rural, abandonadas a su suerte. La única salida de Camila y Luisa es convertirse en parte de esa tierra brava y dura, donde asesinar para sobrevivir será una opción. No obstante al aflorar su lado negativo, para la protagonista de *El anillo* no es más fácil, pues a ella le duele la suerte de sus hijos, pero la ley del campo no le hace justicia y la condena. En este caso, vivir de sus sueños no lo es todo para ella,

⁸⁴ Elena Garro, *El anillo*, p. 121.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 114, 115.

pues su realidad es más fuerte y de alguna manera debe sobreponerse para sobrevivir. Dice Camila: “No lloré, señor. Si el pobre empezara a llorar, sus lágrimas ahogarían al mundo [...]”⁸⁶

Si bien el desdoblamiento es una capacidad de los personajes de Garro, también nos alerta que esta cualidad no es igual para todas, pues a algunas, como a Laura, les dará el camino para realizarse escapando, a otras, como Lucía, sólo les permitirá vivir en un mundo de sueños hasta llegar a la muerte, Blanca va y viene en su imaginación y así está satisfecha, Luisa acaba enloquecida por esa doble vida y Camila se da cuenta que transgredir no fue el camino correcto. Romper la barrera de la objetividad no siempre es posible para algunos personajes.

III.11 El árbol como regeneración de la vida, tiempo y muerte

En estos cuentos de *La semana de colores*, así como en algunas novelas y varias piezas dramáticas de Garro, se encuentra un importante simbolismo destacando como paralelismo entre un género y otro: el árbol aparece como un elemento notable, un motivo literario figurando con frecuencia en diversos mitos y religiones.⁸⁷ Refiriéndose al tema, Isabel Uría, en su ensayo titulado “El árbol y su significación en las visiones medievales del otro mundo”,⁸⁸ afirma que este elemento “cuenta con una larga tradición mítica, religiosa y simbólica, que se remonta a las más primitivas culturas [...]”⁸⁹

⁸⁶ Elena Garro, *El anillo*, p. 116.

⁸⁷ Véase Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, México: Biblioteca Era, 1984, 242.

⁸⁸ Isabel Uría, “El árbol y su significación en las visiones medievales del otro mundo”, *Revista de literatura medieval*, I (1989), pp.103-119.

⁸⁹ I. Uría, *op. cit.*, p. 103.

Para una visión religiosa arcaica, el árbol, según lo confirma Mircea Eliade,⁹⁰ representa un poder que el hombre se permite venerar, pero no como vegetación en sí, pues bajo esa figura estará siempre una entidad espiritual y por su propia forma y sustancia (porque aparentemente muere al perder sus hojas, pero posteriormente se regenera), no será otra cosa que el cosmos vivo que se reproduce incesantemente.

Mircea Eliade, proporciona una clasificación que reafirma lo anterior, considerada de suma importancia para el análisis: El árbol como *imagen del cosmos*, el árbol como *símbolo de la vida*, de la realidad absoluta y fuente de inmortalidad; el árbol como *centro* del mundo y sostén del universo, el árbol como *receptáculo* de las almas de los antepasados.⁹¹

La autora de *La semana de colores* refleja en estas historias lo dicho por Eliade debido a su vasta cultura religiosa, así como por el conocimiento de elementos simbólicos y míticos, heredado de sus padres. Por ejemplo, en *El zapaterito de Guanajuato*, uno de sus personajes, Blanca, se sube a un árbol para evadir a su perseguidor y desde ahí se siente a salvo, tanto que puede enfrentarlo diciendo: “¡Écheme un cigarro! -gritó de pronto desde las ramas del fresno-. Siempre he dicho que tanto el hombre como la mujer siempre se venden por sus vicios.”⁹²

En la pieza de teatro *Andarse por las ramas*, Titina sabe que colocándose en unas ramas se ubica en el centro del cosmos, con lo cual busca su propia realidad y evadir la que su esposo le proporciona, pues en su interior intuye que ese elemento de la naturaleza representa la idea de realidad absoluta; por tanto, se convertirá en el símbolo de esa realidad.

En la novela *Los recuerdos del porvenir*, Isabel Moncada y su hermano Nicolás, en su

⁹⁰ M. Eliade, *op. cit.*, p. 243.

⁹¹ *Ibid.*, p. 244.

⁹² Elena Garro, *El zapaterito de Guanajuato*, p. 42.

infancia, hacen realidad su mundo imaginario desde las ramas de un árbol, y no sólo eso, desde ahí pueden enfrentar al mundo.

Pero al mismo tiempo que el árbol es conocimiento y vida, también redime de las faltas cometidas, gracias a ese sentido ontológico de regeneración que se le atribuye. Por ejemplo, es un árbol el que carga con los pecados de Luisa y esconde a Blanca; las ramas de otro abrigan y protegen a Laura en *La culpa es de los tlaxcaltecas*. En la mitología el árbol es un símbolo del bien y del mal, asimismo, en el Génesis (II-9) se mencionan especialmente el Árbol de la Vida y el de la Ciencia del Bien y del Mal, entre el resto de los árboles del paraíso. Pero también, dice Eliade, existe el de la vida (la inmortalidad) y el leño que será la cruz. “La verdadera madera de la cruz resucita a los muertos y... debe su eficacia al hecho de que la cruz fue hecha con el árbol de vida que estaba plantado en el Paraíso [...]. En la iconografía cristiana la cruz es representada a menudo como un árbol de vida [...]”⁹³

La protagonista de *El árbol* encuentra justamente el árbol que puede regenerarla de sus pecados, como lo hizo Cristo al expiar los pecados de la humanidad en la cruz, pero la planta muere, haciendo suyos los pecados y sucumbe por el mal que le ha sido descargado; sin embargo, podrá regenerarse ya que en él se encuentra el principio de unidad, el alimento del hombre (sus frutos), pero también el estigma de la separación bíblica ligada al conocimiento.⁹⁴ Por eso Eva y Leli, en *El duende*, se separan y con ello pierden su mundo paradisiaco, como lo hizo Yahveh con Adán, cuando Leli da a su hermana a comer la planta prohibida, lo cual pudo provocarle la muerte por envenenamiento.⁹⁵ Pues si Dios prohibió a Adán que probase de los frutos del árbol del conocimiento, ya que “el día en que lo comas –

⁹³ M. Eliade, *op. cit.*, p. 267.

dijo- morirás ciertamente” (*Génesis*, II, 17), por qué no iba a pasarles lo mismo, si se encontraban en *su propio Paraíso*.⁹⁶ ¿Y no fue, acaso, Eva quien en el paraíso cambió su felicidad por el fruto que le ofreció la serpiente?

En el árbol habitará la serpiente, la tentación, “la mujer que tiene poderes y es mala”,⁹⁷ como Isabel Moncada en *Los recuerdos del porvenir*, inclusive su mismo hermano Nicolás intuye la desgracia futura al verla como un ser malévolo, y dice a su mamá: “-¡Mírala mamá! Tiene poderes.” A lo que ella le contesta, “_Si déjala es mala”. Los árboles llamados Roma y Cartago son como el árbol del bien y el mal, y el de la vida, opuestos entre sí. En Cartago subirá Isabel y cargará con el estigma del mal.

Quitate de Cartago, vente junto a Roma:

-Grito Juan cruzando los dedos supersticiosos y tocando la corteza del árbol de la victoria para ahuyentar la a la suerte del árbol de su hermana.⁹⁸

De toda esta diversa carga simbólica del árbol, vida, muerte y recuperación, se derivan elementos que claramente demuestran un cosmos vivo, ese universo que no es otra cosa que una necesidad de los personajes para encontrarse a sí mismos, en ese lugar sagrado, es centro de su microcosmos, que les permite detener el tiempo, tomar una nueva vida y continuarla de alguna manera: optan por morir en cierta forma, pero buscando encontrarse con una vida distinta. Mircea Eliade define esta idea, que será perfecta para explicar lo que Elena Garro transmite en su escritura.

⁹⁴ Hans Biedermann confirma que en “...la iconografía cristiana el árbol es símbolo de la vida querida por Dios y su paso a través del ciclo anual hace referencia a vida, muerte y resurrección; en cambio, el árbol estéril o muerto hace referencia al pecador”, *op. cit.*, p. 42.

⁹⁵ Cf. *La epopeya de Gilgamesh*, *op. cit.*

⁹⁶ El subrayado es mío.

⁹⁷ Emma Rizo Campomanes, *op. cit.*, p. 34.

El "lugar sagrado" es un microcosmos, porque repite el paisaje *cósmico*; porque es un reflejo del todo. El altar y el templo (o el monumento funerario o el palacio), que son transformaciones ulteriores del "lugar sagrado" primitivo, son también microcosmos, porque son centros del mundo, porque se encuentran en el corazón mismo del universo y constituyen una *imago mundi*... La idea de "centro", de realidad absoluta –absoluta por ser receptáculo de lo sagrado– está implicada incluso en las concepciones más elementales del "lugar sagrado", concepciones en las cuales –como ya lo hemos visto– nunca falta el árbol sagrado.⁹⁹

No olvidemos que en la obra de Elena Garro, de alguna manera, el pecado tiene rostro de mujer y se viste de color, pues ha perdido su blancura, su pureza. En este caso la mujer-niña, Eva y Leli, buscará su propia perdición, por ser mujer caerá en pecado. Será en un árbol en el que las niñas de *Antes de la guerra de Troya* comprendan que son distintas. Y el que presagia la desgracia, a la llegada de Consuelo al pueblo, en *La casa junto al río*.

III.12 Los hombres también son protagonistas

A la segunda parte de la antología de cuentos pertenecen los protagonizados por hombres, *Perfecto Luna* y el segundo en un ambiente capitalino, el cuento es *Era Mercurio*,¹⁰⁰ dichos personajes reiteran al lector los datos biográficos de la autora, por lo cual los relatos adquieren un ritmo repetitivo.

Debe destacarse que en su obra Elena Garro otorga un lugar importante a los personajes de provincia. Así, por ejemplo, presenta una historia donde todo gira alrededor de Perfecto Luna, personaje principal del cuento del mismo nombre. Éste es un hombre joven, huérfano, que desde su nacimiento sirvió a Don Celso, su patrón y protector, en la población de Amate

⁹⁸ Elena Garro *Los recuerdos del porvenir*, op. cit., p. 15.

⁹⁹ Mircea Eliade, *Tratado...*, p. 248.

¹⁰⁰ El cuento no se encuentra en la primera edición, por lo tanto, todas las referencias a éste serán tomadas de la edición de 1989 de *La semana de colores*.

Redondo. Los pobladores del lugar lo conocieron como albañil o peón, siempre servicial y alegre, pero bromista y confiado. Después de haber encontrado los huesos de un muerto en el lugar donde trabajaba, y enterrarlos en varios adobes de una construcción, el miedo lo mata poco a poco, decidiéndose a adquirir otra personalidad y otro nombre (Crisóforo Flores), para perderse de su perseguidor y de su fatal destino. Aunque no imaginó encontrarse en el camino, entre la huizachera, con otro individuo vestido de tilma y huaraches, personificación misma de su pesadilla, el muerto, ante quien pierde la vida a causa de su sentimiento de culpa.

La muerte engañada que cobra venganza es uno de los temas de este cuento; el tiempo del cual se huye y se acorta para dar paso al temor, es otro. Por ejemplo, Perfecto Luna intenta escapar a sus propios miedos, pero no encuentra salida del mal cometido, quedando como única puerta de solución su propia muerte. El tiempo se le terminó cuando las “noches se alargaban en muchas noches”, cuando ese día “el sol duró muy poco”, tan poco que ya no “tenía tiempo ni de ponerse y quitarse los huaraches[...] ni de comer...”¹⁰¹

El relato inicia en el presente del protagonista, de quien nos enteramos que huye de algo, o de alguien y que no “...quería entregar su vida a un caprichoso! Sobre todo después de haber visto que en el otro mundo no había sino chiflones de aire frío.”¹⁰² Aunque pretende tomar otra identidad, sabe que no es tan fácil “dejar de ser él mismo”, momento en el que el relato da un salto al pasado para justificar el actuar del personaje en el presente. Recuerda que la penosa agonía se inició cinco meses atrás, cuando todas las noches se empezaron a llenar de silencio y hacerse redondas, ya que el día duraba cada vez menos, de tal manera que era imposible intentar decir “cualquier palabra”, pues “allí nunca, a través de todos los siglos,

¹⁰¹ Elena Garro, *Perfecto Luna*, p. 131.

había caído un ruido.” De regreso al presente, frente al hombre del camino, guarda silencio un momento y retrocede de nuevo en su memoria a ese cuatro de abril, cuando le ordenaron abrir unas zanjas donde encontró al muerto, sólo los huesos y sin cabeza. Desde esa noche que huyó de Amate Redondo, no tuvo tiempo de nada y el muerto lo alcanzó en el camino, como era su destino. Perfecto Luna “apenas tuvo tiempo para ver el rostro sin rostro de su nuevo amigo: el cuerpo del desconocido terminaba sobre los hombros”.¹⁰³

La ironía con que trata el tema de la muerte en esta historia, caracteriza el estilo ya comentado de Elena Garro; reírse de las cosas del otro mundo es inherente al mexicano, reafirma en estas líneas, sobre todo cuando se es joven: tal y como lo hace Perfecto.

- Oiga, don Celso, ¿qué le pasa a un muerto despedazado?

-Pues se vuelve loco, muchacho, buscando sus pedacitos.

-¡Ja, ja, ja! Y me fui muy contento a ver mis tumbitas- Lo que es ser muchacho y ser alegre....¹⁰⁴

No obstante, la autora trata de recalcar que dicha actitud no es una actitud general del hombre de provincia, ya que éste respeta sus creencias y de ningún modo juega con las cosas sagradas, como son los muertos. Ya que Perfecto Luna no era un hombre malo, sólo que su ignorancia, juventud y atrevimiento para retar a la muerte no lo dejaron que viera completo otro día. De él sólo se dijo, era un “buen muchacho”, “Perfecto”, como su nombre: -¡Se endemonió! -dijo don Celso al día siguiente-. Me soltó todo el maíz y murió en medio de la huizachera. ¡Caray! ¡Y parecía tan buen muchacho el tal Perfecto Luna!¹⁰⁵

En esta historia se mezcla el suspenso, la tradición popular, las creencias religiosas hacia la muerte, la magia y las cosas misteriosas del campo. Se presentan personajes que viven con el

¹⁰² *Ibid.*, p. 123.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 130.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 127.

temor y el respeto a las cosas de ultratumba, a lo inexplicable; pero que su visión del mundo así como religiosidad les hace caer, en la desgracia. La realidad se deja a un lado para que lo mágico sea un elemento primordial. Por ejemplo, este personaje se aleja de los demás para centrarse en él mismo, así, el mundo irreal cobra sentido en tanto que lo aleja de la realidad colectiva, absorbido por sus propios temores.

En el cuento *Era Mercurio*, se comprende en la dedicatoria que fue escrito pensando en lo ocurrido a una tía de la escritora,¹⁰⁶ aparece un personaje adulto, Javier, ubicado en la ciudad de México como narrador anónimo de su propia historia. Curiosamente es el único personaje masculino en ese ambiente. Sus acciones se desarrollan en varias calles de esta capital: lugares comunes como un edificio de la calle Madero, donde el personaje se encuentra con su tío y amigos, o la casa de su novia ubicada en las Lomas de Chapultepec. En ese ambiente se narra el conflicto de un hombre que al deambular por la ciudad se da cuenta de su pronto matrimonio, sin quererlo realmente; debido al constante recuerdo de una mujer misteriosa que aparece repentinamente y desaparece de su alcance sin poder descifrar por qué atormenta su alma. No le queda claro, pues no lo admite, que no puede enfrentar la realidad (no ama a Ema su novia) y se evade, con el cine, por ejemplo, buscando la verdadera felicidad, porque no entiende la belleza, lo embarga la tristeza, al darse cuenta de que había perdido lo irrecuperable.

De nuevo todo se desencadena en un día específico, que lo cambia todo, “ese día estaba preocupado”, trata de visualizar a Ema en su memoria, pero no hay nada que la dibuje, a pesar de ser “una muchacha tan virtuosa”, según palabras de su madre. Era difícil admitir el no poder “recordar de ella absolutamente nada: su voz, su cuerpo, su cara, se habían

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 133.

borrado de mi memoria totalmente”¹⁰⁷, dice. Desde ese día se transformó en un hombre desdichado perdido en el espacio y en el tiempo.

Un hecho histórico-político sirve de marco al cuento, ubicándonos en el contexto clave y trascendental de Elena Garro, se habla de una campaña que involucra a Madrazo¹⁰⁸, los titulares piden su renuncia. En este ambiente donde se mueven los personajes, se habla también de un “Ricardo, era tan listo para robar!”, decía mi madre al hablar de su cuñado”. Sobre este punto, no queda de lado la postura ya conocida de la escritora, así como su ironía al hablar de la política mexicana y del lenguaje utilizado por sus participantes, por ejemplo cuando dice un personaje: “[...] manada de indios, me puso un cuatro, con la mordida lo arreglé! [...]”¹⁰⁹

Escuchamos también decir al tío del personaje principal: “Madrazo nos quería llevar a los tiempos del Trompudo!...”¹¹⁰, pero en la opinión de Javier “¡Madrazó [era] un tipo extraordinario.” El personaje principal admite estar envuelto en un tiempo que no es el suyo, el de los “mayores” que no concuerda con lo que busca, por eso su realidad le parecía ajena. Festejar su boda y al mismo tiempo “la renuncia de Madrazo”,¹¹¹ se dice a sí mismo. Aunque no era precisamente lo que desearía para su vida. Lo cual demuestra que efectivamente se encuentra fuera de tiempo y de espacio. Aunque el mundo no le parecía tan aparente, si descubre la existencia de otro mundo inesperado, uno “que era al revés del mundo en el que... vivía y en el cual sucedía el amor, la música, la belleza...”¹¹² Pero su

¹⁰⁶ Véase la biografía de Garro en Patricia Rosas Lopátegui, *Testimonios sobre Elena Garro*

¹⁰⁷ E. Garro, *Era Mercurio*, p. 156.

¹⁰⁸ Carlos Madrazo, en la década de los 60, presidente del partido político denominado PRI.

¹⁰⁹ Elena Garro, *Era Mercurio*, p. 157.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 158.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 159.

¹¹² *Ibid.*, p. 160.

cobardía lo derrota y le parece inalcanzable para él, al no conseguir “la clave para penetrarlo”.¹¹³

Esa mujer misteriosa, “metálica”, a quien encuentra ese día en el elevador tiene como objetivo hacerlo encontrar la llave de la felicidad. Sobre ella, recuerda que le “llegó su perfume, intenso y metálico...su frente abombada, sus cabellos casi plateados, su nariz, recta y sus ojos fijos en el tablero...¿En dónde había visto antes su traje plateado, su cuello largo y su boca pensativa?”¹¹⁴ Quien a pesar de ser una mujer “fría y líquida” de cuerpo plateado, lo fascinaba por parecerle una belleza fuera de este mundo. Ella le habló sin hablar realmente, en un lugar donde no había estado nunca. Por eso le intrigaba saber quién era la desconocida, distinta completamente al “pesado” nombre de Ema. En la aparición descubre que el amor es otra cosa, algo más profundo, no lo que le ofrecía su futura mujer, su búsqueda no tenía nada que ver con el poder y el dinero.

Sin embargo, esa noche el tiempo corría de otra manera, se le terminaba y le parecía que todo avanzaba en pocas horas. Pero era él quien envejecía, por dentro, “el mundo exterior continuaba su ritmo acostumbrado”.¹¹⁵ Y su encuentro con la mujer que él llamaba Mercurio fue lo que describió como “una despedida de soltero”, o quizá un castigo por “haber renunciado a la belleza [...]”.¹¹⁶

Este cuento no es sólo la representación de una realidad fría y cruda, ya reconocida, de un México de los sesenta, ya que junto con la crítica e ironía sobre lo que el hombre puede perder por el deseo sexual, a infidelidad y el engaño. Elena Garro, no olvida algo importante, ya utilizado en su literatura, describir un mundo rudo en convivencia con la

¹¹³ *Idem*

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 156.

¹¹⁵ *Idem*

belleza, con un ambiente misterioso, con figuras poéticas ya reconocidas por el lector, como: “una mañana el cielo del zócalo que se abrió en un hermoso túnel por el que desfilaron figuras luminosas e imprevistas, que en un segundo se convirtieron en columnas de azogue”¹¹⁷, que pueden transformar el destino del hombre si se lo permite.

Emmanuel Carballo dice que “tanto los cuentos que recrean la visión infantil del mundo como los que exponen la visión adulta coinciden en varios puntos: los personajes de unos y otros desprecian la razón y la lógica, aceptan como único rumbo posible la fantasía y viven presos en un mundo fascinante y peligroso hecho de supersticiones, consejas y mitos. En unos y otros cuentos la poesía empalma con la acción, con lo que se evita la prosa poética, la lentitud que ahoga las anécdotas, la cursilería y la incredulidad. En la prosa narrativa la poesía que se consigue únicamente con palabras corre el riesgo de que el lector la considere amanerada en su finura o en su elegancia y, lo que es peor, que impida creer los hechos que relata”¹¹⁸.

En resumen, los personajes femeninos de las historias de adultos son mujeres buscando escapar a una realidad desagradable, si bien para las protagonistas de la ciudad resulta más sencillo que para la mujer campesina, no deja de sobresalir la necesidad de lograr ser alguien diferente. De manera que la capacidad de obtener un desdoblamiento de personalidad viene de la necesidad de escapar, al sentirse perseguidas. Es verdad, son consideradas locas y malas, pero lo pretendido por la escritora, es destacar el fondo de sus vidas, de su realidad incomprendida. Estas mujeres se sienten acosadas y perseguidas por sus fantasmas, que en momentos parecen trastornarlas y en otros hacerlas felices. Así, tanto la rutina como los

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 163.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 160.

¹¹⁸ E. Carballo, *Protagonistas...*, p. 510.

prejuicios resienten los efectos de la imaginación, al comunicarnos la severidad de un mundo infantil sometido al adulto. Debido a la manera de establecer la temporalidad, en estos relatos de adultos, en función de revivir el pasado, la escritora obliga al lector a localizar la situación del personaje, relacionándola con la información aparecida en otros textos, para descifrar y entender su situación actual. Esta manera de dosificar la información a través de todas las historias será una constante en su literatura. Manteniendo siempre un tono poético en su escritura, igual que lo hiciera en su obras dramáticas.

Por lo que podemos concluir que en la narrativa breve de Elena Garro, lo único claro para los protagonistas, ya sean adultos o niñas, es que el mundo imaginario de los sueños o el de la infancia, parecen ser más atractivos que la realidad colectiva. Donde la muerte o los valores sociales no se consideran obstáculos, en lo absoluto, para acceder a su propio mundo. La autora logra lo anterior manteniendo siempre un tono poético, sin llegar a la cursilería, así como un encadenamiento adecuado de las palabras.

III.13. LOS RECUERDOS DEL PORVENIR,¹ UN PARAÍSO PERDIDO

*Muchas veces, ese trozo de paisaje que así llega hasta mí,
se destaca tan aislado de todo lo que flota vagamente en mi pensamiento,
como una florida Delos, sin que me sea posible decir de qué país,
de qué época -quizá de qué sueño, sencillamente- me viene*
Marcel Proust, En busca del tiempo perdido.²

Ya desde el enigmático y sugerente título, *Los recuerdos del porvenir* (1963), primera novela de Elena Garro, el lector espera alguna sorpresa al adentrarse en la lectura de una obra en la que se despliegan innovaciones estéticas y estilísticas de uno de los mejores textos de la narrativa mexicana del siglo XX.³ Aunque su aparición haya causado, “en el mejor de los casos, desconcierto entre los lectores,”⁴ pues en ese momento Juan Rulfo y Juan José Arreola eran considerados los mejores prosistas mexicanos del momento.⁵ Algo similar le ocurrió a Garro con la crítica literaria de entonces, pese que actualmente se ha revalorado esta novela que propuso un nuevo estilo de narrar, así como formas distintas de interpretar la realidad o de utilizar la imaginación como un recurso creador. Martha Robles, por ejemplo, la ubica como “la novela que ejemplifica la ruptura en las letras mexicanas de

¹ La novela fue escrita en Berna, en 1953, durante una convalecencia de Garro, pero no se publicó sino hasta 1963, por Joaquín Mortíz. Con ella obtuvo el premio Xavier Villaurrutia de ese año. Para el presente análisis se utilizará la edición de *Lecturas Mexicanas*: 1985.

² Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido: Por el camino de Swann*, p.183.

³ Emmanuel Carballo, *Protagonistas...*, “Con esta novela... ha creado un mundo nuevo en las letras patrias.”, afirma el escritor y amigo de Garro. P. 506.

⁴ Martha Robles, *La sombra fugitiva: escritoras en la cultura nacional*. T.II, México:UNAM, 1986, p. 125.

⁵ *Idem*.

dicho periodo”⁶, la cual representa, según ella, “una suerte de eternidad suspendida en presente...”⁷

Los recuerdos del porvenir refleja ese traslado literario a los lugares pertenecientes a la infancia de Garro: la Iguala de su memoria. La historia en esta novela, narrada por el personaje principal, el pueblo, cuenta la vida de un poblado del sur de México, Ixtepec después de la revolución; es una narración compleja que fija rasgos temporales, situaciones dramáticas en la vida de los personajes impregnada de una ineludible rutina, traducida en una desdicha compartida. A partir de la instalación de los revolucionarios vencedores, provenientes del norte del país, se rompió la calma y se modificó la vida de sus habitantes, hasta dejar al pueblo vivo sólo en los recuerdos de quien narra: “Yo sólo soy memoria y la memoria que de mi se tenga”.⁸ El inicio se sitúa, con la voz de Ixtepec en la piedra aparente, que al final de la historia sabremos es la tumba de Isabel Moncada o la metáfora de su transformación: “Soy Isabel Moncada, nacida de Martín Moncada y de Ana Cuétara de Moncada, en el pueblo de Ixtepec, el primero de diciembre de 1907. En piedra me convertí...”⁹

Un pueblo animado (que tiene alma) es el protagonista que se evoca a sí mismo, que selecciona y expone a quienes lo habitaron en otro tiempo. Al igual que en *Pedro Páramo*, los personajes ya están muertos al inicio de la historia y quizá sea esto lo que proporciona a la novela una realidad fantasmal, “desdibujada: una especie de finísima neblina se interpone

⁶ M. Robles, *op. cit.*, p. 120.

⁷ *Ibid.*, p. 126.

⁸ Elena Garro, *Los recuerdos...*, p. 9.

⁹ *Ibid.*, p. 295.

entre los personajes y el lector. Esta realidad desdibujada, permite a la autora dejar a un lado el realismo crítico e internarse por los [...] laberintos del realismo mágico.”¹⁰

Por medio de este narrador-personaje, así como de las voces que lo pueblan, se formulan dos líneas temporales: la primera refleja la imagen de un asentamiento geográfico animado que, asimismo, se propone o define como presencia y testimonio, al cual también se le observa contar su propia historia desde la posición de espectador, “Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente”; y, la segunda, se refiere a la permanencia por medio de la memoria cuando afirma: “Yo sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga”. Es con esta voz que Ixtepec recupera su pasado: “Yo supe de otros tiempos:...”.

Al inicio de la novela, Elena Garro, mediante la voz de Ixtepec nos introduce a la vida de los personajes, especifica quiénes son y cómo se mueven. En un juego de imágenes nos descubre al demonio oculto en cada uno de ellos, pero también al niño que lo puede sujetar. Cada uno se mira, se describe, se solaza en su fantasía y sueña en su propio tiempo. La imagen real no aparece fácilmente, pero podemos descifrarla. Y si el deseo los envuelve son capaces de acometer pasiones. Lo real es ese instante detenido en un entrecruzamiento de sueños y deseos que permite la fuga de los recuerdos para transformarlos en realidad.

Los personajes que aparecen en *Los recuerdos del porvenir* son numerosos y de diversos grupos sociales, como revolucionarios, viudas, solteras, casadas y arrejuntadas, fanáticos e incrédulos, ricos y pobres, gente decente y también de vida airada, jóvenes, viejos,

¹⁰ Ver en Emmanuel Carballo, *Protagonistas...*, p. 506. Por su parte, Aurora Ocampo comenta que: “...su autora (es) uno de los mejores exponentes del realismo mágico”, p. 142. Otra estudiosa de Garro, Fabienne Bradú en *Señas particulares: escritora*, escribe sobre su estilo lo siguiente: “Antes y muchas veces mejor que algunos escritores que hicieron del ‘realismo mágico’ un producto de exportación de las letras hispanoamericanas, Elena Garro había descubierto en este recurso literario un arma poderosa que a la vez diera cuenta de una percepción del mundo...” pp.13-14. También Martha Robles en *La sombra fugitiva...*, califica a *Los recuerdos...*, como una “novela excepcional. No sólo conquista la herencia del realismo; contiene, además, fábula, calidad idiomática y un singular equilibrio entre imaginación, expresiones de [...] desdicha y una trama mágica.” p.125.

militares, eclesiásticos, artesanos y campesinos, cuerdos y quizá algunos locos, lo mismo quienes cultivan el ocio y quienes son diligentes. Todos integran un conjunto social de seres irreales que dan vida a un pueblo y lo hacen hablar. No importa quiénes son los unos o quiénes los otros, lo importante es que están ahí y forman parte de una memoria mítica.

Conocemos así a un pueblo en su infancia, en su fundación: "Fui fundado, sitiado, conquistado y engalanado para recibir a sus ejércitos..."¹¹; a los Moncada, familia integrada por don Martín y doña Ana, sus hijos, Isabel, Nicolás y Juan, el menor. Todos son diferentes porque no se sujetan al tiempo lineal, ordinario, y cada uno vive en su propio espacio, imaginación y fantasía. Isabel niña es una presencia conspicua en esa casa, es la alegría, la rebeldía e ilusión; se encuentra muy unida a su hermano Nicolás, siempre juntos como almas gemelas que en sus juegos y sueños se conocen e identifican, como harían las niñas de *La semana de colores*. Saben y esperan otro tiempo venidero en el que puedan ser lo que han imaginado, donde puedan alcanzar la felicidad verdadera.

Por ejemplo, cuando ensayan una pieza teatral sobre un escenario, un mundo utópico en que son lo que desde niños han deseado. Martín Moncada tampoco puede estar sujeto a la común y apremiante realidad, no le gusta estar atado al tiempo que implica compromisos, todo se lo confía a quien es su mano derecha, su sirviente. Esta historia de la infancia de los Moncada se detiene para dar paso al relato de los amantes del pueblo, que posteriormente se retoma en la segunda parte de la novela, cuando los hijos de don Martín son ya unos jóvenes.

Seis son los personajes centrales, aquellos que aman apasionadamente: el general Rosas y su amante, Julia, la heroína de la primera parte, quien no pertenece al pueblo pero que habita en

¹¹ Elena Garro, *Los recuerdos...*, p. 9.

él contra su voluntad; Isabel, protagonista de la segunda parte y su hermano Nicolás; Felipe Hurtado, la presencia misteriosa del exterior y, por último, pero no por ello menos importante, Ixtepec. Estos personajes dejan el pasado en el camino, pero se desentienden también del futuro, puesto que su felicidad es el presente, su vida está en él, ya que es infinito y en algunas ocasiones perfecto.¹² Aunque por momentos parezca confundirnos el hecho de la añoranza de otro tiempo, inaprehensible, se desenvuelve en un presente inevitable.

Para Isabel, el amor es infortunio, desdicha, perdición; para Julia, el amor realizado es dicha (para que sea posible, ésta tiene que escapar a otro tiempo, a otro espacio, fuera del presente de Ixtepec). Nicolás siente el amor, pero no accede a él plenamente, pues no es correspondido, al igual que Rosas. Sin embargo, Felipe Hurtado, el viajero, parece encontrarse a sí mismo en este lugar al relacionarse con Julia.

El texto está dividido en dos partes, con un planteamiento del tiempo circular, en las cuales se cuentan dos historias entrelazadas, que una y otra a su vez se multiplican en dos momentos: el de la infelicidad (realidad de la rutina que todo lo consume) y el de la ilusión o anhelo (que pudiera ser el milagro logrado a través de la imaginación y el amor). En ambas partes se presenta un sentimiento amoroso tan poderoso que todo lo logra. Y al manifestarse en los personajes sucede un cambio básico: de seres humanos ordinarios se transforman en personajes extraordinarios colmados de originalidad, de vida, que lo mismo pueden ser felices o terminar en el exterminio más deprimente.

¹² Dice Carballo que aquellos que no han sentido el amor, no encuentran la diferencia entre el ayer y el mañana "(recuerdan el porvenir) y prescinden del hoy: por los días de los días figurarán entre los muertos." *Protagonistas...*, p. 507-508. Y no cabe duda, afirma, de que en esta novela existe una lucha de clases, nadie pretende redimir al prójimo y no existe quien quiera salvarse.

En la primera parte de la novela predomina una historia amorosa y desdichada entre Julia y el general. El pueblo es el protagonista que recuerda y vive en torno a estos dos seres, que sufre o se alegra según cambien los sentimientos y acciones de los amantes. Si Julia se mueve, el pueblo también lo hace; si cancela sus paseos, la vida en las calles se apaga. La infelicidad de estos dos seres será causa de la desgracia de los habitantes, pues el mundo impenetrable y misterioso que han fabricado los vuelve identificables, pero a la vez distantes. El silencio e imagen de la "querida" del general llegan a dirigir su destino, pues no hay un día sin que mujeres y hombres expresen su descontento, así como la atribución de sus desgracias a la conducta de esa forastera. Si el general sufre por su amor, desdichado, con seguridad alguien amanece muerto "- Más pecados para Julia-", comentan. Le critican su falta de amor hacia el general, un personaje complejo e interesante, que se desvanece y se pierde entre los habitantes del lugar, va y viene, persigue la felicidad de un pasado quizá real, pero se le escapa poco a poco. Sus adversarios son invisibles evocaciones de esa amante que no le pertenece, memorias de otros tiempos que él no comparte. El pasado y memoria de Julia.

Julia se dejó caer de bruces sobre la cama. Francisco Rosas, sin saber qué hacer ni qué decir, se acercó a la ventana. Sus ojos apagados por el miedo que le inspiró el tedio de la joven se hallaron frente a los tormentes de sol que entraban de las persianas. Sintió ganas de llorar. No la entendía. ¿Por qué se empeñaba en vivir en un mundo distinto del suyo? Ninguna palabra, ningún gesto podían rescatarla de las calles y los días anteriores a él. Se sintió víctima de una maldición superior a su voluntad y a la de Julia. ¿Cómo abolir el pasado?... Esa memoria no era la suya y era él el que la sufría como un infierno permanente y desdibujado. En esos recuerdos ajenos e incompletos encontraba ojos y manos que miraban y tocaban a Julia... 'Su memoria es el placer', se dijo con amargura. ¹³

La dicha es insalvable, pues la ausencia imaginaria de su amada, así como de una traición que no es concreta, lo consume día a día. El pueblo observa y le parece que está encaprichado por una mujer que no puede tener. Desde la llegada de otro personaje, Hurtado, el pueblo

cambió, la alegría se fue y sus gentes ya no bailaron. Este hombre alto y violento, triste, serio, reservado, causaba temor, en los habitantes de Ixtepec.

Julia Andrade vive en otro mundo, otro tiempo, no habla con nadie, no ríe; la compañía, los halagos y los caprichos cumplidos por su protector no le son suficientes para ser feliz. Está y no está con ese hombre, pero ella ocupa un lugar en el pueblo que no le pertenece. Es una presencia intangible. Cuando camina por las calles hace girar a todos en su círculo; sin embargo, no los deja entrar a él.

Sólo Felipe Hurtado, a su misteriosa llegada, transforma a Julia y parece ser el hombre esperado, ambos dan la impresión de conocerse en otro tiempo, en otro espacio. Es entonces cuando el pueblo ya no la mira a ella y se concentra en este forastero, hospedado sin ningún cuestionamiento. Ese hombre les proporciona la "ilusión" al no tener la desdicha en su corazón y aparece en sus vidas sin referencias sobre su procedencia ni su destino. En ocasiones dudan de sus acciones, pero no lo cuestionan. Ha llegado al pueblo para trastornar la paz de sus pobladores. El objetivo del personaje es mostrar al pueblo su carencia de sueños, de anhelos, e intenta distraerlos, alejándolos de la rutina. Hurtado los obliga a preparar una función de teatro que jamás realizarán, un pretexto para salirse de la monotonía y desprenderse de los amantes. Se convirtió en un misterio para Ixtepec después de su partida, creyéndolo un ser irreal. Al marcharse con Julia les deja un vacío inexplicable. Y aunque siempre murmuraron "Vino por ella", nadie lo escuchó decir algo al respecto, sólo lo intuyeron, sujetándose a sus palabras y encanto. Al inicio de la segunda parte es cuando el pueblo confirma sus sospechas, el forastero llegó como un fantasma y se fue como tal, llevándose a la mujer. Decía el dueño del Hotel Jardín:

¹³ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p. 77

¡Me hipnotizó!

Aquí hubo un milagro y no lo ví. ¹⁴

El momento del escape es especial en la narración, pues resume la idea de la autora en el sentido de que ese pueblo seco es un mundo aparte, fuera del tiempo, por lo que cualquier cosa podía suceder.¹⁵ Todo se detiene, el aire y la vida, no hay ni susurros cuando Felipe Hurtado cruza el portón de don Joaquín, simplemente los moradores quedan suspendidos en ese instante. La noche no corre, no obstante, fuera de las “trancas” transcurre otro tiempo en el cual los fugitivos pueden realizarse: ahí es de día. Dice Ixtepec:

No sé cuánto tiempo anduvimos perdidos en ese espacio inmóvil.

Un arriero entró al pueblo. Contó que en el campo ya estaba amaneciendo y al llegar a las trancas de Cocula se topó con la noche cerrada. Se asustó al ver que sólo en Ixtepec seguía la noche.¹⁶

Después de lo ocurrido el pueblo sufre, pues ahora conocen la verdadera pérdida: el silencio, que como la muerte, abarcaba todo y no había algo que justificara el tiempo.

Dofía Matilde clausuró el pabellón y ella y su marido se encerraron en su casa. Sólo su hermano Martín venía a visitarla.

Francisco Rosas vagaba sin rumbo por el pueblo... estrellándose contra sus días.¹⁷

Pasaba el tiempo y no nos consolábamos de haber perdido a Julia. Su belleza crecía en nuestra memoria... Nosotros como Francisco Rosas, la buscábamos y la llevábamos y la traíamos por parajes imaginarios.¹⁸

¹⁴ *Ibid.*, 149.

¹⁵ “los hombres de todos los países y de todas la épocas ha creído encontrar en la magia el conocimiento de las fórmulas que les permiten convertirse en los amos del mundo. Han creído que las fuerzas están sujetas necesariamente a las palabras o actos mágicos, y tienen que obedecer al conjunto del que las pronuncia o ejecuta”. Alfonso Caso, *El pueblo del sol*, p. 12.

¹⁶ E. Garro, *Los recuerdos del porvenir.*, p. 145.

¹⁷ *Ibid.*, p. 150.

¹⁸ *Ibid.*, 151.

En otra parte de la novela se ocupa nuevamente de los Moncada, conduciéndolos a un fatal desenlace, junto a la ruina del pueblo, que se urde en torno al drama de una joven fatalmente enamorada del enemigo de Ixtepec, un hombre considerado responsable de la muerte de sus hermanos. Estos sucesos se presentan en los años de la revuelta cristera, una mezcla de lo histórico con la ficción. De ese periodo histórico se describe la lucha de un pueblo intentando escapar a la convulsión política, la opresión militar y la cronología lineal significa así una imposición a la representación teatral, a la locura. No obstante, para el lector, lo más importante no es la versión de dicha etapa del pueblo mexicano, sino la forma literaria innovadora utilizada por la autora para presentarla.

Al igual que en la primera historia planteada en la novela, también en ésta continúa el relato de vidas desmoronadas, rescatadas gracias a la conseja de seres deambulantes entre cuartos oscuros, de paredes que susurran, callejuelas observando y casonas habitadas por sombras, fantasmas y rumores, espacios misteriosos cobrando vida para dar sentido a personajes como Martín Moncada y sus hijos. Siendo cómplices de sus rutinas, crean redes para reconocerse al interior de un pueblo enloquecido y desesperado. Es en este silencio amenazante donde Isabel Moncada verá, tristemente, cómo se deslizan los días y las horas sin sus hermanos, arrinconada en la rutina de una casa que le es ajena.

Anticipando el drama de sus horas futuras, se encuentra con un Ixtepec que observa las muertes y la violencia generada. Al igual que sus habitantes, él también espera el resurgir de un tiempo guardado en los recuerdos, pero sin prever la traición inminente.

Elena Garro relata fantasías colectivas desdibujadas en un baile macabro.¹⁹ Así, con el pretexto de la reconciliación de Ixtepec con Rosas, el pueblo pretende sacar al cura del pueblo gracias a esa reunión abundante de confusiones, actitudes exageradas o encubiertas por el deseo. Esta acción definida como ruptura, surge a partir de la revelación de un instante y tiene como escenario la fiesta de vecinos celebrada en casa de doña Carmen, a cuyos patios concurrieron para enfrentarse las dos fuerzas de Ixtepec.²⁰ Una, la representada por los militares y el tiempo ajeno; otra, la suya propia, con toda la energía de presagios pueblerinos. Ambas realidades no pudieron reconciliarse: la del fanatismo cristero (que no compartido por los habitantes del lugar, aunque son arrastrados a tomar posición) enfrentada días antes contra los militares en el atrio (quienes tampoco tenían como principal objetivo existencial esa lucha) y la implacable terquedad de un gobierno. Esa violencia inmersa en Ixtepec desata las culpas y deseos, como las figuras de (Rosas e Isabel), pero, sobre todo, la conciencia de la felicidad insatisfecha, nunca alcanzada, ya que “[...] una fiesta era la mejor manera de proclamar que las hostilidades entre el pueblo y los militares habían terminado.”²¹

¹⁹ Del pasado medieval europeo, Elena Garro retoma la idea de la danza macabra, considerado como el tema más popular de la poesía, el teatro y la pintura. “La danza macabra hace pensar en la muerte a los que viven despreocupados, sin pensar en su salvación, entregados al juego de las pasiones terrenales [...], en la danza de la muerte participan todos”. Paul Westheim, *La calavera*, p. 63.

²⁰ Garro coloca aquí a sus personajes en una encrucijada, bailando con el mal representado en la figura de Rosas, acudiendo a la fiesta con el temor a la muerte, todo el pueblo en el mismo espacio: los ricos y los pobres. Esa “danza macabra” es como diría Westheim: “[...] expresión del horror que inspira la muerte; y siempre es, además, exhortación a estar preparado para comparecer en cualquier momento y sin temores ante el juez divino [...] Pero la danza [...] es irónica en un solo aspecto: en la burla que hace de los que alardean de su posición, su poder, su riqueza, su elegancia.” *Op. cit.*, p. 83.

²¹ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p. 193.

Al menos era la posibilidad esperada, porque al finalizar el baile nadie pudo eludir el destino provocado por la “emboscada” que el general Rosas les tendió, cobrándose la vida del cura y sus cómplices, los Moncada, así como con la inocencia e ilusión al bailar con Isabel.²²

Dos momentos extraordinarios de esta novela se concentran en la ilusión generada por el teatro y la fiesta, cuando todo el pueblo se convierte en actor, dispuesto a representar una farsa, vistiendo atuendos de una danza macabra que los llevará, sin saberlo, a su funeral. “Enfundados en sus trajes de fiesta parecían actores envejeciendo sin papel mientras en escena se desarrollaba una tragedia”.²³ Para la representación repasan los parlamentos, exageran la amabilidad con sus invitados, que a la vez serán sus carceleros, y expresan una forzada felicidad al ritmo de una banda que nadie quiere escuchar después de varias horas sin dormir, cuando “con la luz verdosa de la mañana sus trajes envejecían con rapidez”.²⁴

Garro deja fluir los simbolismos, tanto en las imágenes como en ciertos detalles, ya sea en el color rojo del vestido que Isabel Moncada usa en la fiesta o en los objetos que visten y portan los asistentes. Algunos dirán, presagiando sucesos nefastos: ‘¡Isabel está de rojo!’ ‘¡Doña Carmen tiene un abanico de plumas blancas!’.²⁵ Similares presagios se perciben en la actitud desconfiada de los militares y las miradas cautelosas de los anfitriones, así como en la descripción de la casa, el escenario ideal para desatar las pasiones de los pobres, ‘montoncitos de basura’, que se conformaban con mirar la fiesta desde los balcones y en “Las Cruces” lugar éste donde cayeron los fugitivos.

²² Aunque “originalmente no era la Muerte, sino el muerto, un muerto, que tomaba de la mano a los que escogía para bailar con él, [...] era guapo, atractivo, suntuosamente ataviado”. *Ibid.*, p.84. Isabel es escogida para irse a los brazos de la perdición.

²³ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p. 240.

²⁴ *Ibid.*, p. 209.

²⁵ *Ibid.*, p. 196.

Muchas cosas suceden esa noche, unas quedan en la memoria otras se pierden. “No recuerdo lo que ocurrió después de la entrada de los militares”, dice el narrador. Pero la autora nos hará seguir a Francisco Rosas hasta sus habitaciones del Hotel Jardín, ocupadas anteriormente por Julia, para resaltar su actitud estimulada por la venganza y descubrir en ese lugar a una Isabel intentando cumplir su capricho fúnebre: estar con Rosas. Luego de descubrirse la conspiración contra él, permite salir sólo a los Moncada, pero en el camino, en los portales, le hace un ofrecimiento a Isabel, ella, sin entenderlo del todo, no puede rechazarlo y se deja llevar. “¿Por qué se había ido con él? Cuando la llamó en los portales y se la llevó a su cuarto a sabiendas de que Juan estaba muerto y Nicolás en la cárcel de la guarnición...”²⁶

De color rojo, como su vestido, serán las horas posteriores a su entrega apasionada y la muerte de aquellos a quienes amó. Mientras ella ocupaba un lecho destinado a Julia, Francisco Rosas había realizado su venganza completa sobre un pueblo inquisitorial, según él, al atrapar a sus hijos predilectos y llenar su cama “con la que más les duele”, se dijo, satisfecho.

Esa tragedia, que narra Ixtepec, borró en sus pobladores cualquier atisbo del futuro, consecuencia de un pasado marcado por el día de la fiesta y la pérdida de Isabel, día que fue teñido de rojo por la sangre de aquellos que buscaron su libertad. No fue casual que se tornaran endurecidos como roca. Cada habitante de Ixtepec tomó su propio rumbo desolado, para que más tarde la pesadumbre dispersara esos amores no vividos. No hubo más rostros ni gestos que permanecieran iguales. El tiempo llegó y la vejez trajo nuevas tristezas y espíritus derrotados. Las ilusiones perdieron su razón de ser como consecuencia

²⁶ *Ibid.*, p. 245.

del miedo y la traición. La vida cesó en un pueblo seco y quedó petrificada en “la memoria que de él se tenga”.

La relación prohibida de Isabel rompió el optimismo de una población esperanzada en un mejor porvenir. Luego de los sangrientos fusilamientos, la ilusión convirtió en piedra “aparente” a la joven: su castigo, la inmovilidad que cierra el ciclo de una existencia compartida dejando en la memoria una mancha de pecado, de amor derrotado, que será el camino directo para llegar a la muerte.

Pasaron las semanas y los meses, y... nosotros nunca más volvimos a ser nosotros mismos. También Francisco Rosas dejó de ser lo que había sido; borracho y sin afeitar, ya no buscaba a nadie. Una tarde se fue en un tren militar... y nunca más supimos de él... Pero nadie, nunca más, inventó una fiesta para rescatar fusilados. A veces los fuereños no entienden mi cansancio ni mi polvo, tal vez porque ya no queda nadie para nombrar a los Moncada. Aquí sigue la piedra, memoria de mis duelos...una inscripción que ahora leo...

Soy Isabel Moncada, ...En piedra me convertí el cinco de octubre de 1927 ...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 [...] que mató a mis hermanos, me arrepentí y preferí el amor del hombre que me perdió y perdió a mi familia.²⁷

La protagonista, desde su posición central, describe los espacios y habitantes; Elena Garro recurre, como ya se mencionó, a dos voces. Una, la de un pueblo con rostro mestizo que despliega su visión del mundo, evocando tanto el origen de lo sagrado de las culturas prehispánicas, sus raíces históricas y culturales, las múltiples versiones de su azarosa continuidad, como el sincretismo por la fusión con elementos de la tradición cristiana.²⁸

Esta voz de alguna manera predomina en el texto, la correspondiente al nacionalismo y el indigenismo mexicanos de mediados del siglo XX. Esta ideología se encontraba arropada en

²⁷ *Ibid.*, pp. 294-295.

²⁸ Elena Garro mantiene la concepción del pueblo azteca y de las culturas mesoamericanas, en cuanto a la importancia y simbolismos de los números ya se ha explicado con anterioridad la relación de la fecha mencionada arriba, con su vida, en cuanto a “la mentalidad mexicana son tan importantes los números 4 y 5 [...] los cuatro puntos cardinales y la región central [...], que da la quinta región o sea la región central [...]” *El pueblo del sol*, p. 21,22.

el imaginario social, que a su vez estaba determinado por conflictos de identidad, esquemas machistas o sentimientos de inferioridad, un proceso complejo inmerso en un tiempo circular, asfixiante y que termina por petrificarse.

Una segunda voz refleja el transcurso lineal de la historia, el suceder cronológico de los acontecimientos. La voz que sirve de guía es la primera persona del plural, misma que comprende los sentimientos más profundos de Ixtepec: "El paso del general nos producía temor (...) su presencia no nos era grata". El arribo de un joven militar, de su regimiento y sus amantes, establece el inicio del trayecto narrativo por medio del cual la sociabilidad de los personajes se inserta en una yuxtaposición de clases sociales.

III.13.1. *Pasado y porvenir*

El juego de palabras implícito en "recuerdos del porvenir", en principio contradictorio, remite a dos ideas esenciales: memoria y tiempo, que, de entrada, han sido tópicos fundamentales en la literatura mexicana.²⁹ Pasado y futuro, memoria y sueños, son percibidos como posibilidad o alternativa en otro tiempo específico: el presente. 'Todo es presente' en esta novela, diría en algún momento Octavio Paz.³⁰ Esta concepción del tiempo permite la construcción de un mundo lleno de múltiples referentes, donde pasado y

²⁹ Como diría Carlos Fuentes: "Entre nosotros, en cambio, no hay un solo tiempo: todos los tiempos están vivos, todos los pasados son presentes. [...] Escribir es combatir el tiempo a destiempo". *Tiempo mediano*, México: Edit. Joaquín Mortiz, 1980, p. 9.

³⁰ Emmanuel Carballo, comenta lo que en alguna ocasión Octavio Paz le expresó a la Elena Garro respecto a su novela *Los recuerdos del porvenir*. Véase E. Carballo, *Protagonistas...*, p. 507.

futuro se hacen uno cuando, en la realidad de los personajes, sobre todo de Ixtepec, predominan la memoria y los deseos ocultos.³¹

Los dos referentes, temporales, al inicio de esta novela, confirmarán, a lo largo de la historia, la tesis que sostiene la circularidad del tiempo, circularidad que se presenta desde la primera línea: "Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente. Sólo mi memoria sabe lo que encierra"; para cerrar con la última frase: "Aquí estaré con mi amor a solas como recuerdo del porvenir por los siglos de los siglos". Dicha tesis se complementa con otra posibilidad: la que postula la ruptura de un tiempo lineal.

En principio parece difícil desarticular esta compleja idea, misma que inicia cuando los datos e indicios se multiplican conforme avanza la historia, al punto que, sorprendentemente, dichos datos se van articulando. Sin embargo, en la narración es posible identificar varias manifestaciones temporales: el pasado, el presente y el porvenir, relacionados en forma lineal o cíclica. Los personajes expresan sus añoranzas de infancia, los lejanos días felices, rescatándolas de la memoria o de los sueños, eludiendo el futuro (que es la muerte) o enfrentándolo, pero siempre tratando de descifrar el tránsito por un tiempo y un espacio. En Ixtepec todo tiene la posibilidad de vivirse de nuevo, pero no de manera inmutable. Se puede evadir la rutina del presente si se libera la imaginación.

La dinámica de la novela se sostiene en el persistente enfrentamiento de dos mundos: el del exterior, producto de un tiempo fustigado por prejuicios y costumbres; y el interior, íntimo e indomable, el cual preside la verdadera realidad, la del mundo onírico, que es alimentada por

³¹ Carlos Fuentes dice que la "coexistencia de todos los niveles históricos en México es sólo el signo externo de una decisión subconsciente de esta tierra y de esta gente: todo tiempo debe ser mantenido. Porque ningún tiempo mexicano se ha cumplido aún... a los que, como Ramón López Velarde, quisiéramos a un tiempo regresar y olvidar." *op. cit.*, p. 10. Tal es el caso de lo sucedido en esta novela.

esos recuerdos no vividos de aquellos que lo habitaron.³² Dicha dinámica no permite que la felicidad sea un testimonio permanente en esta historia, ya que tratar de retenerla sólo conducirá a los personajes a un fatal aniquilamiento.

Así, la desgracia del presente determina el orden de ese mundo irreal en el cual las relaciones sociales, la forma de sobrevivir, la religión y la política pasan a un término secundario, pues únicamente sirven de contexto configurador para la atmósfera y los personajes, quienes son capaces de sentir una esperanza vivida a través de la pasión o la fabulación.

Ixtepec es un pueblo con miedo, con ahorcados, pero susceptible de confiar en un porvenir soñado, no obstante que es un mundo cerrado, atrapado en su propia circularidad:³³ un microcosmos clausurado al exterior, prohibido. “Quizá la opresión se debiera al abandono en que me encontraba y a la extraña sensación de haber perdido mi destino”; “Un círculo se cerraba sobre mí”, decía el pueblo.

III.13.2. *El olvido*

En la literatura de Elena Garro hay un tiempo que es relevante: el pasado, mismo que es recuperado por la memoria. Este pretérito no sólo resume sucesos acaecidos con anterioridad, sino también significa (o es la clave) para que un personaje asuma una identidad permanente (y aparente) en la ficción narrativa.

³² Como es evidente para el mexicano, porque, según afirma Carlos Fuentes, nuestro “tiempo se nos presenta impuro, cargado de agonías resistentes. La batalla es doble; luchamos contra un tiempo que, también, se divierte con nosotros, se revierte contra nosotros, se invierte en nosotros, se subvierte desde nosotros, se convierte en nombre nuestro.” Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 9-10.

³³ La escritora presenta a Ixtepec como diría Mircea Eliade; “[...] bajo el aspecto paradójico de un Tiempo circular, reversible y recuperable, como una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante [...] los ritos”. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano.*, p. 64.

Generalmente la existencia de un personaje central, tanto en su teatro como en sus cuentos o novelas, está subordinada no sólo al hecho de haber vivido anteriormente, sino a la clara permanencia de ese hecho en la memoria. Ésta será, por ejemplo, la evidencia reclamada por Ixtepec para dejar constancia de su subsistencia: “ hasta el día en que no sea ni siquiera un montón de polvo y los hombres que pasen por aquí no tengan ni memoria de que fui Ixtepec.”³⁴ Así, un pueblo, una Julia Andrade o una Isabel Moncada, simplemente no existirían de no haber quien los recuerde. Tal es el caso de los personajes-muertos de *Un hogar sólido*, quienes juzgan no estar en la memoria de los vivos; de Mariana, en *Testimonios sobre Mariana*, del joven desaparecido en *El Encanto, Tendajón mixto*, o de los personajes centrales en *Andamos huyendo Lola*.

El pasado puede llegar a extraviarse en el olvido, momentáneamente o permanentemente, dependiendo de las circunstancias, pues para los personajes es viable borrar el pasado de su memoria ante un acontecimiento doloroso. Francisco Rosas, por ejemplo, al perder a Julia entre las cortinas o “pasadizos sin tiempo”, encuentra como única salida desvanecerla por un instante introduciendo en su vida y en su lecho a Isabel. Este hombre buscaba “algo más intangible, perseguía la sonrisa de un pasado que amenazaba esfumarse como una voluta de humo. Y ese pasado era la única realidad que le quedaba.”³⁵ Sin embargo, al traerla a su memoria no logró recuperar la dicha perdida. Igualmente Martín Moncada se niega aceptar la verdad cuando matan a su hijo Juan, rechazándola de sus pensamientos, no sin antes perder la cordura: “No era él, no era Martín Moncada [...] Había perdido la memoria de sí mismo [...] Tras él se cerraba [...] la puerta [...] para siempre”.³⁶ En ese mismo instante

³⁴ E. Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p.250.

³⁵ *Ibid.*, p. 183.

³⁶ *Idem.*

Nicolás rechazaba la traición de su hermana con Rosas: “lo lanzaba a ese día de escombros [...] Su pasado no era ya su pasado, el [...] que hablaba así era un personaje desprendido del [...] que lo recordaba desde la celda de la cárcel.”³⁷ El pasado no les pertenecía, ya que desde ese desdoblamiento soñaban con el mundo que habían extraviado en otra vida.

Algunos personajes desean olvidar la imagen que les devuelve el espejo, pensando que lo vivido no tiene razón de ser. “¡Qué curioso, no sé qué cara tenía de casada!”³⁸ dice la viuda Montufar al hablar de su esposo, quien se adueñó de los espejos, mientras ella “atravesó unos años silenciosos y borrados...”, descubriendo que “La única memoria que tenía de esos años era que no tenía ninguna.”³⁹

En otras ocasiones la memoria es traicionera y juega desordenando los acontecimientos, invirtiéndolos de tal modo que conduce a los personajes por lugares oscuros y desconocidos: “No recuerdo qué ocurrió después de la entrada de los militares,”⁴⁰ dice la voz narrativa. Normalmente es la nostalgia de otros tiempos - o la desdicha - el principal motivo para anhelar borrar el presente.

Hombres y mujeres descritos en *Los recuerdos del porvenir* intentan imaginar cómo sería su vida si se eliminara ese día fatal, el día que marcaba apenas siluetas dibujadas en su mente, colocándolas en un paraje incongruente con su realidad. Tal vez era el sitio de los muertos, “hormiguero sin hormigas”, diría un Moncada, insectos nocturnos que se escabullen.

Garro reconoce el olvido inherente en el hombre, presente al término de la vida, diría el pueblo de Ixtepec. En ocasiones la felicidad arrumbada en los recuerdos se escapa de las

³⁷ *Ibid.*, p. 176-177.

³⁸ *Ibid.*, p. 27.

³⁹ *Ibid.*, p. 27-28.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 197.

manos de los personajes, sin que pudieran controlarla. En esta lógica, Nicolás perdió a Isabel como Rosas a Julia, a pesar de su intento por perseguir lo grato del pasado.

Desde las primeras líneas de *Los recuerdos del porvenir* se advierte la semejanza de un estilo en relación con su teatro, tanto por los temas tratados como por su concepción de la vida y la muerte reflejada en su escritura. Es factible enumerar algunas semejanzas: la violencia generada por el hombre, presente también en *Los perros*; los personajes ya muertos que dan inicio a una historia, como lo haría en *Un hogar sólido*, donde impera la idea de la vida como un sueño; los periodos históricos o las imágenes populares, la infancia o la imaginación desbordada. La temática sobre el tiempo, por ejemplo, desarrollada, principalmente, en voz del narrador de *Los recuerdos del porvenir*: “Aquí estoy...”; también el juego de la realidad confrontada con los sueños: “sentado en una piedra aparente”. Esta frase resulta un enigma al simbolizar la dureza en la piedra que nos habla del Ixtepec geográfico y de cada uno de sus habitantes. Pero lo aparente son los personajes fantásticos representando el mundo de los sueños, simbolizando algo más en un lugar perdido. Cuando el pueblo afirma, “sólo mi memoria sabe lo que encierra”, se refiere a esa memoria conservada por los que ahí vivieron y amaron. De esta manera se reitera la imagen transmitida, fulgor de una vida y de una época, muerta ya, sepultada.

III.13.3 Repetición de instantes detenidos

Al retomar esos recuerdos, el pueblo no puede evitar la tristeza y la define con una imagen, que sugiere polvo y abandono: “encerrada en sí misma”. Esa misma memoria que en momentos puede ser traicionera:

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 [...] Hay días como hoy en los que recordarme me da pena. Quisiera no tener memoria o convertirme en el piadoso polvo para escapar a la condena de mirarme [...] Condenado a la memoria y a su variado espejo.⁴¹

Para Ixtepec vivir del pasado puede ser doloroso; también necesario en relación al presente. A lo largo de la novela no se cansará de reiterarlo. Es posible detener el tiempo, permanentemente o por un periodo específico, lo mismo para toda una comunidad o para un individuo, en tanto se coloquen por voluntad propia en un espacio cerrado al exterior. Este supuesto literario puede provocarlo la suspensión del transcurrir del tiempo lineal, sustituyéndolo por el tiempo de la mente o el de los sueños, consecuencia de un estado emocional o de una desbordante imaginación: “los días no contaban de la misma manera que contaban para los demás.”⁴²

La existencia de un tiempo (o de otro) se determina por deseos particulares: por ejemplo, los Moncada necesitaban, cada uno de ellos, de un momento nuevo según su estado de ánimo. Sujetarse al reloj podía impedirles llegar a otros parajes intemporales, por eso “sin el tic tac, la habitación y sus ocupantes entraron en un tiempo nuevo y melancólico donde los gestos y las voces se movían en el pasado. ... en recuerdos de ellos mismos, sin futuro, perdidos en una luz amarilla e individual que los separaba de la realidad para volverlos sólo personajes [...]”⁴³

En el momento en que Félix detenía los relojes, podían correr libremente en sus sueños, ya que ese aparato, así como los calendarios, los aprisionaba “en un tiempo anecdótico” y los alejaba de sus pensamientos a un lugar donde no transcurrían los días. En dicho paraíso “no

⁴¹ E. Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p. 9.

⁴² *Idem*

corre el tiempo: el aire quedó inmóvil después de tantas lágrimas”,⁴⁴ alejado del mundo real se detuvo por el dolor y la desgracia. Sin embargo, el deseo resguardado en los recuerdos permaneció intacto, como “un jardín iluminado por el sol”, pues no murió para nadie. Ese espacio corresponde al de la infancia, cuando el pueblo estaba lleno de vida, de posibilidades e imaginación.

En *La semana de colores*, por ejemplo, los personajes infantiles tienen un día que marca su vida según la intensidad de sus días: son dos niñas saliendo de su casa por vez primera y encuentran algo especial en un instante diferente a todos los demás; en *El día que fuimos perros* dice un personaje: “El día que fuimos perros [...] supimos que era un día con dos días adentro”.⁴⁵ Lo mismo sucede con la protagonista de *La culpa es de los tlaxcaltecas*, cuando visita a su marido durante la Conquista de México, acaso transcurren unas cuantas horas, mientras que para los otros transcurren varias semanas: “Ahora Nachita, no le cuentes al señor que me pasó la tarde con mi marido... El señor Pablo hace ya diez días que se fue a Acapulco. Se quedó muy flaco con las semanas que duró la investigación...”⁴⁶

En *Los recuerdos del porvenir* el tiempo se detiene, para todo el pueblo, cuando llega la muerte anunciándose con varios sucesos: la emboscada a los rebeldes, la desaparición de Julia y Felipe Hurtado; para los Moncada, la muerte de sus hijos varones, la pérdida de Isabel y su muerte por amor; pero, sobre todo, por la ausencia de esperanza. Debido a que en la narración lo inanimado cobra vida y voz, también se petrifica, de tal modo que la

⁴³ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁵ *El día que fuimos perros*, en Elena Garro, *La semana de colores*, p. 73.

⁴⁶ *La culpa es de los tlaxcaltecas*, en Elena Garro, *La semana de colores*, p. 27.

inmovilidad se extiende a las casas, a la naturaleza, a los días de la semana: "En esta... casa grande... no corre el tiempo: el aire quedó inmóvil después de tantas lágrimas".⁴⁷

Después de la muerte de Isabel la inmovilidad es total, su castigo, quedar convertida en piedra, de manera semejante a la condena bíblica.⁴⁸ La roca o la sal, que simbolizan lo estático, son representaciones del estado de alma del personaje, alma sin vida y materialización de la culpa.

Al detener el tiempo, los personajes rompen la cronología del tiempo real, del presente, como en el cuento *Los perros*, cuando Úrsula pretende que todo se detenga para poder cambiar su destino: "Tan largo el año, tanto esperar, para que las horas se nos vayan en palabras. Si nos apuramos podemos agarrar un día...".⁴⁹ El detener los acontecimientos, podría significar deshacer la maldición heredada por un pasado trágico. En la novela *Reencuentro de personajes*, para Verónica, la certeza de su muerte elimina todo porvenir: "El mañana no existía ya, todo era el pasado[...]. Corría un tiempo imprevisto y lo que sucediera a partir de esos instantes no era su tiempo ni era su vida..."⁵⁰

Igualmente puede recobrase para los personajes que, de alguna manera, quedan suspendidos en un instante, pues para ellos los hechos trágicos de la realidad los hacen reintegrarse al presente. El retorno puede ser bueno si existe la posibilidad de soñar. Sin embargo, dicha apertura es pasajera al llegar la desilusión. Ese presente histórico, el de la revolución, vigente en *Los recuerdos...*, o en la obra dramática *Felipe Ángles*, deshace la esperanza debido a un traidor externo. Felipe Hurtado en su presente proporcionando a los habitantes de Ixtepec la oportunidad de cambiar: "El tiempo, por primera vez en muchos

⁴⁷ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p. 6

⁴⁸ Hay que recordar a la mujer de Lot que fue convertida en sal por desobedecer un mandato.

⁴⁹ E. Garro, *Los perros*, p. 129.

años, giró por mis calles levantando luces y reflejos.”⁵¹ Con su desaparición, el pueblo vuelve “al silencio”. Cabe la posibilidad de que el regreso a la movilidad momentánea los lleve a la libertad deseada, aunque ésta signifique la muerte o las desgracias. Por ejemplo, cuando el pueblo recupera la vida, después de la desaparición de Hurtado, lo único obtenido es el silencio, la petrificación.

III.13.4. La muerte inminente

Detener el transcurso de las horas es el deseo de retrasar la muerte ineludible del ser humano. De ahí que el temido recuerdo del porvenir propiciara que Martín Moncada detuviera los relojes, al final la única salvación posible para escapar a esa pesadilla: “¡El porvenir!, ¡El porvenir!”. La solución no la encontró en sus relojes, sino en la muerte de sus hijos. “En cualquier día de mi pasado o de mi futuro siempre hay las mismas luces, los mismos pájaros y la misma ira. Años van y años vienen y yo [...], siempre esperando.”⁵²

Este hecho equivale al infierno o su redención debido a la gracia obtenida por el sentimiento amoroso o por la imaginación. Tal es el caso de Isabel al llegar el fin de su vida: “No todos los hombres alcanzan la perfección de morir; hay muertos y hay cadáveres...”⁵³. La tristeza abrumó a la gente de Ixtepec al descubrir la fragilidad del hombre y su finitud inevitable. Perseguir el porvenir no significa sino un “retroceder veloz hacia la muerte y la muerte el estado perfecto, el momento precioso en que el hombre recupera plenamente su otra memoria.”⁵⁴ Andar un idéntico día durante muchos años significa atravesar esas calles para dirigirse a la muerte. No hay motivo, entonces, para rescatar la inmovilidad incrustada en la

⁵⁰ E. Garro, *Reencuentro de personajes*, p. 7

⁵¹ E. Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p. 51.

⁵² *Ibid.*, p. 270.

memoria y “las últimas palabras del que se fue a morir se dicen y repiten y cada vez que se repiten resultan más extrañas y nadie las descifra.”⁵⁵

Nicolás Moncada, lo comprende al contemplar su vida como un absurdo, al no convencerle la realidad. Pero no lo hace así el general Rosas cuando la muerte ronda en Ixtepec, ese hombre siempre traía la muerte a su lado, por ser el único incapaz de descifrar su pasado y, por consiguiente, no temía su futuro. La voz narrativa afirma que: “Uno de esos días, tan frecuentes en Ixtepec, poblados de muertos y de augurios siniestros”,⁵⁶ podía esperarse en cada esquina, la muerte aparecía aunque no se le nombraba.

Martín Moncada, como otros personajes, podía recordar su propio fallecimiento. Para él y su familia la liberación de un tiempo real fue proporcionada por su propia muerte que sería diferente pues algunos no morirían “en su cama”, como Nicolás. La fatalidad giraba siempre en torno a su casa, “como si un maleficio lanzado contra él y su familia desde hacía muchos siglos hubiera empezado a tomar forma aquella noche.”⁵⁷ No era la repetición del tiempo lo que atemoriza al pueblo, sino la imposibilidad de impedir la llegada de la muerte.

El sincretismo de la cultura mexicana, tanto cristiana como pagana, se plasma en el hecho de que el mismo sueño terrible llega, para un Moncada, cada viernes santo y la redención será posible solamente a través del exterminio: “Intentó rezar y se encontró solo e impotente para conjurar las tinieblas que lo amenazaban.”⁵⁸ La lucha del mal contra el bien es una herencia del pasado que se repite interminablemente durante las noches y en la cama para recordar esa otra vida que le pertenecía: “La veo muchas veces ya cumplida en el pasado y

⁵⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 271.

⁵⁶ Elen Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p. 82.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁸ *Idem.*

muchas veces en el futuro antes de cumplirse... (Martín) miraba sus dos muertes.”⁵⁹ La lucha de los otros significaba “un rito” que exigía “precisión absoluta.” No se podía escapar a la fatalidad del pueblo mismo.

El tránsito de esta vida a la otra es utilizado como escape y redención, como en el relato *El árbol*; en las piezas de teatro *La mudanza* y *La señora en su balcón* o en la obra *Felipe Ángeles*, por mencionar algunos textos. Es esa visión fatal de la vida, expresada por Elena Garro, y que en voz de Isabel Moncada se resume, pues afirma: “soy siempre el mismo instante” “yo misma”, que se repite y perdura gracias a la memoria.

¿De dónde llegan las fechas y a dónde van? Viajan un año entero y con la precisión de una saeta se clavan en el día señalado, nos muestran un pasado, presente en el espacio, nos deslumbran y se apagan. Se levantan puntuales de un tiempo invisible y en un instante recuperamos el fragmento de un gesto, la torre de una ciudad olvidada... Basta decir la magia de una cifra para entrar en un espacio inmediato que habíamos olvidado.⁶⁰

III.13.5. La infancia, añoranza y posibilidad de ser

La posibilidad de redimir el presente se encuentra en los recuerdos de la infancia, la felicidad extraviada en el pasado. No es coincidencia que al inicio de *Los recuerdos del porvenir* se relate la infancia de Isabel y sus hermanos en una casa que es descrita, por la voz narrativa, como un jardín iluminado. Es la propuesta de que existe otra posibilidad de ser, en la inocencia y en los sueños de la niñez. Los protagonistas creen poder transformar la realidad: desaparecer subiendo a las ramas de unos árboles: “Nicolás Moncada, de pie en la rama más alta de Roma, observa a su hermana Isabel, a horcajadas en una horqueta de

⁵⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 261.

Cartago, que se contempla las manos. La niña sabe que a Roma se le vence con silencio.”⁶¹ Estos árboles adquieren vida propia al ponerles nombres, creando imágenes llenas de simbolismos mediante las cuales se puede acceder a un espacio donde se rompe la rutina. Esta relación de las enramadas con la fuga de la realidad nos recuerda a Titina, personaje principal de *Andarse por las ramas*, quien intenta vivir en la fantasía encaramándose a las ramas de un árbol. Para estos personajes lo único posible de imaginar era lo inexistente. En ese mundo donde todo puede suceder, Isabel desaparece ante los ojos de su hermano:

Isabel se aparta despacio, cruza el jardín y desaparece.
-Mamá, ¿has visto a Isabel?
-Déjala, es muy mala!
-¡Desapareció!... Tiene poderes.⁶²

Los Moncada eran niños irreverentes ajenos a la realidad, que jamás se conformaron con vivir el tiempo como los demás. “Nicolás sonrió; entre él y su hermana echaban a Juan a una poza de agua profunda y luego luchaban para salvarlo.”⁶³ Los personajes no encuentran otra posibilidad de recuperar el tiempo, o de permanecer, si no es a través de la memoria y la ilusión. “¡la ilusión!... algo impreciso, algo a lo que no lograban darle forma y que necesitaban para cruzar los innumerables días...”⁶⁴ Por tal razón Ixtepec se contempla desde otra perspectiva, aunque no sea muy grata, puede ver todo ese pasado en el valle,

⁶¹ *Ibid.*, p.11.

⁶² *Idem.*

⁶³ *Ibid.*, p. 31. La infancia de Elena Garro y sus hermanas, no cabe duda, está narrada en las aventuras y juegos de estos personajes. También mencionó alguna vez que Devaki, su hermana, y ella habían prometido de niñas no casarse y en *Los recuerdos...*, Martín Moncada piensa en la traición de su hermana al hablar sobre el matrimonio; sin embargo, Isabel considera humillante el matrimonio como única posibilidad de realización y lo niega: “No, no creo que yo me case...”, p. 17 Cuando leemos sobre la actitud permisible del padre de Isabel al no meterse con sus hijos, para no “violentar su voluntad”, nos recuerda la libertad de Garro en Iguala. Además de que ese perfil tolerante es el mejor recuerdo guardado de su progenitor.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 72.

lugar geográfico donde el presente se une en el instante en que se recorre la memoria.⁶⁵ Entonces, la superposición de espacios que forma el mundo imaginario regresa claramente esos días, como si fuera la primera vez que transcurren. Las palabras quedaron pegadas a los muros de las casas de Ixtepec, “repitiéndose en el tiempo...”⁶⁶

A lo largo de la novela existen constantes referencias a la repetición del pasado, como una premonición que al mismo tiempo es un recuerdo, pero sobre todo como anhelo de llegar al final de la vida para dejar de sufrir. Sin embargo, Anita Stoll dice: “El tiempo cronológico o lineal representa el mundo cotidiano de dificultades y lucha, en tanto que el tiempo [...] eterno es un estado de felicidad y perfección.”⁶⁷ Conuerdo con esta idea, reafirmada, de alguna manera por Rita Dromundo Amores, quien dice que a sus personajes, en ese tiempo circular, se les percibe tristes. Gran parte de los protagonistas ya están muertos cuando inicia el discurso, o bien se dirigen hacia la muerte con una extraña certeza, convencidos de que no tienen nada por qué vivir.⁶⁸

Coincido en que Elena Garro presenta a sus personajes muertos, pero no en todos hay tristeza, al menos no en personajes infantiles, ahí es distinto, pero en personajes adultos la hipótesis se confirma. La dicha y perfección, la logran, aunque en algunos casos sea por breves periodos. Para ser felices en el presente, los personajes recurren a su pasado y al tiempo que ellos se han fabricado.

⁶⁵ Hablar sobre el tiempo en *Los recuerdos del porvenir* es remitir al presente las imágenes, los recuerdos, los espacios y objetos conservados en la memoria de la escritora. Para los personajes, los recuerdos se repetirán gracias a una circularidad que no cesará nunca.

⁶⁶ Elena Garro, *Los recuerdos...* p. 22.

⁶⁷ Anita Stoll, *op. cit.*, p. 199, citado por Rita Dromundo Amores en “Los otros tiempos en las obras de Elena Garro”, en *La Experiencia Literaria*, revista de la FFyL, Colegio de Letras, núm. 6-7, marzo de 1997, México: UNAM, p. 47.

⁶⁸ Rita Dromundo, *op. cit.*, p. 48.

CAPÍTULO IV

NARRATIVA EN EL EXILIO

*El universo se convierte en un caos sin sentido,
abandonado al azar o regido por dioses inhumanos,
o quizás en un cosmos de clave secreta que
nunca alcanzaremos.*

Ana María Barrenechea

IV. 1. ANDAMOS HUYENDO LOLA, ESTANCIA EN EL VACÍO

A la segunda etapa creativa de la escritora pertenece la novela *Andamos huyendo Lola* (1980), publicada por Joaquín Mortiz.¹ A partir de esta obra es posible considerar una ruptura en su producción literaria, iniciándose la publicación de una serie de novelas obsesivas, modificaciones sobre un mismo tema: la constante huida y la persecución paranoica de personajes, básicamente femeninos.² Fabienne Bradu, en *Señas particulares: escritora*, una recopilación de pequeños ensayos sobre escritoras, encuentra en la obra de Elena Garro la persecución como *modus vivendi* o “motor interno de su escritura”.³ Por su parte Martha Robles, en *La sombra fugitiva...*,⁴ describe estos textos, pertenecientes a los

¹ Elena Garro, *Andamos huyendo Lola*, México: Joaquín Mortiz, 1980. Esta es la edición consultada para el presente análisis; todas las citas serán tomadas de la misma.

² Los años más difíciles de la escritora son experimentados en el exilio, desde su llegada a “... Nueva York donde sobrevive hasta 1974, año en que es expulsada de Estados Unidos por razones políticas. Viaja a Madrid, sin dinero, sin amigos, sola, abandonada por todos, el alma que se hundió junto con los marginados rondará de hostal en hostal en la capital española de 1974 a 1981”. Patricia Rosas Lopátegui, *Yo sólo soy memoria: biografía visual de Elena Garro*, op. cit., p. 97. Lopátegui confirma el dato referente a la ayuda que tuvo la escritora, para publicar en el exilio, de algunos amigos como Tierno Galván o Emilio Carballido, sobreviviendo al hambre. Me atrevo a transcribir el fragmento íntegro debido a la importancia y trascendencia de los datos para el presente trabajo sobre el texto *Andamos huyendo Lola*, en el cual se refleja la miseria compartida con su hija Helena Paz en esos días de desamparo. Véase también, Rosas Lopátegui, *Testimonios de Elena Garro*.

³ Fabienne Bradu, *Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987, p.14.

⁴ Martha Robles, op. cit., p. 132.

últimos años creativos de Garro, como “un lastre amargo, [...] [una] obcecada reincidencia sobre la fatalidad de los contrastes”⁵. Dicho así, lo anterior podría considerarse como una clave que apunta hacia un cierto sentido de culpa y de autocompasión.

La misma Garro confesó el motivo de ese giro en su escritura en la última carta dirigida a Emmanuel Carballo, publicada por éste en *Protagonistas de la literatura...*; sobre las coincidencias biográficas en sus textos comenta:

Por este motivo escogí unos cuentos no comprometidos para enviárselos a Joaquín [Mortíz]. [*Andamos huyendo Lola*]. ¡No deseo más tragedias! Y ahora pienso que los finales deben coincidir con los principios.⁶

Andamos huyendo Lola es una recopilación de diez relatos, aunque dos, por su extensión, se tomarán como novelas cortas o cuentos largos.⁷ Carballo encuentra claramente en “la bibliografía de Elena Garro este libro [como] un cambio sustancial no en cuanto al modo de ver el mundo, la vida y el hombre”⁸, sino en el hecho de no presentarse milagros, por un lado, por otro, “la desdicha se ha apoderado de todo”.⁹ En palabras dirigidas a Rosas Lopátegui, biógrafa y estudiosa de la obra de Garro, se confirma la depresión reflejada en esta antología, derivada de esos días, la autora de *La semana de colores* dice lo siguiente:

⁵ *Idem*.

⁶ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, *op. cit.*, p. 492.

⁷ Coincido definitivamente con lo afirmado por Emmanuel Carballo, en *Protagonistas de la literatura*, *op. cit.*, p. 492. Aunque en algunas críticas se dice que el texto es una novela. Cf. Batis, Huberto, *Por sus comas los conocerás*, *Colección Periodismo Cultural*, México: CONACULTA, 2001, p. 175 y las palabras de Margo Glantz, en Elena Poniatowska, *Las siete cabritas*, México: ERA, 2ª ed. 2001, p. 124.

⁸ E. Carballo, *op. cit.*, p. 511.

⁹ *Idem*.

No se puede alcanzar ciertos niveles de abyección, sin que no quedes marcada por la infamia. No me mueve la soberbia para decir esto. No, es una convicción profunda y una experiencia intransferible las que me mueven a afirmarlo. ¿Y todo por qué? Todavía lo ignoro.¹⁰

Del mismo modo aclara el simbolismo utilizado como elemento primordial en su literatura, retomado en estos relatos, como son el deseo de un retorno a la infancia y el encuentro con algo que pueda eliminar la desdicha, dice: “Comprenderás que tengo que creer en otro mundo, en otra dimensión celestial en la que no ocurren cosas parecidas y en donde el orden es perfecto.”¹¹

Siguiendo el mismo patrón, la escritora proporcionará a sus personajes el recurso de la imaginación: manteniendo la unidad de los relatos en el tema principal, la fuga ante lo temible, ante aquellas fuerzas oscuras que acechan a dos mujeres, personajes principales de este libro, una madre y su hija, acompañadas de dos gatos (a veces humanizados), Lola y Petrushka. Son perseguidas y no saben por quién, se esconden y huyen sin saber por qué, se sienten culpables de algo pero no son capaces de librarse del peso que las arrastra a la fatalidad. Motivadas por el sufrimiento ocasionado por encontrar un lugar seguro se mudan de país; de México se dirigen a Estados Unidos, de ahí a España, para después perderse definitivamente. Pero no sólo eso, también cambian de ocupación, de principios y, sobre todo, de identidad. Aunque nada de lo anterior sirve porque el destino las persigue para destruirlas, acorralándolas hasta quitarles el último aliento; no son derrotadas pero tampoco se les absuelve; se les deja vivir para alargar el tormento.¹²

¹⁰ Rosas Lopátegui, *Yo sólo soy memoria...*, p. 99. La cita es tomada de una carta que Elena Garro dirige a Patricia Rosas desde Madrid en 1981, en agradecimiento por la crítica realizada sobre *Los recuerdos del porvenir*.

¹¹ E. Carballo, *op.cit.*, p. 511.

¹² Véase la relación que estos relatos tienen con la vida de la autora a partir de 1968, en Lucía Melgar, Gabriela mora, *Elena Garro, lectura múltiple de una personalidad compleja*, Puebla: UAP, 2002. Así como Rosas Lopátegui, *Testimonios...*, y *Yo sólo soy memoria...*

Los lugares donde llegan son tan siniestros como sus dueños: cerrados, malolientes, “fríos, miserables.” Pero no importa el lugar, el escenario puede ser España o Nueva York y siempre existirá un “edificio infernal”¹³ para su desgracia.

Sin embargo, las fugitivas buscan identificarse, inconscientemente, con sus perseguidores, pues “vivir es sinónimo de subsistir”¹⁴, como diría Carballo. Esta actitud las degrada, al igual que otras acciones no descritas, pero si identificadas, que justifican el actuar de las protagonistas. Asimismo, la forma en que se conducen hombres y mujeres fuera “de los modos preestablecidos de ser y estar en el mundo”, diría Gloria Prado,¹⁵ nos hace preguntar sobre el cariz de su culpa, la cual debe ser tan grave como el castigo que las amenaza. No entendemos por qué la asumen, aunque es mitigada por la autora mediante un recurso fantástico, insospechado, la aparición de seres benéficos surgidos de la nada.¹⁶ Esta actitud es constante desde la última historia. Aun en los relatos de *El niño perdido*, *El mentiroso* y *La primera vez que me vi*, la diferencia radica no sólo en la temática, sino en los protagonistas, ahora masculinos.

La muerte, otro tema latente, amenaza violentamente a quienes la eluden, pero al mismo tiempo la desean, al percibirla como un regreso al mundo perdido de la infancia. Otros temas manejados en dichos textos son: la multiplicidad de la personalidad, la ruptura de espacio y tiempo, así como la metamorfosis e identificación con animales, presentes en relatos como *Andamos huyendo Lola*, *La primera vez que me vi*, *Las cabezas bien pensantes* y *Debo olvidar*. Dos relatos específicos: *Las cuatro moscas* y *Una mujer sin*

¹³ Elena Garro, *Andamos huyendo Lola*, p. 103.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ Gloria Prado, *En el escenario del tiempo transmutada*, *op. cit.*, p.49.

¹⁶ De acuerdo a un estudio realizado por Flora Botton Burá sobre lo fantástico en la literatura, se dice que “... lo fantástico se produce cuando un hecho o un ser insólitos, diferentes, que parecen no obedecer a las reglas de la realidad objetiva, entran en esa realidad y existen –o parecen existir– por momento al menos, dentro de ella,

cocina", presentan el regreso a la infancia y la culpa, con niñas como protagonistas. En *La corona de Fredegunda*, así como en *La dama de la turquesa*, se describe la persecución constante, además de los temas ya mencionados. En los cuentos *El niño perdido* y *El mentiroso* sus protagonistas también huyen, pero un dato particular los une al resto de la obra, el compartir su suerte con dos mujeres (Leli y su hija), aunque sólo sean presencias que justifican la temática.

La estructura de los textos se plantea según sea la naturaleza del mundo habitado por los protagonistas. En este sentido, la identificación con el realismo mágico, dice Emmanuel Carballo, define sobre todo a los textos más significativos, debido a los "[...] momentos clave del libro, cuando la vida se transforma en pesadilla, este tipo de realismo cede sitio al surrealismo."¹⁷ Por dicha razón consideramos al volumen *Andamos huyendo Lola* un texto interesante, que inicia una larga serie de novelas donde el tema de la persecución es el centro de la trama. Para Carballo, éste es el "mejor libro de cuentos de Elena Garro y uno de los mejores que se han publicado en México[...]"¹⁸

La atmósfera transmitida por Elena Garro en estos relatos es de pesadilla, de seres grotescos: en el relato *Andamos huyendo Lola* aparecen mujeres y hombres deformes, como Gail, mujer gigante y obesa, "judía de clase baja"; Freda Bussi Basso Bass, una mendiga siniestra; un "negro violento" relacionado con la mafia; Koblotsky, un hombre marcado en el rostro que "trabaja para ellos" (el gobierno). Además de toda una serie de posaderos amenazantes y mal hablados, hosteleros espías y perseguidores de las protagonistas, hombres y mujeres que entran y salen ocultando algo y que desaparecen igual que como

transgrediendo alguna de sus leyes." Flora Botton Burlá, *op. cit.*, p. 183. A dicha definición me referiré cuando utilice el término.

¹⁷ Elena Carballo, *Protagonistas...*, p.511.

¹⁸ *Ibid.*, p. 512.

llegaron, misteriosamente. Este mundo es brutal, como lo son sus personajes y el lenguaje que utilizan.

Intencionalmente, la escritora encarna en ellos la mediocridad, la fealdad, opuesta al deseo de la belleza, a la inocencia, a la fragilidad y refinamiento de las perseguidas. Al perseguidor anónimo se le teme por su ambigüedad, porque no es tangible y su amenaza presentida representa claramente la angustia, pues nada más temible que lo desconocido, y a pesar de no cumplirse ninguna amenaza, se propicia una progresiva desesperación que inevitablemente conduce a la eterna condena de vivir huyendo. No obstante el final llega, el crimen es consumado y la necesidad de olvido, especificada en varios relatos, confirma la llegada de dicho temor. “Debo olvidar que existo”, son las palabras dichas por un personaje del cuento; también repetidas por la escritora. “Me pides algo terrible –le dice Elena Garro a Emmanuel Carballo- que recuerde cuando había conseguido olvidar”.¹⁹

IV.1.1. La persecución

La persecución enlaza los relatos de *Andamos huyendo Lola*, se enlaza con la novela *Testimonios sobre Mariana* (1981) y algunos cuentos de *La semana de colores*; con el teatro se acerca a *Perfecto Luna*, pero se va difuminando la relación con una gran cantidad de la primera producción de Garro, no obstante, más adelante encontraremos otros elementos que logran enlazar un género con otro. Por el momento, nos centraremos en el motivo de la huida y de la muerte, tratado también en *Testimonios sobre Mariana*, donde se comprueba que la protagonista teme ser perseguida y que la maten, al decir: “tuve la

¹⁹ *Ibid.*, p. 493. Estas palabras son demasiado simbólicas, ya que fueron dichas durante su autoexilio y “supuesta persecución”.

impresión de que alguien maléfico nos seguía”.²⁰ Como también sucede en el cuento *Una mujer sin cocina*.

Alrededor del relato principal, *Andamos huyendo Lola*, giran los demás, pues las anécdotas se repiten, o se entrelazan, así como los personajes. Esta historia se desarrolla en un hotel de Nueva York, cercano a Park Avenue, propiedad de un emigrante judío veneciano. Mafia, drogas, prostitución y muerte crean la atmósfera que las envuelve. Un extraño anuncio lleva a las protagonistas a ese lugar: “Viva un mes gratis en el mejor barrio”. Desde ahí los personajes más extraordinarios se cruzan y mezclan en fantasías fabricadas por ellos mismos, porque ni siquiera el lector puede descifrar la verdad, ya que la intención de la escritora es dejar todo en el misterio. Quizá porque pretende sugerir que “el terror es el silencio”²¹, como lo afirmó desde su exilio, porque “dondequiera hay desdichados”.²²

En esa permanencia dentro del misterio, después de la ruptura con su enraizada pertenencia a México, surge lo que Martha Robles establece como “la desquiciante huida hacia ninguna parte de la pareja de mujeres de *Andamos huyendo Lola*,”²³ donde Garro “dramatiza emociones al punto de escenas caricaturescas. Ya no contrastes, sino el estallido de la personalidad de dos mujeres penosamente fusionadas en la mutua desintegración.”²⁴

El relato inicia con la llegada de Aube, una exmodelo de “ojos azules de muñeca”, y su hija Karin, ambas venidas a menos. Su historia sirve de marco al asunto importante: la llegada de Lelínca y su hija Lucía, dos extranjeras ilegales, de quienes en *La primera vez que me vi* ya se habla de su situación marginada.²⁵

²⁰ Elena Garro, *Testimonios sobre Mariana*, p. 50.

²¹ Rosas Lopátegui, *Yo sólo soy memoria...*, p. 100.

²² Elena Garro, *La primera vez que me vi*, p. 45.

²³ M. Robles, *La sombra fugitiva*, p. 134

²⁴ *Idem*.

²⁵ Elena Garro, *La primera vez que me vi*, p. 53.

Se relacionan por la necesidad de compañía, por su condición de perseguidas y relegadas; además tienen otro motivo para hacerlo: el temor hacia el lugar. En *Debo olvidar* y *La corona de Fredegunda* se señala dicha actitud, pese a la buena posición obtenida en el pasado: “La suciedad de mi gabardina me avergüenza, atrae las miradas, el abrigo alguna vez lujoso de Lucía está lleno de polvo y el zorro del cuello, ¡grasiento!...”²⁶

La trasgresión al orden, implícita en la actitud de los personajes, contribuye a agravar su miserable situación. En este aspecto concuerda la historia de *El niño perdido*, donde su protagonista, Faustino, también huye al ser perseguido por sus padres, sin embargo, su astucia le permite observar la actitud incongruente de las mujeres con quienes comparte la suerte y dice de ellas: “Tal vez por eso les cayó la desgracia”,²⁷ porque “la seño todo lo dice sin darse cuenta”.²⁸ Pero su astucia le permite escapar de ellas para no correr la misma suerte.

En los cuentos donde la escritora introduce estos personajes femeninos, el lector logra descubrir una previa actitud de rebeldía como catalizador. Por ejemplo, los dos personajes femeninos de *El niño perdido* “no tienen casa, andaban huidas y [...] no tenían ni dinero”,²⁹ sólo problemas. Mantienen una identidad falsa, escondiéndose, culpan “al Gobierno” y, al mismo tiempo, a ella se le culpa de tener “fines delictivos”, de ser “aventurera, [...] carente de escrúpulos, [...] extranjera pernicioso, [...] enemiga de México [...]”.³⁰

El niño es observador y termina por juzgar a esas mujeres igual que los demás, por permitir ser insultadas, “la tonta de la seño”, dice. También él es perseguido, después de escapar del hogar al ser maltrato por sus progenitores. Al escapar llega a Bucareli y luego a

²⁶ Elena Garro, *Debo olvidar*, p. 184.

²⁷ Elena Garro, *El niño perdido*, p. 20.

²⁸ *Ibid.*, p. 32.

²⁹ *Ibid.*, p. 13, 60.

³⁰ *Ibid.*, p. 22, 23.

Anzures, ahí se encuentra con otros “fugados”, Leli y Lucía. Todos serán buscados por sus enemigos.

Carmelo, el protagonista de *El mentiroso*, tiene que escapar y huir porque algo desconocido lo persigue; se había enfrentado a la muerte y sólo le quedaba un recurso, correr “por la ladera, seguido de los perritos que también iban huyendo... asustados porque habíamos visto al Hombre...”³¹ En ese momento de confusión encuentra al Rey del Mundo, un personaje que le muestra otra realidad, quien le dice “huye, no te vayan a robar tus tesoros”.³²

En ambas historias, *El niño perdido* y *El mentiroso*, la autora describe a niños que tienen conflictos con la familia, son maltratados, su infancia no es feliz y por eso huyen. Carmelo, por ejemplo, al regresar a casa, dice: “ahora que llego, usted papá, nomás me grita y me mira enojado...”³³; semejantes serán las palabras de Faustino: “¡payasos”!, “llorones”, “ me encogía en el suelo y mis lágrimas me dolían al salir y al correr por mi cara. Sí, en mi casa estaba yo muy perseguido y me escondía en un rincón oscuro...”³⁴

El elemento que une a todas las historias que recrean la persecución y la huida expone la visión adulta de aquella niña de *La semana de colores*, coincidiendo en un alejamiento de la razón y la lógica, aunque en este volumen encuentran su rumbo natural en un mundo lleno de supersticiones, complementados con consejos de cocina. De igual manera sucede con los relatos de *Andamos huyendo Lola*, específicamente donde aparecen las niñas, con una diferencia: ya no es posible alcanzar ese mundo de fantasía, sólo se anhela. Sin embargo, coinciden, entre otras cosas, en los antecedentes, en el contexto que las rodea, el descrito antes de “...la catástrofe de ser enemigas...¿de quién? [se pregunta una de ellas]

³¹ Elena Garro, *El mentiroso*, p. 63.

³² *Ibid.*, p. 64, 65.

¡De la inteligencial! [de] Los grandes cerebros [...]”, dice un personaje en *La corona de Fredegunda*.³⁵

IV.1.2. El desdoblamiento

En la literatura de Elena Garro, y específicamente en *Andamos huyendo Lola*, nos encontramos con un tema que ha sido desarrollado como posibilidad de escape de los problemas y como el camino perfecto a la felicidad, por tal motivo, los personajes buscan transformarse.³⁶ Tal es el caso de los gatos Lola y Petrushka,³⁷ personajes de varias historias, o de Dimas el sapo en *La primera vez que me vi*, un extraño sujeto doble que al igual que otros define sus acciones: “La huerfanita me puso en la palma de su mano, yo hice una pirueta más graciosa de la que hice la primera vez... y me tiré un clavado ¡perfecto!...”³⁸ Esta fusión no se describe, sino que se vive a través de las palabras del narrador, en frases que terminan haciendo ver al animal como ser humano: “¡Caray, no es fácil ser mexicano, arriesga uno ser traidor, ser escapado de la justicia,[...] bracero y ser deportado [...] yo un triste extranjero”.³⁹

Nos damos cuenta de que es un sapo y tiene la capacidad de verlo todo; lo llevan de un lado a otro, o él mismo se la pasa en ocasiones dando saltos porque necesita “del agua que

³⁵ *Ibid.*, p. 65.

³⁶ Elena Garro, *El niño perdido*, p. 10.

³⁷ Elena Garro, *La corona de Fredegunda*, p. 62.

³⁸ El desdoblamiento es parte de la literatura “fantástica: el hombre que se transforma en animal”, por ejemplo. Flora Botton Burdá *op. cit.* p. 143.

³⁷ Ya antes sus gatos serían protagonistas, véase Elena Garro, *Sócrates y los gatos*, México: Océano, 2003.

³⁸ Elena Garro, *La primera vez que me vi*, p. 54.

³⁹ *Ibid.*, p. 38.

baja cantando del cielo”,⁴⁰ además su color preferido es “el brillante verde”, sin olvidar que habita en el jardín.

En el desamparo, Lucía y Leli se funden con sus dos animales simbólicos. La penetración de ellas en los felinos se indica por una alternancia de sujetos, que una vez son el narrador-persona, otras el narrador-animal, tan mezclados, cansados ambos de la vida y fluyendo el uno dentro del otro de tal manera que el lector no puede menos que darse cuenta de que los dos son uno mismo. Por ejemplo, en *Las cabezas bien pensantes*, el primer gato (Lola) representa la marginalidad y persecución, ya que “Nadie ha sufrido en este mundo como ha sufrido Lola”.⁴¹

Por si fuera poco, siempre se oculta bajo la cama o en rincones de la casa para no ser descubierta, “... triste metida en su gabán de pobre”,⁴² pues se consideraba “... una vieja fugitiva”,⁴³ afirma en “*Andamos huyendo Lola*”, deseando no ser visible “para escapar a sus perseguidores...”, al igual que sus dueñas. En *El niño perdido* ese mismo gato llamado “Serafin” será “víctima de la lucha por el pueblo”,⁴⁴ entonces se deduce su carácter humano. Las perseguidas no eluden una comparación con sus gatos, al decir: “Lola, como todos los perseguidos, no recordaba su pasado, no tenía futuro y en su memoria sólo quedaban imágenes confusas de sus perseguidores”.⁴⁵ Como lo sería para la misma Elena Garro.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁴¹ Elena Garro, *Las cabezas bien pensantes*, p. 169. El subrayado es mío, para resaltar la intención de Elena Garro sobre el tema del sufrimiento de su personaje, metáfora de sí misma.

⁴² Elena Garro, *Andamos huyendo Lola*, p. 75.

⁴³ *Ibid.*, p. 75. El subrayado es mío. Para recalcar la condición de fugitiva de la protagonista, así como de la escritora.

⁴⁴ Elena Garro, *El niño perdido*, p. 32.

⁴⁵ Elena Garro, *Andamos huyendo Lola*, p. 76.

Para la escritora, según palabras escritas a Emmanuel Carballo,⁴⁶ una “No persona” es alguien a quien se le cierra la entrada a la memoria. Y Lola, según ella, no tendrá nunca “trato de persona”. Es la suerte de los marginados, de las “No-personas”,⁴⁷ lo cual provoca una angustia progresiva que les hace desear la muerte. Su identificación es clara en *Las cabezas bien pensantes*,⁴⁸ pues a Lola, Leli y Lucía nadie las recuerda y son frágiles ante el poder. “Tú, Lola, no existes. Así lo decretaron ‘las cabezas bien pensantes’”⁴⁹

En esta actitud fugitiva les acompaña Dimas el niño-sapo, aunque en esta ocasión él se convierte en un compatriota protector de los perseguidos como Petrouchka, quien en *La corona de Fredegunda* también se oculta “debajo de la cama”, llorando, ése de “ojos amarillos”, a veces animal, otras humano, cobarde, escondido de pie junto a Lola en el armario. Ellos no existen para nadie, pero siempre hay de quien ocultarse, como dirían en *Las cuatro moscas*: “...siempre estaban en peligro y las nuevas leyes contra los extranjeros los tenían paralizados de terror, ¿cómo podían justificar sus entradas económicas si no tenían ninguna? Eran dos parásitos, no trabajaban, eran refugiados, [...] no tenían papeles...”⁵⁰

La descripción completa del desdoblamiento se encuentra en *Las cabezas bien pensante*, donde la escritora se concreta a mencionar la relación de estos animales-personas con los intelectuales del poder, animales que representan a las protagonistas, pues “dicen que los gatos se parecen a sus dueños”, comenta un personaje en *Debo olvidar*, cuando también cayó junto con su gato Miguelín, en poder de sus perseguidores. A Lola se le advierte, en

⁴⁶ E. Carballo, *Protagonistas...*, p. 495.

⁴⁷ Cf. Emmanuel Carballo, *Protagonistas...*, p. 493.

⁴⁸ La gata Lola es la sabiduría representada por la diosa Minerva, según se le describe en *Andamos buyendo Lola*: “Se parece mucho a Minerva, la Diosa de la Razón”. p. 160. Pero es la No Persona, que también está, según Garro, en su hija Helena Paz, “viajera, aventurera y payaso [...]su ascendente[...] le da doble personalidad, la hace cerebral, mental e inteligente.” Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p.494.

⁴⁹ Elena Garro, *Las cabezas bien pensantes*, p. 170.

Las cabezas bien pensantes, que "...la libertad exige que no tengas libertad. Lo sabes [le dicen] porque conoces los tres tiempos que forman un solo tiempo." ⁵¹

De tal manera que para identificar a los cuatro protagonistas no importa si el escenario cambia, si los personajes se repiten como continuación de una misma historia, o si viajan de un lugar a otro, siempre serán los mismos. En *La corona de Fredegunda* se habla del miedo de Lola más intenso "que en Nueva York y más que cuando escapó a la cámara de gas..."⁵² Confirmando el hecho de ser el mismo personaje, del relato *Andamos huyendo Lola*, aunque en esta ocasión parece ser humana. En todas las historias estos animales humanizados, encuentran su refugio en el armario, donde el "sufrimiento era natural".⁵³ Leli reitera a Lola, en *La corona de Fredegunda*, dicha condición de fugitivas: "silencio. Andamos huyendo Lola..."⁵⁴

Toda esta descripción de los protagonistas proviene o se genera de las diversas versiones de otros personajes, aun a pesar de la multiplicidad provocada por la escritora; porque "no hay 'después' ni 'antes' para las personas marginadas..."⁵⁵ La fascinación de estos relatos se proyecta a través de los ojos de los animales, ya que la mirada es como la entrada a un universo de fantasía donde la autora establece la comunicación con los otros.

IV.1.3. La multiplicidad de la personalidad

A pesar de los traumas sufridos en el pasado y el presente, los personajes no olvidan del todo y recuerdan otra vida, relatada por Elena Garro en las historias de *La semana de*

⁵⁰ Elena Garro, *Las cuatro moscas*, p. 202.

⁵¹ Elena Garro, *Las cabezas bien pensantes*, p. 170.

⁵² Elena Garro, *La corona de Fredegunda*, p. 141.

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ *Ibid.*, p.144.

⁵⁵ Elena Garro, *Las cabezas bien pensantes*, p. 169.

colores, logrando traspasar las fronteras de la realidad y transformando su presente gracias a una imagen multiplicada por ellos mismos.

Le li recordó vagamente que antes, ella había ayudado a los extranjeros y que Cesar su marido acostumbraba reprochárselo... Le asombró aquel nombre; Cesar... pero ¡si nunca tuvo a ningún marido!... confundía los nombres y los tiempos...⁵⁶

Como lo haría Laura en *La culpa es de los tlaxcaltecas*, sin ignorar que esas presencias existían en algún lugar de su pasado, “del fondo oscuro de su memoria”. Su esperanza está cifrada en conservar el porvenir a través de los recuerdos, atrapar los sueños liberadores, aunque sea “difícil encontrar el camino abierto a los sueños”.⁵⁷ La ilusión albergada por los personajes está en encontrar ese “embudo negro”. Morir de hambre es la otra opción, aunque tampoco se logra al estar presas de su pasado y de su presente.

“siempre viviste como un parásito [...] -¡Y estamos condenadas a muerte por burguesas!”⁵⁸

Tampoco la protagonista de *La dama y la Turquesa* olvida su vida dentro de esa piedra, ahora sólo le queda dejar el pasado y buscar otra identidad dentro de un topacio. Sin embargo, el problema de la identidad se resuelve con un viaje en el tiempo a través de la memoria.

IV.1.4. Muerte / pérdida de la memoria

La muerte significa perderlo todo, la memoria incluida, y en *Andamos huyendo Lola* dicha situación amenaza constantemente a los personajes. El dato más contundente de la pérdida de la memoria es la muerte, enlace específico con *Los recuerdos del porvenir*, se encuentra

⁵⁶ Elena Garro, *La corona de Fredegunda*, p. 151.

⁵⁷ *Ibid.*, p.154.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 157.

en el relato *Debo olvidar*, donde la originalidad reside en el hecho de ser dos historias, una contenida dentro de la otra. La primera, con un protagonista masculino, sirve para introducir el relato central, el de Leli y Lucía, quienes habitaron el mismo lugar, antes de desaparecer misteriosamente. Este anciano encuentra unas “páginas escondidas entre las tablas sueltas del armario” y comienza a leer una historia sobre dos mujeres acompañadas de Petrouchka y Lola, sus gatos, dos animales literalmente humanizados. El hombre, quien también oculta un gato en el armario, comienza la lectura del diario, una y otra vez, sin darse cuenta de la coincidencia con su propio destino. Lo mismo sucede en *Testimonios sobre Mariana*, donde su protagonista, también, teme ser perseguida.

El hostigamiento proviene de un supuesto asesino, ubicado en la terraza, la misma de otros cuentos, que espera el momento oportuno para caer sobre su presa. Gracias a esa atmósfera alucinante la autora incrementa el temor a la muerte en sus protagonistas, porque “la gente sola siempre está en peligro”, afirman para sí. En ese sentido la historia del viejo se une con la de Leli y se transforma en una continuación o repetición de un destino. Para todos ellos, la muerte proviene de un “tribunal invisible”, condenatorio, convirtiéndolos en “sombras harapientas”,⁵⁹ dejando como única opción olvidar lo sucedido en ese lugar. Ya que como diría un habitante del pueblo de Ixtepec: “la única memoria que tenía de esos años era que no tenía ninguna”.⁶⁰

Así, en varias historias de *Andamos huyendo Lola* la muerte llegará sin que se pueda gritar ni pedir ayuda, y los personajes tendrán la opción de “...callar y [...] olvidar! La memoria de los vencidos es peligrosa para los vencedores”.⁶¹ Al final, estas palabras se repiten en

⁵⁹ Elena Garro, *Debo olvidar*, p. 180.

⁶⁰ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p. 27-28.

⁶¹ Elena Garro, *Debo olvidar*, p. 199.

un eco desesperado del viejo, "...¡debo olvidar que alguna vez existí!... porque en realidad no existí nunca..."⁶²

En *Debo olvidar*, los muertos visitan a Leli en un sueño, como si fuera una advertencia, al igual que sucede en *Una mujer sin cocina*, aunque en ambos se sabe que es imposible hablar, sólo queda callar y olvidar. La dama de la turquesa, por ejemplo, "guardó su memoria mientras fue ella misma. Después sucedió la catástrofe y olvidó",⁶³ porque su pasado era una pequeña luz perdida que intentaba recuperar, pero "si se acaba la luz se acaba el tiempo". Por tanto, la turquesa cortada es para Dionisia "su memoria, su país y su casa".⁶⁴

Ese temor a perder la memoria, los recuerdos, es el miedo a la muerte, idea planteada ya en algunas piezas de *Un hogar sólido*, en *Los recuerdos del porvenir* y sobre todo en los cuentos de *La semana de colores*.

A lo largo de la antología *Andamos huyendo Lola*, la muerte, por ejemplo, además de venir de ese perseguidor indefinido, puede llegar de manos de los posaderos protegidos por un escenario decadente. Los perseguidores no son una legión, son uno mismo, es el mal encarnado indistintamente en seres de figura ambigua, intencionalmente manejada por la escritora. No se distinguen uno del otro, puede ser el mismo en *Debo olvidar*, en *La corona de Fredegunda*, *La dama y la turquesa*, o en *Las cuatro moscas*.

Es inevitable llegar al final de la vida y los personajes lo saben, aunque se engañen la muerte llegará, de una o de otra forma. En *El mentiroso*, por ejemplo, Carmelo se enfrenta a la muerte y a Dios, también a la religión católica, e intentando descifrar todo mediante un viaje "místico", ocurrido el día de su desaparición; este viaje es un recorrido en ascenso,

⁶² *Ibid.*, 200.

⁶³ Elena Garro, *La dama y la turquesa*, p. 232.

en círculo, donde se encuentra con su otro yo, un niño igual a él, “pero no era yo”, advierte, sino Facundo Cielo, el otro niño. En esa travesía sube por “la escalera que llega al balcón por donde se asoma Dios a ver al hombre. Carmelo se asusta pero sigue su camino que lo llevará a la “torre [que saldrá] a la azotea, que también daba al cielo.”⁶⁵ Después pasará una colina. Ahí entrará a un monte para perderse dentro entre sus “pasillos muy largos, muy oscuros, de piedra mojada”,⁶⁶ que no era otra que la “pirámide de los Antiguos”. En ese momento creará sentir “la mano del muerto [...] [que le] agarró la garganta”.⁶⁷ En ese lugar encontró al “Hombre” que le enseñó las tumbas de los “Antiguos”, y lo hizo ver a “los dos muertos sin carne, en puros huesos...”,⁶⁸ con la intención de meterlo a la tumba.

Para la autora, vida y muerte carecen de sentido, como lo sería para alguien que se instala en la realidad; por tal motivo, sus protagonistas, como diría Martha Robles, aceptan “la inercia de su fatalidad en la ruta inverosímil de su caótica aventura. No hay más dimensión que la del instante y éste se ha forjado con el solapado dolor de ayer, ese antes de siempre; fatalidad irrefrenable que arrastra como lava en llamas el tiempo del absurdo, la trama de la perversidad y la imagen del propio desconcierto.”⁶⁹

IV.1.5. Ruptura del espacio y el tiempo

Como lo haría Garro en *La culpa es de los Tlaxcaltecas*, en *Andamos huyendo Lola* el tiempo es como los sueños, no depende del reloj, como en esos “días en el hostel [...] amargos, se diría que siempre era el mismo día, se diría que alguien había abolido a los

⁶⁴ *Ibid.*, p. 233.

⁶⁵ Elena Garro, *El mentiroso*, p. 59.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁸ *Idem.*

domingos, a las fechas y a las fiestas y que ya no quedaba espacio para ningún sueño”, [...] “El tiempo de soñar había terminado. La memoria había escapado a la memoria...”⁷⁰ Tan parecidas suenan estas palabras a las dichas por el narrador de *Los recuerdos del porvenir* que, evidentemente, ambas historias se entrelazan por la misma idea de la violación del tiempo y el espacio a través de los sueños.

Al ser perseguida Lelinca (la mujer) pierde la noción del tiempo, y en *Una mujer sin cocina* se separa de su hermana para colocarse en otra dimensión o perspectiva de la realidad, pues “en el mundo no quedaba nadie [...] se habían quedado en un mundo vacío”.

⁷¹ Como sucediera a Ixtepec cuando el tiempo se detuvo en seco. “No sé si se detuvo o si se fue y sólo cayó el sueño: un sueño que no me había visitado nunca. También llegó el silencio total. No se oía siquiera el pulso de mis gentes. [...] un lugar sin viento, sin murmullos, sin ruido de hojas ni suspiros.”⁷²

La dimensión habitada por varios personajes no les corresponde, según su perspectiva; por ejemplo, Dionisia cruza un espacio y tiempo que no eran los suyos al pasar por la puerta equivocada y transgrediendo todas las normas. Carmelo, en *El mentiroso*, se perderá en “un día redondo” al entrar por “una calle larga”⁷³ en la mitad del campo y al hacerlo saldrá del mundo real; Dionisio, el sapo-niño de *La primera vez que me vi*, ha viajado en el tiempo y el espacio, conociendo México y su historia, así como al mexicano: ubicado en el centro los ve a todos, por eso no recuerda en qué año fue la huida, pues todos los tiempos son iguales, afirma el protagonista.

⁶⁹ Martha Robles, *La sombra fugitiva*, p. 140.

⁷⁰ Elena Garro, *Las cuatro moscas*, p. 203.

⁷¹ Elena Garro, *Una mujer sin cocina*, p. 215-216.

⁷² Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p. 144.

⁷³ Elena Garro, *El mentiroso*, p. 55.

Elena Garro da la solución a sus personajes manejando el tiempo a su antojo. En *La dama y la turquesa* la protagonista se ubica, según su memoria, en Nueva York y de pronto al salir de la joyería está en Madrid aunque no recuerda cómo llegó ahí, ni quién fue en otra vida; sin embargo, a su mente llegan poco a poco destellos de una realidad, como un sueño perdido conservado a través de su memoria. En esta narración se confirma la recuperación de otro momento, gracias al movimiento caprichoso de los sucesos, permitiendo a los personajes introducir en su cuartucho del presente el pasado anhelado.

En el relato *La primera vez que me vi* el narrador afirma la inexistencia de tiempos mejores o peores, “todos los tiempos son el mismo tiempo aunque las apariencias nos traten de engañar con su espejo”⁷⁴. “Las fechas son la misma fecha porque en todas andamos escapando de la muerte”.⁷⁵

La muerte está presente porque el tiempo es igual; todas las fechas son la misma cuando se acerca la muerte; hay días diferentes, buenos, bonitos y feos, pero el “mejor día es el Domingo el de ramos”⁷⁶. En el cuento *La semana de colores* las niñas hablan también de los días santos y los días de colores que traen la muerte; por su parte, la protagonista de *Los perros* busca un día de color para cambiar su vida.

IV.1.6. Transgredir para volver a la infancia

La aparición de situaciones irreales en algunos textos de Garro implica necesariamente una violación o transgresión al mundo concreto, al de la realidad humana.⁷⁷

⁷⁴ Elena Garro, *La primera vez que me vi*, p. 33.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁶ *Ibid.*, p.38.

⁷⁷ Para Cortazar, “La extrema familiaridad con lo fantástico va todavía más allá; de alguna manera ya hemos recibido eso que todavía no ha llegado, la puerta deja entrar a un visitante que vendrá pasado mañana o vino ayer. El orden será siempre abierto, no se tendrá jamás a una conclusión porque nada concluye ni nada empieza en un sistema del que sólo se poseen coordenadas inmediatas [...] que por su fuerza excepcional daban la impresión de

Aquí se ejemplifica una de las formas de transgresión más comunes en dicha literatura: el rompimiento del tiempo, de la materia y el espacio, para encontrarse con la felicidad anhelada. Ya hemos mencionado el tratamiento del tiempo en algunos cuentos, sin embargo, es importante destacar la búsqueda emprendida por los protagonistas de un ámbito donde ubicar dicha realización: la infancia. De alguna manera lo consideraremos un vínculo básico de los relatos incluidos en *Andamos huyendo Lola* con los cuentos de *La semana de colores* y las piezas teatrales de *Un hogar sólido*. El recuerdo de la infancia es, de alguna manera, la unión con la antología mencionada.

De los relatos incluidos en *Andamos huyendo Lola*, dos de ellos logran la conexión perfecta con lo antes mencionado: *Las cuatro moscas* y *Una mujer sin cocina*. En el primero aparece de nuevo Lelinka, Lucía y los dueños del hostal. Si bien en ambos la obsesión por la persecución no se deja de lado, dentro de la pesadilla supone la miseria, un sueño de Lelinka hace la diferencia, permitiéndole regresar a su infancia, a su familia y a los días felices de juegos compartidos con su hermana Evita. Garro regresa al espacio descrito en *La semana de colores*, a los momentos donde las niñas Evita y Lelinka eran protagonistas de sus fantasías. En ambas historias, al retornar a su pasado, a la casa de sus padres, mismos que ya han muerto, porque para ellos el tiempo real (cronológico) transcurrió más rápido que el tiempo de la imaginación y la memoria; no obstante, algo positivo de este viaje o sueño es el alejamiento del mundo hostil donde son llamadas "prostitutas" y tratadas como basura.

El tiempo es uno de los elementos centrales, en ambos relatos, debido a la desaparición de Lelinka del tiempo cronológico; recordemos cómo Laura logra lo mismo en *La culpa es*

la fatalidad, de un calvinismo de lo sobrenatural [sin necesariamente serlo]". Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* T. I, México, Siglo Veintiuno editores, 2002, pp. 71-73.

de los tlaxcaltecas, al igual que Carmelo en *El mentiroso*; éste último dice: “me acordé de que no andaba yo en el mundo”.⁷⁸ Después de muchos años de ausencia de la casa paterna, Leli vuelve sin darse cuenta del tiempo perdido, aunque para ella sólo ha sido un instante, su familia admite haber recorrido toda una vida sin su presencia. Una de las niñas afirma haber pasado ese tiempo huyendo y escapando del “hombre de negro”, el mismo personaje que se apareció a Carmelo.⁷⁹

En esa vida fugitiva las dos historias muestran a una mujer ocultándose en cuartos tenebrosos, recordando “vagamente” haber existido alguna vez, recordando a sus padres, a su hermana Evita, a su tío Boni y a Tefa en la cocina como guía entre las sombras. Esta niña regresa a su casa, pero todo es distinto y no estarán esas sirvientas descritas en *La semana de colores*. Esas mujeres de cocina ya no estarían para contarle más historias, sólo para acentuar su alejamiento.

[...] [mujeres] adivinas y pitonisas [que] amables y de espaldas [siempre] le enseñaban el camino de las rosas que conducían al infierno y el camino de las espinas que llevaba al cielo. Lo sabían todo [...]. A veces cuando se portaban mal de sus labios brotaban palabras terribles: ¡Por respondona se te va a secar la lengua!⁸⁰

Sin embargo, como un destello, la sentencia en voz de Tefa le devuelve la memoria, momentáneamente: “Te fuiste corriendo ese domingo. Anduviste en parajes lejanos, abandonada de tus padres y contaminada por extraños... pensaste sólo en vanidades... durante tantos años te estuvieron esperando y derramaron lágrimas de pena”.⁸¹

⁷⁸ Elena Garro, *El mentiroso*, p. 57.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 220.

⁸¹ *Ibid.*, p. 228.

Tal parece que la protagonista puede soñar el pasado, encontrar el “camino abierto de los sueños”⁸² y llegar a su memoria de colores. En *Las cuatro moscas* regresa al instante mismo de solicitar a Dios que la convierta, junto con su hermana, en moscas para posarse sobre una muñeca deseada. Aunque al despertar todo se ha ido, la escritora trasciende la realidad gracias a la imaginación de los personajes, espacio donde Lelínca y sus acompañantes pueden ser libres mediante una luz surgida desde la pared del fondo de la habitación, una luz que las regresa al pasado, a su sueño, donde ahora son moscas. Ya nunca más huirán, pues gracias a ese estado son liberadas de toda persecución.

En el muro del fondo se hizo una raya de luz que fue ensanchándose hasta convertirse en la puerta de la jabonería, [...] Lola [...] corrió por los aires hacia la puerta abierta en el muro. Petrouchka la siguió, haciendo zigzags y Lelínca vio aparecer a don Tomás con la muñeca en una mano. [...] – Vengan, vengan mis moscas. Han ganado a la reina de las flores. ¡Pobres moscas!, han esperado tantos años y han sufrido tantos fríos... [...] ambas moscas, Lelínca y Lucía, entraron en el reino de oro del jabón [...].⁸³

Esta escena permite a la escritora introducir al lector en el juego transmitiendo la idea de una puerta del tiempo, donde el sueño es el camino, la posibilidad de cambio a otra realidad.⁸⁴ A la casa paterna donde todos eran rubios y “vivían muy solos en su casa llena de libros con estampas de dioses...”⁸⁵ De la misma manera en *Una mujer sin cocina*, el personaje logra regresar al pasado, con su familia, al atravesar una puerta del hostal, cruzando el muro de la habitación “sin dificultad [...] se encontró en la vieja cocina de su casa”⁸⁶

⁸² Elena Garro, *La corona de Fredegunda*, p. 154.

⁸³ Elena Garro, *Las cuatro moscas*, p. 209.

⁸⁴ “...lo fantástico puede provocar en el lector toda una gama de sentimientos, que van desde el asombro y el desconcierto hasta el horror, y que, para que un texto [...] produzca su efecto, es necesario que el lector entre en el juego [...]”. Flora Botton Burlá, *op. cit.*, p. 183.

⁸⁵ Elena Garro, *Las cuatro moscas*, p. 205.

⁸⁶ Elena Garro, *Una mujer sin cocina*, p. 225.

Del mismo modo, Elena Garro cierra la historia de *La corona de Fredegunda* en un lugar que había sido prisión de las protagonistas, donde estuvieron a punto de morir, en el que se levantan unos muros, y ante la mirada atónita de las mujeres, poco a poco se va transformando la arquitectura como si quisiera emparedar a los que pretendieron hacerles daño. “Una vez en la calle, Leli levantó la vista y se encontró con que ya no existía el piso en donde unos minutos antes estaba la fonda de Fé y de Fausto. Sus balcones se habían esfumado y la vieja fachada del palacio no echaba de menos al lugar”.⁸⁷

Pero no sólo es eso, el personaje masculino que las ayuda contribuye a la atmósfera,⁸⁸ Diego, no sabemos de dónde sale, parece haber llegado de otro mundo, de otro tiempo, y aunque pudo salvarlas antes, tardó mucho en hacerlo. No sabemos quién es, qué hace, de dónde saca las joyas, ni la corona, pero a la autora no le importa. Lo interesante es la semejanza que tiene con los movimientos de la madre y su hija, jugando con el tiempo aunque nunca se informa al lector de lo que él parece saber. Es el reiterado encuentro de un personaje ubicado como ángel guardián, no en uno sino en varios relatos.

El relato *Una mujer sin cocina* resume el final de esos años de sufrimiento, fuera del hogar materno, padecidos por haber transgredido los consejos de Tefa y de los padres. Las historias de la presente antología presentan el futuro de esa niña desobediente: Leli es ella misma. Por ejemplo, las niñas de *Andamos huyendo Lola* constantemente suelen ir contra los anhelos de sus progenitores, por eso dicen estar marcadas por la mala fortuna. Confirma este dato las palabras de la escritora: “Merezco lo que me sucede por haber desobedecido a mis padres.”⁸⁹

⁸⁷ Elena Garro, *La corona de Fredegunda*, p. 166

⁸⁸ Para Flora Botton, si un cuento logra mantener una ambigüedad, en cierta forma, provoca un fenómeno fantástico, pues persiste una especie de duda “acerca de su origen, su naturaleza o sus manifestaciones.” *Op. cit.*, p. 183. En este caso mucha es la ambigüedad y muchas las dudas del lector.

⁸⁹ Elena Garro, *Debo olvidar*, p. 185.

La culpa de haber perdido la infancia como consecuencia de una rebeldía perseguirá no sólo a Elena Garro sino también a sus personajes. Las niñas protagonistas de *La semana de colores*, por ejemplo, tienen como una característica de su personalidad estar en contra de las reglas del hogar y Leli, la mujer de relatos posteriores, no olvidará esta actitud provocadora de desdichas. Por eso, sólo a través de los sueños y de su memoria pudo recobrar la felicidad del pasado.

La añoranza por la infancia es uno de los vínculos destacados en la producción literaria de Garro. La cocina de las niñas, por ejemplo, en *La semana de colores*, es el lugar preferido de las protagonistas, donde se relatan historias. Por esta razón, para Leli, regresar al “lugar donde sucedía lo maravilloso..., lo mejor del mundo: los postres, los hechos históricos, las hadas, los enanos y las brujas que salían de las bocas de las criadas”,⁹⁰ significaba recuperar su esencia a través de la transgresión. Esencia extraviada, también, por los niños de *El mentiroso* y *El niño perdido*.

IV.2. TESTIMONIOS SOBRE MARIANA

*Testimonios sobre Mariana*⁹¹ (1981)⁹² relata la historia de una pareja latinoamericana, intelectuales ambos, que pretende ser moderna en el mundo cultural del París de la posguerra. En esta novela el personaje central es Mariana, una mujer casada con un intelectual notable que la oprime y con quien procrea una hija, con la que posteriormente huye; Mariana tiene, también, un amante, situación vivida por la autora con Adolfo Bioy

⁹⁰ *Una mujer sin cocina*, p. 220.

⁹¹ Según Garro, la novela la escribió en México en el año de 1964. “Luis Spota publicó una parte en una revista que tenía... [Espejo] en 1965. Años después, la hallé en un baúl en Madrid. Necesitaba dinero y corregí los finales de los testimonios de Gabrielle y de Vicente. Pero no se pudo publicar.” E. Carballo, *Protagonistas*, p. 513.

Casares durante su matrimonio con Octavio Paz. La figura de Paz, como ya se ha dicho, se distingue en los personajes de César,⁹³ marido de Lelinca en el cuento de *Andamos huyendo Lola*, y en Augusto, de *Testimonios sobre Mariana*.⁹⁴ Dicha figura evocativa reaparece en varios de los personajes masculinos de obras posteriores. No obstante, existen otros símbolos permanentes: la muerte, asociada a su versión de la 'no-persona' y a los temores que conforman su complejidad; la inestabilidad de un tiempo que anula o permite, mediante el recuerdo, retener o recobrar la felicidad.

-Rondaba las iglesias, no podía entrar, el suicidio es una condena, ahora está en paz. Tú la salvaste de la diaria repetición de su pecado, de su salto mortal a las dos de la mañana -agregó con dulzura.

[...]

Allí, en el cementerio, frente a la tumba abandonada de Mariana y de Natalia supe que la verdad siempre es terrible y que el conocerla nos aniquila [...].

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...⁹⁵

Mariana es un personaje efímero, perdido en la memoria de aquellos que la conocieron y amaron. La muerte es la única salida que le dejan, o que ella elige, para salir de la rutina y de su prisión. André fue el único que la comprendió, redimiéndola, al no dejarse llevar por

⁹² Elena Garro, *Testimonios sobre Mariana*, México: Grijalbo, 1981. La edición consultada para el presente trabajo será la de 1996.

⁹³ Los personajes de César y Augusto mantienen una coincidencia, inclusive en la connotación del nombre, con Octavio, personalidades que corresponden a emperadores romanos que detentaron el poder absoluto. Es así como Elena Garro percibió durante muchos años a su esposo.

⁹⁴ En una conversación entre Emmanuel Carballo y Huberto Batis, en el programa "Crítica de las Artes, Sección Literatura", de Radio Universidad, en el año de 1982, tocaron el tema de Elena Garro con relación a la aparición de su novela *Testimonios sobre Mariana*. Varios de sus comentarios giraban en torno a la relación de uno de los protagonistas del texto con la figura de Octavio Paz. Más tarde la conversación fue recogida en el semanario de Xalapa *Punto y Aparte*, medio por el cual se entera la escritora y para aclarar algunos aspectos de dicha conversación, Garro escribe a Carballo una carta donde difiere de los puntos de vista sobre la novela. La carta se recoge en *Protagonistas...*, p. 514, donde se lee: "Creo que debo aclararte que *Mariana* no es una autobiografía sino una novela. Cuando las publiqué Octavio Paz, Archibaldo Burns y todas las personas que crees descubrir en los personajes podrán demandarme. [...] Si piensas que en Mariana aparecen personajes vivos te equivocas. Aunque es verdad que tomé rasgos de algunas personas vivas y difuntas para crear a un solo personaje. Acuérdate de Ortega y Gasset: 'Lo que no es vivencia es Academia'. Recuerda también a Dostoievsky y a Balzac: 'La novela es vida'. Eso no quiere decir que lo que cuento [...] sea una simple calca de mi vida al papel [...], recuerda que cada gallo canta su muldar [...] Tú dices que persigo a Paz. Seguramente te lo dijo él. ¿Podrías decirme cómo lo persigo? ¿Escribiendo? La novela no es un pleito privado, es una novela!" Véase Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura*, Huberto Batis, *Por sus comas los conocerás*, p. 187, 189 y Martha Robles, *La sombra fugitiva*, p. 133.

los otros pudo evitar la repetición del tiempo y romper la maldición que sobre ella caía. La muerte, entonces, en esta historia no será en vano, mediante el amor y la memoria se redime una vida por toda la eternidad.

Un elemento que establece la originalidad de la novela es la estructura, el planteamiento de la historia desde la perspectiva de tres voces narrativas, tres versiones sobre la vida de Mariana: la de Vicente, el amante; la de Gabrielle, la arribista y supuesta amiga; y la de André, el joven amigo enamorado y quizá la única persona que no la abandonó, desafiando las otras versiones sobre Mariana. Con un juego excelente de la intriga, cobra importancia la estructura, la forma narrativa y la manera en que la autora va hilando las diversas versiones sobre su protagonista y desentrañando la información proporcionada por cada uno de los personajes que giran alrededor de esa mujer.

IV.3. UN ESTILO DISTINTO DE NARRAR

La respuesta buscada por los personajes de *Andamos huyendo Lola* está en su lucha anterior para recuperar los recuerdos escondidos, y no es diferente a lo sucedido en *Los recuerdos del porvenir* o en la vida de Mariana en *Testimonios sobre Mariana*. Aunque aparentemente se excede en diatribas dirigidas contra el género masculino, un aspecto particular de sus personajes, como afirma uno de dichos personajes, “La dificultad reside en que para gozar de los derechos hay que ser hombre”,⁹⁶ afirmación que justifica los excesos. Enfrentarse con los “intelectuales del poder”, quienes en *Las cabezas bien*

⁹⁶ Elena Garro, *Testimonios sobre Mariana*, p. 352-353.

⁹⁶ Elena Garro, *Las cabezas bien pensantes*, p. 170.

pensantes son “¡ [...] la Quinta Columna del Poder!”⁹⁷ o dicho de otro modo, “[...] la tinta funcional”⁹⁸

Para Martha Robles, en lo que considera la segunda correspondencia de la obra literaria de Elena Garro, en *Andamos huyendo Lola* y en *Testimonios sobre Mariana* comienza a advertirse la “...obcecada tendencia de Elena a encerrar la ensoñación con el acoso, a personificar el Mal en el otro ausente y a estrechar los planos narrativos en la figura amargada de caracteres destruidos internamente.”⁹⁹ A partir de estos textos encontramos a un tercero, al aborrecido, el intangible, el que no se hace presente, que es el responsable de todas esas inverosímiles desdichas.

La originalidad del estilo en los textos de Elena Garro reside, por una parte, en la forma de construir los argumentos o antecedentes de los protagonistas; por otro lado, en la clara intención de ocultar datos para dejar al lector la tarea de hilvanar los relatos, los personajes y el tiempo. Ya sea en voz del narrador o de algún otro personaje, las pistas están ahí para armar el relato principal de una obra literaria.

En el año de 1982 Elena Garro publica la novela *Reencuentro de personajes* (1982),¹⁰⁰ evocando a sus fantasmas literarios –algunos protagonistas de las obras de Scott Fitzgerald y de Evelyn Waugh– con la intención de darles vida a través del espacio ficticio de la novela, desarrollando una experiencia de crear literatura dentro de la literatura, intentando, de algún modo, que lo real se confunda con lo literario. Para lograrlo desencadena acontecimientos, relatados de una manera vertiginosa con la pretensión de resaltar el misterio.

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ *Ibid.*, p.172.

⁹⁹ Martha Robles, *op. cit.*, p. 139.

¹⁰⁰ Elena Garro, *Reencuentro de personajes*, México: Gijalbo, 1982. La edición consultada para el presente estudio corresponde a la de 1996.

Sin embargo, en algunos momentos se vuelve reiterativa, insistiendo en el miedo de Verónica, protagonista de la novela, así como las sospechas o el sentimiento de uno u otro personaje respecto a ella. Si la autora pretendía mostrar en Verónica una inocencia o credulidad, con pocas anécdotas lo hubiera logrado. Con la mención de algunas situaciones, el misterio, el sufrimiento, el sadismo y la tragedia se pueden percibir, ya que el lector descubre que existe un secreto en Frank, pareja de la protagonista, aunque no es tal: su homosexualidad.¹⁰¹ En *Reencuentro de personajes* vemos a una Elena Garro ansiosa de reiterar la idea del hombre como un ser malvado y a la mujer que, junto a él, sólo puede perderse.

La historia que engloba a Scott Fitzgerald y a Evelyn Waugh se intenta descifrar, en esta narración, como la verdadera trama. No obstante, la obsesión de Garro por la persecución, el sufrimiento, la constante huida de hotel en hotel originada por los malvados que acechan, conspiran y engañan, nos remite, igual que en *Andamos huyendo Lola*, a la extranjera que no puede trabajar y se encuentra a merced de la mafia que la utiliza sin que ella, hasta el final de la novela, siendo ya demasiado tarde, se entere cómo cayó en el juego.

El final de la novela no deja satisfecho al lector, ya que al colocar demasiados fragmentos de las obras de los autores citados, parece mostrar más la inseguridad en un final, que la verdadera intención de novelar. Se puede entender que para Garro mezclar ficción y realidad es la prioridad, hablar sobre la persecución, huida, mafia y maldad, es, lo podemos entender, su obsesión; si así lo aceptamos, se justifica entonces la reiteración para dar la sensación de vértigo y suspenso.

¹⁰¹ Algunos de los personajes de la cultura, o amigos de Elena Garro y Paz durante sus años en París y Nueva York, eran detestados por Elena, por su ambivalencia sexual. Dedicó a éstos, incluso al mismo Paz, un poema titulado "Lenguas lame culos". Como lo expresa en su diario. Véase P. Rosas Lopátegui, *Memorias de Elena Garro*.

Un año más tarde se edita *La casa junto al río* (1983)¹⁰², donde encontramos una parte del compendio narrativo que Elena Garro produjo en su exilio. Como en otros textos, el tema es el pasado, la memoria, la muerte, pero también la infancia y la familia anhelada. En *La casa junto al río*, lo significativo es la reinterpretación que la autora hace del exilio, de la emigración española, su desmitificación y la crítica a una realidad tabú, sobre todo para la época en que fue escrita; en la novela se hacen algunos cuestionamientos, ¿qué pasó con lo que dejaron allá? ¿qué fue de los que se quedaron? Y la respuesta de Elena Garro, en esta historia, es desgarradora, además de la trascendencia en lo personal, pues lejos de limitarse a reflejar una vida individual y sus experiencias traumáticas, asume los problemas del desarraigo en su dimensión universal.

La protagonista de esta novela, Consuelo, intenta descifrar su presente encontrándose con su pasado, con sus muertos, acudiendo a su país natal, España, de donde salió con su familia, dejando a sus tíos, cuando apenas era una niña. Sin embargo, sus tíos han muerto y ella se encuentra sola "perdida entre millones de desconocidos".¹⁰³ La decisión del encuentro con su niñez es obsesiva, persiste en revivir esos momentos eligiendo su destino en la repetición de ese pasado feliz, acomodando los espacios y personajes según sus recuerdos, sin aceptar la crueldad del presente. Los personajes que la reciben, rechazándola al mismo tiempo, han usurpado su apellido, en un lugar que ya pertenece al pasado, pero que nadie quiere aceptar; es acosada por todo el pueblo y la hostigan al punto de llevarla a un desenlace fatal, pero esperado por el lector: la muerte. Con lo anterior, la escritora descubre los temores y los enigmas de la protagonista, que también son los de ella misma.

¹⁰² La edición consultada será la de Grijalbo, 1996.

¹⁰³ Elena Garro, *La casa junto al río*, p. 7

Consuelo regresó a España, después de quedarse totalmente sola [...], viajaba con su casa a cuestas: 'ocho cajas de libros, dos baúles, tres maletas' [...], buscando la clave de su derrota.

[Sin embargo, de esa infancia lo único que recordaba] era la casa fantasmal oculta entre árboles amables envueltos en la niebla, un puente romano tendido sobre un río invisible y una casa desdibujada por las ramas y la bruma [...].

Al llegar al viejo pueblo de su infancia es rechazada por ser una viajera, extranjera, 'paria'; es acechada por algo adverso, por no pertenecer a ninguna parte.¹⁰⁴

Elena Garro narra lo sucedido a quienes al término de la guerra civil española decidieron no emigrar y confiar en la gente que creían conocer, encontrando muchas veces la traición como respuesta. Esa historia escondida, de la que no se quería saber ni hablar, que avergüenza, es retratada por la autora. Se ha publicado suficientemente sobre quienes llegaron a México, pero poco de los que decidieron permanecer en su tierra, defender lo suyo y que, posiblemente, encontraron la deslealtad y la traición de amigos, vecinos o sirvientes. Garro se encarga de reivindicarlos, sacando a la luz sus enigmas existenciales, asesinatos de propietarios, pleitos y usurpaciones de apellidos por escasa o mucha fortuna, aún entre parientes. La censura, las acusaciones que se dieron entre los habitantes de un pueblo por viejos rencores, por ser comunista o fascista, la acumulación de muertos de un lado y otro. La escritora hace evidente el infierno que bullía en cada pueblo. No fue fácil para quienes enfrentaron esa realidad, el precio fue muy alto, en ocasiones pagado incluso con la vida misma.

-No hable de política, jamás- ordenó el viejo. [...] ¡Usted ignora todo! ¡Absolutamente todo! Los que se fueron a México ignoran cómo era todo en el pueblo.

Toda la lluvia del mundo no lavaba la sangre acumulada. ¡Cuánto rencor! [...] La gente vivía estacionada mirando con odio al pasado, llevándose unos a otros las cuentas.¹⁰⁵

La escritora recuerda en esta novela que el tiempo es circular e "idéntico a sí mismo, como un espejo reflejado a otro espejo [que] nos repite". Las tragedias, la muerte, están ahí desde el origen de la historia, se van gestando, no ocurren en un tiempo único. Buscar el origen de

¹⁰⁴ Elena Garro, *La casa junto al río*, p. 9,14

la derrota produce la "antigua derrota", dice la voz narrativa en *La casa junto al río*. Sin embargo, Consuelo se aferró a recobrar el pasado teniendo como resultado su propia muerte.

Cruzaría el tiempo para hablar con sus abuelos muertos [...] Sus padres la libraron de la muerte aquella noche, aunque la muerte sólo es cruzar la frontera maravillosa oculta en la habitación, un camino, en la mitad del mar, en una iglesia o en una confitería, ya que cualquier lugar es válido para morir.¹⁰⁶

La muerte y la violencia a la que se enfrentan sus personajes la reconstruye en la vida de Yáñez, protagonista de *Y Matarazo no llamó* (1989)¹⁰⁷, como una dinámica destructiva que se reproduce en varios niveles, cuyo efecto puede sintetizarse en la sombra de la amenaza constante en la permanente persecución, así como la agresividad psicológica a la que se enfrenta el personaje principal.¹⁰⁸ Esta novela escrita, según la autora en 1969,¹⁰⁹ expone una historia impactante de la desesperación moral y política de México. Es la descripción del infierno interior de un oficinista divorciado, deprimido, introvertido, que encuentra su vida frustrada por una sociedad opresora, uniéndose, equivocadamente, a una huelga obrera, sin entender por qué. Elena Garro elabora una narración vigorosa, lúcida, con un personaje masculino en el centro de la acción, produciendo interés en el lector hasta el final de la novela. El protagonista es ejemplo de la violencia que puede terminar en la muerte directa, o sugerida, la mayoría de las veces.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 28,33.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 9-10

¹⁰⁷ La novela aparece con la fecha de 1989, pero Grijalbo la edita por primera vez en 1991, año en que Elena Garro regresa a México, después de muchos años de exilio, para una serie de homenajes, después de éstos retornará a París. Véase Luis E. Ramírez, *La ingobernable...*, p. 66, 92. La edición consultada será la de Grijalbo 1996.

¹⁰⁸ Para quitarse la etiqueta de escritora del realismo mágico, Elena misma dice: "Por eso escribí *Y Matarazo no llamó* que es realista, puramente realista. Es el libro que más me gusta de los que he hecho. Escribir realista te exige más disciplina." Luis Enrique Ramírez, *op. cit.*, p. 134

¹⁰⁹ Véase Lucía Melgar, Gabriela Mora, *Elena Garro, op. cit.*

AL REGRESO DEL EXILIO (APÉNDICE FINAL)

Los años críticos vividos en París, antes de su regreso definitivo a México, la hicieron envejecer notablemente. Aunque habría que admitir que todavía le sobraban ingenio y oficio para seguir produciendo obras con su peculiar sello, una combinación de vigor expresivo, ironía y aparente candor temático, patrimonio de aquella mujer que se estableció en las letras mexicanas como una de las personalidades más deslumbrantes y controvertidas de la segunda mitad del siglo XX.¹¹⁰

Diversas instituciones¹¹¹ le dedicaron homenajes durante el año de 1991, único motivo por el cual regresa a México; ya en ese año se iniciaban gestiones para que pudiera instalarse permanentemente en el país. No será sino hasta tres años más tarde, el 10 de julio de 1993, que Garro y su hija regresan a la tierra que antes las rechazara, con la esperanza de un reencuentro ausente de reproches y de un reconocimiento tardío.¹¹² En agosto de ese mismo año fue estrenada la obra con la cual la escritora regresaba al teatro: *Parada San Ángel* (1993),¹¹³ escrita en París. A su llegada se instalaron en la ciudad de Cuernavaca, en un modesto departamento que perteneció a su hermana Estrella. Y aunque pareció vivir contenta los primeros dos años, después se le vio triste, decaída y con una situación económica precaria, pues, según la escritora, quienes en su momento le ofrecieron una gran

¹¹⁰ Cf. Lucía Melgar y Gabriela Mora, *Elena Garro...*, *op. cit.*

¹¹¹ "Elena Garro regresó a México después de casi 20 años de ausencia. Invitada por la Sociedad General de Escritores Mexicanos (SOGEM), presenció la XII Muestra Nacional de Teatro en Aguascalientes dedicada a su obra teatral. Fue aclamada por intelectuales, profesores, estudiantes y público en general. Asistió a una serie de homenajes por diferentes ciudades del país." Rosas Lopategui, *Yo solo soy memoria. Biografía visual...*, p. 109.

¹¹² También fue nombrada creadora Emérita, por el Sistema Nacional de Creadores. Luis E. Ramírez, *op. cit.*, p. 60.

¹¹³ Al respecto de esta obra dice Garro lo siguiente: "[...] tengo un gran disgusto, porque es una obra que no corregí, que está empastelada... Me la pidió José María Fernández Unsaín hace cuatro años [...] Rápido me senté, la escribí en una semana y se la mandé. Después la leí y dije ¡caray, eso no sirve! Porque hay tres obras en una ¿ves?, está como apelmazado todo." Luis E. Ramírez, *op. cit.*, p. 118-119.

casa y trabajo se olvidaron de sus promesas; ambas mujeres quedaron en un lamentable abandono, en ese nuevo hogar que Elena llamaba “la penitenciaria”.

En una ocasión, durante un homenaje a la escritora, Héctor García,¹¹⁴ fotógrafo y amigo de Elena, pidió a los asistentes que ya se dejara de hablar sobre esa “psicosis” persecutoria y que se rompiera el círculo para salir definitivamente de él, declarando, que cada quien lleva su vida como quiere y nada ni nadie podría evitarlo. Elena siempre estuvo consciente de que viajando no podía escaparse, pues “lo que llevas dentro se va contigo”, decía. Y tal vez en este razonamiento se encuentre la explicación de esa atmósfera persecutoria de sus últimos relatos, pues ella así lo decidió desde el momento en que empezó, voluntariamente, su largo peregrinar.

Esos primeros años en el país, después de una larga ausencia, le dieron vitalidad para seguir dedicando su tiempo a la literatura y a luchar por mejorar su salud. Con gran aplomo se mantuvo entusiasta, presenciando homenajes, concediendo entrevistas a la prensa, ocupándose de la edición de novelas y relatos que habían quedado pendientes. Otros textos quedarán inéditos en ese viejo baúl al que siempre aludió.

Pero sus demonios la rebasaron, transcurriendo sus últimos días en pleno abandono de sí misma, aislada del mundo, en una vivienda pequeña, sin jardines, sin aire, soñando con lugares verdes; su espíritu creador se fue quebrando, y paulatinamente dejó de escribir, porque no encontró en ese lugar el añorado espacio inspirador. Así, llegó el momento en que le fue imposible seguir escapando a su destino y el 22 de agosto de 1998 Elena Garro falleció víctima de sus numerosos males,¹¹⁵ pero dejando en el legado de su literatura la

¹¹⁴ Véase Rosas Lopátegui, *Yo sólo soy memoria*.

¹¹⁵ El día 4 y 5 de julio de 1997 varias instituciones celebran el “único Simposio Internacional en vida de la autora en honor a su obra. En Cuemavaca...”, Rosas Lopátegui, *op. cit.* p. 110. Ahí se reunieron intelectuales y estudiosos mexicanos y extranjeros para rendirle homenaje. Desafortunadamente Elena Garro no pudo asistir debido a su ya agravado estado de salud.

fuerza de un lenguaje poético profundo e incisivo, una imagen del tiempo y de la etapa que le tocó vivir, pero más aún, explorando audazmente la compleja realidad que fundamenta literariamente algunas expresiones existenciales del mexicano.

Elena Garro se sitúa entre los escritores más lúcidos de nuestro tiempo, al examinar temas como la violencia, la muerte o la problemática social, resume una realidad que en nuestros días es cada vez más patente. Con los temas de la violencia sexual y de los derechos de género, abordados desde la perspectiva cercana a los actuales estudios, se podría examinar de manera más amplia su literatura. La indefinición, el aislamiento, la pobreza emocional o material en que viven estos personajes se debe en gran medida a la crueldad, el egoísmo o la incompreensión de los hombres con quienes conviven o han convivido. La aguda percepción psicológica de la autora, implícita de *Testimonios sobre Mariana* es innegable, lo mismo que su capacidad para representar emociones extremas y pasiones destructivas al crear una “tensión semejante a la que provocan ciertas películas de Bergman, [...]”¹¹⁶ Estas narraciones publicadas a partir de los años ochenta, segunda etapa de la escritora, junto con las obras publicadas a partir de los años noventa, tercera etapa y última, merecen mayor atención por la crudeza con que la autora recrea una condición social de innumerables seres humanos: el exilio.

Más tarde escribe la novela *Inés* (1995),¹¹⁷ rompiendo el silencio literario. La escribió en la década de los setenta, según revelaciones que hizo al periodista Luis Enrique Ramírez. Es una novela donde se recrea el relato, de alguna manera erótico, repitiendo la idea de la joven inocente, preservada sin mancha, limpia y pura en un convento hasta el momento en que, como criada española, es arrojada a la prisión del sadismo; víctima de un círculo de

¹¹⁶ Lucía Melgar, “La obra de Elena Garro: testimonio y recreación de nuestro tiempo”, en <http://pgacarti/index.html/ERO-MONT.htm>

pervertidos que ofician rituales que son símbolos de la crueldad del mundo, del mal, la carne y de los deseos mundanos. Al final, con su sacrificio, Inés contradice a sus carceleros y puede derrotarlos. En esta ocasión Garro ubica la historia en la década de los sesenta, en una sociedad que también está invadida por las drogas. Es éste, de alguna manera, el libro que retrata con precisión su desencanto frente a la vida.

Al año siguiente se publicaron, intempestivamente, una serie de obras que Elena tenía escritas años atrás, pero que no había podido editarlas, o no tenía terminadas. El primero es un volumen con dos nuevas novelas cortas en Ediciones Castillo: *Busca mi esquila* y *Primer amor* (1996).¹¹⁷ En la primera la historia nos revela a una joven misteriosa, Irene, obligada a casarse; ella busca, de alguna manera, eludir el compromiso, buscándose un amante, sin conseguirlo; la voz narrativa, que es la del amante, muestra la insatisfacción de ambos con sus respectivos matrimonios de conveniencia. Ambos están sometidos a un destino que los arrastra al fracaso. En la segunda historia, la autora regresa a los personajes simbióticos de madre e hija, donde Bárbara y Bárbara (Elena y Helena) se ven inmersas en una situación incomprensible. Pero lo importante es el retrato que Garro hace de Francia después de la guerra y la situación con los prisioneros alemanes. Escribe sobre la superficialidad de los que no fueron capaces de enfrentar la realidad ni aceptar el pasado. Es el relato sobre una vacacionista, una joven de 24 años y su hija, que admite llevar un matrimonio fracasado y ser menospreciada por su marido. La relación de esta mujer con los prisioneros es la comunión con los vencidos, de los derrotados por la vida.¹¹⁹

¹¹⁷ Elena Garro, *Inés*, México: Grijalbo, 1995.

¹¹⁸ Elena Garro, *Busca mi esquila* y *Primer amor*, México: ediciones Castillo, 1996. En diciembre de ese año *Busca mi esquila* recibió el premio de novela Sor Juana Inés de la Cruz, dentro de la Feria Internacional del libro de Guadalajara. El premio fue entregado a la hija de Garro, en medio de una fuerte controversia, ya que la fundadora del premio, Milagros Palma, no la consideraba novela. Véase Luis E. Ramírez, *op. cit.*, p. 67.

¹¹⁹ Elena Garro recrea en esta historia unas vacaciones que realizó a la costa sur de Francia junto con su hija. Véase Rosas Lopátégui, *Memorias de Elena Garro*.

En ambas historias es evidente el reflejo biográfico de la autora, su relación matrimonial, la búsqueda de una identidad, la relación con su hija. Las historias amorosas de ambos relatos son el pretexto para manifestar un estilo literario, una personalidad.

El segundo texto es una novela corta, *Un traje rojo para un duelo* (1996).¹²⁰ Sobre esta obra, en 1993, a su llegada a México comentó lo siguiente: "a esa le tengo que quitar ciertas cosas, porque no quiero lastimar gente. Es sobre mi familia, aunque ya se murieron muchos."¹²¹ No es de extrañar que la protagonista en esta historia sea una jovencita que narra el ocaso de su infancia y su entrada al mundo adulto, forzada por el miedo y el odio. Una narración donde se cubre el entorno familiar: ancianas desalmadas que llegan al asesinato, damas desvalidas y engendros que provocan pavor. Esta novela nos recuerda los relatos de *Andamos huyendo Lola*, ya que la joven acaba como vagabunda, escondiéndose permanentemente.

En octubre de ese mismo año publica en Joaquín Mortiz *Un corazón en un bote de basura* (1996),¹²² una novela corta escrita años antes de ser publicada. La protagonista, Úrsula, se enfrenta a un mundo de superficialidades y segundas intenciones que la acorralan en un callejón sin salida. Su vida se debate entre tres hombres: un hijo acomodado de buena familia, su marido; su primo, un dandy cínico; y Dimitri, un militante de izquierda con carácter atrevido. La intención de la escritora es mostrar a una mujer que se debate hasta el límite para encontrarse, descubriendo que está inmersa en una farsa social.

En el siguiente año, Garro parece producir con el mismo entusiasmo. Se publica *El accidente y otros cuentos inéditos* (1997),¹²³ tres relatos interesantes, donde la autora deja ver su habilidad para tratar temas como la ingenuidad ante la perversidad del mundo, la

¹²⁰ Elena Garro, *Un traje rojo para un duelo*, México: Ediciones Castillo, 1996.

¹²¹ Luis E. Ramírez, *La ingobernable...*, p. 112.

insatisfacción en el matrimonio, el misterio y la muerte. *La vida empieza a las tres...*, *Hoy es jueves...* y *La feria o De noche vienes* (1997),¹²⁴ son tres relatos de amor y desamor que forman parte de un solo volumen. Las protagonistas son tres mujeres casadas que se dan cuenta del infortunio de sus vidas e intentan hallar otro rumbo para salir del agobio, pero encuentran finales inusitados, dolorosos y trágicos. *La feria...* es quizá el más logrado de los tres, recordándonos el viejo estilo de Garro en *La culpa es de los tlaxcaltecas*.

Revolucionarios mexicanos (1997)¹²⁵ es una colección de ensayos biográficos que Elena Garro ya había publicado como reportajes, entre febrero y mayo de 1967, que gracias al empeño de Patricia Zama¹²⁶ fueron recopilados para integrar el presente volumen. Estos reportajes nos remontan, por el tema y la forma de estructurarlos, a la obra de *Felipe Ángeles*, donde la escritora se enfoca, sobre todo, en los caudillos revolucionarios poco valorados. Posteriormente a su muerte, ocurrida en 1998, para finales de ese mismo año sale a la luz una novela, *Mi hermanita Magdalena*, la cual tampoco parece una novela esperanzadora. Para enero del 2003 se publica una obra de teatro, *Sócrates y sus gatos* presumiblemente escrita en el año de 1969.¹²⁷ En cuanto a la novela podría considerarse como el punto final que cierra el círculo iniciado con la producción teatral de Garro, si consideramos que fue escrita desde 1983, según palabras de su hija Helena Paz.

¹²² Elena Garro, *Un corazón en un bote de basura*, México: Joaquín Mortiz, 1996. Esta será la edición consultada.

¹²³ Elena Garro, *El accidente y otros cuentos inéditos*, México: Seis Barral (Biblioteca Breve), 1997.

¹²⁴ Elena Garro, *La vida empieza a las tres...*, México: Ediciones Castillo, 1997.

¹²⁵ Elena Garro, *Revolucionarios mexicanos*, México: Seis Barral, 1997.

¹²⁶ *Idem*

¹²⁷ Carlos Martínez Rentaña, "Explosivo texto inédito de Elena Garro", *La Jornada*, Cultura (15 de Julio 2003), p. 35.

CONCLUSIONES

Independientemente de las características estructurales que definen a cada uno de los géneros literarios trabajados por Elena Garro, al leer sus textos se percibe que cualesquiera que hayan sido sus intenciones iniciales, éstas son rebasadas por la capacidad de la escritora para manipular el lenguaje y crear objetos estéticos, libros publicados que integran una obra como conjunto. En su literatura, la realidad sucumbe ante lo ideal o lo imaginario; también hay una constante que nos hace preguntarnos: ¿cómo provoca una coincidencia temática?

Siguiendo las definiciones de Helena Beristáin,¹ tenemos que la narración se distingue por una “estrategia discursiva” habitualmente nombrada “estilo indirecto” o “discurso indirecto”, contraria al “estilo directo” que corresponde a los diálogos y monólogos teatrales. “El estilo indirecto requiere la existencia de un narrador a cuyo cargo está relatar, describir las acciones de los personajes, y presentar sus parlamentos traspuestos a la *forma de proposiciones* subordinadas e introducidas por términos subordinantes.”² El discurso de la narración no muestra los hechos, los dice, distanciando al lector de los sucesos de la historia. Así, cada género trabajado por Elena Garro, produce efectos notablemente distintos, pero semejantes en lo estético. El estilo directo presenta los parlamentos como procedentes directamente de la subjetividad de los personajes; “el indirecto interpone la pretendida objetividad del narrador y corresponde al plano de la enunciación histórica. El traslado de uno a otro afecta, en general, a todos los elementos del enunciado.”³

¹ H. Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, p. 353.

² *Idem*

³ H. Beristáin, *op. cit.*, p. 353-354.

Un drama (acción) designa, como lo aclara Pavis,⁴ la obra teatral o dramática en su sentido más amplio. Es en este discurso directo donde la narración “se hace acto” con el encadenamiento de los temas de la fábula. Lo dramático, según Helena Beristáin,⁵ es un principio de la construcción del texto dramático y de la representación teatral que muestra la tensión de las escenas y de los episodios de la fábula hacia un desenlace, pretendiendo que el espectador quede cautivado por la acción. Tanto en los textos dramáticos como en los narrativos existe interés por encontrar la magia teatral que puede experimentarse con la lectura del texto.

Los géneros narrativos se oponen a los teatrales, y el fundamento de tal oposición radica en la estrategia de presentación discursiva de los hechos. Sin embargo, en ambos se cuenta una historia, la diferencia es que en el primero se comunica a un lector y en el segundo a un espectador, “a un público, creando una situación en la que los personajes aparecen en escena,”⁶ suele tratarse de una representación y no de la presentación de un texto literario, aunque también lo es. Si hablamos de que ambos géneros tienen su origen en el texto, las distancias se acortan.

El teatro y la narrativa comparten algunas características que en ocasiones rompen esos límites predeterminados. Tal es el caso de Elena Garro, pues los límites entre un estilo directo y uno indirecto frecuentemente se borran en su producción literaria, cuando el discurso indirecto (narrativa) logra abarcar al directo (teatro) y viceversa. Su estrategia consiste en superar recursos desgastados, optando por expresiones inéditas, una manera de alternar el discurso, originalidad que inquieta al receptor, produciendo en él diversos

⁴ Véase Pavis, *Diccionario del teatro*, p. 144.

⁵ Véase Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 161.

⁶ H. Beristáin, *Diccionario de retórica*...p. 353.

efectos que repercuten en la interpretación que otorgue a la obra en cuestión, que no siempre será la misma. Este recurso revela cómo la fantasía está insertada en la complejidad literaria. Sin embargo, su éxito depende de dos factores: de la forma de asociar los elementos por parte del escritor, pero también de nuestra manera de percibir la obra.

En su literatura, la narración pasa efectivamente de formar parte de un relato o una novela, a constituir una pieza dramática; el ejemplo más claro de una historia contada recurriendo a dos géneros es el drama *El árbol* y el cuento homónimo de *La semana de colores*. Pero logra mantener la teatralidad cuando se trata de abordar la representación. La narrativa de Garro recurre también a varios sistemas escénicos, como son los diálogos o la orientación lineal del sentido, según la lógica de las acciones, hacia el desenlace de la historia y la resolución de los conflictos, como sucede en *Los recuerdos del porvenir*, *La culpa es de los tlaxcaltecas* o *La casa junto al río*. En cuanto a las narraciones, en el teatro se retoman en *El Encanto*, *Tendajón Mixto*, donde la voz del narrador relata la leyenda; en *Los perros* y *El árbol*, donde ambas protagonistas relatan sus tragedias. Según Bertolt Brecht,⁷ lo épico se comparte en el personaje narrador y nos sirve aquí, aparte de otros elementos, para comprobar que los límites entre géneros pueden desaparecer. Siguiendo a Brecht, la perspectiva que Elena Garro otorga a lo épico en el teatro corresponde a un recurso autoral para explicar los conflictos del hombre en el mundo, así como los eventos individuales inmersos en una dinámica colectiva más amplia.

En las primeras piezas de la antología de teatro *Un hogar sólido*, la autora ya muestra los temas e imágenes que serán hilo conductor de gran parte de su producción literaria. En primer lugar se trasciende un orden o una realidad, sobre todo en las tres primeras piezas, donde a las protagonistas les cuesta aceptar su realidad y anhelan otra opción, aunque no

sea del todo posible; la constante negación por la pérdida de un hogar, de la rutina y el miedo a morir (morir por dentro). El futuro es incierto para las tres protagonistas, así como para los personajes masculinos de *Ventura Allende*, *El rey mago* y *El Encanto, Tendajón mixto*.

En *Ventura Allende*, como en otras piezas dramáticas, se alude a la ronda infantil; en este caso es el juego "A la víbora de la mar!", elemento clave para conducir la acción a su clímax. Así, mediante la técnica de instalar lo lúdico en el escenario, con la presencia de animales humanizados como elementos teatrales, y el juego de telones, observamos claramente una singularización⁸ en la teatralidad que atrapa al receptor y le hace preguntarse por lo sucedido en el escenario. El juego infantil está en el *El rey mago* como la confrontación del ser humano con el deseo universal de apego a la verdad, inherente a la propia existencia, ya que es, sobre todo, en la etapa infantil, cuando a través de la palabra se descubre la imaginación y el premonitorio enfrentamiento con la muerte. La esperanza y la alegría serán factibles para los personajes mientras se entiendan los caminos por los que se transita, sin rigores ni tabúes, ya que en la capacidad de apertura ante la fantasía puede encontrarse la verdad.

Verdad que se confunde en *El Encanto, Tendajón Mixto*, planteando un juego complejo, entrecruzando elementos; el primero, por la presencia del mundo real, reflejada en el narrador; el segundo, se proyecta desde el inicio de la pieza al situarnos en el mundo de la leyenda. En esta pieza la muerte puede transitar de un tiempo a otro, junto a los personajes que la quieran seguir. Por otra parte, tanto en *El rey mago* como en *El Encanto...*, hay una

⁷ Citado en Helena Beristáin, *op. cit.*, 135.

⁸ Tomando el término definido por Helena Beristáin.

posibilidad de acceder a ese otro mundo desconocido; lo mismo sucede en el relato *Una mujer sin cocina* y en el cuento *El día que fuimos perros*.

El temor y la aceptación del encuentro inconsciente con la muerte permea gran parte de la obra de la Elena Garro. Algunos críticos resaltan que en una primera época la búsqueda literaria de Garro recreaba paisajes rurales conservados en su memoria, rememorando un edén infantil amenazado por la irrupción de acontecimientos provocados por los adultos. Pero también se devela una innegable ontología que impregna estas historias, al demostrar que no existe unión entre los hombres, ni siquiera en la muerte, y lo patentiza con humor y con un lenguaje claro al destacar que las minucias de la vida diaria son trascendentes, pues representan expresiones distintas del ser. Mediante ese lenguaje, que también es alegórico, nos enfrenta a lo que es una condición del ser humano: la ignorancia que distorsiona la realidad, pero que paralelamente la construye con la fantasía. La lección transmitida al hombre “primario” es directa, aunque manejada en dos niveles: una cosa es lo que se dice y otra a lo que se quiere aludir. De acuerdo con el discurso garriano, finalmente somos individuos sometidos por quienes detentan el poder, manejables a través de nuestras necesidades, al tiempo que padecemos algún tipo de marginación.

La escritora recrea realidades mexicanas, que también son situaciones universales, en un juego constante entre el tema y su forma de tratarlo,⁹ admitiendo que los eventos fantásticos, “por su misma naturaleza [...] no obedecen ni a las leyes del mundo conocido, ni a las leyes de otro mundo, sino que están en suspenso entre los dos[...]”,¹⁰ entre lo real y lo imaginario. No obstante las varias definiciones de lo fantástico en la literatura, en cada una de las piezas de Garro se aprecia la lucha por “el derecho al juego, a la imaginación, a

⁹ Noé Jitrik, dice: “[...] antes que nada, en el lenguaje: hay un modo de tratar la palabra que favorece un cambio de plano, [...]” citado por Flora Botton, *op. cit.*, p. 29.

la fantasía, el derecho a la magia.”¹¹ Esta definición es la más acertada para los propósitos de este estudio.

Un hogar sólido, *La semana de colores* y *Los recuerdos del porvenir*, como primeras obras, reflejan la psicología, la ideología y la idiosincrasia del mexicano, temas de estudio en boga a mediados del siglo XX, que desde la perspectiva de Elena aún se apreciarían vigentes en el presente siglo XXI. Esta preocupación intelectual por lo mexicano, el ser mexicano o el ser del mexicano, se concretó en la llamada –y ya desaparecida– “filosofía de lo mexicano”, cuyos libros más emblemáticos fueron *El perfil del hombre y la cultura en México*, de Samuel Ramos; *Fenomenología del relaxo*, de Jorge Portilla; y, justamente, *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. En la obra de Garro predomina la voluntad creadora que se le impidió manifestar durante muchos años, los aciertos al elegir sus temas, como la muerte, vinculada a los temores y a la complejidad de una cultura mestiza; el tiempo mexicano,¹² detenido o circular, real o imaginario, relacionado en algunos textos a la inmovilidad o petrificación; y, sobre todo, la memoria de su propia infancia, mezclada con sus obsesiones. Estos son algunos de los temas (símbolos) de esta primera etapa, mismos que de alguna manera veremos en la segunda, así como en la tercera, aunque desde ópticas diferentes. Elena Garro destaca por un estilo original e innovador, publicando en los años cincuenta y sesenta sus primeras obras. No es de extrañar que la complejidad y la fuerza de su literatura transmitida a través de los personajes en el escenario teatral, se observen igualmente en su narrativa, con la diferencia de la riqueza propia de la teatralidad. Garro crea personajes antes ocultos en nuestra literatura, modificando técnicas en la estructuración de materiales

¹⁰ Flora Botton, *op. cit.*, p. 23.

¹¹ Julio Cortázar citado en: Entrevista con Margarita García Flores, transmitida por Radio Universidad de México el 10 de abril de 1975.

¹² Véase Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*

narrativos y dramáticos; como escribiría Luz Elena Gutiérrez, también implanta otras voces y diversos puntos de vista sobre un acontecimiento. Pero no sólo cuenta historias sorprendentes, también abre nuevos caminos para el relato, es decir, logra un estilo propio, tal y como lo hará, por ejemplo, con las piezas de teatro de *Un hogar sólido*

Con *Andamos huyendo Lola* hay una metamorfosis de su estilo, una obra de transición, pero sin romper del todo con el hilo conductor de su primera etapa. No aparecen los paisajes bucólicos de su niñez, pues las historias se adentran en la atmósfera enrarecida y degradante de una metrópoli moderna, ya sea México, París o Nueva York.

En la primera etapa, el ritmo de su literatura se justifica por la búsqueda de la seducción que produce la imaginación, pero ya se presenta la amenaza de la seducción del mal, que será claramente identificada en la segunda y tercera etapas.

Indagar sobre una respuesta a la cuestión del mal como una característica de la humanidad, que pervierte toda inocencia, es el camino que emprende para plantear este cuestionamiento, como se lee en *La semana de colores*, en *El Encanto*, *Tendajón mixto* o en *Los recuerdos del porvenir*, y de alguna manera en varias piezas dramáticas, no se diga en la literatura escrita posteriormente por Elena a partir de su autoexilio. “Es ese inmenso deseo de perderse en la vacuidad de la existencia, donde el delirio de la maldad radica en ‘esa enorme aspiración del vacío, de la nada;’”¹³ un nihilismo con el sello de Nietzsche o de Dostoyevski. Garro propone, al igual que el novelista ruso, que el nihilismo es un síntoma patológico de una era en extrema decadencia; pero no sólo eso, también aventura su propia definición, como diría en *Testimonios sobre Mariana*: “Los nihilistas quisieran detener el

¹³ Georges Bernanos citado por José Carlos Castañeda, “Aniquilar el tiempo”, *Miknó* No. 53, agosto de 1998, p. 80. Esta reseña forma parte de un libro en preparación, de Castañeda, sobre la vida y obra de Elena Garro, con quien sostuvo una serie de conversaciones.

tiempo y como fracasan, lo destrozan".¹⁴ Esta es una de las facetas para abordar su literatura, pero no hay que olvidar la anteriormente demostrada en *Un hogar sólido* o *Los recuerdos del porvenir*, donde retoma la concepción del mundo prehispánico que le permite detener el tiempo sin destrozarlo, retomándolo en un círculo infinito.

Elena Garro no intenta explicar el tiempo, sino fundir en él a sus personajes para evadir la muerte o asumirla como escape. Con la literatura satisface, de algún modo, su necesidad de ser, como lo hacen sus protagonistas para romper con alguna maldición. Tal satisfacción la alcanzó con sus primeros escritos, en 1953, cuando presentó tres piezas breves, estando casada con Octavio Paz, según recuerda en su diario,¹⁵ después de muchos años de estar perdida en los días, los meses y las horas sin producir nada; ella que se consideraba inteligente y culta. Actualmente, a Garro se le considera "una cronista de nuestra iniciación en la modernidad,"¹⁶ una escritora desencantada de la pretendida utopía moderna mexicana que, según todos los indicios, fracasó estrepitosamente en el último tercio del siglo XX.

En las novelas y cuentos escritos en los años vividos fuera de México, a partir de *Andamos huyendo Lola* (aunque ya en *Recuerdos del porvenir* se plantea la situación de Julia como una exiliada, pues no pertenece al pueblo), las protagonistas perseguidas, humilladas o rechazadas de estos relatos se perciben como víctimas tanto de seres patológicos, como de sus pésimas condiciones de vida. Quienes han perdido familia, país, posición social, pierden también voz, capacidad de iniciativa y a veces hasta el nombre.¹⁷ Más que un lugar extraño, el exilio es la soledad del desarraigo. Si bien no todo exiliado es un mendigo, el

¹⁴ Elena Garro, *Testimonios sobre Mariana*

¹⁵ Véase Patricia Rosas Lopátegui, *Memorias de Elena Garro...*

¹⁶ José Carlos Castañeda, *Idem*.

¹⁷ En algún momento de la vida de Elena, sobre todo los años vividos en París, fue conocida como Helena Paz o Helena de Paz, perdiendo su nombre de soltera. Véase Rosas Lopátegui, *Memorias de Elena Garro*, p. 228.

fracaso de sus personajes ejemplifica su degradación constante, que remite a lo más oscuro de este estado.

Desde una perspectiva más amplia, el exilio significa la urgencia de reencontrarse, de localizar un lugar en el mundo al cual se pueda pertenecer. Lo que Garro plantea no se reduce a un lugar en la sociedad, un grupo o una familia. Encontrarse en México significa entablar una relación de armonía con el entorno físico y humano. Como lo sugieren sus protagonistas en los cuentos de *Un hogar sólido*, debe propiciarse que la actividad cotidiana cobre sentido, que la voz como expresión personal resuene en un ámbito significativo. Para los personajes de *Andamos huyendo Lola*, vivir en su propio país no garantiza este espacio, como lo demuestra la insatisfacción de Isabel Moncada y su hermano, como lo vive la mujer en *La culpa es de los tlaxcaltecas*. Emigrar tampoco resuelve el problema de identidad, como lo comprueba Consuelo en el pueblo de *La casa junto al río*. Lo importante no es el espacio como tal, sino la calidad del entorno social, y ésta, en los mundos, narrativos y teatrales, planteados por Elena Garro, suele ir en contra de los deseos personales. La constante semejanza de la marginación tanto en el exilio como en la casa (ya sea simbólico o vivido), sugiere que en los relatos con este tema la vulnerabilidad y la soledad son más agudas, por ende más destructivas. En una época histórica en que las crisis políticas y económicas han provocado éxodos masivos, estas obras literarias destacan la fragilidad de quienes no sólo pierden un entorno conocido sino, sobre todo, un lugar significativo.

Lo anterior no implica negar la intensidad de la ficción garricana ni minimizar su impacto en la literatura. Todo se enlaza en su obra. Sin embargo, hay que admitir que los textos escritos fuera de México se caracterizan por la imposición de la violencia a través de las sombras, la mentira, el sometimiento de la visión infantil, de la imaginación y del juego.

Sus personajes juegan a escaparse, a un mundo de libertad y quienes lo comprenden pueden perdonarse, pues son cómplices. Esto lo manifiesta en *Busca mi escuela y Primer amor*, pero también lo vemos en *Andamos huyendo Lola* y no se diga en las piezas de teatro de *Un hogar sólido*, donde las protagonistas, insatisfechas de la vida rutinaria, muestran su degradación.

En la producción literaria de su última etapa existen ciertos atisbos en algunos diálogos que dejan entrever su forma de ver el mundo, que se expone desde sus primeras obras dramáticas, donde sus protagonistas tienen la impresión de hallarse solas “en el mundo desconocido que antes de su fuga no había[n] imaginado. Lo imprevisto la[s] petrificó”¹⁸, como a Isabel Moncada.

La obra de Garro debería evaluarse según la originalidad, la verdad, la imaginación y la sinceridad de su concepción, y de acuerdo con la unidad, el ritmo, el equilibrio, la proporción, la armonía y la gracia de su realización. Con la belleza de las palabras hace emerger realidades que podemos calificar como placeres estéticos. Según Aristóteles, “el propósito o edad del arte no es representar la apariencia exterior de las cosas, sino su significado interno, porque ésta es su auténtica realidad y no el amaneramiento y pormenores externos”¹⁹

Puede ser que a muchos lectores o espectadores no les agrade la manera como Elena Garro determinó presentar sus emociones o sus ideas, inclusive pueden dudar de los valores implícitos. Ello no significa, en modo alguno, que otros lectores no tengan una reacción emotiva diferente. Nuestra formación, puntos de vista y procesos mentales son distintos, por lo que muy frecuentemente interpretamos la misma obra de manera diversa; además,

¹⁸ *Ibid.*, p. 39.

¹⁹ Citado en Edward A. Wright, *op. cit.*, p. 61.

una obra literaria, ya sea narrativa o dramática, supone un movimiento hacia algo, como efectivamente sucede con la literatura de Garro. *A priori* se asume que una excelente obra literaria siempre tiene algún indicio de futuro clásico, al rebasar su pertenencia a un determinado periodo histórico (metatexto), aunque su argumento se origine en un incidente o en una época determinada. La pieza literaria consigue ser original sin proponerse ser novedosa o insólita. Lo que subyace es la revelación de alguna aportación estética del autor, que posteriormente comparten el lector o el espectador.

El contenido y el tratamiento de las obras de Garro dependen de su naturaleza, su formación, personalidad, criterio, ideas, conocimientos y experiencia. A esta armonía entre contenido y forma le damos el nombre de técnica o bien de estilo personal del escritor. Como ya se ha comentado a lo largo del presente trabajo, encuentra la exacta armonía entre la atmósfera o ambiente y la teatralidad,²⁰ o el ritmo narrativo preciso que le permita proyectar su actitud, mensaje, situación o carácter.²¹

La autora de *La semana de colores* se sirve de una técnica similar tanto en sus dramas como en los textos narrativos. En su obra resalta una estrategia: narrar la historia tal como lo concibió previamente. El método para realizar dicha estrategia radica en una táctica, que consiste en el arte de entretejer la exposición de tal manera que parezca una parte lógica de la historia.²² Ella se las ingenia para darnos todos los pormenores relacionados con los antecedentes de los personajes, logrando, a pesar de todo, que nos parezca natural, como si fuera parte de una conversación lógica y creíble con el lector. La estrategia, en el caso de Garro, también se manifiesta cuando es capaz de crear una atmósfera de suspenso o cuando

²⁰ Sobre el tema del dramaturgo y su obra, véase Edward A. Wright, *op. cit.*, p.130.

²¹ José Carlos Castañeda, *Idem*.

²² *Idem*.

introduce el elemento de la sorpresa, o cuando logra escribir una obra dramática capaz de presentarse en el escenario con una impresionante teatralidad y mantener sus temas e intenciones. El suspenso (el espacio de tiempo que transcurre entre una acción y sus consecuencias) es efectivo por su habilidad para sostener nuestra atención al máximo sin agotarnos. La semejanza en los conflictos, pero sobre todo el tratamiento elegido para los temas, proporcionan los paralelismos a la vez que otorga originalidad a la autora.

Como dramaturga, Elena escribe impelida por el deseo de volver a los escenarios de su juventud, que compartía con Rodolfo Usigli; posteriormente la narrativa le permite mostrarse como innovadora de un estilo de literatura. Acudiendo a las palabras de Tennessee Williams, nuestra autora logró: 'Saber extraer lo eterno de lo desesperadamente fugaz es el mayor truco mágico de la existencia humana'.²³

²³ Citado en Edward A. Wright, *op. cit.*, p. 78.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía directa

TEATRO

GARRO, Elena. *Un hogar sólido y otras piezas en un acto. Los pilares de doña Blanca, El rey mago, Andarse por las ramas, Ventura Allende, El encanto, Tendajón mixto*, Xalapa México: Universidad Veracruzana, 1958.

Un hogar sólido y otras piezas en un acto. Los pilares de doña Blanca, El rey mago, Andarse por las ramas, Ventura Allende, El encanto, Tendajón mixto, Los perros, El árbol, La dama boba, El rastro, Benito Fernández, La mudanza, Xalapa, Universidad Veracruzana (Ficción), 2ª. ed. 1983

_____. *La señora en su balcón. Tercera antología de obras en un acto* (Sel. Maruxa Vilalta), México: Colección Teatro Mexicano, 1960, pp. 25-40.

_____. *La señora en su balcón, Teatro contemporáneo: teatro breve hispanoamericano*. Sel. Carlos Solórzano. México: Aguilar, 1960, pp. 25-40.

_____. *Felipe Ángeles*, México: Universidad Nacional Autónoma de México (Textos de teatro, 13), 1979.

_____. *Felipe Ángeles, Antología del Teatro Mexicano Contemporáneo*. Madrid: Centro de Documentación Teatral-Fondo de Cultura Económica, 1991, pp. 334-427.

_____. *Sócrates y los gatos*, México: Océano, 2003 (póstuma).

CUENTO

GARRO, Elena, *La semana de colores. La culpa es de los tlaxcaltecas, El zapaterito de Guanajuato, ¿Qué hora es...?, La semana de colores, El día que fuimos perros, Antes de la guerra de Troya, El robo de Tiztla, El duende, El anillo, Perfecto Luna, El árbol*. Xalapa: Universidad Veracruzana (colección Ficción, 54), 1964.

_____. *La semana de colores*, México: Grijalbo, 1987.

_____. *El accidente y otros cuentos inéditos*, México: Seix Barral, 1997.

NOVELAS Y RELATOS

GARRO, Elena, *Los recuerdos del porvenir*, México: Joaquín Mortiz, 1963.

_____. *Andamos huyendo Lola*. México: Joaquín Mortiz, 1980.

_____. *Testimonios sobre Mariana*, México: Grijalbo, 1981.

- _____. *Reencuentro de personajes*, México: Grijalbo, 1982.
- _____. *La casa junto al río*. México: Grijalbo, 1983.
- _____. *Y Matarazo no llamó...*, México: Grijalbo, 1991.
- _____. *Memorias de España 1937*, México: Siglo XXI, 1992.
- _____. *Inés*, México: Grijalbo, 1995.
- _____. *Busca mi esquila. Primer amor*, Monterrey: Ediciones Castillo, 1996.
- _____. *Un corazón en un bote de basura*, México: Joaquín Mortiz, 1996.
- _____. *Un traje rojo para un duelo*, Monterrey: Ediciones Castillo, 1996.
- _____. *La vida empieza a las tres. Hoy es jueves. La feria o De noche vienes*, Monterrey: Ediciones Castillo, 1997.
- _____. *Mi hermanita Magdalena*, Monterrey: Ediciones Castillo, 1998 (póstuma).

ENSAYOS HISTÓRICOS

GARRO, Elena, *Revolucionarios mexicanos*. México: Compilación, Seix Barral, 1997.

HEMEROGRAFÍA DIRECTA

GARRO, Elena, "La señora en su balcón", en *La palabra y el hombre*, Xalapa (11, julio-septiembre de 1959), pp. 20-23.

_____. "La dama boba" en, *Revista de la Escuela de Arte Teatral, Instituto Nacional de Bellas Artes*, México, núm. 6 (1963), pp. 77-126.

_____. "A mí me ha ocurrido todo al revés", *Cuadernos Hispanoamericanos*, México, núm. 346 (1979), pp. 38-51.

_____. "El árbol", en *Revista Mexicana de Literatura*, México, núms. 3-4 (Marzo-abril 1963), pp. 10-31.

_____. "Era Mercurio", *Coatl*, Guadalajara, México (Invierno 1965-66), pp. 2-12.

_____. "La mudanza", en *La palabra y el hombre*, Xalapa, México, núm. 10 (abril-junio de 1959), pp. 263-274.

_____. "Los perros", *Revista de la Universidad de México*, México, núm. 7 (Marzo de 1965), pp. 20-23.

_____. "Nuestras vidas son los ríos", *La palabra y el hombre*, Xalapa, México, núm. 25 (Enero-marzo de 1963), pp. 123-130.

_____. "Testimonios sobre Mariana", Fragmento, *Espejo, Letras, Artes e Ideas de México*, México, núm. 4 (1967), pp. 21-32.

_____. "Elena Garro recuerda: El hambre de César Vallejo, la miseria de Silvestre Revueltas, su desencuentro con Paz", en *Proceso* (18 de noviembre de 1992), pp. 49-51.

POESÍA

GARRO, Elena, "Las hijas del rey pobre" (París, 1950), "A Deva" (París, 1950), "Boni" (México, 1954), "Huele de noche (1)", "El huele de noche (2)", "El huele de noche (3)", "El jardín", "Dedos y lenguas", "Soledad", "El llano de hizaches", "Tu rostro", "Tres

tulipanes”, “Amor”, “Mi madre”, “Tu nombre”, “Helena”, “Hoy ármese mi mano”, “El muro”, “La prisionera” (Karisawa, 1952), “ O “ (1955), “Reproches a mi lengua”, “Amplia soledad”, “Una familia”, “Búsqueda”, “Helena Paz”, en Patricia Rosas Lopátegui, *Testimonios sobre Elena Garro*, Monterrey: Ediciones Castillo, 2002. pp. 64-67, 108-114, 165, 166, 167, 168, 187-194, 201-202, 225, 288, 366-388, 446-450.

CARTAS

GARRO, Elena, Carta a Emmanuel Carballo, 3 de julio de 1979, en Emmanuel Carballo, “Elena Garro”, en *Protagonistas de la literatura mexicana* (4ª edición aumentada), México: Editorial Porrúa, 1994, pp. 474-475.

_____, Carta a Patricia Rosas Lopátegui, Madrid, 11 de marzo de 1981, en Patricia Rosas Lopátegui, *Yo sólo soy memoria: biografía visual de Elena Garro*, Monterrey, México: Ediciones Castillo, 2000, pp. 99-100.

FILMOGRAFÍA

GARRO, Elena, *Las señoritas Vivanco*, Argumento de Elena Garro y Juan de la Cabada, Dir. Mauricio de la Serna, Cinematográfica Grovas, 1958.

_____, *Perfecto Luna*, Argumento sobre el cuento “Perfecto Luna” de Elena Garro, Dir. Archibaldo Burns, 1959.

_____, *Sólo de noche vienes*, Basada en el cuento “La culpa es de los tlaxcaltecas”, Argumento de Elena Garro, Adaptación Manuel Zeceña Diéguez, Sergio Véjar y Elena Garro, Dir. Sergio Vejar, Panamerican Films, 1965.

_____, *Juego de mentiras*. Argumento sobre el cuento “El árbol” de Elena Garro, Dir. Archibaldo Burns, Cinematográfica Astro, 1967.

_____, *Los recuerdos del porvenir*, Argumento basado en la novela de Elena Garro, Dir. Arturo Ripstein, Imperial Films Internacional, 1968.

_____, *Las puertas del paraíso*, Argumento de Elena Garro, Adaptación Eduardo Lizalde y Salomón Láiter, Dir. Salomón Láiter, Cinematográfica Marte, S.A., 1970.

_____, *¿Qué pasa con los tlaxcaltecas?*, Argumento de Elena Garro para el concurso de cine de técnicos y manuales, México, 1969.

_____, *Historia de un gran amor*, Argumento de Elena Garro, Julio Bracho, 1942.

Textos inéditos.

_____, *Parada San Ángel*. (obra dramática en tres actos). (CNC/CNT/INBA, 1993), dirigida por Marta Luna. Obra escrita a toda prisa y escenificada para darle la bienvenida por

su regreso al país. Cf. Armando Partida Tayzan, *Escena mexicana de los noventa*, México: CONACULTA/INBA, 2003.

_____, *El ángel de la guarda*, sinopsis de un argumento para cine, escrito posiblemente por Garro en los años sesenta. Otorgado por Helena Paz a *Milenio* semanal, *Milenio* (31 de agosto de 1998), p. 79.

Bibliografía indirecta

ALARDÍN, Carmen. *Mundo cotidiano y mundo fantástico, en el teatro de Elena Garro*. Tesis. México: UNAM. Facultad de Filosofía y Letras, 1987.

ALARCÓN Sánchez, Silvia Guadalupe, *El discurso femenino y la protagonista de Testimonios sobre Mariana de Elena Garro*, México: Tesis de Maestría en Literatura Mexicana, FFyL, UNAM, 1997.

ARISTÓTELES, *El arte poética*, Madrid: Espasa Calpe, 3ª Edición, 1964.

ARIER, Philippe, *El hombre ante la muerte*, España: Taurus, 1983.

ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1983.

BAJTÍN, M.M. *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982.

BARTRA, Agustí, (prólogo y versión), *La epopeya de Gilgamesh*, México, *Tlatoani*, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1963.

BATIS, Huberto, et al. *Por sus comas los conoceréis*, México: CONACULTA, 2001.

_____, *Lo que 'Cuadernos del viento' nos dejó*, México: Diógenes, 1984.

BEDERIDO Duhalt, Francisco, "Una lectura de *Los perros* de Elena Garro", en *Elena Garro: reflexiones en torno a su obra*, nn. México: INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda Época, 1992, pp. 69-74.

BERISTÁIN, Helena, *Análisis estructural del relato literario: Teoría y práctica*, México: UNAM, 1984.

_____, *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 1997.

BERNÁLDEZ Bazán, Claudia, *Inés: historia de una persecución (sobre una novela de Elena Garro)*, Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, México: FFyL, UNAM, 1996.

BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Paidós, 1993.

BOTTON Burlá, Flora, *Los juegos fantásticos*, 2ª ed., México: FFyL, UNAM, 1994.

BRADU, Fabienne, *Señas particulares: escritora: Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

BRUSHWOOD, J.S., *México en su novela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.

CARBALLO, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*, México: Ediciones del Ermitaño, SEP (Lecturas mexicanas, No. 48), 1986.

_____, *Cuentistas mexicanos modernos*, T.I, México: Biblioteca Mínima Mexicana, 1956.

_____, *El cuento mexicano del siglo XX*. (Antología), México: Empresa Editoriales, S.A., 1964.

_____, *Narrativa mexicana de hoy*, Madrid: Alianza Editorial, 1969.

_____, *Estudios sobre la novela mexicana*, México: UNAM y Universidad de Colima, 1988.

CASO, Alfonso, *El pueblo del Sol*, México: F.C.E., 1983.

CASTILLO del Valle, Argelia C. y Luz Ma. Valdez, *El elemento sobrenatural en la cuentística de tres narradoras mexicanas*. México: Universidad Iberoamericana.

COHEN, Esther (Traductora), *Zohar: libro del esplendor*, México: CONACULTA, 2002.

COMPANY Company, Concepción, (Editora). *Amor y cultura en la Edad Media*, México: UNAM, IIF. 1991.

CORTAZAR, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México: Siglo XXI, editores. 2002

DOMECQ, Brianda, *Bestiario doméstico*, México: F.C.E., 1982.

_____, *Mujer que publica...Mujer pública, Ensayos sobre literatura femenina*, México: Diana, 1994.

DOMINGUEZ Michael, Chistopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. México: F.C.E., 1989.

DOVSTOIEVSKY, F. *Tres novelas cortas: Noches blancas, Novela en nueve cartas, El sueño del príncipe*, México: Fontamara, 1992.

ECO, Humberto, V.V. Ivanov, *¡Carnaval!*, México: F.C.E., 1989.

ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Colombia: Editorial Labor, 1994.

_____, *Tratado de historia de las religiones*, México: Biblioteca ERA, 1984.

FELICIANO, Wilma, *El teatro mítico de Carlos Solórzano*, México: UNAM, 1995.

FERNÁNDEZ Unsain, José María, "El reverso épico del costumbrismo", en Carlos Solórzano, *Antología del teatro mexicano contemporáneo*, México, FCE, 1991, pp. 329-34.

FERRATER Mora, José, *El ser y la muerte*, Madrid: Aguilar, 1962.

FLORES Ramírez, Julio C., *Mujeres en la dramática de Elena Garro*, Tesis de Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, México: FFyL, UNAM, 1999.

FUENTES, Carlos, *El mal del tiempo: Aura, Cumpleaños y Una familia lejana*. V. I. México: Alfaguara, 1994.

_____, *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1980.

_____, *Tiempo mexicano*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1980.

_____, *Valiente mundo nuevo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 1979.

FRIDMAN, Shulamit y Graciela Villalobos, *La mujer como personaje literario mítico y misterioso desde una perspectiva andrógina: Garro y Fuentes*. México: Universidad Iberoamericana, 1990.

GONZÁLEZ Peña, Carlos, *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*, México: Porrúa, 1981.

GORDON, Samuel, *El tiempo en el cuento hispanoamericano*, México: UNAM, 1989.

GUTIÉRREZ de Velazco, Luz Elena, "Elena Garro, maga de la palabra", en *Reflexiones en torno a su obra*, nn. México: INBA, 1992, pp. 2326

HAWKING, Stephen, *Historia del tiempo: del big bang a los agujeros negros*, España: Biblioteca de divulgación científica, RBA, editores, 1988.

IONESCO, Eugene, *Los rinocerontes*, Madrid: Alianza Editorial,

KONING, Frederik, *Diccionario de demonología*, Traducción de Fernando Corripio, Barcelona, España: Editorial Bruguera (Colección Enigmas del Universo), 1974.

Miguel León Portilla, en *Estudios de Historia de la filosofía en México*, México: UNAM, 1980.

LEÓN-Portilla, Miguel, *Los antiguos mexicanos: a través de sus crónicas y cantares*, México: F.C.E., 1961;

_____, *Estudios de Historia de la filosofía en México*, México: UNAM, 1980.

LOPE De Vega, Felix, *El arte nuevo de hacer comedias*, 5ª ed., Madrid: Editorial Austral, Espasa Calpe, 1981.

LÓPEZ, González Aralia. *Sin imágenes falsas sin falsos espejos: Narradoras mexicanas del siglo XX*, (coordinadora), México: El Colegio de México, 1995.

MARTÍNEZ, José Luis, Christopher Dominguez Michael, *La literatura mexicana del siglo. México: XX*. México: CONACULTA, 1995.

MELGAR, Lucía, Gabriela Mora, *Elena Garro: lectura múltiple de una personalidad compleja*, México: UAP, 2002.

MENDEZ, Carreón, Placida, *Los recuerdos del porvenir: dos memorias femeninas*, Tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, México: FFyL, UNAM, 1994.

MENTON, Seymour, *Narrativa mexicana, desde Los de abajo hasta Noticias del Imperio*, 4ª ed., Serie Destino Arbitrario, UAT y el Centro de Ciencias del Lenguaje de la UAP, 1991, pp. 131-139.

MILLÁN, Ma. Del Carmen, *Antología de cuentos mexicanos, T.II*, México: Nueva Imagen, 1997.

MILLER, Beth, Alfonso González, *26 Autoras del México actual*, México: B. Costa-Amic Editor, 1978.

MONSIVÁIS, Carlos. *Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX*. México: El Colegio de México, 1981.

_____, *Lo fugitivo permanece: 21 cuentos mexicanos*, México: Cal y Arena, 1999.

_____, *Adonde yo soy tú somos nosotros, Octavio Paz: crónica de vida y obra*, México: Raya en el agua, 2000.

NIGEL Davies, *Los antiguos reinos de México*, México: F.C.E., 1995.

NOAH Kramer, Samuel, *La historia empieza en Sumer*, Traducción de Jaime Elías, Barcelona, España: Ediciones Orbis, Biblioteca de Historia, 1985.

OCAMPO, Aurora, *Diccionario de escritores siglo XX*, T.III, México: UNAM, IIF, 1993. pp. 142-146.

_____, *Cuentistas mexicanas siglo XX*, México: UNAM, 1976.

ORTÍZ Bullé-Goyri, Alejandro, "A propósito del teatro de Elena Garro", en *Elena Garro: reflexiones en torno a su obra*, nn. México: INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda Época, 1992, pp. 27-34.

PARTIDA Tayzan, Armando, *Escena mexicana de los noventa*, México: CONACULTA/INBA, 2003.

PATÁN, Federico, *Contrapuntos*, Textos de Difusión Cultural, serie Diagonal, México: UNAM, 1989.

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, España: Paidós Comunicación, 1998.

PAZ Garro, Helena, *Memorias*, México: Océano, 2003.

PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México: F.C.E., 1989.

_____, *Libertad bajo palabra*, México: F.C.E., 2000.

_____, *Poemas 1935-1975*, México: Seix Barral, 1979.

PEREA, Hector, *Cincuenta años de cuento mexicano*, Fragmento de una investigación no terminada hasta el momento, Centro de Estudios Literarios del IIF, UNAM. Tomado de la red. 2002.

PIAZZA, Luis Guillermo, *La Mafia*, México: Joaquín Mortiz, Serie El Volador, 1968.

PORTILLA, Jorge, *Fenomenología del relajo*, México: F.C.E. Biblioteca Joven, 1984. Primera edición ERA, 1966.

PONIATOWSKA, Elena, *Las siete cabritas*, 2ª ed., México: ERA, 2001.

PRADO, Gloria, *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*. México: Editorial Privada, 1988.

_____, "En el escenario del tiempo transmutado: la narrativa de Elena Garro", en *Elena Garro: reflexiones en torno a su obra*, nn. México: INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda Época, 1992, pp.49-53.

PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido: Por el camino de Swann*, I, Buenos Aires: Rueda, 1979.

RAMÍREZ, Luis Enrique, *La ingobernable: encuentros y desencuentros con Elena Garro*. México: Raya en el agua, 2000.

RAMÍREZ, Rancaño, Mario, *La reacción mexicana y su exilio durante la revolución de 1910*, México: Instituto de Investigaciones Sociales (UNAM), Instituto de Investigaciones Históricas (UNAM), Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa. 2002.

RAMOS de la Rosa, Angelina G. *Trayectoria de la mujer como personaje ficcional en la obra de Elena Garro*. Tesis. México: Universidad Iberoamericana, 1990.

RAMOS, Samuel, *El perfil del Hombre y la cultura en México*, México: Espasa-Calpe, Col. Austral, 1968.

REICHENBACH, Hans, *El sentido del tiempo*, México: UNAM, 1959.

REST, Jaime, *Novela, cuento, teatro: apogeo y crisis*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.

RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. (Tomo II.). Madrid: Editorial Cristiandad, 1987.

_____, *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Editorial Taurus, 1982.

RIOS Everardo, Sara, "La magia, temática constante en *Andarse por las ramas, Los pilares de doña Blanca y Ventura Allende*", en *Elena Garro: reflexiones en torno a su obra*, nn. México: INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda Época, 1992, pp. 35-38.

RIVERA, Octavio, "Un hogar sólido: realidad e irrealidad", en *Elena Garro: reflexiones en torno a su obra*, nn. México: INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda Época, 1992, pp.55-62.

RIZO Campomanes, Emma. *Elena Garro: Persecución del milagro*. Tesis. México: Facultad de Filosofía y Letras, 1993.

ROBLES, Martha, *La sombra fugitiva: Escritoras en la cultura nacional*. T. II, México: UNAM, 1986.

RODRÍGUEZ Ledesma, Xavier, *Escritores y Poder. La dualidad republicana en México, 1968-1994*. México: CONACULTA- Universidad Pedagógica Nacional (Colección Textos, No. 19, 2001.

RODRÍGUEZ Monegal, Emir. *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1972.

ROCHA, Martha Eva, *El álbum de la mujer: Antología ilustrada de las mexicanas*. Vol. IV, El Porfiriato y la Revolución. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1991.

ROSAS Lopátegui, Patricia, *Testimonios sobre Elena Garro*, Monterrey, México: Ediciones Castillo, 2002.

_____. *Yo sólo soy memoria: Biografía visual de Elena Garro*, México: Ediciones Castillo, 2000.

RULFO, Juan, *Pedro Páramo*, México: Fondo de Cultura Económica (SEP Lecturas Mexicanas, 50), 1989.

_____. *El llano en llamas*, México: Planeta, 2000.

SÁNCHEZ Sánchez, Ma. Del Rocío, *Estrategias narrativas en los relatos breves de Elena Garro*, Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, FFyL, UNAM, 2002.

SANTOS, Gonzalo, N., *Memorias*, México: Grijalbo, 1986 (Col. Testimonios).

SAUL Morson, Gary (comp.), *Bajtín Ensayos y diálogos sobre su obra*, México: UNAM, UAM, F.C.E. 1993.

SEFCHOVICH, Sara, *Mujeres en espejo: narradoras latinoamericanas, siglo XX*, T.I. México: Folios Ediciones, 1983.

_____. *México: País de ideas, país de novela*,. México: Editorial Grijalbo, 1987.

SELIGSON, Esther, "In Illo Tempore (Aproximación a la obra de Elena Garro)", *Revista de la Universidad de México*, vol. 29 (Nº 12 1975).

SILVA-Velázquez, Caridad L., Nora Erro Orthman, *Puerta abierta: La nueva escritora latinoamericana*, 1ª ed., México: Joaquín Motriz, 1986.

SOLÓRZANO, Carlos, *Teatro breve hispanoamericano contemporáneo*, México: Aguilar, 1969.

_____, *World Encyclopedia of Contemporary Theatre*. Roudge Londres. 1998.

_____, *Antología de teatro mexicano contemporáneo*, México: F.C.E., 1991.

_____, *Testimonios teatrales de México*, México: FFyL, UNAM, 1973.

_____, *Teatro latinoamericano en el siglo XX*, Pormaca, 1964.

STOLL, Stoll, *Spanish American Women writers. A Bibliographical Source Book*, pp. 199-200. Citado por Rita

STRAUSS, Botho, *Crítica teatral: las nuevas fronteras. Análisis de los acontecimientos estéticos y políticos involucrados en la acción teatral*, España: Gedisa Editorial, 1989 (Colección Esquinas).

TAPIA Arizmendi, Margarita, "Lenguaje dramático en: *El encanto, tendajón mixto*", en *Elena Garro: reflexiones en torno a su obra*, nn. México: INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda Época, 1992, pp. 39-47.

TORUÑO, Rhina, *Tiempo, destino y opresión en la obra de Elena Garro*, El Salvador: Universidad Tecnológica de El Salvador, 1998.

VALDERRÁBANO, Bernal, Lorena Paz, "Aproximación sociocrítica a la narrativa de Elena Garro", en *Elena Garro: reflexiones en torno a su obra*, nn. México: INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda Época, 1992, pp. 63-68.

VALENZUELA Arce, José Manuel, (compilador), *Entre la magia y la historia: tradiciones, mitos y leyendas de la frontera*, México: Programa cultural de las fronteras. El colegio de la Frontera Norte, 1992, pp. 205-211.

VILALTA, Maruxa, *Tercera antología de obras en un acto*, México: Teatro Mexicano, 1960.

VOLPI, Volpi, *La imaginación y el poder, una historia intelectual de 1968*, México: ERA, 1998.

WELLECK, René y Warren, Austin, *Teoría literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1979.

WESTHEIM, Paul, *La Calavera*, México: ERA, 1971.

WRIGHT, Edward A., *Para comprender el teatro actual*, México, F.C.E., 1997.

Hemerografía indirecta

ALARDÍN, Carmen, "La realidad concreta son muchas realidades; Entrevista con Elena Garro", *Deslinde*, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL 18, (1987), pp. 48-51.

ARANDA, Julio, "Helena Paz, heredera universal de Elena Garro, según su testamento, 'Por ser una hija ejemplar y que sacrificó sus mejores años en cuidarla y acompañarla'", *Proceso*, (30 de agosto de 1998), pp. 52-53.

AVILES FABILA, René, "Adios, Elena adorada", "El búho", Suplemento Cultural de *Excelsior*, (30 de agosto de 1998). <http://www.monmouth.edu/~pgacarti/garro.htm>, p. 12.

ARGÜELLES, Juan Domingo, "Elena Garro extraordinaria y política", "El Gallo Ilustrado", Supl. Dominical de *El Día* (17 de mayo 1983), p. 12.

BATIS, Huberto y Carballo Emmanuel. "Elena Garro, ¿perseguidora o perseguida?" transcripción y conversación radiofónica por Fernando García Ramírez, en el Suplemento Cultural de *Unomásuno* (sábado 2 de septiembre de 1989), pp.2- La transmisión para radio se llevó a cabo el 18 de febrero de 1981, dentro del programa "Crítica de las artes, sección literatura" transmitido para Radio Universidad. El programa se inició a principios de 1980 y desapareció posteriormente. La conversación fue transcrita por Fernando García Ramírez. Y posteriormente fue largamente aclarada y comentada por la misma Elena.

BELTRAL del Río, Pascal, "La Universidad de Princeton abre al público la correspondencia de Adolfo Bioy Casares a Elena Garro", *Proceso* 1097, (9 de noviembre de 1997), pp. 74-80.

_____, "La traductora del escritor argentino al inglés, Suzanne Hill Levine: 'Bioy me ha contado de la relación con Elena sin mencionarla por su nombre'", *Proceso* 1097, (9 de noviembre de 1997), p. 80.

CANO, Elsa, "Elena Garro y el teatro del absurdo" en "El búho", suplemento de *Excelsior*, (4 y 12 de mayo de 1991).

CASTAÑEDA, José Carlos, "Aniquilar el tiempo", *Milenio* núm. 53 (agosto 1998), p. 80.

CASTRO, José Alberto, "Elena Garro: el regreso sin gloria, sus ocho gatos, la 'misericordia insoportable', y el 'amor imposible' con Bioy", *Proceso* 1097, (9 de noviembre de 1997), pp. 74-79.

CISNEROS Morales, Jorge, "Diez voces femeninas del teatro mexicano", *Milenio Diario*, Cultura (20 de junio, 2000), p. 42.

CORONADO, Juan, "Elena Garro: Ingenúa y diabólica"; "Sábado", suplemento de *Unomásuno* (19 de feb. 1983).

CASTRO, José Alberto, "Luz Elena Gutiérrez, especialista en la obra de Elena Garro: Sobre ella y su obra campeó una cautelosa censura", *Proceso*, 1139 (1989).

DROMUNDO Amores, Rita, "Los otros tiempos en las obras de Elena Garro", en *La Experiencia Literaria*, revista de la FFyL, UNAM, Colegio de Letras, núm. 6-7 (marzo de 1997), pp. 37-52

ESCALANTE, Evodio, "Elena Garro: *In memoriam*", en *La Jornada Semanal*, núm. 182, (30 de agosto 1998), p.10.

ESPINASA, José María, "Elena Garro o el tiempo perseguido", "El Semanario Cultural", *Novedades* (4 de mayo de 1986), pp. 5-6.

FIGUERÍA Buenrostro, Sergio Guillermo, "Acercamiento crítico a la obra de teatro *Un hogar sólido* de Elena Garro", red, Argos8/Ensayo/Sergio GFB.,pp. 1-7.

FLORES, Mauricio, "Una mirada a nueve de las obras literarias más sólidas del siglo XX mexicano", en la revista *Tierra Adentro*, núm. 95 (diciembre-enero, 1998), en red. <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/.../tierraad.htm>.

FUENTES, Vilma. "Elena Garro desde París: Mejor será no regresar al pueblo" *Proceso* No. 776 (16 de septiembre de 1991), pp. 48-52.

GÁMEZ, Silvia Isabel, "Publicará inéditos de Elena Garro", en red, (25 de agosto, 1998), <http://clubs.infosel.com/libros/articulos/ARTICULOS/2012/>

GAR-Artigas, Priscilla, "Reflexiones, ensayos sobre escritoras hispanoamericanas contemporáneas, red, <http://pegacarti/index.html/Garro-Elena.htm>.

GARFIAS, Francisco, "Juan Soriano: El poder es ilusorio", entrevista, *Milenio* semanal, núm. 300 (junio 16, 2003), pp. 70-74.

GLANTZ, Margo, "Elena Garro: *In memoriam*", en *La Jornada Semanal*, núm. 182, (30 de agosto 1998), p.10.

GUERRERO Garro, Francisco, "Desde 1968 he caminado entre espinas", en red, <http://www.jornada.unam.mx/1998/ago98/980823/desde.html>. pp. 1-2.

GOMIS, Anamari, "Las narradoras de un país desconocido", en *Los Universitarios*, México 129-130 (octubre 1978), pp.7-12.

GURROLA Iturriaga, Juan José, "Double Take", *Milenio* diario, Cultura, (enero del 2000), p. 44.

GUTIÉRREZ de Velasco, Luz Elena, "Elena Garro: Entre la originalidad y la persecución", *La Jornada Semanal*, núm. 182, (30 de agosto 1998), p.6.

HARMONY, Olga, "Elena Garro" "Doble Jornada", en *La Jornada* (noviembre de 1991).

HURLEY, Teresa Margarita, "El patriarcalismo en 'La primera vez que me vi' una vi': una visión anfibia", en red, <http://www.monmouth.edu/~pgacarti/Garro-ensayo-Hurley.htm>.

LANDEROS, Carlos, "En las garras de las dos Elenas", *Siempre!*, 1413, (julio de 1980), pp.36-37, 86.

LOAEZA, Guadalupe, "Una semana sin Paz", *Reforma*, Cultura, (26 de abril de 1998), p.2C.

LÓPEZ, María Luisa, "Helena Paz: Única y universal heredera de Elena Garro", en *Milenio* (31 de agosto de 1998), p. 78.

_____, "Elena era un personaje de sí misma", entrevista a Luis Enrique Ramírez, *Milenio Diario*, Cultura (12 de mayo, 2000), P. 43.

_____, "Un retrato fílmico de Elena Garro, a Brasil", *Milenio Diario* (9 de agosto 2002), p. 42.

MAC Masters, Merry, Mónica Mateos, "De nuevo, las letras mágicas están de luto: Tovar y de Teresa", *La Jornada* (23 de agosto, 1998), en red.

MATEOS, Mónica, "Ausente el gremio intelectual en el sepelio de Elena Garro", *La Jornada* (24 de agosto de 1998). En red.

_____, "Elena Garro era un genio que nunca se dejó mandar y siempre vivió a contracorriente", entrevista a Luis Enrique Ramírez, en *La Jornada*, Cultura (9 de marzo, 2000), p. 32.

MARÍN, C., "La historia que provocó el autoexilio de Elena Garro", *Proceso*, núm. 789 (16 de diciembre 1991), pp. 48-51.

MARTÍNEZ, José Luis, "Nuevas letras, nueva sensibilidad", en *Revista de la Universidad de México* núm. 8 (abril 1968), p. 3.

MARTÍNEZ Rentaría, Carlos, "Explosivo texto inédito de Elena Garro", *La Jornada*, Cultura (15 de Julio 2003), p. 35.

MELGAR, Lucía, "La obra de Elena Garro: testimonio y recreación de nuestro tiempo", en <http://pegacarti/index.html/ERO-MONT.htm>.

MENDOZA Mociño, Arturo, "El 68: la fragilidad de la crítica", *Milenio* (28 de septiembre de 1998), p. 60.

MIRANDA Ayala, Carlos. "El cuento en México a fines de los 80", *La Jornada*, (14 de enero de 1990), pp.37-39.

MOLINA, Silvia, "Elena Garro: *In memoriam*", en *La Jornada Semanal*, núm. 182, (30 de agosto 1998), p.10.

MONSIVÁIS, Carlos, "Elena Garro", *La Jornada*, (23 de agosto, 1998), en red.

MORA, G., "Dama Boba by Garro: Elena-truth and fiction, teater and metath ater", *Latin American Theatre Review*, 16 (2), 1983, pp. 15-22.

_____, "Los perros y La mudanza de Elena Garro: diseño social y virtualidad femenina", en *Latin American Theatre Review*, núm. 8/2. Lawrence, Universidad de Kansas, 1975, pp. 5-17.

N.N. "¿Por qué Elena Garro?" en *El búho*. Suplemento Cultural de *Excelsior*, (31 de diciembre de 1989), p.1.

OTRGAARD, A.G. "Realism of satge signs in the theater of Garro, Elena", *Latin American Theater Review* 16 (1), 1982, pp. 53-66.

PARTIDA Tayzan, Armando, "Del monte El Encanto al *Tendajón Mixto* de Elena Garro", revista *Literatura Mexicana*, de la UNAM, IIF, Centro de estudios Literarios, Vol. IV, núm. 2 (1993), p. 507-521.

"Presenta libro Helena Paz Garro", *El Norte*, (26 de enero, 1999), en red. <http://clubs.infosel.com/libros/articulos/ARTICULOS/2757/>

POCE, A., "A su regreso, Elena Garro se disculpa: 'Me inventaron acusaciones'", *Proceso*, núm. 789 (16 de diciembre 1991), pp.48-49.

_____, "La derrota me enseñó a ser más buena, menos arbitraria, más generosa, más tolerante: Elena Garro desde París" en *Proceso*, No. 782 (28 de octubre de 1991).

PONIATOWSKA, Elena, "La playa del cielo", *La Jornada Semanal*, núm. 182, (30 de agosto 1998), p.7.

PRIEGO, María Teresa, "La ciudad amurallada", *Milenio Diario* (6 de marzo, 2003), p. 38.

RIVERA, Héctor. "El homenaje a instituciones culturales, a la Garro, oportunidad para su retorno" en *Proceso* (septiembre de 1991), p.37.

RIVERA, Luz María, "Robadas, cartas de Paz a Elena Garro", *El Universal*, Cultura (17 de marzo, 2002), p.F1.

SELIGSON, Esther, "In Illo Tempore (Aproximación a la obra de Elena Garro)", *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 12 (agosto 1975), p. 9-10-

TORUÑO, Rhina, "Elena Garro mantuvo su espíritu combativo hasta el último momento", en *Unomásuno, Sábado* (12 de sep. 1998).

URÍA, Isabel, "El árbol y su significación en las visiones medievales del otro mundo", *Revista de literatura medieval, I*, FFyL, UNAM, 1989, pp. 103-119.

VEGA, Patricia, "He reflexionado sobre toda mi vida y sólo acepto mi infancia: Elena Garro", *La jornada* (4 de noviembre de 1991), p. 35.

VELÁZQUEZ Yebra, Patricia, "Garro, el ingobernable ser", *El Universal*, Cultura (14 de mayo, 2000), p. F3.

Otras Fuentes

GONZÁLEZ Casanova, Manuel, (coordinador), *Escritores del Cine Mexicano Sonoro*, CD Rom presentado por Universidad Nacional Autónoma de México, FFyL. México, 2003.