



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*La mujer como otredad en tres novelas  
de Elena Garro*

**T E S I S**  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
**LICENCIADA EN LENGUA Y  
LITERATURA HISPÁNICAS**  
P R E S E N T A :  
**FABIOLA RAMOS ALEJO**



FILOSOFIA  
Y LETRAS  
UNAM

ASESOR: DR. JUAN CORONADO

MÉXICO, D.F.

2006



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.

## Agradecimientos

Al Dr. Juan Coronado, asesor de esta tesis,  
por su generosa ayuda y amabilidad.

A los miembros del jurado por el tiempo  
dedicado a la lectura de estas páginas:

Mtra. Blanca Estela Treviño,

Dra. Marcela Palma,

Mtra. Ana María Gomís

y Dra. Lilian Camacho.

A la Universidad por la formación  
académica recibida.

A mi familia por estar conmigo.

# Índice

<b>Introducción.</b>	4
<b>1. Reescribir el vacío. Vida y contexto literario de Elena Garro.</b>	9
1.1 LEER LOS SILENCIOS. LA OTREDAD.	9
1.2 ELENA GARRO: SU VIDA Y SU OBRA.	16
1.3 ELENA GARRO Y SU ENTORNO.	26
<b>2. <i>Reencuentro de personajes.</i> La caída al abismo.</b>	32
2.1 DE JAULAS Y PRISIONERAS.	37
2.2 DE EVAS Y VÍRGENES.	45
2.3 EN BUSCA DEL LADO OSCURO.	55
2.4 SOMBRAS, EL PASADO COMO MOTIVO.	61
<b>3. <i>Testimonios sobre Mariana.</i> El camino hacia la salvación.</b>	70
3.1 TESTIMONIOS: ENTRE LA VERDAD Y LA MENTIRA.	75
3.2 YO Y LOS OTROS: BUSCANDO LA NORMA.	80
3.3 EL AMOR A LA LIBERTAD O LA VIDA COMO BÚSQUEDA DEL AMOR.	85
3.4 ESPEJOS, EL REFLEJO DEL YO.	93
3.5 LA MEMORIA DEL DESTINO.	97
3.6 LA ESCRITURA COMO LIBERACIÓN.	100
<b>4. <i>Un traje rojo para un duelo.</i> Del paraíso al infierno.</b>	110
4.1 LOS LÍMITES DE LA IDENTIDAD, MADRE E HIJA.	112
4.2 LA SUEGRA Y SUS REPRESENTACIONES.	118
4.3 VÍCTIMAS Y MARGINACIÓN, UN LUGAR COMÚN.	130
4.4 METAMORFOSIS, LA TRANSFORMACIÓN DEL OTRO.	139
<b>Conclusiones.</b>	147
<b>Bibliografía selecta.</b>	151

## Introducción

El primer libro que leí de Elena Garro fue *Los recuerdos del porvenir*, un texto que no hace falta decir es inolvidable; a partir de ese momento me vi impulsada a continuar leyendo sus demás obras. Descubrir un mundo tan rico y variado como el de Garro fue una revelación dichosa, porque entre más la leía más temas y preguntas me asaltaban. Es cierto que la grata impresión que *Los recuerdos del porvenir* me causó fue colosal, pero no fue sólo ese libro el que me cautivó, sino el universo narrativo tan complejo que cada novela ofrecía.

¿Por qué elegir a Elena Garro? Pocas veces encuentra uno a un escritor que sea tan completo como ella lo fue; con lo anterior me refiero a la calidad de su prosa, a las alturas poéticas a las que llegó, a la profundidad de los temas, al desarrollo complejo de sus historias, a la vez realista y mágico, a la honda impresión que sus obras producen en los lectores y, por qué no, a esa vida tan deslumbrante, llena de claroscuros.

Elena Garro fue una mujer emblemática del siglo XX, una escritora consumada, una figura brillante, temible, pero también poco difundida. Elena Garro se creó a sí misma como si fuese uno de sus personajes, construyó e inventó su propia vida, la inundó de misterio, intriga, desesperanza, pero también de poesía.

Abismal y fascinante, extranjera en cualquier sitio de la tierra, más parte del mundo de los gatos que del de los humanos, Elena Garro fue creadora de un mito personal que volvió, en lo literario, su heroína: la criatura perseguida, recurrente pero siempre irrepetible. La desadaptación marcó su vida, y es a tal fatalidad que debemos uno de los más grandes aportes a la literatura contemporánea.<sup>1</sup>

Una de las figuras más ejemplares de las letras mexicanas del siglo XX es, sin duda, Elena Garro, la autora de una de las novelas más bellas, creadora de magistrales piezas de teatro y de una de las producciones narrativas más atrayentes.

El panorama literario femenino es rico en México, sin embargo, tres escritoras son significativas en relación con la problemática que aquí nos ocupa: Rosario Castellanos, Elena Poniatowska y Elena Garro [...] Para estas tres escritoras, además, la literatura es un tributo solidariamente

---

<sup>1</sup> Luis Enrique Ramírez, *La ingobernable. Encuentros y desencuentros con Elena Garro*, pp. 28-9.

ofrecido a los marginados sociales, a los que padecen la historia sin hacerla, a los que pasivamente están sometidos a las estructuras culturales sin tener nunca acceso a la cultura [...] Elena Garro (1920) es una singularidad en el panorama literario mexicano, la trasgresora por excelencia, subversiva en su práctica vital y en la literaria. Garro es vanguardista y experimental, domina todas las técnicas narrativas y géneros, se inscribe en una tradición dada y rompe con las convenciones establecidas mediante un gesto irónico que en ocasiones raya con lo grotesco o esperpéntico [...] Garro desarticula la estructura básica del pensamiento occidental: el binarismo. Desde la enunciación implícita de sus textos se des-dice, contra-dice, deniega o confirma el discurso explícito de los personajes de la acción desarrollada en el plano narrativo, produciéndose así un discurso a dos voces, ambiguo y complejo, que ha de ser descifrado en cada caso particular.<sup>2</sup>

Estudiar la condición femenina en la obra de Elena Garro es un punto vital para entender uno de los temas básicos de la escritora, pero también debemos anotar que junto a la opresión femenina ronda el tema del marginado, el desposeído, la víctima, que, a fin de cuentas, es una preocupación latente en Garro. Y es en este cruce en el cual el tema de la otredad toma forma y se materializa; Garro encarna en sus protagonistas a los seres oprimidos y silenciados y les da voz y cabida en la historia, gracias a ella la voz del otro se recupera y puede ser escuchada.

Elena retrata obsesivamente en sus apuntes y en sus obras, los problemas y las crisis de identidad del hombre y de la mujer en la sociedad contemporánea. A través de la escritura pone en tela de juicio, de manera catártica o terapéutica, las actitudes enfermizas y los valores establecidos, quizá en un intento por “curar” o “sanar” a esta sociedad de la que ella también forma parte.<sup>3</sup>

En este contexto es en el que se inserta esta tesis, como un intento de aprehender y entender al otro, al ser humano. Una lectura inquisitiva y una actitud de comprensión hacia el otro, el marginado, es lo que sustenta cada página de este trabajo.

Y para ello he seleccionado tres novelas que nos adentrarán en la vida de tres mujeres distintas, pero que están irremediabilmente destinadas a sufrir, tres mujeres que son convertidas en lo otro y, por lo tanto, lo que va a ser eliminado por los grupos

---

<sup>2</sup> Ana Bundgard, “La semiótica de la culpa”, en *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos*, pp. 130-1.

<sup>3</sup> Patrica Rosas Lopátegui, *Testimonios sobre Elena Garro*, p. 149.

de poder. Verónica, Mariana e Irene son una muestra representativa de los procesos de nulificación y destrucción que a menudo ocurren en la obra de Garro.

*Reencuentro de personajes*, *Testimonios sobre Mariana* y *Un traje rojo para un duelo* son tres novelas en las cuales se cierne un destino trágico sobre sus protagonistas, mujeres inocentes que se ven envueltas en intrigas que las llevan no sólo al fracaso, sino a la desesperanza. Pero más allá de estos desoladores finales, está la complejidad y frescura de cada novela que, inclusive versando sobre el mismo tema: la opresión femenina, logran mantener el interés del lector.

El orden en el que las novelas están presentadas atiende a la fecha de escritura de las mismas<sup>4</sup>. Respetar la fecha de creación tiene sentido en el caso de Elena Garro, porque la publicación de sus obras se vio influida e interrumpida por su exilio posterior a los acontecimientos de 1968.

En cuanto a la estructura general de la tesis debo mencionar que además del análisis de cada novela, centrado en la problemática de las mujeres, existe un primer capítulo que ilustra en su apartado denominado “Leer los silencio. La otredad” dos de las vetas básicas de este estudio: 1. La necesidad de aproximarnos a las obras con un afán inquisitivo, con intención de descubrir lo sugerido, lo disfrazado, lo oculto, pero presente en las novelas. 2. El estudio de la otredad, que está relacionado con el análisis de la mujer en la literatura hecho por la crítica feminista y que desemboca en esa propuesta de releer lo otro, encarnado por la mujer frente al sujeto hegemónico.

En el primer capítulo “Reescribir el vacío. Vida y contexto literario de Elena Garro” también se abordará de manera breve la vida de la escritora junto con una reflexión acerca de las características de su obra y para concluir se verá el contexto en el cual se sitúa y gesta la producción de la autora en el marco de las letras mexicanas del siglo XX.

---

<sup>4</sup> De acuerdo a la cronología que nos proporciona Lucía Melgar en *Elena Garro: lectura múltiple de una personalidad compleja*, pp. 303-328, en agosto de 1961 Elena Garro ya estaba trabajando en *Reencuentro de personajes* (aunque en aquel entonces era una *nouvelle*); en 1964 escribe *Testimonios sobre Mariana* y al año siguiente publica uno de los testimonios en la revista *Espejo*; y en 1971 registra los derechos de autor de *Un traje rojo para un duelo* (como cuento). Sin embargo, en la entrevista que Joseph Sommers le hace a la autora en agosto 1965, que está en *26 autoras del México actual*, pp. 204-219, Garro menciona una obra de teatro llamada también *Un traje rojo para un duelo*; lo cual nos indica su reelaboración, hecho frecuente dado el tiempo que transcurría entre la creación de una gran parte de sus obras y su publicación. Entonces, queda claro que el germen de las tres obras está situado en el mismo periodo, aunque se publiquen décadas más tarde.

Los capítulos que corresponden al análisis de las novelas comienzan con una breve introducción sobre la obra que les corresponden; además se delinea, de manera general, a los personajes principales y algunas características sobresalientes de cada texto. Cada capítulo cierra con un apartado que aborda la influencia de la vida de la autora en su literatura y, para ser precisos, en las novelas que se estudian respectivamente.

El propósito de la tesis no era centrarse en la relación de la escritura y biografía de Garro, pero dada la presencia tan marcada entre ambas en las obras publicadas posteriormente al exilio de la escritora era oportuno señalar algunos aspectos que orientan acerca de esta fusión tan particular. Sin embargo, es necesario mencionar que la intención de estos apartados es vincular las correspondencias entre realidad y ficción relacionadas con lo analizado en cada capítulo y no juzgar o comprobar que era o no cierto; es decir, el enfoque dado en este trabajo es que Garro plasmó y llevó al papel a personas y experiencias reales, hizo que sus recuerdos se fundieran en la creación de sus universos narrativos y se transformaran; por lo tanto, no se hará ningún cotejo entre las versiones de aquellos involucrados en los pasajes mencionados.

En el segundo capítulo, "*Reencuentro de personajes. La caída al abismo*", se esboza la situación de Verónica que después de abandonar a su marido por Frank se ve atrapada en las redes de éste último. Es así como se observa la transición que Verónica experimenta de ser una mujer casada a ser la amante y, de esta forma, comienza el proceso de marginación al que es sometida. Veremos también las alternativas que gozan las mujeres y se analizarán algunos paralelismos entre los personajes femeninos y algunas figuras como Eva, Perséfone o la alcahueta.

El capítulo tercero "*Testimonios sobre Mariana. El camino hacia la salvación*" comienza con una semblanza de los personajes que narran la vida de Mariana. En un breve análisis se observan las diferencias básicas de los tres testimonios. Veremos la razón por la que Garro escoge el testimonio para hacer hablar a sus narradores y descubriremos la importancia del amor en la vida de la protagonista y la forma en la que éste influye en el destino.

El cuarto capítulo "*Un traje rojo para un duelo. Del paraíso al infierno*" empieza con un breve esbozo de los personajes de la novela y el papel que juegan en la misma.

En este capítulo observaremos cómo Irene comienza a recorrer el mismo camino que su madre, Natalia, al ser el blanco de los ataques de su despiadada abuela, figura amenazante que no vacila en acabar con cualquiera que se interponga entre ella y su hijo.

El título de cada capítulo está integrado por el nombre de la novela, para facilitar la consulta del trabajo, y por una interpretación de lo que representa la situación de las protagonistas de cada novela. Así, “*Reencuentro de personajes. La caída al abismo*” alude a la tragedia que se cierne irremediabilmente ante Verónica; en “*Testimonios sobre Mariana. El camino hacia la salvación*” deseaba señalar la importancia del amor como único medio salvador en un mundo oscuro y sin esperanza; mientras que en “*Un traje rojo para un duelo. Del paraíso al infierno*” se indica el cambio de Irene que pasa de la infancia a la adolescencia y, en este proceso, tiene que enfrentar un mundo adverso.

De esta forma, la propuesta de esta tesis es descomponer y analizar a los personajes femeninos en todas sus facetas, mostrar cómo en el universo de Elena Garro la opresión femenina se convierte en una carga imposible de evitar y cómo la mujer representa indudablemente al otro, al ser desprotegido y desamparado. Me parece que en conjunto el análisis de estas tres novelas resulta útil, pues se muestra la vida de tres mujeres distintas: una mujer que comete adulterio, una esposa desdichada y una hija atrapada en las manos de su familia paterna; así, estas protagonistas sirven como ejemplo de tres casos distintos, pero con un destino compartido, un futuro inexorablemente decidido por otros.

Elena Garro no era feminista como ella misma lo dijo, pero me parece justo decir que siempre se mostró preocupada por los seres marginados y fue ese interés el que la hizo abordar con tanta pasión la vulnerable condición femenina.

## 1. Reescribir el vacío. Vida y contexto literario de Elena Garro

### 1.1 LEER LOS SILENCIOS. LA OTREDAD.

Desde hace no mucho tiempo un grupo importante de estudiosos se ha dedicado al análisis de la mujer dentro de la literatura ya sea como personaje, lectora o escritora. El campo de estudio es amplio y complejo, pues el debate sobre problemas como la existencia de una escritura femenina aún continúa.

La crítica feminista, que ha puesto particular atención al tema, busca ante todo hacer relevante la posición de la mujer en la literatura. Entre sus propósitos están el enseñar a descubrir la marginación de la mujer; analizar lo que existe detrás de cada historia, pues para esta crítica lo importante es lo que subyace en cada texto; leer cuidadosamente lo que se ha escrito y cómo se ha presentado a la mujer, ya que la perspectiva desde la que se le retrató durante muchísimo tiempo era la del patriarcado e incluso en épocas recientes las escritoras luchan contra la tradición, por lo cual resulta no sólo importante, sino básico escuchar los silencios.

Most feminists believe that our culture is a patriarchal culture: that is, one organized in favor of the interests of men. Feminist literary critics try to explain how power imbalances due to gender in a given culture are reflected in or challenged by literary texts.<sup>1</sup>

Para dicha tarea la crítica feminista se propuso estudiar en un primer momento las imágenes y representaciones de la mujer en las obras escritas por hombres para después en un segundo tiempo enfocarse al análisis de los textos escritos por mujeres.

Elaine Showalter distingue dos tipos de crítica feminista:

a) Ideológica: centrada en la feminista como lectora; considera las imágenes y estereotipos sobre la mujer a lo largo de la historia, todos

---

<sup>1</sup> W. L. Guerin *et al.* *A Handbook of Critical Approaches to Literature*, p. 196.

los errores y omisiones en la crítica acerca de las mujeres escritoras y, también, a la mujer como signo en los sistemas semióticos.

- b) Ginocrítica (<*gynocritics*>): término acuñado por Elaine Showalter para denominar al tipo de crítica feminista que se dedica a estudiar a la mujer como escritora; estudia tanto la historia como el estilo, temas, géneros y estructuras de la literatura desarrollada por mujeres.<sup>2</sup>

Así, la misión de esta crítica consiste en revisar y evaluar la literatura escrita por mujeres para develar las imágenes y estereotipos, para descubrir cómo somos.

Despite their diversity, feminist critics generally agree that their goals are to expose patriarchal premises and resulting prejudices, to promote discovery and reevaluation of literature by women, and to examine social, cultural, and psychosexual contexts of literature and literary criticism. Feminist critics therefore study sexual, social, and political issues once thought to be 'outside' the study of literature.<sup>3</sup>

Como vemos, los acercamientos que la crítica literaria feminista permite son variados, pero siempre tienen en mira revalorar la posición de la mujer como escritora y “Como en el caso de los socialistas, las feministas pueden permitirse, en cierto sentido, ser tolerantes y pluralistas a la hora de elegir métodos y teorías, precisamente porque cualquier enfoque que pueda servir adecuadamente a sus fines políticos debe ser bienvenido.”<sup>4</sup>

Es común que se represente una oposición entre lo femenino contra lo masculino, es decir, frente a la literatura escrita por hombres está la hecha por mujeres, frente al lector tradicional está el lector que busca decodificar los silencios de los textos. “Es decir que debemos buscar y tratar de explicar esos significados diferentes dentro de las palabras similares, dentro de la escritura femenina o masculina, en una reconstrucción del lenguaje y en un descifrar los conceptos; en donde el lenguaje de las mujeres no debe entenderse como opuesto al de los hombres, sino como diferente.”<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Apud María del Mar Rivas en *Voz de mujer: Lo femenino en el lenguaje y la literatura*, p. 98.

<sup>3</sup> W. L. Guerin *et al. op. cit.*, p. 197.

<sup>4</sup> Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, p. 96.

<sup>5</sup> Ma. del Carmen García Aguilar, “La ginocrítica, crítica literaria feminista”, en *Diálogos sobre filosofía y género*, p. 105.

Sin embargo, el camino y los descubrimientos van más allá de esta dicotomía de lo masculino y lo femenino; pues si bien en un primer momento la búsqueda se centraba en llegar a un terreno neutro en el que se eliminase la diferencia entre lo escrito por hombres o mujeres, los estudios parecen ir más bien buscando precisamente, si es que existe, esa diferencia.

Hasta el momento no se ha descubierto la existencia de una escritura femenina como tal, aunque el tema aún no está cerrado. Marcela Lagarde apunta que:

No es que haya una uniformidad en la escritura de las mujeres, no hay, pero sí hay una escritura que hacemos las mujeres. Lo que pasa es que las ideologías muy machistas niegan que las mujeres escribamos como mujeres... Algunas escritoras creen que escriben como hombres porque les han hecho creer eso los ideólogos misóginos que niegan la condición de la mujer. Me parece que no hay escritura neutra, cada quien escribe desde su experiencia de vida, y la experiencia de vida de las mujeres es muy diversa, pero es como mujer. A lo mejor hemos aprendido a ver el mundo de manera machista, y a lo mejor escribimos tratando de aparecer con un pensamiento no ligado a nuestro género.<sup>6</sup>

La postura de que, en efecto, existe una escritura que se contrapone a la masculina es bastante común. Entre los argumentos con los que cuenta están desde las temáticas y estilos que las escritoras prefieren, la búsqueda de identidad que no se tenía a causa de la negación y del silencio al que la mujer fue sometida por el discurso masculino, hasta las diferencias que los factores sociales, económicos, geográficos y culturales imprimen en hombres y mujeres.

Con respecto a las categorías específicas de la ficción se afirma también, como otra característica de la escritura femenina, una representación del tiempo circular y/o cíclica, omnipresente, proyectada en sentido cualitativo y no en progresión cuantitativa como suele darse en la novelística de los hombres. Hay insistencia en la configuración de espacios interiores; rechazo de las descripciones de gran angular, y la consiguiente preferencia por el *close-up* y el fragmento, la asimetría y la libre asociación. Lo incoherente, lo inconcluso, lo imprevisto y lo elíptico; lo que en cualquier momento puede ser abandonado.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Gela Manzano, "Entrevista a Marcela Lagarde. ¿Una nueva teoría feminista?", en *FEM*, p. 12.

<sup>7</sup> Mária Russotto, *Tópicos de retórica femenina*, p. 52.

La cita anterior nos muestra un ejemplo de lo que se considera que está presente en un texto femenino.

Así como la crítica feminista ha intentado buscar la clave para confirmar la existencia de una escritura femenina, también ha estudiado la posibilidad de que exista un lenguaje femenino.

Showalter's *linguistic model* of difference posits women speaking men's language as a foreign tongue; purging language of 'sexism' is not going far enough. If women continue to speak as men do when they enter discourse, whatever they say will be alienated. Yet advocates of this position admit that there is no separate 'female' language and no evidence to suggest that the sexes are programmed to develop structurally different languages.<sup>8</sup>

Efectivamente, nada confirma la posible existencia de un lenguaje femenino, aunque se ha considerado que la diferencia pueda radicar en el uso, es decir, el silencio como arma para contrarrestar al discurso hegemónico o, por otro lado, la forma en que se utiliza el lenguaje frente a un grupo de hombres o sólo entre mujeres.

Para Nancy K. Miller la diferencia no se encuentra en el nivel oracional, sino en el nivel de los determinantes culturales que atan a la escritora y la despojan de una relación consigo misma como mujer.<sup>9</sup>

Sin embargo, cabe dejar totalmente en claro que a pesar de los estudios no hay evidencias de que en realidad exista una escritura o lenguaje femenino. Como señala Julia Kristeva: "No hay nada en las publicaciones pasadas o actuales de mujeres que nos permita afirmar que exista un modo de escribir femenino (*écriture féminine*)."<sup>10</sup>

El camino que se ha seguido para llegar a este punto (el del análisis de textos escritos por mujeres) ha sido largo y creo que está aún lejos de concluir; por el

---

<sup>8</sup> W. L. Guerin *et al.* *op. cit.*, p. 199.

<sup>9</sup> María del Mar Rivas en *op. cit.*, p. 94.

<sup>10</sup> Apud Toril Moi en *op. cit.*, p. 171.

momento sería adecuado continuar aprendiendo a leer con una mirada más abierta y perspicaz, porque:

Leer como mujer significa revisar axiológicamente, desde una perspectiva feminista las lecturas y modos de lectura que nos han configurado como lectores, y que nos han transmitido simultáneamente modelos de identidad sexual mediante roles o estereotipos sociales, arquetipos y mitos. Este tipo de lectura de <perspectiva feminista se preocupa de examinar la representación literaria de la mujer poniendo de relieve los prejuicios sexistas evidenciados a través de los aspectos discursivos y narrativos de la obra, con cuidada atención a la función del signo mujer en las estructuras generales y específicas>. <sup>11</sup>

Así, la propuesta sería, no sólo para las mujeres sino para todo lector y crítico, leer para decodificar los silencios, los blancos, comprender lo que está detrás de cada texto, evitar el camino fácil y buscar la otredad, la historia marginal que se encierra y oculta en la historia dominante, hegemónica, patriarcal.

Se ha hecho referencia a la cultura hegemónica y al patriarcado, lo cual hace necesario señalar que el patriarcado: "Constituye la institucionalización de la fuerza masculina y su pilar es la familia monogámica, eslabón más reciente de las instituciones sociales primarias, cuyo objetivo es el de garantizar un control total sobre la vida individual de sus miembros."<sup>12</sup> Así, observamos que la mujer como ente social que vive dentro de una comunidad patriarcal se ve obligada a respetar las leyes que la rigen y por lo tanto de forma consciente o inconsciente a retratarse en ellas. Por lo cual el hecho de descubrir en cada texto lo otro no es tarea fácil, pues implica desprenderse de ese mismo sistema para entender la propuesta que cada obra nos brinda, de ahí la importancia de no quedarse en un único nivel del discurso. Muy relacionado con lo anterior es lo que Brianda Domecq apunta:

Estas mujeres escriben para reinventarse, para descubrirse, para redecirse en sus protagonistas. La palabra se convierte en instrumento

---

<sup>11</sup> Lola Luna, *Leyendo como una mujer. La imagen de mujer*, p. 24.

<sup>12</sup> Graciela Hierro, *Ética y feminismo*, p. 36.

para hurgar en la carne, en la realidad, en el subconsciente como forma de encontrar una identidad propia, un “yo” que rompa con los clichés, que desmitifique las funciones, que calle las metáforas falsas y permita el surgimiento de la individualidad humana.<sup>13</sup>

Por lo tanto, la escritora se concentra en descubrirse como una identidad propia y alejada de los modelos impuestos por la sociedad y el canon y, a su vez, intenta en este sentido producir un discurso opuesto al hegemónico y tradicional.

El informe de [Judith] Fetterly sobre predicados de la mujer lectora – seducida y traicionada por desviados textos masculinos. Es una invitación a cambiar de lectura: <La crítica feminista es un acto político cuyo objetivo no es simplemente interpretar el mundo sino cambiarlo, cambiando la conciencia de aquellos que leen y sus relaciones con lo que leen>. El primer acto de la crítica feminista es <llegar a ser una lectora que resiste mejor que una lectora que asiente y así, rehusando a asentir, comenzar el proceso de exorcización del espíritu masculino que nos ha sido impuesto>.<sup>14</sup>

La tarea de la crítica feminista y, en general, de la crítica radicaría en esforzarse por decodificar, comprender y reinterpretar lo que cada obra nos ofrece, encontrar lo que está en el trasfondo y a partir de ahí descubrir lo que el texto nos tiene que decir.

De esta forma, la crítica feminista nos ofrece una herramienta útil para el análisis de textos, pues gracias a los estudios hechos se ha puesto de manifiesto la presencia de lo distinto, de lo alterno, de lo otro que es encarnado por la mujer frente al sujeto hegemónico, frente al poder patriarcal.

La mujer no acuñó los símbolos con los que se la describe en el patriarcado: tanto el mundo primitivo como el civilizado son masculinos y la idea cultural de la mujer es obra exclusiva del varón. El hombre creó la imagen de la mujer que todos conocemos, adaptándola a sus necesidades. Señalemos que éstas resultan, en gran parte, del temor que le inspira la <alteridad> de su compañera, noción que presupone la existencia del patriarcado y la implantación del varón como norma humana, como sujeto absoluto respecto del cual la mujer no es sino el <otro>; es decir, un extraño. Cualquiera que sea su origen, la animosidad que el hombre siente hacia la mujer facilita el control ejercido sobre el

---

<sup>13</sup> Elvira Hernández Carballido, “La escritura femenina... ¿Existe?”, en *FEM*, p. 45.

<sup>14</sup> Jonathan Culler, *Sobre la reconstrucción*, p. 52.

grupo subordinado y proporciona una serie de argumentos destinados a justificar su situación inferior y <explicar> la opresión de que es objeto.<sup>15</sup>

Podemos ver que la mujer encarna lo otro y es así que se convierte en lo marginal, en lo subversivo, en lo contestatario frente al poder. Es en este contexto en el cual las figuras femeninas: ángeles o demonios, vírgenes o pecadoras, se convierten en objeto de estudio para desentrañar por qué se tiene que ser una cosa o la otra, en lugar de sólo ser.

En los relatos tradicionales (mitos) se crea un juego intenso entre sujeto y objet(ivad)o en la invención de historias para la mujer semisilenciada o no oída, u otros personajes marginales. Esta postura revisionaria que prevalece en las escritoras, hoy felizmente puesta en primer plano por la crítica feminista, es incitada cuando una escritora recibe, como dijo Wolf, “en la imaginación la presión del mutismo, la acumulación de vidas sin contar”. Los rostros silenciosos de los otros, los extras del cuento, a quienes se les hace “eso”, quienes no “llegaron” pero que siempre estuvieron ahí, sin sus relatos de causas y efectos, razones y destinos, dejan la impronta de ausencia, hueco o vacío. Este silencio susurrante y ronco es especialmente difícil de soportar y especialmente generativo.

Es curioso que la simple idea de inscribir la voz o “lado” de la mujer en un relato conocido (relatar la misma historia desde otro lado) crea una dinámica interna de crítica a partir de la simple inversión o de un experimento con un punto de vista aparentemente contenido [...] No basta con contar otra historia, porque tal historia de lo no tomado en cuenta es más que sólo un relato más; al ser tomado en cuenta, se destruye el “no”.<sup>16</sup>

La respuesta frente al patriarcado que convirtió a la mujer en lo otro, no es sino esa lucha transgresora por explicitar esta marginalidad impuesta. La mujer hecha ausencia, negada, nulificada, marginada en un mundo machista busca liberarse de esa prisión al hacer que su voz se escuche, al evitar la represión, al escapar de los límites marcados por la sociedad que la hizo guardar silencio.

Entonces, vemos con claridad, que mientras se reescriben las historias, mientras se cuenta lo que había estado prohibido, lo ignorado, se da voz a los otros, a las

---

<sup>15</sup> Kate Millet, *Política sexual*, pp. 105-6.

<sup>16</sup> Rachel Blau Du Plessis, “Otramente”, en *Otramente: lectura y escritura feministas*, pp. 250-1.

mujeres y a cualquier otro grupo marginado; por lo tanto, frente a esta reescritura debe haber una relectura que desentrañe el silencio, como ya habíamos apuntado, para romper el círculo y acabar con la dependencia femenina, con toda clase de represión. Escuchar el silencio y leer la otredad para terminar con la exclusión y, así, buscar la igualdad y libertad, bien decía Rosario Castellanos:

*Debe haber otro modo que no se llame Safo  
ni Mesalina ni María Egipcíaca  
ni Magdalena ni Clemencia Isaura.*

*Otro modo de ser humano y libre.*

*Otro modo de ser.<sup>17</sup>*

## 1.2 ELENA GARRO: SU VIDA Y SU OBRA

Elena Garro nace en Puebla, Puebla, el 11 de diciembre de 1916 y muere en Cuernavaca, Morelos, el 22 de agosto de 1998. Señalar las fechas podría parecer una cuestión sin importancia, pero al hablar de Elena Garro tenemos que estar conscientes de que este hecho no es tan intrascendente, pues durante mucho tiempo se creyó que había nacido en 1920 y, por lo tanto, uno deduciría que era muchísimo más joven que Octavio Paz cuando se casó con él en 1937: “Era el 25 de mayo de 1937. Elena era menor de edad, tenía todavía veinte años, en aquella época la mayoría de edad se cumplía a los veintiún años, de modo que Elena lo sería hasta el 11 de diciembre.”<sup>18</sup>

La infancia de Elena Garro fue muy dichosa y así a menudo recuerda la escritora esta época idílica que quedará presente y grabada en su memoria para toda la vida. Los primeros años de su vida, Elena Garro vive en la Ciudad de México y es hasta 1926 cuando se traslada con su familia a Iguala, Guerrero.

---

<sup>17</sup> Rosario Castellanos, “Meditación en el umbral”, en *Poesía no eres tú*, p. 316.

<sup>18</sup> Patricia Rosas Lopátegui, *op. cit.*, p. 137.

Ellos [sus padres] me enseñaron la imaginación, las múltiples realidades, el amor a los animales, el baile, la música, el orientalismo, el misticismo, el desdén por el dinero y la táctica militar leyendo a Julio César y a Von Clausewitz. [...] En mi casa podía ser rey, general mexicano, construir pueblos con placitas, casas, calles, cuartel e iglesia en el enorme jardín por el que paseábamos en burro o a pie. Mi casa estaba en Iguala, Guerrero, es decir una de mis casas. También construimos un teatro y teníamos títeres. A veces me convertía en merolico y salía vender ungüentos para curar todos los males. Mi ayudante era Boni, mi primo predilecto, menor que yo y con el que me escapaba cargando dos 'máuseres' para buscar la Laguna. Los arrieros nos devolvían a la casa insolados, con las narices y la frente peladas por el sol.<sup>19</sup>

Como podemos apreciar la infancia de Elena Garro estuvo llena de libertad e imaginación, pero en 1934 el mundo paradisiaco termina cuando se muda a la Ciudad de México, lugar que será el detonante de su destino. En 1935 conoce a Octavio Paz, en 1936 ingresa a la Facultad de Filosofía y Letras y se convierte en coreógrafa del Teatro Universitario y un año después se da su matrimonio con Octavio Paz, punto crucial que definirá la vida de la escritora, pues incluso años después de su divorcio la sombra de éste la perseguirá y ella a su vez hará lo propio al no dejarlo ir de sus novelas.

Creo que hay ciertas etapas o acontecimientos que marcaron en forma indeleble la vida y la escritura de Garro, de las cuales cuatro son las más prominentes por repetirse en entrevistas y cartas, y representarse en las obras: su infancia, su matrimonio con Octavio Paz, su amor por Adolfo Bioy Casares y por último, el ser implicada en los hechos ocurridos en 1968, que la llevaron al exilio.<sup>20</sup>

Si bien es cierto que Elena Garro no deja de hablar ni por un instante de su fallido matrimonio con Octavio Paz, también es verdad que la influencia que éste tuvo fue determinante para que Elena Garro se dedicara a escribir.

---

<sup>19</sup> Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, pp. 495-6.

<sup>20</sup> Gabriela Mora, "Correspondencia desde España: obra y vida de Elena Garro.", en *Elena Garro. Lectura múltiple de una personalidad compleja.*, p. 69.

-¿Tuvo algo que ver Octavio Paz en que usted fuera escritora?  
-¡Él fue el que inventó que yo escribiera! A mí siempre me gusto leer, pero en mi casa lo único que hacía era bordar o bailar jazz y tonterías. Me insistió tanto en que me pusiera a escribir, que lo hice. Cuando fundó el movimiento de Poesía en Voz Alta me convenció de escribir teatro y en un ratito hice *Un hogar sólido*. Con ese título apareció mi primer libro, en 1958, que reúne seis obras en un acto, *Andarse por las ramas* y otras. Cuando las leyó me dijo que eran magníficas, que escribiera otras cosas. Fue él quien me impulsó a escribir *Los recuerdos del porvenir*. Yo quise quemar esa novela, Helena rescató el manuscrito y se lo dio a Octavio. Él se la mandó a Barral para publicarla, pero no quiso porque era mágica y no le interesaba. Entonces se la envió a Joaquín Mortiz, pero con voz de mando, y así fue que se editó. El Premio Xavier Villaurrutia por esa novela me lo dio Octavio, él estaba de jurado junto con Rodolfo Usigli y los dos votaron por mí. Me ha hecho muchos beneficios...<sup>21</sup>

Elena Garro vivió intensamente, aunque cometió desaciertos en su vida como lo ocurrido en 1968: “Adquirió el carácter de figura maldita en 1968. Tras la matanza del 2 de octubre en Tlatelolco, fue señalada como instigadora del movimiento estudiantil y delatora de los intelectuales que lo apoyaban. José Luis Cuevas declaró que estaba loca y la comunidad intelectual en pleno le manifestó su repudio.”<sup>22</sup>

A partir de este momento Elena Garro comienza su largo exilio y no será hasta 1993, cuando regresa a vivir a Cuernavaca definitivamente<sup>23</sup>:

La escritura es uno de los santuarios más importantes para ella en este periodo de ostracismo. A través de la palabra escrita revisa su pasado, se explica a sí misma, y va analizando tanto a las personas que la rodean, como los acontecimientos políticos, económicos y artísticos de la sociedad mundial. Aunque no “exista” para los demás, los otros existen para ella y por la palabra escrita sigue viviendo en sociedad, se mantiene viva, alerta, analítica, pensante.<sup>24</sup>

Y aquí es donde su vida y obra comienzan a entretorse para dar paso a una figura trascendente no sólo por su actitud de “partícula revoltosa”, sino por una de las obras más ricas de nuestras letras.

---

<sup>21</sup> Luis Enrique Ramírez, *op. cit.*, p. 125.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>23</sup> Es en 1991 cuando Elena Garro regresa a México después de su exilio, pero será dos años después cuando decida radicar en Cuernavaca.

<sup>24</sup> Patricia Rosas Lopátegui, *op. cit.*, p. 301.

Elena Garro logró escribir una de las obras más magistrales de su época, a pesar de haber, ella misma, bloqueado su camino en innumerables ocasiones; incluso cuando su incapacidad para adaptarse a su entorno y su delirio de persecución que la siguió toda la vida la hicieron exiliarse y vivir durante muchos años en un estado crítico, su obra no desmerece en nada y al contrario es admirable el resultado de su producción.

Hay que dejar que pase el tiempo, que se serenen los ánimos y que podamos ver a Paz como el mejor escritor mexicano del siglo XX, y a Elena Garro como la mejor escritora mexicana del siglo XX, quienes se hicieron la vida imposible pero que también sintieron un gran amor el uno por el otro: una historia de amor que tuvo mal final, un amor apache, pero amor al fin y al cabo.<sup>25</sup>

La admiración de su obra nada tiene que ver con sus deslices como persona e incluso estos terminan siéndole perdonados por ese gran talento. Sin embargo, es momento de abordar su obra y, así, hacer después una breve revisión de su paso por las letras mexicanas del siglo XX, donde tiene un lugar merecidamente ganado.

Se considera que la obra de Elena Garro tiene dos periodos claramente definidos, el segundo periodo empezará y coincidirá con 1968 y su posterior exilio, pues la temática de éste se verá definida por un delirio de persecución y una tendencia autobiográfica explícita.

Se pueden distinguir, *grosso modo*, dos grandes etapas en la producción literaria de Elena Garro. La primera, constituida por sus piezas teatrales (reunidas en *Un hogar sólido* [1958], y *Felipe Ángeles* [1979]), por sus cuentos de *La semana de colores* (1964) y su primera novela *Los recuerdos del porvenir* (1963), corresponden no solamente a sus primeros escritos en el tiempo sino también a preocupaciones temáticas que definiría por una negativa: representa la parte menos autobiográfica de su obra, aunque aparecen ya ciertos elementos característicos de su personalidad literaria. A partir de la publicación de *Andamos huyendo Lola* (1980) se produce una ruptura en su obra, ruptura que inaugura una sucesión precipitada y obsesiva de novelas que no son sino variantes de un mismo tema: la persecución como *modus vivendi* de sus personajes femeninos, como tema central de sus creaciones y como motor interno de

---

<sup>25</sup> Emmanuel Carballo, "Elena Garro, la mejor escritora mexicana del siglo XX. Un testimonio de Emmanuel Carballo", en *Tierra Adentro*, p. 6.

su escritura. Incluyendo a *Andamos huyendo Lola*, este segundo momento de su obra está formado por: *Testimonios sobre Mariana* (1981), *Reencuentro de personajes* (1982) y *La casa junto al río* (1983).<sup>26</sup>

Es una realidad que las obras de su primer periodo son menos autobiográficas, pero aun en ellas se encuentra cierta afinidad en sus personajes y temas, porque después de todo es innegable que Isabel y Julia tienen un gran parecido con las protagonistas de obras de su segundo periodo como lo son Mariana o Verónica. Este segundo periodo se centra en recrear una enorme serie de acontecimientos que le ocurrieron a la escritora en su vida, donde un sino fatalista ensombrece el futuro de sus protagonistas y en el que mundos de carácter dantesco se cierran como trampas conforme las historias se desenvuelven. Bungard señala que:

Tomando en consideración toda la obra, no se puede hablar de cortes, sino de evolución, de transformación dialéctica y de constantes discursivas. Pues lo cierto es que un mismo hilo discursivo enlaza todos los textos de Elena Garro, hilo que, independientemente de la técnica o de la forma empleada en la narración, insiste en yuxtaponer la presencia de dos dimensiones: lo empírico, lo registrable, lo manifiesto y visible, por un lado, y lo oculto, lo intuido, lo imaginado y no siempre revelado, por otro.<sup>27</sup>

Acertado es este planteamiento de Ana Bungard, pues la obra de Elena Garro cambia y no creo que necesariamente para mal, lo que pasa es que la motivación detrás de la escritora es distinta de la que permea sus primeras obras; sin embargo, novelas como *Andamos huyendo Lola* o *Testimonios sobre Mariana* resultan una sorpresa y deleite, por lo que su segundo periodo es también fresco y rico en cuanto a variedad y profundidad, pues toca diversos temas y estilos como lo demuestran libros como *Y Matarazo no llamó...* o *Memorias de España*, en donde Garro se permite ser realista, sin perder el interés del lector, pues ambas obras demuestran su gran capacidad como narradora.

---

<sup>26</sup> Fabienne Bradu, *Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX.*, p. 14.

<sup>27</sup> Ana Bungard, *op. cit.*, p. 133.

Su influencia es contundente en el desarrollo de la literatura mexicana, ya que Elena Garro aporta nuevos temas y logra tratamientos innovadores para temas que habían sido soslayados, como resulta su visión de los cristeros [...] Asimismo, Elena Garro crea personajes que no habían sido elaborados en nuestra narrativa, baste recordar a Juan Cariño [...] Elena Garro también instaure nuevas técnicas de estructuración de los materiales narrativos y dramáticos. Como ejemplos de este aspecto conviene pensar en la fecunda experimentación que la escritora realiza en lo referente a las voces narrativas y a la elección de puntos de vista fluctuantes en sus relatos en *Los recuerdos del porvenir* (1963) y *Testimonios sobre Mariana* (1981). Elena Garro no sólo cuenta historias sorprendentes, sino que modifica las técnicas narrativas y abre nuevos caminos para el relato.<sup>28</sup>

La versatilidad de Elena Garro se demuestra en que a pesar de la aparente repetición en su segundo periodo, en esa venganza contra Octavio Paz, en esas protagonistas víctimas y en esos mundos llenos de marginales, la autora supo crear novelas distintas y cautivantes, pues *Inés* o *La casa junto al río* son una muestra de que incluso cuando sus protagonistas sean típicas de su obra cada novela merece un reconocimiento por el tratamiento; porque “Así también la novela *La casa junto al río* (1983) podría ser considerada una novela policíaca a la inversa, pues el detective, Consuelo, investigadora de las huellas de un pasado nebuloso, acaba siendo ella misma la víctima de los sucesos, el cuerpo del delito, por decirlo así.”<sup>29</sup>

Lo que intento decir es que la producción de su segundo periodo es rica y absorbente, y que si bien no queda duda alguna de la maestría de *Los recuerdos del porvenir*, no se deben menospreciar sus otras obras, pues bien merecen ser estudiadas por méritos propios.

Se señaló líneas arriba que la división de su obra coincidía con el exilio de la escritora después de 1968, pero se debe precisar que también entra en cuestión el hecho de que estos periodos están relacionados con las fechas de publicación de sus textos; es decir, a causa de su exilio, durante muchos años dejó de publicar y, por eso,

---

<sup>28</sup> Luz Elena Gutiérrez de Velasco, “Elena Garro, maga de la palabra”, en *Elena Garro: Reflexiones en torno a su obra.*, pp. 23-4.

<sup>29</sup> Ana Bungard, *op. cit.*, p. 132.

todos los textos que aparecieron después de los ochentas se consideran pertenecientes al segundo periodo. Sin embargo, existe una dificultad que radica en que los libros de este periodo tienen su origen por lo general unos veinte años antes de que fuesen publicados, según la misma Garro ha afirmado. Para Rhina Toruño:

[...] no hay una división en su obra, sino que hay por un lado un suspenso en su producción por motivos personales muy fuertes. Y por otro lado surge una producción con una mayor abundancia de temas debido a las nuevas experiencias en países extranjeros y a su nueva condición de madre soltera [...] Para mí [la persecución] es un tema nuevo dado la nueva experiencia vivencial de Garro pero el tono de opresión y abuso del ser humano a su congénere ya estaba dado desde su primera novela.<sup>30</sup>

Parece conveniente aclarar que, aunque resulte evidente, sí existe un quiebre entre estos periodos, pero también hay una línea que se mantiene, por lo cual la premisa de Rhina Toruño no está fuera de contexto y sí nos ilustra el porqué la autora cambió su foco de atención y se permitió explorar otras ideas.

José María Espinasa menciona al respecto lo siguiente: “La obra de Elena Garro ha estado marcada por periodos, cuya división obedece sobre todo a momentos editoriales, mucho más que a una cronología real de lo escrito. Se presenta ante el lector como en ráfagas y es inevitable, al menos por ahora, que esa división por ‘épocas’ se imponga como fundamental.”<sup>31</sup> Me parece que la división ayuda a visualizar en un primer acercamiento las características generales de la obra de Garro y por ello mismo resulta benéfico contar con dicha división, sin olvidar que, a pesar de todo, la obra de Garro es un continuo y por lo mismo existen temas que se mantienen a lo largo de su trabajo.

En la obra de Elena Garro encontramos ciertas características que se repiten y que, de forma clara, permean su trabajo: el amor, el destino, los mundos alternos (ya

---

<sup>30</sup> Rhina Toruño, *Tiempo, destino y opresión en la obra de Elena Garro*, pp. 23-4.

<sup>31</sup> José María Espinasa, “El baúl de los demonios. Las últimas narraciones de Elena Garro”, en *Revista Mexicana de Cultura*, p. 11.

sean de una calidad onírica o maravillosa) y un uso del lenguaje sorprendente; son así elementos fundamentales y constantes en su obra.

Sus obras teatrales, sus cuentos y sus novelas se encuentran impregnados por un tono poético que alcanza a los personajes, las situaciones narrativas y dramáticas, así como la concatenación de las palabras que conforman sus relatos. La palabra poética confiere un tinte mágico a su escritura. Lo cotidiano y lo convencional adquieren los relieves de la imaginación, sin dejar de comunicarnos la dureza de un mundo infantil que se somete al mundo de los adultos: la fractura de las aspiraciones de mujeres perseguidas y acosadas por la ley patriarcal; los dolores de la servidumbre que no comparte el razonamiento de los patrones. Podríamos considerar que Elena Garro logra construir la poética de lo cotidiano con un trasfondo de magia: la de sus palabras...<sup>32</sup>

La capacidad de transmitir a través de las palabras un universo narrativo tan complejo trasciende a los mismos personajes, que parecen poseer este mismo talento, pues a menudo son capaces de transportarse con el uso del lenguaje a esos mundos mágicos y, no en vano, debemos recordar sólo como ejemplo a Felipe Hurtado de *Los recuerdos del porvenir* o a las maravillosas piezas de teatro que componen *Un hogar sólido*, donde *El encanto, tendajón mixto* es una muestra bellamente realizada del entrelazamiento de las realidades en momentos específicos de la vida.

Así vemos que no hay ningún quiebre en sus obras que compaginan la belleza de las realidades alternas con la crudeza de la vida, y vaya si no son un claro ejemplo de la opresión a muchos y muy distintos niveles, pues Garro nos presenta un panorama amplio desde los indígenas marginados que aparecen en los cuentos de *La semana de colores*, los héroes como Felipe Ángeles en sus momentos más dramáticos, hasta las mujeres que llevan vidas aparentemente normales hasta que llega el punto en que deben elegir entre una vida gris o aventurarse a salir de esa existencia vacía no importando el costo de ello, baste como ejemplo *La señora en su balcón*.

---

<sup>32</sup> Luz Elena Gutiérrez de Velasco, *op. cit.*, p. 26.

Elena criticó el amor fundado en la opresión, el clasismo, el racismo y el materialismo como *leitmotiv* en toda su obra, *Los recuerdos del porvenir*, *Testimonios sobre Mariana*, *Benito Fernández*, *El rastro*, *Reencuentro de personajes...* Gracias a la escritura pudo cuestionar y hacer conscientes estas contradicciones con la esperanza de poder resolverlas. Sin embargo, nunca se resuelven en su obra.<sup>33</sup>

Resulta una desgracia que no haya esperanza en el futuro y que el destino se cierna tan trágicamente sobre sus personajes; sin embargo, es este hecho lo que hace su obra tan sólida, porque no hay salidas fáciles, ni finales rosas, sólo existe la realidad en su estado más puro y crudo, e incluso en esas situaciones tan dolorosas y penosas siempre hay una esperanza depositada en el amor que a veces logra trascender y salvar, como lo hizo Julia en *Los recuerdos del porvenir*.

Otra de sus aportaciones radica en la creación de personajes verosímiles que nos transmiten una identidad no sólo nacional, sino universal:

De sus propios personajes, Elena Garro se identifica con uno en particular: Juan Cariño de *Los recuerdos del porvenir*. En ésta, su primera novela, se encuentra también su personaje más ambicioso: el general Francisco Rosas. "En la novela mexicana yo no encontraba un solo personaje válido en donde los mexicanos nos pudiéramos reconocer, ¿ves? Yo quería escribir una novela que representara un personaje mexicano, nomás uno, con eso me conformaba, y pensé en el general."<sup>34</sup>

Elena Garro logra crear personajes que nos enseñan cómo hemos sido, somos y seremos como individuos y como nación; es tan fácil reconocernos en al menos uno de sus personajes, y no es sólo porque sean mexicanos, sino porque son humanos, llenos de defectos y virtudes, quién no ha sido Isabel (de *Los recuerdos del porvenir*) con esas contradicciones a cuesta o quién puede dejar de admirar al imponente general Rosas que en secreto sufre por el amor de su querida, Julia.

Ahora que hemos traído a colación a Isabel es necesario que hablemos de un tema importante en su obra, la traición y como veremos más adelante la construcción

---

<sup>33</sup> Patricia Rosas Lopátegui, *op. cit.*, p. 419.

<sup>34</sup> Luis Enrique Ramírez, *op. cit.*, p. 102.

de personajes femeninos rebeldes y contestatarios. “Las mujeres somos traidoras – contesta Elena con gusto, la sonrisa amplia, gozando las palabras-. En serio, no lo reconocemos, pero somos traidoras. Como tenemos que vivir de acuerdo con las ideas o la férula de un señor, pues no nos queda de otras sino la traición.”<sup>35</sup> Entendemos, entonces, que la supuesta traición no es otra cosa que ir en contra del sistema patriarcal, de la moral impuesta y de las cadenas que la sociedad ha impuesto, por eso Laura (de *La culpa es de los tlaxcaltecas*) puede parecer que traiciona a su esposo, Pablo, al dejarlo por otro hombre, que es el amor de su vida, pero lo único que hace es rebelarse contra la autoridad que simboliza Pablo. “They [the women] very often appear imprisoned by society, so for them to love is to choose and to escape.”<sup>36</sup> El amor es una fuerza que provoca destrucción al representar la liberación de las ataduras tradicionales.

Podemos suponer que la creación de personajes femeninos obedece a una búsqueda de un nuevo tipo de personaje que permita vislumbrar lo que la autora observó en su tiempo acerca de la condición femenina. Es un retrato de los conflictos por los que las mujeres, como ella misma experimentó, sufrieron o han sufrido por salirse del modelo sugerido y aprobado por la sociedad.

...su escritura incide en el mundo de las mujeres, ya que sus protagonistas, mujeres y niñas, se enfrentan a una civilización patriarcal y sólo logran vencerla por las vías de la imaginación y la magia, entendida como el revés de lo real, como la vía que conjura las normas de una sociedad que confina a la mujer en el espacio de la tontería, la ingenuidad o la locura, en un ámbito de pretendida modernidad y cambio...<sup>37</sup>

El cambio real lo presenta Garro con sus personajes innovadores que representan el deseo de muchas mujeres de ser más que ángeles o demonios, es decir, el deseo de ser individuos con matices.

---

<sup>35</sup> *Apud* Patricia Rosas Lopátegui, *op. cit.*, p. 247.

<sup>36</sup> Lucía Fox-Lockert, *Women Novelist in Spain and Spanish American*, p. 21.

<sup>37</sup> Luz Elena Gutiérrez de Velasco, *op. cit.*, pp. 24-5.

### 1.3 ELENA GARRO Y SU ENTORNO

Hemos hablado brevemente en las páginas anteriores de las características y cualidades de la obra de Elena Garro y, aunque, de manera concisa hemos visto los puntos clave para tener un panorama que nos permita abordarla en los capítulos siguientes de este trabajo. Sería, de igual forma, pertinente hacer una revisión al contexto en el cual se gestaron sus obras para así visualizar de manera global su presencia en la literatura mexicana del siglo XX.

La relación que mantuvo Elena Garro con sus contemporáneas fue mínima, y si bien en una primera época, la de su matrimonio con Paz, ella tuvo contacto con las figuras más importantes de la literatura nacional e internacional (baste recordar que en *Memorias de España* hace referencia a sus encuentros con César Vallejo, Pablo Neruda, Alejo Carpentier, Rafael Alberti, María Zambrano, Juan de la Cabada, entre otros; sin mencionar que en diversas entrevistas habló de su relación con Bioy Casares y de haber tratado, sólo por citar a algunos personajes célebres, a Genet, Lacan y Breton), después de su exilio su vida social dio un giro, pues a menudo se vio llena de preocupaciones económicas.

Rosario Castellanos, Elena Garro, Luisa Josefina Hernández, Inés Arredondo y Ulalume González de León, cada una con aportaciones originales, se distinguen por su profunda individualidad. Las mujeres no han formado grupo alguno y sólo en el caso de la ruptura, por la fuerza y alcance de sus obras, puede vérselas como generación literaria sin que en su estilo o propósitos artísticos exista parentesco alguno.<sup>38</sup>

Elena Garro no perteneció realmente a ninguna corriente o grupo, pero como muchas de sus contemporáneas se vio obligada a escribir sobre la realidad del país, en su caso retrató en un principio a los cristeros, para después centrarse en las mujeres y sus diversas problemáticas.

---

<sup>38</sup> Martha Robles, *La sombra fugitiva. Escritoras en al cultura nacional*, p. 120.

Para comprender el contexto literario que existía en México a principio del siglo XX y en el cual se iba a insertar Elena Garro dentro de los principales narradores de ese tiempo, debemos hacer una revisión de lo que ocurría un poco antes de que comenzase a escribir y publicar.

En los años veinte aparece en escena el grupo de los Contemporáneos que con figuras como José Gorostiza, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, entre otros, marcó crucialmente a la poesía y con ello a la literatura mexicana. El grupo miraba no sólo el acontecer nacional, la Revolución y el nacionalismo, sino que ampliaba su horizonte hacia el mundo, para ellos la influencia francesa fue importantísima, pero a su vez se interesan por una diversidad de autores: Blake, Neruda, Borges, Lorca y la generación del 27, por citar a algunos.

Nuestra poesía de lo que va del siglo XX tiene ya sus grandes momentos y sus grandes nombres. Así como en la narrativa la llamada “Novela de la Revolución” presenta una particular efervescencia y unos alcances estéticos de resonancia mundial, en la poesía el grupo de los Contemporáneos lleva el trabajo poético a una calidad que puede ya competir –si de competencia se tratara- con la mejor poesía europea de su momento [...] De todo ese conjunto [la obra de Ramón López Velarde, Alfonso Reyes, Enrique González Martínez y el trabajo legado de los Modernistas y Contemporáneos], se alimenta nuestro actual quehacer poético que toma cuerpo en el patriarca de la poesía mexicana de nuestros días: Octavio Paz. Bajo su sombra se cobijan muchos de nuestros poetas. Otros rechazan al padre y quieren comérselo o, simplemente, destruirlo; es decir, negarlo. De odio y amor es la relación claramente edípica entre Paz y un buen número de poetas jóvenes, y no tan jóvenes, que en este momento escriben.<sup>39</sup>

Así, la poesía mexicana que viene de los Modernistas, los Estridentistas, la generación del Ateneo, los Contemporáneos va a forjar una figura tan sólida y brillante como Octavio Paz y es al lado de Paz, el gran poeta, que llegará una narradora excepcional: Elena Garro; después de todo: “Se decía, recuerda [Raúl] Ortiz y Ortiz, que

---

<sup>39</sup> Juan Coronado, *Vuelo de palabras. Antología poética mexicana*, pp. 14-5.

la literatura femenina en México 'estaba entre la Guerra y la Paz' (Rosario [Castellanos], casada con Ricardo Guerra; Elena [Garro], con Octavio Paz)."<sup>40</sup>

Mientras la poesía recorría caminos de vanguardia, la novela cobra una importancia clara a principios del siglo XX debido a la Revolución Mexicana, ya que, a partir de este punto, la narrativa se verá influida por mucho tiempo por ella.

Con la excepción del ciclo de novelas de la Revolución, todas las demás innovaciones importantes en la literatura moderna de México habían partido de la poesía: el modernismo y su contracorriente sobria y pensativa, Ramón López Velarde, "Los Contemporáneos" o la iniciación vanguardista, Octavio Paz [...] Pero la novela había sido hasta ahora un género más bien en proceso en el que de cuando en cuando sobresalían obras excepcionales, pero aisladas. Ahora en cambio, desde hace aproximadamente una década [ca. 1958], la novela y el cuento han ido ganando progresivamente la atracción pública y de la crítica, se han convertido en ocasiones en éxitos de librería y son ya, en la actualidad, la avanzada literaria.<sup>41</sup>

Seymour Menton distingue 5 generaciones de novelistas de la Revolución Mexicana, esta división obedece a la fecha de nacimiento de los escritores por lo cual los grupos quedarían así:

1. Los nacidos entre 1873 y 1890: Mariano Azuela, José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán y José Rubén Romero.
2. Nacidos entre 1895 y 1902: José Mancisidor, Gregorio López y Fuentes, Rafael F. Muñoz y Jorge Ferretis.
3. Nacidos entre 1904 y 1914: Mauricio Magdaleno, José Revueltas y Agustín Yáñez.
4. Nacidos en 1918: Juan Rulfo y Juan José Arreola.

---

<sup>40</sup> Luis Enrique Ramírez, *op. cit.*, p. 38.

<sup>41</sup> José Luis Martínez, "Nuevas letras, nueva sensibilidad", en *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, p. 191.

5. Nacidos entre 1925 y 1935: Rosario Castellanos, Sergio Galindo, Carlos Fuentes, Tomás Mojarro, Vicente Leñero y Fernando del Paso.<sup>42</sup>

De acuerdo al esquema planteado por Menton, Elena Garro se situaría entre la segunda y tercera generación al haber nacido en 1916. Sin embargo, existen muchas posturas que divergen en lo que se refiere al periodo que abarca la novela de la Revolución Mexicana; para algunos este ciclo se inicia con *Los de abajo* de Azuela y termina con *Al filo del agua* de Yáñez, para otros como Max Aub esta narrativa viene desde *Tomochic* de Heriberto Frías y concluiría con *El llano en llamas* de Rulfo.

Ya no se dan en Rulfo las características primeras de la narrativa de la Revolución (testimonio y autobiografía), pero decanta directamente de ella. Ya no es lo visto y lo vivido, sí su recreación: ya existe la distancia necesaria al arte. (Es decir, que en Azuela o en Martín Luis Guzmán el arte se les da por añadidura). Rulfo es pura reconstrucción, otro mundo; pero el aire que respira, el hálito de sus personajes es todavía el mismo, entre otras cosas porque las situaciones que describe son campesinas y, a pesar del tiempo transcurrido, en la tierra el cambio sólo es relativo.<sup>43</sup>

Sin embargo, es fácil ver que la primera novela de Garro se inscribe en el mismo camino que transitó Rulfo; pues, aunque no sea propiamente un testimonio, sí se inscribe en la tradición de esta narrativa:

Su novela [*Los recuerdos del porvenir*] ya no es el relato de los hechos armados de Gregorio López y Fuentes, Rafael Muñoz o José Rubén Romero. Ni simplemente las memorias —a pesar del importantísimo papel de la memoria— de Rafael Muñoz, Urquizo o Vasconcelos. Ni la lucha por la tierra del campesinado mestizo o indígena de Gregorio López y Fuentes o Mauricio Magdaleno. Ni tampoco una primera aproximación a las guerras cristeras que podemos ver estudiadas en la monumental obra de Meyer.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Véase Seymour Menton “La estructura épica de *Los de abajo* y un prólogo especulativo”, en *ibíd.*, pp. 106-9.

<sup>43</sup> Max Aub, *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*, p. 58.

<sup>44</sup> María Caballero, *Femenino plural: la mujer en la literatura*, p. 65.

Por su parte, Max Aub nos habla sobre la dicotomía que aparece en la literatura mexicana:

La literatura mexicana, durante el periodo álgido de las luchas civiles, se parte por gala en dos. Por un lado, los más altos ingenios que se habían reunido en el *Ateneo de la Juventud* -Guzmán y Vasconcelos aparte- quienes en general ignoran la Revolución, su mejor ejemplo: Alfonso Reyes. De 1920 a 1940, seguirá esta corriente la generación de los *Contemporáneos*. La dicotomía seguirá vigente hasta la aparición, hacia mediados del siglo, de las obras de Agustín Yáñez, Juan Rulfo y Carlos Fuentes. Este fenómeno es característico de México por el hecho de que ambas ramas dan frutos importantes, lo que no sucede en otros países que conocieron revueltas sociales de intensidad semejante.<sup>45</sup>

El año de 1947, el mismo en que se publica *Al filo del agua*, se suele tomar también como el punto de partida para lo que se considera como la nueva narrativa mexicana: “Había que esperar [dice Carlos Fuentes] a que, en 1947, Agustín Yáñez escribiese la primera visión del pasado inmediato de México en *Al filo del agua* y a que en 1953 (1955), al fin, Juan Rulfo procediese, en *Pedro Páramo*, a la mitificación de las situaciones, los tipos y el lenguaje del campo mexicano, cerrando para siempre –y con llave de oro- la temática documental de la revolución.”<sup>46</sup>

Así, la nueva novela mexicana tendrá como representante al propio Fuentes quien abordará nuevos temas buscando ser más universal. Otro año crucial para las letras mexicanas es el de 1963, al respecto dice José Luis Martínez:

En efecto, en aquel año [1963] aparecen varias narraciones: *Los albañiles* de Vicente Leñero, *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, *El viento distante* de José Emilio Pacheco, *Imagen primera* y *La noche* de Juan García Ponce, en las que puede advertirse el anuncio de un cambio y de una nueva sensibilidad. [...] Va desapareciendo cierto trascendentalismo y tremendismo, cierta visión rígida de las cosas y de los sentimientos – parecían ya consubstanciales a lo mexicano-, y van comenzando a aparecer, otros extraños valores: la profundización de situaciones, la ambigüedad, la visión provisional de la realidad y una actitud muy peculiar ante la sensualidad.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Max Aub, “De algunos aspectos de la novela de la Revolución Mexicana”, en *op. cit.*, p. 61.

<sup>46</sup> *Apud* Luis Leal “Nuevos novelistas mexicanos”, en *ibíd.*, p. 216.

<sup>47</sup> José Luis Martínez, *op. cit.*, pp. 195-6.

Un año después de la aparición de *Los recuerdos del porvenir*, en 1964 aparecerá otro movimiento, el de “La Onda”, que por su parte estará influido por la cultura norteamericana y por el grupo de los Beatniks, entre sus miembros se encuentran José Agustín, Gustavo Sainz y Héctor Manjares.

Les caracteriza el tono antiolemne, el uso del lenguaje de los adolescentes, la importancia que dan a la nueva música de los roqueros y la tipografía peculiar que usan, como la sustitución del guión por el punto. La actitud social, que un crítico ha llamado “importamadrista”, es de desprecio hacia la cultura burguesa de los mayores. En fin, nos hallamos frente a una narrativa que propone una denuncia y una impugnación de lo establecido.<sup>48</sup>

Mientras que todo esto se gestaba en las letras mexicanas, Elena Garro aparecía en medio de esta época de efervescencia, se abría paso para entrar y ocupar un sitio al lado de las grandes plumas de su tiempo. Esa fue la época de la que se nutrió y que la inspiró para crear una obra sólida y de gran calidad, una obra universal en el sentido que Carlos Fuentes se refiere a la nueva novela hispanoamericana:

Los latinoamericanos de hoy –diría ampliando un acierto de Octavio Paz– son hoy contemporáneos de todos los hombres. Y pueden, contradictoria, justa y hasta trágicamente, ser universales escribiendo con el lenguaje de los hombres de Perú, Argentina o México. Porque, vencida la universalidad ficticia de ciertas razas, ciertas clases, ciertas banderas, ciertas naciones, el escritor y el hombre advierten su común *generación* de las estructuras universales del lenguaje.<sup>49</sup>

Elena Garro encaja en este nuevo grupo de escritores que le hablan al hombre en general sin distinciones, que usan un lenguaje para trascender fronteras y que sin dejar de inscribirse en la realidad nacional llevan su obra más allá de ésta.

---

<sup>48</sup> Luis Leal, *op. cit.*, pp. 219-20.

<sup>49</sup> Carlos Fuentes, “Un nuevo lenguaje” en *Ensayo literario mexicano*, p. 145.

## **2. Reencuentro de personajes. La caída al abismo.**

*Reencuentro de personajes* narra en esencia la historia de una mujer degradada y nulificada; desde el comienzo somos testigos impotentes de la forma en la que la protagonista, Verónica, cae en una red de intrigas y soledad que la aislarán del mundo y la llevarán con certeza a una muerte trágica y desconocida. Tristeza, desesperación, temor y olvido son algunos de los sentimientos que Verónica experimentará hasta la pérdida total de su voluntad, de su conciencia, a manos de su implacable amante, ya que básicamente: “*Reencuentro de personajes* is the story of an unhealthy, sadomasochistic relationship between the heroine and her lover, Frank.”<sup>1</sup>

Narración de un viaje sin retorno podría ser, perfectamente, la descripción de lo que es este libro, puesto que la obra reconstruye las aventuras-desventuras de una mujer en un mundo desconocido de truhanes, villanos, sádicos y asesinos. En fin, es un viaje hacia la degradación, un viaje al cadalso; porque la protagonista parece, desde un principio, estar destinada a la horca, a una muerte lenta precedida de una larga tortura física y sobre todo psicológica.

Alfa y omega condensados, *Reencuentro de personajes* es la crónica angustiosa del principio del fin de una mujer. La novela empieza con el viaje que realizan Frank y Verónica hacia el hotel del Lago Mayor, donde un asesinato, perpetrado por Frank, marcará a Verónica dejándola aislada y a su merced, pues la hará cómplice de su crimen. Observamos claramente que el fin se cierne sobre Verónica a medida que las páginas avanzan, sobre todo cuando comprende que no hay vuelta atrás en el guión escrito que es su vida -recordemos que Verónica tiene la certeza de que su futuro lo

---

<sup>1</sup>*Dictionary of Mexican Literature*, p. 269.

han decidido Fitzgerald y Waugh: “Los escritores son fatídicos, ellos escribieron mi destino ... No pidieron mi opinión’, se dijo con lágrimas en los ojos.”<sup>2</sup>

Esta obra posee una estructura bien lograda, ya que el lector una vez que termina de leerla continuará reconstruyendo los hechos, es decir, comprendemos en perspectiva que la novela no nos cuenta la existencia de una mujer viva, sino el despertar de ésta a una muerte en vida.

Se dio cuenta de algo que ya sabía: Verónica había dejado de existir. Era apenas un viejo maniquí uniformado de negro colocado detrás de un mostrador y así iba a continuar para siempre... De pronto recordó a un ser vibrante que entraba en los teatros, a los cafés o cruzaba las calles levantando miradas y se dijo “entonces, estaba viva, no había sido tocada por los dedos de la muerte llamada Frank...” [...] Ya no necesitaba hallar la palabra fin. Esa palabra estaba en el caminillo del jardín de los Verdía, la mujer vestida de blanco se lo había dicho; pero ella se negó a escucharla y ahora era tarde, demasiado tarde... (*Reencuentro de...* p. 269)

Sería pertinente señalar algunos de los recursos de que se vale la obra. La perspectiva desde la cual está narrada la historia es básicamente femenina, como Elena Garro misma señaló: “[...] la novela [*Reencuentro de personajes*] está vista más desde el punto de vista de la mujer.”<sup>3</sup> Así, nosotros vemos las escenas a través de la mirada de Verónica y conocemos ese mundo a medida que ella misma lo descubre.

El tiempo es un factor importante y, al respecto, Rita Dromundo dice que: “El tiempo detenido puede dar lugar a que los sujetos se instalen en el pasado y corten los hilos que los unen con la realidad del presente, como ocurre con Verónica en *Reencuentro de personajes* (también de Garro) para quien la seguridad de que morirá ese día, anula cualquier posibilidad de futuro[...].”<sup>4</sup> Por lo que no nos debe asombrar que ocurran situaciones extrañas como la confusión del pasado con el presente: “El pasado, el

---

<sup>2</sup> Elena Garro, *Reencuentro de personajes*, p. 255. (A partir de esta nota aparecerá en el texto sólo *Reencuentro de...* acompañado por el número de página)

<sup>3</sup> Beth Miller y Alfonso González, *26 autoras del México actual*, p. 217.

<sup>4</sup> Rita Dromundo, *Con mirada de mujer*, p. 107.

presente y el futuro eran al mismo tiempo indivisibles y esa noche la única noche.”(*Reencuentro de...*, p. 50)

En este mismo sentido, es posible ver que Frank parece revivir a cada instante su vida en el Beau Rivage, mientras que Verónica sueña con su infancia; ambos son recuerdos inalcanzables. Así, en otras ocasiones, el tiempo sólo se detiene; a partir de la condena a la que Cora Logan destina a Verónica somos testigos de la forma en la que el tiempo deja de correr, los trece años que transcurren entre la muerte simbólica de Frank y la eminente muerte de Verónica parecen no haber existido nunca:

Habían transcurrido trece años y estaba muy cansada. Deseaba ir a la Comisaría a denunciar el caso antes de que fuera demasiado tarde. Le escribió una carta urgente a Alex. “Llegaré en noviembre, querida Verónica”, fue la respuesta. Para Verónica unos meses no significaban nada y espero con paciencia. Mientras menos cosas le sucedían más de prisa corría el tiempo. (*Reencuentro de...*, pp. 250-1)

El juego de espejos es otro recurso vital que se da en esta obra: Florence y Verónica son la misma imagen, una de ellas muestra el futuro, la otra el pasado: “Florence mostró en todo el cuerpo marcas de golpes brutales. Unas lágrimas pequeñas y ardientes corrieron por sus mejillas hundidas y Verónica tuvo la impresión de contemplarse a sí misma en un espejo.” (*Reencuentro de...*, p. 135) Además de este espejo humano hallamos dos espejos aún más llamativos y borrosos, que son los libros *Tender is the night* y *Brideshead revisited*, en los cuales Verónica y los demás personajes se descubren.

Es interesante la forma en que la novela está constituida, ya que consta de tres capítulos que prácticamente se inician y terminan de igual forma, es decir, el capítulo primero comienza narrando el viaje en automóvil de Verónica y Frank en la carretera del Lago Mayor y termina cuando parten de Venecia; en el segundo capítulo viajan con rumbo a Florencia y finaliza en el momento en que bajan del tren en la Gare de Lyon; mientras que el tercero cuenta su llegada a París, pero, en éste el final queda abierto.

Verónica en la última escena se lava el rostro antes de ir a trabajar, pero si seguimos el esquema de cierre de los capítulos precedentes sabremos que el fin necesariamente es el de un viaje, en este caso sin retorno.

Los personajes responden, en general, a un número reducido de relaciones entre sí que pueden quedar mejor explicadas con el análisis de los papeles actanciales, para lo cual primero leeremos lo que dice, al respecto, Helena Beristáin:

Aplicado al análisis del *relato*, un actante es una amplia clase que agrupa en una sola *función* los diversos *papeles* de un mismo tipo: héroe, adversario, etc. El conjunto de los papeles actanciales es, para GREIMAS, “el paradigma de las posiciones sintácticas modales (querer, poder, deber, saber) que los actantes pueden asumir en el transcurso de la narración”. Por lo que el actante, para este autor, es la unidad sintáctica de la gramática narrativa de superficie, y se descompone en papeles actanciales.

PROPP, pionero en el análisis de la *estructura* del *cuento* maravilloso, intuyó la noción de *personaje* o “*dramatis personae*” al identificar 31 funciones o papeles que luego agrupó en 7 esferas de acción que corresponden a 7 tipos de papeles o “*roles*”. Cada papel actancial es un modelo organizado de comportamiento, cuyas manifestaciones son previsibles y que está ligado a la posición, en la sociedad, del *personaje* que lo desempeña, es decir, que aparece investido por dicho papel. SOURIAU, por su parte, en sus investigaciones sobre el teatro, había llegado a conclusiones semejantes respecto a estas categorías, aunque reduciéndolas a 6. GREIMAS ha propuesto más tarde homologar las categorías actanciales a categorías lingüísticas (...). La siguiente tabla comparativa presenta los resultados de los tres autores:

<b>PROPP</b>	<b>SOURIAU</b>	<b>GREIMAS</b>
1.Héroe	Fuerza temática orientada	Sujeto
2.Bien amado o deseado	Representante del Bien deseado, del Valor orientante.	Objeto
3.Donador o Proveedor	Árbitro atribuidor del Bien	Destinador
4.Mandador	Obtenedor virtual del Bien. (Aquél para quien trabaja el Héroe).	Destinatario
5.Ayudante	Auxilio, reduplicación de una de las fuerzas.	Adyuvante
6.Villano o agresor	Oponente	Oponente <sup>5</sup>
7.Traidor o falso héroe	_____	_____

Tenemos que si aplicamos las categorías de Greimas a la novela veremos que fácilmente encajan los personajes en los papeles arriba escritos: La protagonista, Verónica es el *sujeto*, quien tiene como *objeto*, como bien deseado, a la libertad; el

<sup>5</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, pp. 5-6.

*destinador*, quien puede concederle dicha libertad es Frank, que materialmente la tiene en su poder al final de la novela; es evidente que el *destinatario* es Verónica, el *sujeto*. La función del *adyuvante*, quien auxilia al *sujeto*, es cubierta en el libro por muchos personajes entre los que destacan Alex, Ivette, Guy y Eddy. Ahora, el *oponente* es Frank y, a su lado, también como oponentes se encuentran Cora y Geneviève.

Hemos presentado un pequeño esquema de cómo los personajes responden con bastante precisión a determinados papeles y ello conlleva a que dichos personajes mantengan entre sí relaciones muy cercanas por esta vinculación. Es decir, los personajes se vinculan por sus funciones, así, no es de extrañar que los personajes débiles como Verónica, Florence o Eddy deseen ayudarse mutuamente. Otra relación es la de destrucción que se da entre victimarios y víctimas, el mejor ejemplo es Frank y Verónica o, en una historia secundaria, Cora y Eddy. También encontramos la semilla de la amistad, una amistad incipiente y llena de miedos, entre Alex, Guy, Eddy y Verónica; aunque los primeros no pueden hacer nada para remediar la situación de ésta, intentan hasta donde les es posible liberarla de las garras de Frank.

En este sentido encontramos que el engaño es un truco utilizado por los personajes para conseguir su propósito, como en el caso de Frank que simula amar a Verónica cuando en verdad la odia. Es decir, las apariencias encubren o protegen las verdaderas intenciones de cada uno; aunque, a veces, ello no produzca más que desafortunadas coincidencias, como lo que ocurre con Verónica que cree espías de Frank a Guy, Alex y Rory cuando son tan víctimas como ella misma lo es; o, el caso de Ivette, quien sospecha de Verónica en un principio, lamentablemente descubrirá muy tarde que ésta es inocente de todas las calumnias de las que ha sido objeto.

## 2.1. DE JAULAS Y PRISIONERAS

La mujer, sujeto de primordial en esta obra de Elena Garro, es alguien que usualmente juega el papel de víctima; aunque ciertas veces aparece como miembro del clan dominante -Cora o Lena- y con menor frecuencia se recubre con la piel de lobo para traicionar a su propia especie (pensemos en Geneviève, un judas con cuerpo femenino). Por ello le dirá Florence a Verónica lo siguiente: “Las mujeres que no somos como Cora y que entramos en este círculo estamos perdidas... Perdidas para siempre. Dicen que ha cambiado la moral, no es cierto. A las mujeres que se equivocan, como nosotras, nos marcan con la letra escarlata y es inútil huir.” (*Reencuentro de...*, p. 240)

Así, la escritora nos brinda personajes femeninos ricos y variados: ángeles en desgracia, monstruos implacables, pequeñas arribistas, seres a punto de desaparecer, mujeres incomprensibles y/o sencillas; pero lo que hay que recalcar es que no hay una visión maniquea, la belleza existe en ambos mundos -Cora y Verónica son hermosas a su manera y pertenecen a ámbitos diferentes-, mientras que la fealdad se esconde detrás de máscaras aún más complejas.

Graciela Hierro dice respecto al patriarcado que este “constituye la institucionalización de la fuerza masculina y su pilar es la familia monogámica, eslabón más reciente de las instituciones sociales primarias, cuyo objetivo es el de garantizar un control total sobre la vida individual de su miembros.”<sup>6</sup> Y añade que “el patriarcado es la superioridad masculina sobre las mujeres -o los hombres menores de edad o más débiles-.”<sup>7</sup> Así, la sociedad patriarcal ha ejercido control y limitado sobre todo los espacios en los que la mujer se ha podido desarrollar, por lo que a las mujeres sólo se les ha permitido ocuparse de un número reducido de deberes que son realizados bajo la vigilancia de algún hombre. Ni siquiera el hogar ha sido un sitio donde la mujer se haya podido desempeñar con libertad; incluso ahí se encuentra el poder del padre o el

---

<sup>6</sup> Graciela Hierro, *op. cit.*, p. 36.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 38.

esposo, ambos representantes del poder masculino. Irremediablemente, la historia las ha confinado a permanecer siempre prisioneras, ya sean cautivas en el hogar, en el manicomio, en el convento, en la maternidad o en la sexualidad, porque las celdas no son únicamente físicas.

Simone de Beauvoir señala que “Cuando el matrimonio frustra en las mujeres toda satisfacción erótica, y les niega la libertad y singularidad de sus sentimientos, las conduce por una dialéctica necesaria e irónica al adulterio.”<sup>8</sup> En *Reencuentro de personajes* se presenta esta situación, Verónica huye de su esposo, de la celda que es el matrimonio, para escapar en los brazos de un falso salvador y pasa, de esta manera, de una vida terrible a un verdadero infierno. Sin embargo, en su caso sí existe un paraíso perdido: la infancia y el hogar paterno. Se entiende que su vida antes de su matrimonio era perfecta, pero ella rompió el orden al casarse, sin el consentimiento de su padre, con un hombre indeseable; la figura paterna se opuso a la unión y como respuesta a la rebeldía ella es expulsada del mundo perfecto en el que vivía:

Su primer mal paso había sido desobedecer a su padre y casarse sin su consentimiento; después había caído sobre ella el diluvio y desde ese día el terror se apoderó de ella. El miedo la había llevado a huir de su marido, más tarde de Frank, que luego le dio alcance, y ahora debía huir nuevamente. ¿Adónde? Era tarde, ni siquiera podía huir, la detendría la policía. (*Reencuentro de...*, p. 29)

Vemos que ella es, en ese sentido, una Eva moderna, que abandona el Edén para nunca más regresar a él.

EVA. Primera mujer, creada por Dios de una costilla de Adán, Eva significa en hebreo <la madre de los vivientes>. Dios había creado a Adán fuera del Paraíso, a Eva, en el mismo Paraíso, y de una costilla del lado del corazón –el lado del amor- de Adán[...] En su misma formación de la costilla de Adán se reconoce la raíz indisoluble del connubio. Desde el punto de vista del espíritu, Eva es la inversión de la Virgen, madre de las almas. <La caída de la mujer –dice Von Le Fort-, la caída de Eva, no es, en realidad, la caída de la criatura, sino que es más bien la caída de la

---

<sup>8</sup> Simone de Beauvoir. *El segundo sexo. 2. La experiencia vivida*, p. 320.

tierra misma, por cuanto ésta significa también lo femenino.> Eva, introductora del pecado en el mundo, peca por femenina curiosidad, tema éste, por otra parte, esencialmente femenino: la Biblia nos ofrece ejemplos de Eva, de la mujer de Lot[...]<sup>9</sup>

Aunque la diferencia más notable es que esta nueva Eva deja el paraíso sin perder la gracia y la inocencia, sin haber realmente pecado. De hecho, su principal problema es el estar fuera de lugar y no entender el mundo, la realidad, que la rodea.

Así, Verónica sería Eva y la Virgen, resume la esencia de ambas como toda mujer lo hace, según afirma Simone de Beauvoir: “El mito es tan ondulante y contradictorio que en principio no se descubre su unidad; ya sea Dalila o Judith, Aspasia o Lucrecia, Pandora o Atenea, la mujer es Eva y la Virgen María al mismo tiempo. Es un ídolo, una sirvienta, la fuente de la vida, una potencia de las tinieblas[...]<sup>10</sup> Es la pecadora que desobedece las leyes paternas; pero continúa siendo un ser sin pecado, un ser puro, limpio, no corrompido. De Eva hereda la desgracia de enfrentarse a un mundo adverso diseñado para el sufrimiento y el dolor, y de la Virgen obtiene la belleza que será un castigo, en un mundo en el cual ésta es una maldición, como el mismo Eddy afirmará: “Este buen Dios que nos protege a todos, como dice la inocente, pero insoportable de mi madre, castiga siempre a los bellos.” (*Reencuentro de...*, p. 146)

Retomemos las palabras de Simone de Beauvoir: “La gran diferencia entre ellas [la esposa y la hetaira] consiste en que la mujer legítima, oprimida en función de mujer casada, es respetada como persona humana, respeto que empieza a poner seriamente en jaque a la opresión. La prostituta, en cambio, no tiene los derechos de una persona y en ella se resume a la vez todas las figuras de la esclavitud femenina.”<sup>11</sup> Para Doña Mercedes, madre de Frank, lo anterior es una verdad, pues como Frank señalará: “Mi madre desprecia a las mujeres. Sólo respeta a la esposa, o sea, a la

---

<sup>9</sup> José Antonio Pérez-Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, p. 201.

<sup>10</sup> Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 189.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 328.

madre.”(*Reencuentro de...*, p. 95) De esta forma, encontramos que Verónica cambia, al abandonar a su esposo, su posición en la sociedad, pasa de ser un ‘ser humano’ con voz ante los demás -léase hombres- a ser una ‘esclava’; y, dicho cambio está ampliamente detallado en la novela que nos ocupa, puesto que Verónica, un ser bello nacido para sufrir, se enfrentará a la sociedad representada por las creencias de la madre de Frank y tendrá como castigo la nulidad.

Es evidente que la nueva Verónica, la amante de Frank, la que osó abandonar a su familia en medio del escándalo, va teniendo a cada instante menos presencia en el mundo, su figura se envuelve en la ignominia hasta que ninguno de sus anteriores amigos y conocidos la reconoce ya sea por su cambio físico -su desmejora también es palpable- o porque una mujer u hombre que se respete no puede frecuentar su compañía.

Ella se había equivocado al fugarse la primera vez, no con Frank, sino de Frank. Un adulterio discreto era tolerado e incluso bien visto; pero ella salió huyendo, abandonó todo: casa, marido, posición, amante. Por eso estaba en el café de la estación, vestida de amarillo, dormitando. Comprendió que su situación era irremediable: se había convertido en culpable, se había degradado, se había equivocado. ‘No, Verónica, tú no conoces el mundo. Una cosa es Verónica con una posición y otra cosa es Verónica en mitad de la acera’, le repetía Frank cuando ella quería irse y contaba con sus amigos. (*Reencuentro de...*, pp. 72-3)

Además del rechazo por parte de la sociedad a la que pertenecía, la mujer caída rompe involuntariamente los lazos familiares, Verónica no podrá pedir la ayuda de su hermano Tomás porque su cuñada -una mujer decente, casada- probablemente no querría verse involucrada con alguien como ella. Por último, se encuentra la barrera que la autoridad representa, Verónica no podrá contar su versión de su participación en el asesinato de Bruno a la policía, porque al enfrentar su palabra contra la de Frank, ella saldría perdiendo; resulta visible su conversión en un ciudadano sin derechos, en un marginado.

Nadie le creería que no era ella la que había dormido en la habitación en donde yacía el cuerpo del hombre asesinado; además, la escena atroz que Frank había preparado en el hotel elegante la privaba de dignidad y credibilidad delante de los ojos, no sólo de la sociedad, sino también de la policía. (*Reencuentro de...*, p. 34)

Notamos que la mujer, en este caso Verónica, se aleja del mundo, se convierte en lo otro e incluso en la nulidad. La novela muestra claramente la transformación de la protagonista, su cambio de ser a objeto; Octavio Paz señala que:

La mujer siempre ha sido para el hombre 'lo otro', su contrario y complemento. Si una parte de nuestro ser anhela fundirse a ella, otra, no menos imperiosamente, la aparta y excluye. La mujer es un objeto, alternativamente precioso o nocivo, mas siempre diferente. Al convertirla en objeto, en ser aparte, y al someterla a todas las deformaciones que su interés, su vanidad, su angustia y su mismo amor le dictan, el hombre la convierte en instrumento.<sup>12</sup>

Desde luego, en esta obra no sólo observamos como Verónica pasa de ser una mujer brillante y cautivadora a ser una sombra de lo que era, sino que, incluso, vemos su destrucción interior; Verónica, al igual que le ocurre a Florence, deja de ser al final del libro. Recordemos a Florence que terminará diluyéndose: "[...]entonces ella iría directamente al Sena, para desaparecer sin dejar huella. Su única ilusión era que nadie nunca más volviera a recordar que alguna vez existió Florence Newton." (*Reencuentro de...*, p. 240)

Si bien la situación de la mujer es distinta a la del hombre (Un hombre marginado sigue siendo una persona, mientras que una mujer marginada es menos que eso.), la autora nos presenta en esta obra una serie de personajes masculinos proscritos, cautivos y en una situación precaria como lo son Eddy, Guy, Alex y Rory. Cada uno de ellos está atrapado, al igual que Verónica, han caído en una trampa, un

---

<sup>12</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, pp. 213-4.

error los ha conducido a un círculo -sin fin- en el que sólo hay una vía de escape: la muerte.

Conveniente será apuntar el hecho de que ninguno es enteramente culpable, ellos son más bien víctimas que han errado, que por un momento de irreflexión han obrado mal, frente a alguien poderoso y diabólico -Frank- que utilizará esta equivocación para atarlos y manipular sus vidas para siempre. Uno de los mejores casos es el de Eddy, cuya falta fue el haberse involucrado en la planeación del matrimonio de Cora con un millonario y haber sido cómplice del asesinato de Logan: “¡Frank es un monstruo! Pobre Eddy, ha sido su víctima, nunca pudo librarse de Cora, tampoco Alex, por ser amigo suyo. Eran ricos, ¿sabe?, y ahora están en manos de la Logan.” (*Reencuentro de...*, p. 225)

Ser prisionero para los hombres indica una incapacidad de decisión sobre el rumbo que deben seguir; sin embargo, existe una gran diferencia entre la clase de prisión impuesta a hombres y mujeres en la novela, comparemos a Eddy, Alex, Guy y Rory con Verónica, Ivette y Florence. Entre ambos grupos existen coincidencias como no tener amigos ni familiares que velen por ellos o que se interesen en su futuro, pero las diferencias son mayores. Las mujeres son todas unas desclasadas sociales, a tal punto que ni siquiera son capaces de conseguir un trabajo sin la ayuda de sus carceleros; Ivette se verá obligada a trabajar para Cora Logan, Verónica estará bajo la custodia de Pascaline y Florence supuestamente será institutriz. Aunque al final la suerte de todos sea la misma, pues sabemos que los viajes emprendidos por Florence a Holanda, Guy a Perú e Ivette a Oriente son en verdad el viaje final:

Ambos callaron, debían olvidar para siempre aquel suicidio. Debían olvidar la desaparición de Guy, la de Florence, que jamás regresó a su casa natal. Debían olvidar también la muerte trágica de Rory y la muerte solitaria y miserable de Eddy, para continuar viviendo. Quedaban ellos dos e Ivette. (*Reencuentro de...*, p. 251)

Trabajar para Cora, Frank o Pascaline equivale a estar vigilados, controlados y a depender por completo de ellos, puesto que sólo ganarán lo necesario para mantenerse con vida : “Geneviève sabía que Verónica ganaba lo justo para pagar el alojamiento y las comidas en los bistrot más baratos de la ciudad.”(*Reencuentro de...*, p.245.)

Los hombres a pesar de estar también en manos de Frank y Cora llevan una vida un poco más libre y normal -si es posible llamar a sus vidas de ese modo-; al menos gozan de los privilegios que son el conocer la verdad y el poder discutir su situación con Frank o Cora.

El factor económico es otro motivo de diferencia entre los hombres y las mujeres marginados en la novela; mientras que ellas sufren constantemente hambre y frío, o incluso están siempre al borde de ser echadas de los hoteles o apartamentos, pues no tienen modo de conseguir empleo o dinero, los hombres viven un poco mejor, Rory puede conseguir fármacos, y, Eddy obtiene sumas de Cora. Desde luego, no intentamos definir su situación como inmejorable, ya que todos son finalmente cautivos:

Son unos pobres cobardes, carecen de independencia, no tienen dinero y además tienen miedo de la policía. Cora Logan goza de poder para acusarlos de cualquier cosa. Ninguno de ellos tiene un pasado limpio, todos han cometido pequeños delitos, se han asociado con chicos del hampa, alguna vez se han drogado. Otros, como Eddy, han seducido a menores. Comprenda que el mundo de los homosexuales es muy doloroso, viven casi fuera de la Ley y, claro, temen a Cora y a Frank, que tienen dinero y poder suficiente para eliminarlos... (*Reencuentro de...*, p. 236)

Para resumir y avanzar en nuestra búsqueda sobre las distintas jaulas y cautiverios, leamos lo que opina Marcela Lagarde al respecto:

La persona cautiva se encuentra privada de su libertad. En nuestra sociedad, la norma hegemónica de la libertad es clasista y patriarcal: burguesa, machista, heterosexual, heteroerótica y misógina. Por eso son libres históricamente los individuos y los grupos sociales que pertenecen a las clases sociales dominantes, a los grupos genéricos y de edad dominantes (hombres, adultos, productivos o ricos y heterosexuales), a

las religiones y otras ideologías dominantes: católicos y nacionalistas revolucionarios.<sup>13</sup>

Esta cita es de suma importancia para ver cómo esta descripción se ajusta a todo lo que hemos visto con anterioridad. Un cautivo, un prisionero, no tiene libertad, es decir, no puede elegir, no tiene opciones, característica de la cual son poseedores los personajes analizados con anterioridad.

La libertad sólo es gozada, de acuerdo con Marcela Lagarde, por un grupo poco numeroso; en dicha descripción puede encajar Frank, pues es un hombre adulto, rico y con una buena posición. Pero, hasta él tiene defectos: uno, es homosexual, dos, es un latinoamericano, tres, es un advenedizo con deseos de pertenecer a los altos círculos sociales; sin embargo, Frank es muy hábil y maneja un doble discurso, por una parte está el homosexual manchado por el crimen y por otra parte está el hombre de familia, esposo y padre de cuatro hijos con una posición en la sociedad envidiable, que llega al poder por medio de las apariencias.

Verónica descubrió que Francisco siempre había tratado de disimular su homosexualidad frente a las personas a las que le interesaba seducir o convencer de su inocencia o de su impotencia para corregir su conducta sexual. “¡Se avergonzó del amigo de Eddy!... ¡Deseaba causarle buena impresión a Fitzgerald!”(*Reencuentro de...* p. 259)

El poder patriarcal también actúa como represor, ya que es capaz de recluir a la mujer, de encerrarla a través de las instituciones, de la burocracia, prueba de ello es la incapacidad que tiene Verónica para conseguir una visa en la embajada norteamericana o para arreglar los documentos necesarios para trabajar, incluso la policía le niega la salida de París, lo cual resulta sumamente conveniente para Cora y Frank.

La novela es una clara prueba de que no hay escape para los marginados, nadie es capaz de librarse de sus opresores, al parecer las cadenas que los sujetan son

---

<sup>13</sup> Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, p. 152.

eternas, y, existen dos fugas frustradas que lo demuestran. En la primer parte de la novela Verónica está prácticamente libre, recibe la ayuda de Carlos Cerruti, el joven empleado de un hotel que según se deja ver está enamorado de ella, quien le consigue un boleto de tren y le regala 20 dólares. En ese momento, aún contaba con un amigo, Willy Weisberg, que ha aceptado recibirla en su casa en Lausanne; sin embargo, fatídicamente éste intuye lo que pasará: "Aunque conociéndote, sé que no llegarás nunca a casa. De todas maneras estaré en la estación."(*Reencuentro de...*, p. 71) Como sabemos Frank detendrá su huida por miedo a que lo denuncie y también por su deseo de destruirla.

El otro escape es el de Alex, en este caso un desafortunado error lo privó de su libertad: "¿Sabe que me perdí durante algún tiempo en la América del Sur? Sí, allí empecé a pintar, monté una pequeña exposición. ¡Grave error! Francisco me escribió inmediatamente, es decir, me envió un mensaje y Cora Logan los billetes de regreso a Europa."(*Reencuentro de...*, p. 253). En ambos casos es definitivo que quedan más aprisionados, la celda invisible de la intriga los envolverá para siempre.

## 2.2 DE EVAS Y VÍRGENES

Toril Moi dice que "La mujer no es sólo el Otro, como había descubierto Simone de Beauvoir, sino que es concretamente el Otro *del hombre*: su imagen negativa reflejada."<sup>14</sup> Si bien es cierto, como afirma la escritora, que la mujer ha sido vista a lo largo de la historia como lo otro, como lo diferente al hombre, su opuesto, también es cierto que la mujer ha sido encasillada dentro de una serie de estereotipos que han terminado por ser las únicas opciones que una mujer puede elegir.

---

<sup>14</sup>Toril Moi, *op. cit.*, p. 142.

Las mujeres durante todo el siglo XIX, entendiéndose hasta el XX, comienzan a cuestionar e intentar redefinir las imágenes extremas con que los hombres las habían fijado en el arte, la de <ángel> y la de <monstruo>: “It is debilitating to be **any** woman in a society where women are warned that if they do not behave like **angels** they must be **monsters**.”<sup>15</sup>

De esta forma, se es un “ángel” o un “monstruo”; parece que no existieran otras alternativas para la realización de una mujer: o es decente o simplemente está marginada del mundo. Incluso al asumir alguno de estos roles, de cualquier modo, será vista por el patriarcado como una mezcla de pureza y maldad, como si fuera indeleble la herencia de la primera mujer, Eva, y la condición inmaculada de la madre de Dios.

Lola Luna comenta que “para esta escritora norteamericana [Adrienne Rich] el texto literario es una clave significativa <de cómo hemos vivido, de cómo nos han educado a imaginarnos a nosotras mismas... de cómo el acto mismo de nombrar ha sido hasta ahora una prerrogativa masculina y de cómo podemos empezar a ver y a nombrar>.”<sup>16</sup> Y, por su parte, Culler cita a Showalter para decir que “Las mujeres <se suponen identificadas>, escribe Showalter, <con una experiencia y una perspectiva masculina, que se presenta humana en general>.”<sup>17</sup> De esta forma, vemos que la literatura y el arte, en general, han creado o mantenido ciertos modelos a seguir para la mujer; por lo que la carga cultural impuesta por el patriarcado se encuentra en cualquier discurso, lo que hace más difícil la ruptura de estos esquemas, tanto para los hombres como para las mujeres.

En la novela que estudiamos encontramos el perfecto ejemplo de lo perjudicial de una visión femenina tan maniquea, pues, queda claro que, la situación desoladora de Verónica se produce precisamente por que el mundo la encasilla después de su fuga con Frank, su amante, como a una mujer perdida que no merece salvación; en cierta forma, la imposibilidad de la protagonista por liberarse o escapar de la infernal red que

---

<sup>15</sup> María del Mar Rivas Carmona, *op. cit.*, p. 132.

<sup>16</sup> Lola Luna, *op. cit.*, p. 22.

<sup>17</sup> Jonathan Culler, *op. cit.*, p. 50.

Frank ha creado para someterla es la demostración de la existencia de un mundo despidado que todavía no permite para las mujeres más alternativas que las de Evas o Vírgenes.

En *Reencuentro de personajes* la figura principal es, como ya lo hemos dicho, Verónica, quien es el personaje principal de una extraña y aterradora película que no comprende, una mujer marcada por desolación y la falta de esperanza. En tanto ella se siente la protagonista de este trágico film, nosotros presenciamos la forma en que se precipita a un abismo sin salida, somos espectadores de su caída al infierno; debido a que, en definitiva, el fin de su vida es el comienzo de la obra:

El mañana no existía ya, todo era el pasado [...] Sin embargo, cada paso, cada vuelta del camino, cada minuto de su vida, la había llevado a ese momento en el que corría a la orilla del Lago Mayor. Corría en un tiempo imprevisto y lo que sucediera a partir de esos instantes no era su tiempo ni era su vida; por eso tuvo la seguridad de asistir a la proyección de una película. (*Reencuentro de...*, p. 7)

Verónica es un ser indefenso, demasiado ingenuo y crédulo; físicamente es una mujer atractiva capaz de cautivar con su belleza -arma de la que no es consciente y que detesta su opresor-, no en balde es comparada al principio de la novela con los ángeles de Benozzo Gozzoli que se encuentran en el Palacio de los Médicis. Cabe aclarar que conforme transcurre la novela ella irá cambiando, su salud empeora y su belleza decrecerá hasta llegar a ser como Florence.

Verónica es un ángel espiritual y físicamente, pertenece al mundo de la gracia y divinidad, pero es esa misma gracia la que atrae a Frank, quien es descrito en múltiples ocasiones como diabólico, de tal forma que el demonio que Frank representa es atraído por su opuesto con el único fin de destruirlo:

Ella vivía en la oscuridad de la violencia lejos de aquellos caminos transitados por príncipes angélicos y arcángeles principescos. "Hemos expulsado a los ángeles", se dijo, y pensó en la miseria de su vida, en el hotel y en la cama que cada noche se volvía más sórdida. "Los hemos

olvidado”, añadió, y estuvo segura de que ellos se habían alejado de los hombres para dar paso al crimen y al fango. (*Reencuentro de...*, p. 49)

Sabemos que Frank amaba ver degradados a los demás, sobre todo cuando eran diferentes a él; es como si la maldad necesitará destruir a la belleza para alimentarse. Confirmamos nuestra teoría sobre la relación entre Frank y lo diabólico al consultar una definición de este concepto:

DIABLO. Término transcrito del griego *diabolos*, que designa <al que divide>, particularmente mediante la maledicencia o la calumnia y, con frecuencia, por medio del odio y la envidia... Los magos, y todos cuantos se apartan de las vías de la justicia y la caridad fraterna, cuentan con su ayuda. Es una fiera siempre de caza, <como el león rugiente>, buscando a quién devorar. Fue condenado, y tiende sus redes y trabaja para arrastrar hacia su propia condena a los débiles que no le ofrecen resistencia o a los imprudentes que se dejan atrapar por sus maniobras.”<sup>18</sup>

Resulta evidente que las características asociadas con el diablo se aplican de igual manera a Frank, vemos que la calumnia es una cualidad que ambos poseen, como el odio a los otros, la envidia a los bellos y el deseo por perder a las almas incautas.

Frank, representante del poder, cumple por completo su función de aniquilación de lo alterno a él, pero no se conforma con destruir a quien se rebela contra sus reglas; sino que tortura y elimina poco a poco la voluntad de su opuesto.

El lenguaje actúa como agente de este proceso, a lo largo de la obra leemos la manera en que Frank se expresa de Verónica, quien a menudo tiene que oír los insultos de su amante:

-¡Putá! -rugió Frank.  
Nadie antes la había llamado puta. Frank lo hacía siempre que fallaba en algo o siempre que algo lo violentaba. (*Reencuentro de...*, p. 22)

---

<sup>18</sup> “Diablo” en *Diccionario de la Biblia*, p. 311.

Además de utilizar un lenguaje obsceno, él le va revelando lentamente la realidad que le está creando, ya que enfatiza, reiteradamente, el hecho de que ella ya no es una mujer decente, le demuestra como ahora su superioridad es aún mayor. Otra táctica de la que se vale Frank para aislar a Verónica es la constante invención de rumores malévolos, que tienen como objetivo eliminar posibles alianzas que se podrían dar entre ella y todo aquel que se le acerca, en el siguiente caso Ivette recuerda la manera en la que fue engañada para no creer en Verónica:

“Anoche subió a buscar a Guy”, le dijo una mañana. Ella permaneció muda, luego preguntó: “¿Acaso Guy no es homosexual?” Frank la miró con ojos inocentes. “¡Y eso qué importa! El chico busca dinero, es joven y se excita con facilidad”, le contestó y agregó: “No puedo darle más dinero a Verónica, me ha arruinado, aceptó fugarse conmigo por dinero, sólo por dinero...” Sus confidencias las acompañaba de lágrimas abundantes y a Ivette le daba pena ver llorar a un hombre. Ahora sabía que le había mentado en todo, hasta en las lágrimas. (*Reencuentro de...*, p. 197)

Tan importante como los insultos es el nombre que Frank le da cuando pretende tratarla con amabilidad, así en momentos de angustia él le dice “chiquita”:

El hombre estaba demacrado, se llamaba Frank.  
-¿A dónde vas, chiquita?  
-A Lausanne -contestó ella, sin cambiar de postura.  
-¿A Lausanne? -preguntó sobresaltado[...]  
-¿Tienes frío chiquita?  
Lo miró con ira. Su pregunta le encendió las mejillas, en verdad se sintió indignada.  
-Me voy... ¡Adiós!  
Frank la detuvo por los hombros. Le aterraba la idea de que ella lo abandonara. (*Reencuentro de...*, p. 73)

A pesar de que la suavidad que encierra este sustantivo, no debemos dejarnos engañar, pues no es más que un método para presionarla y retenerla en los momentos en que ella desea escaparse; recordemos con Gilbert Durand que “Las frases, los hechos de decir, las palabras del lenguaje permanecen polisémicos e imprecisos mientras no se invierten en un contexto de praxis; <La garantía del vínculo entre forma

y significado en el signo sólo reside en el uso, el comportamiento lingüístico>[...]"<sup>19</sup> Así es como las cargas semánticas que contiene esta palabra resultan tan valiosas, ya que "chiquita" es un diminutivo del sustantivo chica, que designaría a una joven, pero también tiene relación con el adjetivo chico que equivale a pequeño, de tal forma que chiquita podría ser una manera cariñosa de decirle lo diminuta que es comparada con él, porque para el discurso machista "ella [la mujer] es la ausencia, la negación, el continente oscuro o, como mucho, un hombre menor."<sup>20</sup>

Como ya hemos mencionado con anterioridad, al mismo tiempo que es minimizada como persona, Verónica es vista por los otros (los hombres) como un objeto, se convierte en una conquista más en la lista de Frank, porque para él no es una persona: "En el amor también estaba solo y se entregaba al placer con el frenesí del solitario que no se reconoce en la pareja. En sus manos, Verónica se convertía en objeto y el acto amoroso en una mecánica erótica."(*Reencuentro de...*, p. 94)

Mientras sea deseada y pueda atraer las miradas de otros hombres, Frank la retendrá a su lado; puesto que como objeto erótico su función no radica solamente en ser agradable, joven y bella, sino en ser valiosa ante las miradas masculinas, el valor de la mujer es proporcional al deseo que despierta en los hombres que la ven, porque es evidente que para él no existe de otra forma que como objeto.

En líneas anteriores hemos hecho referencias a la presencia de figuras arquetípicas, como Eva o la Virgen, en esta novela, a continuación haremos una breve revisión de otras presencias de este tipo en el libro; sin embargo, primero leeremos un poco acerca de este tema. Por una parte, Gilbert Durand señala que: "Freud tuvo el ingenio de ir a buscar en la vieja mitología griega Edipo, Yocasta o Diana, como paradigmas últimos de situaciones que –como en Platón- ninguna razón <dialéctica>

---

<sup>19</sup> Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, p. 62.

<sup>20</sup> Toril Moi, *op. cit.*, p. 143.

puede explicar.”<sup>21</sup> Por otra parte, tenemos que: “Feminist myth critics tend to center their discussion on the Great Mother and other early female images and goddesses, viewing these figures as the radical others that can offer hope against the patriarchal repression of women.”<sup>22</sup> Ambas citas se complementan, como podemos claramente observar, pues, gracias a ellas, entendemos que el uso de referentes mitológicos en una obra es para explicar una realidad que sólo se vuelve accesible y comprensible a través de ellos; además, encontramos que en la referencia a estas figuras hay una intención de rebeldía, implícitamente se manifiesta en la obra una esperanza de salvación o, al menos, de lucha por parte de la protagonista.

Las comparaciones con personajes mitológicos no son abundantes, pero sí existe una comparación muy importante en la obra. Verónica, después de una breve y angustiosa entrevista con Ivette sobre un trabajo que a ésta le ofrecen en casa de Cora Logan, dice lo siguiente: “Era increíble que hubiera entrado la primavera y que ella tuviera aquel espanto y aquel pesar. ‘No me volverán loca’, se prometió y recordó a Perséfone, que en esos días abandonaba las tinieblas para reunirse con su madre y hacer florecer los castaños, los prados y los álamos plateados.” (*Reencuentro de...*, p. 197)

Como sabemos Perséfone es Proserpina, quien después de ser raptada por Hades pasa cuatro meses en los infiernos y ocho meses en la tierra, poseedora de dos caras una dadora de vida, durante su permanencia en la tierra, y otra como señora de las tinieblas. La relación con Perséfone-Proserpina puede referirse a las dos existencias en torno a las cuales gira la vida de Verónica, una donde es feliz -la infancia- y otra donde es desdichada -su vida de casada-; estas formas de vida se pueden extender a la vida después del matrimonio de muchas mujeres, quienes descubren que no todo es

---

<sup>21</sup> Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 30.

<sup>22</sup> W. L. Guerin. *op. cit.*, p. 206.

placentero. Northrop Frye hace referencia a este tema en *La escritura profana* y menciona que:

La salida más sencilla de la situación de sacrificio, en lo que atañe al narrador, es la solución de Proserpina. Cuando Proserpina es capturada por un demonio que la ama y traslada al mundo de la muerte, hasta el punto de ingerir algunas pepitas de granada. Aquí la imagen de la comunión que se refiere al alimento reemplaza a la sexual: comer las pepitas es un acto de sacrificio en el cual lo que se sacrifica es simbólicamente su virginidad. A resultas de ello, Proserpina tiene que pasar la mitad de cada año en el mundo inferior y la otra mitad en el superior, girando así según el ciclo de la naturaleza. Ello constituye el arquetipo de todas las vírgenes románticas que se casan y viven 'felizmente' por siempre jamás. Es posible que si se investigara en las felices vidas posnarrativas de algunas de estas heroínas, se descubriría que, al igual que Proserpina, pasan la mitad de su tiempo en infierno.<sup>23</sup>

Vemos que, al igual que Perséfone, Verónica vive en el infierno después del matrimonio, y, de hecho, la vida de Verónica corresponde a esta etapa posterior al matrimonio; es decir, sabemos que Verónica estuvo casada y evidentemente las cosas no resultaron bien en éste, ya que ella huyó de su esposo, por lo tanto la novela gira en lo que sucede con una mujer después de ver que no hay paraíso para ella y sí una condena a la infelicidad.

Sin embargo, también existe otro motivo por el cual la autora utiliza a esta diosa que tiene un carácter dual, y tiene que ver con otro personaje de la obra, que es Cora Logan. La definición de Cora en el *Diccionario de símbolos y mitos* es: "Hija de Démeter y Zeus, llamada también Core e identificada con Perséfone o Proserpina[...] Core, símbolo de la fecundidad, representa la vegetación que brota en la primavera y muere en el invierno."<sup>24</sup> Por lo tanto, la elección de Perséfone no es un motivo casual, ya que las dos facetas de la diosa rigen a dos personajes totalmente disímiles. Uno de los rostros de la diosa es otorgado a Cora Logan, que es la contraparte masculina de Frank, una figura femenina de poder; la otra cara es, como ya dijimos, la de Verónica, la

---

<sup>23</sup> Northrop Frye, *La escritura profana*, p. 103.

<sup>24</sup> José Antonio Pérez-Rioja, *op. cit.*, p. 138.

figura contraria de Cora. Destaca el hecho de que ambas figuras condensan las posibilidades tradicionales de lo que debe ser la mujer: ángel o demonio.

Otro de los personajes que es asociado con un ser mitológico es la Chachis (la mujer vestida de blanco que advierte a Verónica sobre Frank), que según el esposo de Verónica es Circe, una hechicera que transforma, como éste lo indica, a los hombres en cerdos:

-Esa mujer lleva el traje blanco de su última comunión -comentó Ted, el acompañante de su marido y éste se echó a reír. Verónica tuvo una desagradable premonición, quiso decir algo, Ted se inclinó para preguntar qué le sucedía.

-¡Déjala! No te preocupes por Verónica. ¿No sabes que es Circe y convierte en cerdos a los hombres? -exclamó su marido, disgustado, apartando a Ted y tomándola a ella con violencia... (*Reencuentro de...*, p. 9)

Queda claro que la función de la Chachis es la de proteger y advertir, ella alerta sobre el peligro que se cierne sobre la nueva víctima; pero esta profecía aparece velada y no es escuchada a tiempo, pues “Las apariciones, oráculos y visiones necesitan, por causa de su mensaje en clave, del intérprete, que basa su ciencia sobre todo en el conocimiento de símbolos que surgen constantemente –personas humanas, poderes naturales, animales, plantas y objetos-.”<sup>25</sup> En este caso la portadora del mensaje es, tal como la ve Verónica: “Una mujer vestida de blanco avanzó hasta ella y Verónica pensó que era un ángel cansado. En su mano delicada llevaba una copa de champagne que parecía un caliz. Su traje blanco flotaba alrededor de la fragilidad de sus huesos pálidos. Verónica la miró deslumbrada.”(*Reencuentro...*, p. 8) Como apreciamos hay varios símbolos que nos indican la bondad del personaje en cuestión, la mujer porta un caliz, viste de blanco, color de la pureza, parece etérea y, lo más importante, es comparada con un ángel. “Los ángeles desempeñan también el papel de *signos advertidores de lo sagrado*[...] Los ángeles son por lo demás muy a menudo los

---

<sup>25</sup> Elisabeth Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, p. 246.

mensajeros del Señor.”<sup>26</sup> La cita anterior nos confirma el carácter premonitorio de la aparición de la Chachis, quien es elegida como mensajera, ella advertirá del peligro que representa Frank y será desafortunadamente desoída.

Una preocupación recurrente es la de la maternidad y la paternidad; Frank puntualiza reiteradamente su paternidad, señala cómo su madre deseaba tener nietos, por lo que él cumplió -digámoslo así con su deber hacia su madre y hacia la sociedad-, casándose y teniendo cuatro hijos; de esta forma, Frank asume su papel de padre, aunque sea sólo en su vida pública. Esto nos hace reflexionar sobre lo que se espera de las mujeres en la sociedad que las rodea, por ello no nos extraña que:

Sin cuerpo propio, pues éste era concebido como objeto de la sexualidad masculina y reproductor de la descendencia paterna: sin voz ni discurso propios, sin existencia social más que en términos de esposa y madre, las mujeres fueron incorporando históricamente esta imagen devaluada de sí mismas, constitutiva de una subjetividad unificada culturalmente como un no-ser.<sup>27</sup>

Incluso Frank hace énfasis en que su madre sólo respeta a su esposa (y por extensión a la mujer) como ‘madre’, los valores sociales ejercen de esta forma una poderosa influencia en la manera de juzgar a los demás. Resulta curioso que Frank al mismo tiempo que tiene un cariño enfermizo por su madre, también la odie y sea capaz de insultarla, vemos inclusive que sus sentimientos son contradictorios en este caso.

La alcahueta es otra figura importante. Verónica conoce a dos mujeres en diferentes épocas que cumplen la misma función. Primero aparece en escena la señora Dupuy, cuando ello ocurre, Verónica es advertida de lo que implica frecuentarla por un camarero en Venecia:

El camarero la miró con asombro, después de haber observado a la señora Dupuy.

---

<sup>26</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, pp. 98-9.

<sup>27</sup> Aralia López González, “Justificación teórica: Fundamentos feministas para la crítica literaria”, en *op. cit.*, p. 21.

-Es una... digamos... alcahueta... No la frecuente, señorita. No, no la frecuente... aquí en Venecia la conocemos muy bien... (*Reencuentro de...*, p. 39)

Notamos que en ese tiempo ella aún es vista por los demás como una 'señorita', todavía es considerada como una mujer decente. Después, en la tercera parte de la novela, aparece Geneviève, que también cumple con la misma función, la de tapar los escándalos de un homosexual rico; sin embargo, para este momento Verónica ya es un ser desprotegido y sin amigos o personas que se interesen en su porvenir. El lazo que une a la señora Dupuy y a Geneviève es que ambas pertenecen al grupo dominante, son mujeres hábiles que han usado las debilidades de los poderosos para conseguir fortuna y posición:

Quando volvió a Francia, Geneviève ya no trabajaba, vivía en su lujoso estudio y nunca se le ocurrió preguntar cómo lo había adquirido. Fue Ivette la que le contó los orígenes turbios de su actual bienestar.

-Se convirtió en una alcahueta para ricos -agregó Ivette, con voz amarga. (*Reencuentro de...*, p.198)

Para sintetizar podemos decir que Verónica es la representación de lo que las imágenes de Eva y Perséfone simbolizan, la tragedia del exilio, el infortunio del descenso a los infiernos y un futuro incierto. La novela es, en un amplio sentido, la expulsión del paraíso de la protagonista -la infancia-, un intento de rebeldía frustrado y, sin lugar a dudas, un descenso a las tinieblas y a la infelicidad.

### 2.3 EN BUSCA DEL LADO OSCURO

Existe una postura que dice que la mujer y, por tanto, su literatura tienen como yacimiento dos culturas: una es la general, digamos la que nos da el patriarcado, y la otra es la femenina, una cultura silenciada, que suele emerger en los periodos en que la cultura dominante lo permite, como apunta Showalter : "La escritura femenina no está,

entonces, *dentro* ni *fuera* de la tradición masculina; está, de manera simultánea, dentro de dos tradiciones, 'corrientes ocultas', según la metáfora de Ellen Moers, en la corriente principal."<sup>28</sup>

Creo que en *Reencuentro de personajes* vemos la fusión de dos tradiciones, es una novela que tiene como sólidas bases las obras de Evelyn Waugh y de F. Scott Fitzgerald, pero la contribución de Garro se sitúa, entre otras cosas, en el cambio de perspectiva. Mientras que los mundos creados por estos escritores son escenarios masculinos vistos por hombres, Elena Garro cambia nuestra mirada y nos ofrece una obra con una visión femenina; descubrimos la percepción que tienen del mundo los marginados en una sociedad hegemónica.

Tal vez sea la intertextualidad del texto lo que más atrae y cautiva, los ecos que escuchamos de otras novelas y las sombras de sus personajes que se deslizan, completan, magnifican y enriquecen.

De acuerdo con Julia Kristeva "Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto."<sup>29</sup> *Reencuentro de personajes* es, efectivamente, la condensación de una lectura detallada de la tradición, una mirada diferente a dos universos narrativos (el de Waugh y F. S. Fitzgerald), pero sobre todo es una creación nueva, una aportación que enriquece a la literatura en general.

Según la clasificación de Gérard Genette nos encontramos que en el caso de *Reencuentro de personajes* existe tanto una relación de intertextualidad como de hipertextualidad<sup>30</sup>; las citas de las obras de F. Scott Fitzgerald y de Evelyn Waugh al final de la novela corresponden a lo que Genette denomina como intertextualidad,

---

<sup>28</sup> Showalter, "La crítica feminista en el desierto", en *Otramente: lectura y escritura feministas*, p. 106.

<sup>29</sup> Apud Helena Beristáin en *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, p. 47.

<sup>30</sup> Véase *Ibíd.*, pp. 31-39.

mientras que la hipertextualidad es la relación existente entre los hipotextos, *Tender is the night* y *Brideshead revisited*, y el hipertexto que es *Reencuentro de personajes*.

La novela retoma algunos personajes de ambos autores y los sitúa en el futuro, a partir de las descripciones de Fitzgerald y Waugh concibe sus acciones a largo plazo. Así, *Reencuentro de personajes* es, en gran medida, la continuación de la vida de Francisco y de Anthony, puesto que es en torno a él, a Frank, que todo acontece en la historia.

¿Por qué si estaba escrito su encuentro con personajes de Fitzgerald debían ser Francisco y Campion? Scott Fitzgerald fue injusto con ella, debió matar a Francisco en su novela. Entonces Frank hubiera muerto y Eddy, Alex, Rory y ella hubieran podido ser felices. (*Reencuentro de...*, p. 255)

Por ser Frank el responsable de lo que les ocurre a los demás, el papel que juega en la obra es fundamental, por ello merece la pena que lo analicemos con atención. De acuerdo con Verónica, el personaje que éste representa en *Brideshead revisited* es Anthony Blanch de cuyas letras iniciales surge Arturo Bartlet y en *Tender is the night* es Francisco, de aquí sale Frank.

Además de lo que implica la fusión de dos personajes para dar vida a otro más, el caso de Frank es de lo más atrayente, porque tiene una doble personalidad, posee dos caras, una es la de un hombre respetado y respetable: el padre, el esposo, el heterosexual; la otra es la del asesino y el homosexual.

-Desde que Scott lo puso en la novela, Frank optó por su primer nombre: Arturo y escogió su segundo apellido.

-¿Oye, Alex, ahora cuál apellido usa? -preguntó Eddy, con voz infantil.

-No estoy seguro, me parece que el de Arturo F. Bartlet -contestó desganado Alex.

-¡Ah!, se quitó el apellido de su madre: ¡Luengo! Qué chico terrible... (*Reencuentro de...*, p. 218)

Vemos que Arturo es el nombre limpio que puede usar en sociedad, ante los demás, mientras que Francisco, Frank, es aquél que representa su lado diabólico. Y es que a pesar de que son la misma persona él parece estar actuando dos papeles diferentes en una misma película; incluso la personalidad llamada Frank es una dicotomía, que representa tanto lo que la sociedad espera de sus ciudadanos como lo que aborrece de ellos.

Notable es la frecuencia con la que varios personajes de la obra definen a Frank como un histérico: “A Frank le daban ataques de histeria, pateaba, desgarraba sus camisas de seda, gritaba. Pobre, tenía celos de Kat...” (*Reencuentro de...*, p. 217.) La reiteración de este hecho hace necesario un análisis, ya que una descripción como esta no es gratuita y forzosamente tiene una relación e influencia con lo que acontece en la historia.

“La histeria [...] se relacionaba con la exaltación del ánimo. Asimismo, la idea de ‘excitabilidad’, particularmente excitabilidad sexual, ha persistido como una característica de la histeria.”<sup>31</sup> Por su parte “[...] Freud estaba convencido de que la histeria podía curarse cuando ciertos afectos retenidos encontraban su expresión normal. Pensaba que para ello era necesario que el enfermo recordara la situación patogénica inicial, la cual con frecuencia había sido olvidada, pero podía ser recordada durante el trance hipnótico.”<sup>32</sup> Basándonos en lo anterior y, desde luego en la novela misma, podríamos inferir que ciertos problemas de Frank son el resultado de la relación que tiene con su madre, doña Mercedes, una mujer que lo presionó a casarse y que le impidió, entre otras cosas, relacionarse en su juventud con los altos círculos sociales (como deja en claro la cita extraída de *Brideshead revisited* cuando señala que la familia de Sebastián, Mikel, había hallado intolerable a la madre de Anthony, Frank).

---

<sup>31</sup> Ramón de la Fuente, *Psicología médica*, p. 48.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, pp. 55-6.

-Doña Mercedes tiene ahora cuatro nietos de los que ocuparse -contestó él. Su rencor brotaba con ferocidad, como si la terquedad de doña Mercedes para contrariarlo hubiera provocado en él una tragedia irrevocable que de pronto se presentaba ante sus ojos con la misma violencia con la que se había producido...

- Es terrible. En efecto, así es la señora... -senteció y se quedó quieto.

-¿Sabes, chiquita?, cuando vino a visitarme al colegio, los chicos dijeron: "La madre de Frank es una puta".

-¡Qué majaderos! -exclamó Verónica.

-No. Iba muy maquillada, llena de alhajas, en un Rolls Royce. Tenía metida aquí -dijo, golpéandose la frente- a Dolores del Río. (*Reencuentro de...*, p. 82)

Su histeria, también, está relacionada con su incapacidad por aceptarse como homosexual. Crucial para definir la personalidad de Frank es la homosexualidad, ya que ésta marca la conducta del personaje, quien (re)niega su preferencia sexual, sin contar que el mundo en el que se desarrolla la trama está lleno de homosexuales como Lena, Guy o Eddy.

El caso de Frank coincide con lo que se conoce como *homosexualidad egodistónica* que es "[...] un patrón de atracción homosexual que se da en una persona que explícitamente no desea este tipo de atracción y es para él una fuente de perturbación."<sup>33</sup> En efecto, la diferencia entre Frank y los demás personajes homosexuales radica en que éste no se asume como tal, dicha negación le produce una alteración psicológica que lo hará distinto a los otros.

Considerando la época que recrea la novela (Sabemos que los personajes convivieron con Scott Fitzgerald; esto debió ser alrededor de 1920, Verónica entra en escena cerca de 20 años después; por lo tanto, la trama se debe desarrollar en los cuarenta), encontramos que la homosexualidad era considerada en ese entonces como una conducta patológica, todavía en la década de los sesenta se le consideraba como una desviación sexual, siendo hasta los ochenta cuando dicha clasificación

---

<sup>33</sup> *Ibíd.*, p. 423.

desaparece<sup>34</sup>; es decir, la recreación que se efectúa sobre los sentimientos de animadversión de la sociedad patriarcal están a la altura de lo que se creía en ese momento; es claro porque la figura de la alcahueta es tan importante para cubrir los escándalos que los homosexuales ricos solían dar y no asombra que ellos formaran una cofradía.

Desde luego, la narradora no juzga necesariamente la homosexualidad como buena o mala, podemos decir que como la narración parte de una figura que no pertenece a la clase dominante, entonces no emite juicios que descalifiquen a otras minorías. Sin embargo, es patente que la conducta de Frank es anómala, sus acciones obviamente no pueden ser relacionadas de ninguna forma como producto de su preferencia sexual, sino como el resultado de una serie de trastornos de su personalidad, él va más allá de cualquier límite, ha alcanzado la maldad pura como apreciamos en este comentario de Verónica: “Si Frank era homosexual, era diferente de los demás homosexuales, ya que lo consideraba un malvado. Hablaría con Alex, él era distinto, era honesto, serio y le tenía afecto. El mismo Eddy condenaba a Frank.” (*Reencuentro de...*, p. 219)

Uno de los aspectos más atrayentes de la obra, como mencionamos antes, es el diálogo existente entre la novela misma y los libros de Waugh y Fitzgerald; sin embargo, el diálogo va más allá de las relaciones intertextuales, ya que Verónica en más de una ocasión recrimina a estos autores por haberla destinado a ser infeliz, los culpa por no haber asesinado a Frank y por haberla hecho aparecer en sus obras, pues ella, según descubrimos al final, es la persona con quien Anthony Blanch tiene un *affaire* en Munich. Incluso cuando va al estreno de *El gran Gatsby* piensa en lo injusto que ha sido el destino con ella que no la hizo conocer a Gatsby en lugar de Frank. Dicho sino está

---

<sup>34</sup>Véase *Ibíd.*, p. 423.

escrito en ambas novela; de este modo Fitzgerald y Waugh, según Verónica, “tenían el don de la adivinación”. (*Reencuentro de...*, p. 258)

“Sin ser una feminista consciente, muchas de las obras de Garro son una protesta por la situación de la mujer y coinciden ‘con una parte medular de lo que dicho movimiento (feminista) viene expresando’.”<sup>35</sup> Garro aborda las principales inquietudes que la crítica feminista estudia, a pesar de no haberse declarado abiertamente feminista, una gran parte de sus obras muestran los problemas a los que la mujer se enfrenta en un mundo de hombres.

#### 2. 4 SOMBRAS, EL PASADO COMO MOTIVO

Existen otros vasos comunicantes en *Reencuentro de personajes* además de las referencias a personajes de Fitzgerald y Waugh y éstos son aquéllos que Elena Garro traza con la realidad y como veremos en las líneas siguientes constituyen parte del armazón de la novela.

Se ha dicho a menudo que la obra de Elena Garro es de un claro tono autobiográfico y es que, desde la publicación de su primera novela *Los recuerdos del porvenir*, la escritora ha utilizado como referencias para sus personajes a personas reales por ello no es de extrañar que crea en la novela a clé:

-¿Cree en la novela cifra, novela a clé...?

-Sí, creo que en toda novela debe haber claves. A pesar de que se habla de una naturaleza que dicta, no todo es la labor de una musa que inspira y ordena sino que hay mucho de cálculo, de voluntad de decir las cosas pero también de encerrarlas en una cifra. Lo que sucede con eso es que a veces se entiende y a veces no. Hay muchos autores que se quedan con sus claves para siempre porque no hay lector que les entienda. Ese tipo de claves como puedes ver, no son de las más

---

<sup>35</sup> Beth Miller y Alfonso González, *26 autoras del México actual*, p. 202.

aconsejables. En esa cifra que instala el novelista en su trabajo, es dónde germina o se pudre la semilla de la universalidad.<sup>36</sup>

Desde luego Elena Garro ha sido generosa con sus lectores, pues a través de los años nos dio algunas de sus claves, aunque en muchas ocasiones éstas han sido demasiado obvias y por lo tanto fuente de problemas para la escritora, pues parte del rechazo y aislamiento al que fue sometida se debió a ello como bien lo expresa Emmanuel Carballo:

Con Elena Garro el problema es que no sabes dónde termina la obra y dónde empieza lo puramente anecdótico. Se ha descalificado su obra con razones morales, personales, vitales. Se ha tratado de decir que su obra sólo es una venganza y la crónica de un matrimonio mal habido, que es una especie de Medea y Jasón, y que le gustaría matar a *la Chatita* e irse en un carro de fuego por el cielo para hacer sufrir a Octavio Paz. Pero creo que ya se han hecho sufrir bastante y que el mundo de la literatura es muy grande, y que en él hay un lugar espléndido para Octavio Paz y otro espléndido para Elena Garro.<sup>37</sup>

Una de las sensaciones que quedan cuando se compara su vida y su obra es la obsesión de retratar figuras masculinas sofocantes, malvadas y violentas que agobian a indefensas mujeres, cuyo único error es siempre el haberse encontrado con ellos. Por lo que no es de extrañar que la reiteración del tema deje la impresión de esta ‘venganza literaria’ contra Octavio Paz; pero como dice Lucía Melgar “quien narra su pasado, lo recuerda y recrea pero también lo proyecta como quiere que se recuerde y se *lea* su vida. Quien se deja llevar por la magia de las palabras corre el riesgo de confundir ficción y realidad.”<sup>38</sup> La frontera entre la ficción y la realidad en su obra es fina; sin embargo, no deja por ello de existir y nuestro deber no es sólo descubrir su claves, sino en cierto modo el porqué de su existencia, aunque sólo sea para vislumbrar un poco del

---

<sup>36</sup> Miguel Ángel Quemain, “Elena Garro. El porvenir: esa repetición inanimada del pasado.”, en *Revista Mexicana de Cultura*, p. 14.

<sup>37</sup> Emmanuel Carballo, *apud* Luis Enrique Ramírez en *op. cit.*, p. 44.

<sup>38</sup> Lucía Melgar, “Conversaciones con Elena Garro. (Cuernavaca, México, 1997)”, en *op. cit.*, p. 239.

complejo mundo en el que Elena Garro vivió y luego transformó para darle vida en su producción literaria.

El matrimonio para Elena Garro fue un suceso trascendental, pues es a partir de ese momento cuando todo comienza a ir mal a decir de la escritora y en su obra siempre es éste el causante de todas las desgracias de sus protagonistas (basta nombrar a Verónica, Natalia o Mariana), como se aprecia en el siguiente fragmento de la novela que nos ocupa:

Recordó que de niña, cuando tenía miedo, atravesaba corriendo las habitaciones de su casa para llegar al cuarto de su padre. Una vez allí, se lanzaba a la cama de pilares oscuros y dormía protegida por las espaldas anchas de su padre, que a ella le parecían el muro de la seguridad perfecta. Ese milagro no se había repetido jamás, ni en su vida de casada ni ahora que vagabundeaba sin rumbo por ciudades extranjeras. “Empecé a tener miedo cuando me casé”, se dijo, recordando aquellas noches interminables en la soledad de la casa de su marido, de muros oscuros y muebles antiguos, en la cual se hallaba extraña y sola. (*Reencuentro de...*, p. 163)

Esta sensación de soledad y miedo son recurrentes a lo largo de la novela, Verónica siempre está temiendo a su pareja, ya sea su esposo o Frank, es evidente la ansiedad que le produce estar con ellos y el desamparo que siente al verse aislada de su familia, a quien ya no puede ver. Además se debe considerar el arrepentimiento que la protagonista experimenta, esa desazón producida por no haber escuchado los consejos que se le dieron para evitar esas relaciones; todo lo anterior tiene como origen en la vida de la autora su misma pesadumbre por no haber podido decidir su propio destino; es decir, Elena Garro tuvo siempre la impresión de que no tuvo elección en su matrimonio con Octavio Paz y que ella en realidad no estaba de acuerdo en dicha unión:

Le pedí a mi padre que me metiera a un convento para librarme de él [de Octavio Paz]. Y mi padre fue a Puebla a gestionar mi entrada, pues en ese tiempo sólo había conventos clandestinos en México. Debes saber que mi padre era sólo un emigrante español, sin INFLUENCIAS y que

Paz pertenecía a una familia de políticos, y que México siempre fue México. Una mañana antes de entrar a clases, me esperaba en la esquina de la Universidad con sus amigos: me llevaron a tomarme unas fotos de cinco minutos y luego a un juzgado, me aumentaron la edad y me casaron. Escondieron mis libros debajo de la escalera del Juzgado. Después, fue la catástrofe. Mi padre se enojó conmigo, yo no quise irme a la casa de Paz y me quedé en la mía muchos días. Paz amenazó, en México están sus cartas de llamamiento a la Comisaría, etc. Me acusaba de abandono de hogar. Fue un lío horrible.<sup>39</sup>

Es ésta la versión que Elena Garro dio siempre de su matrimonio, un acto en el cual ella participó pasivamente, en el que no se tuvieron en cuenta sus deseos y que en el futuro la haría sentir tan arrepentida como el eco formado por la voz de Verónica lo refleja.

Lucía Melgar afirma que “La visión del matrimonio como obstáculo para la libertad y la felicidad tan recurrente en la obra garriana, aparece ya claramente en dos de sus cartas de 1948 y 1949.”<sup>40</sup> Elena Garro y Octavio Paz se casan el 15 de mayo de 1937<sup>41</sup> y once años después es evidente el deterioro de la relación, que terminará definitivamente en 1962 cuando Octavio Paz se va a la India como embajador; estos datos son muy importantes, porque incluso la fecha de escritura de *Los recuerdos del porvenir* es posterior a estas cartas (1952-1953). De esta forma observamos que toda la obra de Garro estuvo influida por su matrimonio y los problemas que éste suscitó, por lo que no debe sorprendernos el hecho de que sus personajes femeninos tengan como característica común el ser víctimas, pues es así como ella se sintió.

Tomemos por ejemplo la obra que nos ocupa, *Reencuentro de personajes*, que tiene su origen en agosto de 1961; para ese año la relación Paz-Garro estaba a punto de terminar y ya había pasado por diversas experiencias como el romance de Elena Garro con Adolfo Bioy Casares, que terminó mal, y su relación con Archibaldo Burns.

---

<sup>39</sup> “Elena cuenta su historia. Fragmentos de Cartas a Gabriela Mora”, en *op. cit.*, pp. 283-4.

<sup>40</sup> Lucía Melgar, “Elena Garro en París (1947-1952). Una lectura de sus cartas a José Bianco y Ninfa Santos”, en *ibíd.*, p. 165

<sup>41</sup> Los datos fueron tomados de “Cronología de la vida y obra de Elena Garro”, en *ibíd.*, pp. 303-328.

Resulta evidente que para la escritora, que tenía frescas estas relaciones que no habían tenido un buen final, existía un vínculo indisoluble entre la infelicidad y el matrimonio, pues por añadidura éste la había conducido a la soledad y a la larga al exilio; de tal manera que no es de extrañar que para ella el matrimonio haya sido sinónimo de condena y castigo y que sus novelas hayan terminado por describir lo que para la escritora misma había sido un desafortunado error.

Así, Elena Garro recurre a la realidad para tomar no sólo situaciones, sino también a personas, y es de esta forma como *Reencuentro de personajes* convierte su experiencia sobre todo con Archibaldo Burns en la escalofriante aventura hacia la nada de Verónica:

Sobre la novela *Reencuentro de personajes* Elena Garro me informó que ella personalmente había hecho el viaje que el personaje Verónica hace a Suiza y a París. Garro fue acompañada por un hombre que aún está vivo y es muy respetado en México. Ella tiene presente no sólo los nombres de los personajes de esta novela, sino también de los personajes de sus múltiples cuentos, novelas y obras de teatro. La felicité por su extraordinaria memoria, y me respondió que en la mayoría de sus escritos hay parte de su vida, de sus familiares o amigos y esto hace que permanezcan en su memoria.<sup>42</sup>

Encontramos también en las *Memorias* de Helena Paz Garro una referencia a una situación, al parecer, vivida por Archibaldo Burns y que fue trasladada al papel por Elena Garro; Helena Paz señala que una vez platicando con Burns, éste le contó lo siguiente:

-¿Cuál es la mujer más guapa que ha visto en su vida?  
Esto lo entusiasmó.  
-¡Ah!, déjame ver. Sí, ya; era yo muy jovencito, estaba en el hotel Beau-Rivage con mis padres, en Lausana, y vi pasar por la puerta de cristal una carita, ¡pero qué carita! Luego la conocí; sí, sí, la llamaban “Tiger”. Después la traté y descubrí que era un hombre vestido de mujer.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Rhina Toruño, “*Reencuentro de personajes*, de Elena Garro”, en *Sábado*, p. 1.

<sup>43</sup> Helena Paz Garro, *Memorias*, p. 353.

Es posible observar la gran similitud que existe entre obra y vida, pues Frank, al igual que Archibaldo Burns, habitó en el hotel Beau-Rivage, y ahí conoció a la carita, como se refiere a Kat (que es en realidad Eddy Carril); e incluso en el libro Frank afirma que Kat es la mujer más bella que él ha visto:

-Bebe, Eddy, bebe por los buenos tiempos. Tú sabes que Kat fue mi gran amor. No la olvido; no la olvidaré nunca. Sé honrado, tampoco tú olvidas las fugas nocturnas a Ginebra... -le dijo con una voz tan humilde que Verónica lo miro asombrada.

-Sí criatura, sí Kat era una chica muy bonita, la más sexy y la más puta. Nunca olvidaré cómo caías delante de ella de rodillas. ¡Perverso!, lo que te excitaba no eran las fugas sino los regresos a Lausanne -dijo Eddy, apurando el whisky. (*Reencuentro...*, pp. 148-149)

Parece que Elena Garro también conocía esta anécdota de Burns y que al escribir *Reencuentro de personajes* y construir al personaje de Frank no la olvidó.

En esta novela Elena Garro recrea a Verónica, su evidente *alter ego*, que se fuga con su amante Frank, Archibaldo Burns; la protagonista, Verónica, ha abandonado a su esposo y emprende una fallida búsqueda de libertad para caer en una trampa incluso más terrible que la anterior, la del desprestigio:

-Hubo un error, señorita. Su cuarto estaba reservado, el nuevo huésped llega dentro de dos horas.

-¿Señorita? -repitió maquinalmente, mientras escuchaba aterrada al hombre de la administración, que la contemplaba impecable desde su bien cortado jaquet.

La cara del hombre y la palabra 'señorita' eran irrevocables... Su pasaporte decía 'casada'... En otro tiempo había cenado con ellos en sus palacios y algunas de las mujeres de las góndolas habían sido sus amigas. Ahora no reconocía a nadie y nadie la reconocía. Al principio se comentó el escándalo de su matrimonio, después se olvidó y ella cayó en el anonimato. Frank la escondía o se perdía durante días enteros. (*Reencuentro de...*, p. 32)

Es indudable que esto corresponde con lo que Elena Garro escribió en sus diarios y que podemos leer en *Testimonios sobre Elena Garro*, donde apreciamos los símiles entre vida y obra como Patricia Rosas dice:

En las páginas anteriores vimos cómo Elena es perseguida por Archibaldo Burns desde que la conoce en 1953. Aproximadamente en 1954 Elena inicia un *affaire* con él, relación turbulenta que pone en tela de juicio la reputación de Elena en la sociedad puritana mexicana de la época. Octavio Paz se separa de Elena entre 1956 y 1957 a raíz de esta relación y comienza a hablar del divorcio [...] Por un lado sus ataques contra de los terratenientes y, por otro, su relación llena de escándalos públicos con Burns, son dos factores que desencadenan la salida humillante y dolorosa de México en 1959.<sup>44</sup>

Notamos que Elena Garro plasma en *Reencuentro de personajes* la experiencia de saberse rechazada por la sociedad al haber entablado una relación con otro hombre estando casada, y es que al escribir parece que se libera y expresa todo aquello que no pudo y quiso decir en su momento o como Elena Poniatowska afirma: “La peor maldición para un amante es convertirse en personaje de ficción de Elena Garro. Los retratos que hace de sus sucesivos pretendientes son despiadados y, sin embargo, algo tienen de verdad. Auténtica expositora de la psicología femenina, Elena Garro, al seducirnos, defiende a las mujeres del mundo, sin siquiera proponérselo.”<sup>45</sup> Es decir, Elena Garro al ficcionalizar su vida encuentra el camino a la universalidad, refleja el mundo interior femenino para enseñarnos lo que las mujeres sienten al saberse al margen de lo que está bien visto por la sociedad; ella nos muestra la cara vedada a lo público, las sombras detrás de cada historia.

Desde luego no se pretende decir que todo lo que la autora escribió sea necesariamente lo que pasó, sino que la transformación de lo vivido en materia literaria produce en este caso concreto una ventana a lo universal, a la experiencia femenina, a la realidad de la vida de una gran parte de las mujeres; sin embargo, debemos apuntar que si bien puede ser cierto que la intención de Elena Garro haya sido vengarse, no deja de ser verdad también que: “El presente de la escritura sin duda condiciona el

---

<sup>44</sup> Patricia Rosas Lopátegui, *op. cit.*, p. 233.

<sup>45</sup> Elena Poniatowska, “Elena Garro: la partícula revoltosa”, en *Las siete cabritas*, p. 105.

rescate del pasado; no cuenta tanto lo recordado como cuándo se recuerda y a partir de dónde.”<sup>46</sup> De tal forma que si tomamos en cuenta que el germen de esta novela comienza en 1961, notaremos que en aquella época Elena Garro se encontraba justo en el momento más conflictivo de su matrimonio, y que posteriormente vendría su huida del país en 68 y su largo exilio, sucesos que no la dejarían olvidar y sí, probablemente, magnificar cada uno de sus recuerdos.

La amarga experiencia del adulterio en Verónica parece ser un eco fiel a las ideas de la escritora: “En carta del 13 de enero de 1975 escribe que ‘en esos tiempos [los años cincuenta] creía que el matrimonio era muy importante y el adulterio se pagaba con la vida.’”<sup>47</sup> Por lo que no es de asombrar que en *Reencuentro de personajes*, Verónica se vea ante ese porvenir, ante la imposibilidad de escapar de sus enemigos y de saber que las puertas de la felicidad están cerradas para ella, porque: “Para Frank todo era fácil, la había perseguido hasta Europa sin arriesgar nada; en cambio, ella lo había perdido todo.”(*Reencuentro de...*, p. 58)

Esta sensación de injusticia y de desigualdad, respecto a cómo se juzga a las mujeres y a los hombres también parte de su propia experiencia, pues como señala Patricia Rosas:

En el sistema patriarcal sólo se señala y culpa a la mujer; el hombre se salva, queda inmune, aunque también sea culpable del mismo delito. Octavio no sólo tuvo amantes, sino que propició siempre las relaciones extramaritales de Elena con sus amigos, y se negó a darle el divorcio desde que ella se lo pidió en Nuevo York y luego en París. ¿Por qué? Porque al provocar las infidelidades de su esposa, no sólo justifica las suyas, sino que también tiene licencia para denigrarla, doblegarla y castigarla.<sup>48</sup>

Vemos de esta manera que una de las inquietudes que intenta resolver la novela es la de desenmascarar la doble moral, a la que juzga duramente, pues Verónica sufre

---

<sup>46</sup> Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, p. 186.

<sup>47</sup> Gabriela Mora, “Correspondencia desde España: obra y vida de Elena Garro”, en *op. cit.*, p. 80.

<sup>48</sup> Patricia Rosas Lopátegui, *op. cit.*, p. 237.

y muere a manos de un ser como Frank, sólo porque queda aislada al cometer adulterio, un único delito que la condena al ostracismo y a la nada.

Rosario Castellanos señala que “En el cuerpo femenino se sustenta la fama de todos los hombres de su raza y cualquier mal empleo corporal, cualquier apariencia sospechosa puede empañarla y destruirla. El castigo es la muerte.”<sup>49</sup> Y es efectivamente la muerte la que espera a Verónica y, mientras ésta llega, sólo existe un no futuro que Elena Garro debió sentir en más de una ocasión.

---

<sup>49</sup> Rosario Castellanos, *Declaración de fe. Reflexiones sobre la situación de la mujer en México*, p. 52.

### 3. *Testimonios sobre Mariana*. El camino hacia la salvación.

*Testimonios sobre Mariana* es una novela escrita en tres voces, tiempos y perspectivas diferentes, que cuentan la relación de los narradores con Mariana, desafortunada víctima que deambula por las noches y calles de París y Nueva York. Esta obra compuesta por los testimonios de Vicente, Gabrielle y André intenta reconstruir con los datos y las pistas proporcionados por los testigos la vida de Mariana y, sobre todo, busca aclarar su muerte, cómo y por qué pasó; aunque queda del todo claro que esa labor titánica no será llevada totalmente a cabo, pues parece que entre más se acercan los testigos a la verdad, más irreal todo parece, por eso Delia Galván afirma que:

La trama de esta obra la puede deducir el lector de lo que narra cada testimonio, es decir, que no hay una trama convencional y al mismo tiempo puede haber varias tramas, según el hilo de pensamiento de cada lector.<sup>1</sup>

Así es como con cada nueva lectura o enfoque la verdadera historia se nubla cada vez más dejando tanto al lector como a los narradores sumergidos en una serie infinita de confusiones y malos entendidos.

Vicente es el primero que nos ofrece su testimonio, “un joven rubio, de aspecto atlético y sonrisa infantil”<sup>2</sup>, casado con una mujer rica y mucho mayor que él. La visión de Vicente es la de un sudamericano perteneciente al grupo dominante, incluso si la forma en que llegó a éste sea poco ortodoxa, quien se relacionará con Mariana casi con exclusividad a través del grupo formado por los amigos de Augusto, fatídico esposo de Mariana; este hecho es de suma importancia, ya que condicionará la impresión nunca del todo limpia de Mariana, puesto que durante todo el tiempo en que se

---

<sup>1</sup> Delia V. Galván, *La ficción reciente de Elena Garro* 79-83, pp. 45-6.

<sup>2</sup> Elena Garro, *Testimonios sobre Mariana*, p. 161. (A partir de esta nota aparecerá en el texto sólo *Testimonios...*, acompañado del número de página.)

conocen los comentarios hostiles hacia Mariana serán abundantes, lo cual hará que Vicente dude continuamente de ella.

El segundo testimonio tiene a Gabrielle como hablante, ella es una mujer soltera, sin recursos para sobrevivir, militante del partido comunista, que con persistencia se reprocha el no haber ayudado a Mariana, debido a que de haberlo hecho habría perdido todo el apoyo de Augusto, su jefe. Sin embargo, es ella quien nos revela la vida sórdida de Mariana, la forma degradante en que era tratada y la desesperación que ésta sentía por estar en un callejón sin salida. Rebecca Biron apunta con mucha precisión estas dos actitudes de Gabrielle hacia Mariana, la de total camaradería y la de testigo de la injusticia cometida a ella: “Como narradora, Gabrielle adopta un tono condescendiente hacia Mariana, creando una fantasía romántica de la historia de ésta. Gabrielle está completamente consciente del sádico trato de Augusto hacia Mariana, y también está consciente del peligro físico y psicológico en el cual vive su amiga.”<sup>3</sup> Queda bastante claro que este testimonio es el retrato de una amistad frustrada y una denuncia a destiempo.

André es el tercero en narrar lo que sabe sobre Mariana; es interesante notar que es quien conoció menos a Mariana y quien estaba menos relacionado con el grupo de Augusto, de hecho Mariana lo considera amigo suyo y no de su esposo. André es tres años menor que Mariana y en opinión de Rebecca Biron “es un joven rico e idealista que exagera su conocimiento de Mariana y su contacto con ella.”<sup>4</sup> Pero es probable que fuese gracias al poco trato que tuvieron que no fue tan contaminado por la maledicencia, ni fue sujeto de demasiadas presiones para alejarse de ella.

Una de las características más sobresalientes de la obra es el continuo movimiento que de ella se desprende, puesto que los tres testimonios interactúan entre sí, al respecto Delia Galván ha señalado que: “Elena Garro además de hacerlo múltiple

---

<sup>3</sup> Rebecca Biron, “Testimonios sobre Mariana: Representación y la otra mujer”, en *op. cit.*, p. 172.

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 174.

le da movimiento yuxtaponiendo el testimonio de un personaje sobre el de los otros y frotando uno contra los demás, de manera que nunca están estáticos para el lector que no los puede aprehender del todo.”<sup>5</sup> Y es de esta forma que nunca podemos asir el conjunto de la tragedia llamada Mariana, aunque lo que sí nos queda del todo claro es el carácter funesto que rodeó su vida. Para abundar sobre este punto recurriremos a Tomachevski que nos señala lo siguiente:

...la trama se muestra como el conjunto de los motivos considerados en su sucesión cronológica y en sus relaciones de causa a efecto; el argumento es el conjunto de esos mismos motivos, pero dispuesto con arreglo al orden que observan en la obra... En una palabra: la trama es lo que ha ocurrido efectivamente, el argumento es el modo en que el lector se ha enterado de lo sucedido...<sup>6</sup>

Observamos que en *Testimonios sobre Mariana* existe una marcada diferencia entre la trama y el argumento, después de leer los tres testimonios podemos de cierta forma rehacer la trama, rellenar algunos espacios vacíos con información dada en uno o en otro testimonio e incluso es posible visualizarlos en el tiempo con cierto orden; sin embargo, el modo en que los mismos acontecimientos han sido contados difiere en cada ocasión en el orden cronológico, la cantidad de información que cada testificante nos refiere y, por supuesto, la perspectiva desde la que se nos cuenta.

El caso de André es probablemente el más disímulo de los tres, puesto que nos narra una historia bastante alejada de aquélla que dejan entrever Vicente y Gabrielle, porque en su caso la información que nos brinda es más escasa y es el resultado de pocos y muy breves encuentros. Contrasta notablemente con la situación y los cruces que resultan entre los relatos de Vicente y Gabrielle, quienes por haber pertenecido - incluso de forma marginal por su condición, uno de esposo pobre y la otra de

---

<sup>5</sup> Delia Galván, *op. cit.*, p. 47.

<sup>6</sup> *Apud* José María Pozuelo, “Estructura del discurso narrativo”, en *Teoría del lenguaje literario*, p. 228.

trabajadora- al grupo de Augusto compartieron una infinidad de momentos comunes, veamos un ejemplo:

Cuando llegué a su casa a las cuatro de la tarde la encontré charlando con Gabrielle, la mujer vieja amiga suya y de Romualdo cuya existencia había olvidado. No hicimos el amor. Mariana me obligó a llevar a Gabrielle a las cercanías de un pueblo vecino en donde se hospedaban los padres de su amiga. Durante las dos horas que esperamos en el auto viendo caer la lluvia quise saber lo que se proponía Mariana, pero fue inútil. (*Testimonios...*, p. 34)

[...] Me aplastó el despotismo de Vicente, lo supe duro e implacable, sólo podía adoptar su misma actitud. En la calle nos encontramos con la tarde desapacible, la lluvia barría las aceras, Mariana me invitó a entrar en el asiento posterior del automóvil de Vicente, mientras ocupó el lugar junto al volante. El muchacho con un aire de desgano ofensivo me pidió que le indicara la ruta... Cuando llegamos al asilo perdido en el campo y aislado por la lluvia Vicente me regaló un “adios” decidido. “¡Qué fácil es ser rico!”, me dije con rencor, chapoteando en el fango. Iba convencida de que Mariana lo obligaría a esperarme. En el asilo organicé un pequeño festín con mis padres y con los demás ancianos. La tarde lluviosa se convirtió en un momento de esplendor imprevisto. Salí ya de noche. (*Testimonios...*, pp. 202-203)

Como podemos observar en estas citas que se refieren al mismo acontecimiento, la intensidad de lo contado y las emociones que se desprende varían notablemente en ambas narraciones. En el primer caso, uno puede inferir que en ese momento Gabrielle era poco importante para Vicente en su relación con Mariana y que lo más trascendente de ese día es el no haber hecho el amor; desde luego aparece la presión que ejerce Mariana para que lleven y esperen a su amiga, aunque no debemos dejar de ver la precisión con que Vicente señala el tiempo que permanecieron ahí, pues éste es un relato contado varios años después de ocurrido este incidente.

Por su parte, Gabrielle apunta de una manera contundente la antipatía que siente hacia Vicente, hecho que produce como efecto la permanencia de la pareja afuera del asilo, mientras ella disfruta la tarde. Aquí, figura también la invitación de Mariana para llevarla y, por supuesto, la irritación manifiesta que le produce a Vicente dicho viaje,

pero hay un énfasis marcado en la actitud insolente del joven y el disgusto cada vez mayor que siente hacia él Gabrielle.

Resulta imposible no notar que como lectores nos veremos influidos por alguno de los narradores de forma más decisiva, pues no olvidemos que “la función básica propia de un acto de habla es la de <hacer cambiar de opinión> a un oyente como función de la interpretación de un enunciado.”<sup>7</sup> De tal manera que en estos tres testimonios nos vemos abrumados por elegir una verdad, porque al final de la historia hemos de decidir a quién le creemos más, aunque ello no excluye el hecho de que la impresión general desprendida de los tres relatos es la de una muerte provocada y planeada con mucha anticipación.

Desde luego debemos también apuntar que Vicente, Gabrielle y André son al mismo tiempo narradores y personajes, por lo tanto su actuación dentro del relato es la de narradores homodiegéticos. Helena Beristáin dice al respecto que “es narrador homodiegético si, a la vez que narra, participa en los hechos como personaje”<sup>8</sup>, condición que reúnen los tres narradores de las tres historias. Para ampliar un poco el punto recurriremos a Ana María Hernández que dice al respecto de la novela lo siguiente: “La *narración con* permite, también, estar ante una obra abierta, en la que si bien se sugiere el final, se deja al lector la posibilidad de realizar una interpretación o juicio sobre lo leído, además de que permite, entre líneas, conocer una cosmovisión humana parcial y falible.”<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> T. A. Van Dijk, “La pragmática de la comunicación literaria”, en *Pragmática de la comunicación literaria*, p. 179.

<sup>8</sup> Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 357.

<sup>9</sup> Ana María Hernández, *La memoria sin tiempo. Un acercamiento a la narrativa de Elena Garro*, p. 102.

### 3.1 TESTIMONIOS: ENTRE LA VERDAD Y LA MENTIRA

Esta novela parece desde su título cruzar algunas fronteras, sus bordes difusos y finos tratan de engañarnos, pues se esconde y evade como la presencia de Mariana. Es probable que para reafirmar la veracidad de la existencia misma de su protagonista, Elena Garro haya optado por darles voz a sus narradores a través de un discurso como el del testimonio, porque:

[...] el discurso-testimonio es un mensaje verbal (preferentemente escrito para su divulgación masiva aunque su origen sea oral) cuya intención explícita es la de brindar una prueba, justificación o comprobación de la certeza o verdad de un hecho social previo, interpretación garantizada por el emisor del discurso al declararse *actor* o testigo (mediato o inmediato) de los acontecimientos que narra.<sup>10</sup>

Como vemos nos es un hecho fortuito el que pensemos que el optar por una narración de este tipo es para probar tanto la vida de Mariana como la de dejar testimonio de las torturas a las que fue sometida hasta su triste desenlace, o, como diría Gabrielle “será hermoso que alguien sepa la trágica verdad sobre una bella desconocida”. (*Testimonios*, p. 282)

Y no sólo se remite a la cuestión de la veracidad la razón por la que Garro usa el testimonio en esta obra, ya que fácilmente podemos observar que es el testimonio una voz comúnmente alzada para dar fe de una experiencia particular y trágica que remite a otras muchas situaciones similares que les ocurren a los seres oprimidos y marginados, porque “cada testimonio particular evoca en ausencia una polifonía de otras voces posibles, otras ‘vidas’ (una variación de la forma general es precisamente el testimonio polifónico, compuesto por testigos diferentes del mismo evento).”<sup>11</sup> Es decir, en *Testimonios sobre Mariana* tenemos una historia que nos remite a la de todas

---

<sup>10</sup> Renato Prada Oropeza, “De lo testimonial al testimonio. [Notas para un deslinde del discurso-testimonio]”, en *Los sentidos del símbolo*, p. 249.

<sup>11</sup> John Beverley “Anatomía del testimonio”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, p.12.

aquellas mujeres que han vivido situaciones similares de maltrato; lo anterior al ser aplicado a un campo meramente literario es un eco de otras novelas de Elena Garro, como la que ya hemos estudiado en el capítulo precedente, donde la situación es claramente parecida, mujeres orilladas a sobrevivir en un ambiente hostil, en el que una figura masculina restringe y condiciona la existencia, hasta que las protagonistas, pensemos en Verónica, es presionada a dejar de ser y finalmente a morir como en este mismo caso.

Probablemente una de las ideas más interesantes sea la de dar voz al marginado y al desaparecido, recobrar con la palabra y el recuerdo al ausente como para traerlo a la vida; esta idea no es tan extraña si entendemos que “La preservación de la voz del Otro es la preservación de la historia del Otro.”<sup>12</sup> En este conservar encontramos una rebelión contra el opresor, pero, sobre todo, un alinearse y un intentar comprender al oprimido, un dejarlo ser que se convierte en ocasiones en la razón de ser del relato, pues a que otra cosa podría aspirar Mariana si no fuera a ser escuchada y legitimada por el mismo medio que la descalificó, porque el testimonio opera como contrapoder; así, todas las difamaciones que ha sufrido en este caso Mariana son contestadas a través de un medio legítimo que las desmiente; veamos un ejemplo claro de lo anterior:

Pasaron varios días en los que sólo di paseos en automóvil y escuché algunas opiniones acerca de Mariana que me desconcertaron. Debía estar siempre donde no deseaba y escuchar palabras que sólo me irritaban.

-El lesbianismo latente de Mariana... -dijo Romualdo con malicia.

El afán de clasificar sexualmente a las personas me produjo un disgusto. ¡Resultaba una verdadera manía! Nadie podía acusar de lesbiana a aquella muchacha campestre y simple. (*Testimonios...*, p. 18)

Mientras que en vida Mariana se ve rodeada por la intriga de Augusto y su grupo de amigos, es en la muerte cuando recupera su dignidad y cuando, por fin, se

---

<sup>12</sup>Hugo Achugar, “Historias paralelas/Historias ejemplares: La historia y la voz del otro”, en *ibíd.*, p. 66.

esclarecen, aunque sea parcialmente, los malos entendidos y las mentiras con cara de verdad que han sido utilizadas.

Si nos preguntamos cuáles son las ventajas de tener a otro hablando en tu nombre, dando testimonio sobre ti y por qué no hacerlo en persona, encontramos una explicación relacionada, desde luego, con lo que hemos venido comentando: la veracidad. Si Mariana hubiese narrado su historia habría establecido un lucha desigual, habría sido como enfrentarse contra todo el aparato de poder de Augusto, pero sin otra prueba que su palabra ya desvirtuada; sin embargo, para combatir el silencio al que Mariana ha sido reducida el mejor método es utilizar al sistema a tu favor, en este caso la autora emplea un discurso hegemónico en personajes autorizados a hacerlo, quienes toman la figura ya invisible para darle la forma que le fue arrebatada.

Así, configurar una personalidad y darle vida sería el propósito fundamental de cada uno de los relatos que desde un presente tienden puentes hacia un pasado ya lejano para definir y rescatar por medio de la evocación una figura ya desdibujada, a quien darán lentamente forma a través de recuerdos dolorosos.

Si nos concentramos en los narradores debemos pensar que el ejercicio de contar la historia de Mariana y parte de su propia historia es también un ejercicio de liberación, puesto que es un fragmento que no han podido comunicar a otros con anterioridad, por lo que su importancia es doble, en primera como testimonio de una injusticia y en segunda como vehículo salvador, como expiación tardía y como desahogo. La necesidad de hablar sobre Mariana va ligada a un necesitar contar la experiencia para a través de esta reconstrucción aprehender y desentrañar más hilos sueltos, porque

La palabra es como la luz, signo de toda potencia y claridad de espíritu; y en el encerramiento su eco resplandece con más fuerza que en ningún otro lugar. El discurso representa un intercambio simbólico, una forma de

sociabilidad y una posibilidad de comunicación en este universo de silencio.<sup>13</sup>

Si al estar callados la intensidad de la voz aumenta, entonces qué sucede cuando nos encontramos con tres personajes que han sido silenciados y reprimidos, que se han visto aislados; bueno, tenemos que al narrar esa parte oscura de su vida se liberan de una forma explosiva, pues revelan, o lo intentan al menos, un misterio que con el paso de los años ha crecido, aunque ese secreto sea tan parte de ellos mismos que no deseen desprenderse totalmente de él: “Es difícil explicar lo sucedido y además no me gusta revelar mi secreto...”(*Testimonios...*, p. 353). En este caso, André es quien cierra su testimonio dejando claro que nos ha contado sólo una parte de lo que sabe, mas no hablará de lo demás por ser su secreto, parte de él mismo de la que no desea desprenderse, por lo que nos deja sólo con un fragmento de esta historia, la más pública debemos suponer.

Ahora, consideremos que los tres narradores no habían podido hablar sobre el tema con libertad, ya que siempre existía la sospecha de estar frente a un traidor, un enemigo. La relación de los hechos funciona como una conversación simbólica con oyentes atentos y no prejuiciados, es un reintegrarse al mundo y exponer una parte desconocida a los demás, a los otros. Además existe un rasgo común en los tres testimonios, la inclusión de elementos de carácter sobrenatural, llamémosles así, como los siguientes:

Antes de terminar diré que después de mi charla con Augusto, miré las fotografías de Mariana y en todas, salvo en una, su diminuta imagen ha desaparecido... ha vuelto a mirarme y su figura pequeñísima agita la mano en señal de despedida antes de desaparecer para siempre... (*Testimonios...*, p.122)

[...] pues la verdad y única verdad es que casi todas las noches las veíamos en escena, confundidas entre las figuras blancas de los coros de baile. A veces nos hacían alguna seña desde el escenario. (p. 280)

---

<sup>13</sup> Antonio Bueno García, “Influencia de los espacios cerrados en las escrituras del yo”, en *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, p. 123.

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. (p. 353)

Observamos que los tres creen firmemente en los hechos sobrenaturales como lo son la desaparición de Mariana de las fotografías de Vicente, la presencia de Mariana y su hija en el ballet vistas por Gabrielle, Irina y Vasily después de su muerte y el poder del amor de André para detener la repetición del suicidio de Mariana noche tras noche para esperarlo. Todas estas declaraciones están enunciadas de una manera muy seria, con convicción, no como una creencia sino como una verdad; desde luego, los narradores ya se han ganado nuestra confianza y además nosotros como lectores estamos convencidos de que el plano en que se mueve Mariana es distinto; por ejemplo, Vicente hace suficientes alusiones a la posibilidad de cambiar de realidad cuando está con Mariana: “También yo corría por un tiempo plano como la carátula por la que él corría sin que ningún milagro se produjera, las horas pasadas con Mariana estaban llenas de imágenes y significaciones profundas, surgidas del tiempo impalpable de los sueños...”(*Testimonios...*, p. 39)

Finalmente nos falta señalar una de las características que atrapan al lector sin darle otra posibilidad que la de imbuirse en ese mundo poblado por sueños y pesadillas: La frescura que se desprende de cada testimonio es esencial en esta novela; cada uno de los narradores nos parece inmediato y cercano, como si fuera alguien a quien conocemos, una persona real; este efecto es logrado porque son los testigos de lo que están contando, y es este matiz el que le confiere autenticidad al relato, ya que: “En la percepción inmediata de su lector, no existe en el texto documental/testimonial una verdadera diferencia entre testigos, protagonistas y narradores de la historia...”<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Julio Rodríguez-Luis, *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana. Estudio taxonómico*, p. 129.

### 3.2 YO Y LOS OTROS: BUSCANDO LA NORMA

Una de las temáticas más importantes de Garro es el constante enfrentamiento entre los desposeídos y los poderosos (ejemplo claro son las obras estudiadas en este trabajo, donde es posible observar la lucha de las protagonistas contra algún grupo en el poder, representado por una figura masculina, llámese ésta Gerardo, Augusto o Frank), tema que nos remite al patriarcado, pues es este sistema el que explica la clase de relaciones que permean la realidad de la novela. En *Testimonios sobre Mariana*, Mariana es irremediablemente controlada por Augusto con todas las herramientas que el sistema le brinda, y es el dinero una de las más importantes armas para inmovilizar a Mariana, que al no contar con recursos para huir debe quedarse en las condiciones y términos que su esposo le dicta:

-Gabrielle, cene con nosotros. Mariana volverá cuando se dé cuenta de la inutilidad de su chantaje. No tiene casa, ni tiene adónde ir -afirmó Augusto. (*Testimonios...*, p. 147)

Así es como es obligada a permanecer al lado de su esposo y a soportar todo lo que éste la obliga a hacer; sin embargo, no es sólo el dinero lo que Augusto utiliza como medio de control, pues él también aprovecha a Natalia, su hija, para chantajear a Mariana:

-¿Por qué no se divorcia?  
-Me quitaría a Natalia para siempre. ¿Cree que me gusta el infierno en el que vivo? Desde que nació la niña, vivo aterrada... usted no sabe nada, nada, nada... (*Testimonios...*, p. 205)

Augusto, que es sin duda un hombre hábil, sabe que no hay mejor manera de controlar a alguien que no sea la de dejarla aislada, por lo que Mariana es desacreditada ante todas las personas que simpatizan con ella; de este modo, la duda de si ella es una arribista, mentirosa, loca, etc., anula toda posibilidad de ayuda:

-Le molesta que le impida mentir. Toda su familia fue como ella: mentía como respiraba. No hay solución para este problema, André. (*Testimonios...*, p. 291)

Y, desde luego, quién mejor que una mujer para desprestigiar a otra, la solución óptima para definir contundentemente la conducta inmoral de otra, porque “Como ocurre con otros grupos marginados, la sociedad concede a unas cuantas mujeres una posición superior para que ejerzan sobre las demás una especie de censura cultural.”<sup>15</sup>

Al día siguiente Suzy me explicó el recorrido que hicieron juntos esa noche por los lugares de moda. Augusto era encantador y le había dado una verdadera cátedra de arqueología.

-¿Y su mujer? -le pregunté.

-Una histérica que le hace la vida imposible -declaró Suzy con aire pensativo. (*Testimonios...*, p. 291)

Ya sea Eugenia, una poderosa rival, o Suzy, la realidad de Mariana es saberse juzgada *a priori* y alejada de cualquier ayuda, porque finalmente las mujeres, como los hombres, aspiran a entrar al grupo que ostenta el poder, o, al menos, a girar en la órbita más cercana, pues el no hacerlo les puede costar el trabajo en el mejor de los casos: “Le molesta que la llame burguesa. Mírese a usted misma, luchando y explotando a inocentes, admitiendo los crímenes para guardar su puesto parasitario, como dicen ustedes...”. (*Testimonios...*, p. 267) Como dice Rebecca Biron “Al ver a Mariana como una desamparada víctima de la violencia machista, Gabrielle debe evadir su culpa de haber victimado a otra mujer a través de su dependencia de, y su participación en, el sistema patriarcal.”<sup>16</sup>

La culpa de Gabrielle por no haber ayudado a Mariana es latente en toda su narración, porque ella reconoce a la víctima que es Mariana, pero el miedo actúa como un poderoso agente que la inmoviliza; además se sabe incapaz de actuar contra ellos,

---

<sup>15</sup> Kate Millett, *Política sexual*, p. 123.

<sup>16</sup> Rebecca Biron, *op. cit.*, p. 172.

contra el grupo de Augusto, pues Gabrielle se reconoce como un ser marginal sin poder, amistades, dinero o influencias.

Debemos resaltar que Mariana es la negación de la persona, no sólo porque sus derechos han sido nulificados, sino porque vive rodeada de no personas, de marginados y oprimidos, pues los únicos, a quienes les es permitido interactuar con ella, son a sus amigos los rusos, a los criados o a personas como Gabrielle, que no son una amenaza:

Durante la conversación, intuí que ninguno de los invitados a la mesa gozaba de una fortuna, excepto Willy, que corría con los gastos de la cena, como pude comprobarlo al final. Comparé su miseria dorada con el despilfarro de los amigos de Augusto y una vez más llegué a la conclusión de que el poder económico se había desplazado a América. (*Testimonios...*, pp. 186-7)

Ana María Hernández sugiere al respecto que “La relación que existe con los otros personajes se da de dos formas: o se es amigo-confidente y entonces cómplice solidario de sus angustias y necesidades, o se es el otro, o los otros, que las mantienen atan y encierran en un mundo que no es el de ellas, que limitan sus posibilidades de cambio-búsqueda.”<sup>17</sup> Creo que sólo faltaría añadir que los amigos-confidentes lo son por haber experimentado precisamente situaciones similares, por pertenecer al grupo marginal y por no poder hacer nada para cambiar de situación:

-¡Gabrielle!, odio a Romualdo, los odio a todos. Me quieren rebajar como rebajan todo lo que tocan. Hablan de libertad y son unos tiranos millonarios. ¡No creen en nada, excepto en su dinero y en su poder! Abusan de su fuerza, desprecian a los débiles, a los pobres, a los humildes, son fariseos. ¡No les crea nada! (*Testimonios...*, p. 169)

Es fácil determinar que Mariana reconoce la posición ventajosa de Augusto en la vida y sabe que éste usa y abusa de su situación para obtener y llegar a donde quiere,

---

<sup>17</sup> Ana María Hernández, *op. cit.*, p. 129.

circunstancias que le parecen abominables a Mariana, quien deja entrever su conocimiento de los métodos poco ortodoxos que su marido emplea.

Resulta interesante señalar que los momentos en los que vemos platicar a Mariana y a Augusto son muy pocos, y por supuesto cada uno de ellos es un recuerdo del narrador en cuestión; es decir, no podemos fiarnos totalmente de la reconstrucción de la narración, aunque no dejan estos encuentros de ser reveladores. Deborah Tannen apunta que “la parquedad en el hablar puede ser un instrumento de poder. Ésta es precisamente la afirmación de Sattel (1983), quien sostiene que los hombres emplean el silencio para ejercer poder sobre las mujeres.”<sup>18</sup> Si partimos de esta afirmación y la trasladamos a la novela encontramos que la parquedad o incluso el silencio son estrategias usadas para demostrar la desigualdad y la situación de sumisión o miedo del otro, sea éste Mariana o un subalterno; veamos por ejemplo en el testimonio de André la conversación que entablan Mariana y Augusto:

-¡Augusto!... ¿Viniste? -preguntó aterrada al hombre que había tratado de presentarse. Este la miró con frialdad.  
-Vine -contestó con voz cortante.  
-No sabía a qué horas volverían y pensé que podía venir aquí un rato -dijo ella.  
-¡Mientes! -contestó el hombre mirándola con ojos fríos.  
(*Testimonios...*, p. 289)

En este pequeño fragmento, podemos observar en principio el miedo producido en Mariana como efecto de la presencia inesperada de su esposo; en cuanto él llega, la atmósfera la oprime y se vuelve taciturna; también notamos que las intervenciones de Augusto además de breves son agresivas, mientras ella parece estar justificándose. Curioso es el hecho de la reiteración de la frialdad de Augusto al ver a Mariana, vemos de esta forma que se enfatiza para que no pase inadvertida para el lector la actitud de Augusto hacia ella.

---

<sup>18</sup> Deborah Tannen, *Género y discurso*, p. 47.

Otra escena que también nos esclarece el tipo de trato que Augusto y los suyos les daban a los marginados, se observa en el caso de Charpentier, un joven de origen humilde que necesitaba trabajo y es al final acusado de estafar a los Stein; el día en que Mariana lo presenta con los millonarios que pueden ayudarlo, queda del todo claro que el muchacho es considerado por Rudia como una nulidad: “No preguntó por Charpentier. El muchacho enrojeció y clavó la vista en el suelo.” (*Testimonios...*, p. 180)

La razón por la que es importante señalar la manera en que son tratados o mejor dicho ignorados estos personajes, es porque a través del tipo de conversación que sostienen o dejan de tener, se muestra la no pertenencia al grupo, y, por lo tanto, el abismo que los separa económica y socialmente. Esto se refuerza si observamos que existen básicamente dos grupos, uno el de los poderosos, el otro de los marginados; las personas que los integran no se identifican entre sí, hablan lenguajes diferentes. Es decir, existen lazos invisibles que hacen que una mujer como Raymonde, comunista, se lleve con un hombre como Boris, viejo oficial ruso; y estos lazos no son otros que los de la solidaridad de compartir el mismo destino, que los une y los hace actuar en concordancia para protegerse unos a otros, aun cuando estos intentos sean fallidos, por eso Boris le dirá a Gabrielle que

Mariana era como yo, un ser inútil. La historia está contra nosotros, pero la historia no es Raymonde, son ustedes los burgueses, los que sólo desean obreros y patrones y odian lo inútil. Dígame ¿para qué es útil una rosa?, ¿para hacer un perfume inútil? ¿Qué más da que las personas huelan a sudor o a rosas? ¡Bah!, ustedes han hecho un mundo horrible. ¡Horrible! Invivible... ¿qué más da que Mariana haya muerto?... (*Testimonios...*, p. 268)

Esta reflexión nos lleva a pensar en el cambio de valores que se ha dado como evidencia Boris; el texto presenta lo que siente y le pasa al grupo vencido en este cambio. Veamos lo que Noé Jitrik señala como una de las nociones existentes de ideología para aclarar el punto: “la ideología es o sería la forma que adoptan las ideas

triumfantes, que son las de las clases dominantes; eso quiere decir, *contrario sensu*, que ideas que no sean de las clases dominantes no pueden ser consideradas ideología...”<sup>19</sup> Es decir, aquello en contra del grupo en el poder es peligroso, ajeno, ignorado y considerado innecesario, por lo que una vida de esa especie es vacía y sin importancia.

### 3.3 EL AMOR A LA LIBERTAD O LA VIDA COMO BÚSQUEDA DEL AMOR

Ortega y Gasset dice que “el amor es un hecho poco frecuente y un sentimiento que sólo ciertas almas pueden llegar a sentir...”<sup>20</sup> Partiremos de esto para entrar a las relaciones que se ilustran en esta obra. Vicente y André en sus testimonios mencionan en varias ocasiones su amor por Mariana y el grado de desarrollo de su relación con ella; sin embargo, la novela deja en claro que el amor en sí, como diría Ortega y Gasset, es infrecuente y Mariana misma comprende la importancia de ser amada y amar, aun cuando sea ésta una elección riesgosa:

-Al amor lo persiguen -concluyó Augusto mirando a su mujer como si ella fuera la perseguidora.  
-Sólo cuando es verdadero -contestó Mariana. (*Testimonios...*, p. 23)

Vemos que mientras Augusto intenta desvirtuar la imagen de Mariana haciéndola ver como una mujer banal a los ojos de los demás, Mariana hace una declaración de fe y un augurio de lo que pasará en su historia personal. Resulta curioso que desde la óptica de Vicente, que es quien nos cuenta esta anécdota, su relación con Mariana fue perseguida y sabotada por todo el grupo de Augusto, de tal forma que para Vicente la conversación entre Mariana y Augusto no sólo fue profética, sino en retrospectiva una clara advertencia de lo que sucede en la vida cotidiana, porque el arriesgarse a amar

---

<sup>19</sup> Noé Jitrik, “Lenguaje e ideología”, en *El balcón barroco*, p. 177.

<sup>20</sup> José Ortega y Gasset, “Para una psicología del hombre interesante”, en *Estudios sobre el amor*, p. 54.

trae consecuencias por demás fatídicas para aquéllos que se entregan completamente. De hecho, así lo cree Gabrielle que piensa lo siguiente después del encuentro entre Vicente y Mariana en Nueva York: “Tal vez Vicente había precipitado el final, pues Augusto nunca perdonaría la humillación sufrida. Mariana se había convertido en un monstruo enemigo al enamorarse de Vicente.” (*Testimonios...*, p. 127)

Debemos señalar y recalcar que los testimonios sólo nos dan una idea de quién es y qué sentía Mariana, pero que la pérdida de objetividad de los narradores se incrementa proporcionalmente al interés por el tema; en el caso de la relación Vicente-Mariana, resulta imposible no creer que Vicente al narrar no haya dejado de seleccionar y resignificar ciertos episodios confiriéndoles un carácter distinto al que probablemente tenían. Lo anterior resulta obvio cuando comparamos la versión de Vicente y la de Gabrielle; observemos, por ejemplo, algunas de las cosas que Mariana le dice a Gabrielle respecto a Vicente:

-Vicente no vale nada. ¡Nada! Lo supe siempre, pero se necesitan fantasmas para sobrevivir -contestó con voz tranquila.  
Sus palabras heladas sobre el único hombre que había amado me sobresaltaron. (*Testimonios...*, p. 132)

Tomemos en cuenta que esta declaración tan fría ocurre poco antes de la desaparición de Mariana y poco después de que ha visto y estado con Vicente en Nueva York, donde ella recibe más de una decepción al ver que Vicente no hace nada por detener su final, al ignorarla y no protegerla cuando una horda la persigue en la fiesta del barco, o cuando la deja ir con Augusto. Vemos que el único motivo que impulsaba a Mariana para ver a Vicente era perseguir un sueño, una ilusión, que a falta de mejor destinatario lo tomó como objeto.

A Gabrielle le parece más que sobrecogedora la declaración de Mariana, pues la sabe de siempre inmersa en un mundo mágico, donde el amor desde luego tiene un

lugar especial, por eso no le había asombrado la siguiente conversación que tuvo con Mariana:

-¿Usted cree en el amor?

-Sí...

-Creo que mi amor será un violinista húngaro que aparecerá en la plazotela para llevarme con él... (*Testimonios...*, p. 141)

Observamos de esta forma que Mariana efectivamente ha estado en busca del amor durante mucho tiempo y a causa de no haberlo encontrado ha aceptado un sustituto; advertimos también que en la declaración anterior existe un elemento importante: la liberación; el amor vendrá como liberador y aparecerá de la nada. Esto es, el encuentro que plantea hipotéticamente Mariana tiene una índole mágica, es como imaginar al 'eterno príncipe azul' que llegará para rescatarla, o, como dice Simone de Beauvoir "las mujeres son camaradas de cautiverio y se ayudan a soportar la prisión y hasta a preparar su evasión, pero el liberador vendrá del mundo masculino."<sup>21</sup>

Vemos, así, que los papeles están bastante definidos: Gabrielle actuará como amiga y confidente, Mariana como la víctima, Augusto como el carcelario, Vicente como el liberador fallido y, finalmente, André como el verdadero salvador. Debemos matizar la última parte, si bien es cierto que André es quien la libera, dicho rescate sólo se dio gracias al amor; pensemos que "para el amor, la belleza y la felicidad no hay muerte ni cambio; su poder sobrepasa nuestros órganos."<sup>22</sup> Es a causa de esta intemporalidad y permanencia que la redención de Mariana es posible. Mariana, si recordamos, se le aparece a André después de su muerte, pues en ese momento necesita para partir ser perdonada, por eso Saturnal le dirá posteriormente a André lo siguiente:

-Me visitaba, necesitaba ser absuelta, que alguien la amara para poder descansar. ¿No sabes que el amor redime de todos los pecados?

---

<sup>21</sup> Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 317.

<sup>22</sup> Apud José Antonio Pérez-Rioja, *El amor en la literatura*, p. 145.

[...]-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. (*Testimonios...*, p. 352)

El poder concedido al amor es capaz de eximir y redimir cualquier culpa o pecado, incluido el suicidio. Por eso no es de extrañar que “André, al confesar su amor a Mariana, la salva de la nada. Augusto, al destruir su imagen ante todos, la condena a las sombras, la desaparece y la integra a la nada. André, con su amor le devuelve la dignidad de un ser valioso, digno de ser recordado.”<sup>23</sup> El amor funciona como el detonador de la salvación de Mariana, porque a partir de ese instante, Mariana es considerada una persona, a quien se le puede recordar ya limpiamente; después de ser salvada por el amor y a través de él, ella podrá descansar en paz y los que la aman podrán recuperarla de la oscuridad a la que fue condenada incluso en vida. Ortega y Gasset dice que:

Amar una cosa es estar empeñado en que exista; no admitir, en lo que depende de uno, la posibilidad de un universo donde aquel objeto esté ausente. Pero nótese que esto viene a ser lo mismo que estarle continuamente dando vida, *en lo que de nosotros depende*, intencionalmente. Amar es vivificación perenne, creación y conservación *intencional* de lo amado.<sup>24</sup>

Y es precisamente esto lo que ocurre en *Testimonios sobre Mariana*, al menos lo que sucede en el caso de André; más adelante volveremos al testimonio de Vicente y los sentimientos de éste hacia Mariana. André es el eterno amante, que dedica su vida a darle forma a la amada, es él quien en este sentido conserva la memoria de Mariana, aunque debemos resaltar que es la imposibilidad del amor entre ellos lo que hace que éste nunca termine:

---

<sup>23</sup> Patricia Sánchez, *El amor en “Testimonios sobre Mariana”*, p. 63.

<sup>24</sup> José Ortega y Gasset, “Facciones del amor”, en *op. cit.*, p. 72.

-¿Sigues enamorado de Mariana? -me preguntó hace muy poco mi primo Bertrand.

-Ahora no puedo dejar de amarla nunca -le dije sin más explicaciones. (*Testimonios...*, p.352)

Esta conversación ocurre después de la muerte de Mariana y es parte del cierre, del final, del testimonio de André, donde éste nos confirma el hecho de que su amor permanecerá perdurable e inmutable a pesar de la ausencia de su amada. La declaración de este sentimiento se da en un marco donde la primera pasión de juventud ha pasado, donde diez años median entre el primer descubrimiento de Mariana y su pérdida, así que podemos pensar que no es un capricho pasajero, sino una decisión que se basa en sentirse parte de su amada, suceso nada extraño tomando en cuenta lo siguiente:

Este es el síntoma supremo del verdadero amor: estar al lado de lo amado, en un contacto y proximidad más profundos que los espaciales. Es un estar vitalmente con el otro. La palabra más exacta, pero demasiado técnica sería esta: un estar ontológicamente con el amado, fiel al destino de este, sea el que sea.<sup>25</sup>

Entonces no debe sorprendernos que Mariana viva por y en André, y que él espere encontrarse con ella después de la muerte, porque el amor los ha hecho uno, a tal grado que la muerte no es un obstáculo para que André la ame por siempre.

La relación de André con Mariana difiere de la que establece con Vicente, de quien Mariana no estaba verdaderamente enamorada como ya vimos que le confirma a Gabrielle; consideremos a continuación las razones que hacen de esta última una relación destinada al fracaso.

Uno de los principales obstáculos a los que se enfrentan es la eterna duda que domina a Vicente, el nunca creerle a Mariana y sí a los demás, el desconfiar de ella y de lo que le decía; lo anterior es lo que produce un desenlace negativo, ésta es la

---

<sup>25</sup> José Ortega y Gasset, “Amor en Stendhal”, en *ibíd.*, p. 84.

principal diferencia entre ambas relaciones, la credibilidad de André frente a la desconfianza perpetua de Vicente provoca que éste se convenza de que ha perdido a Mariana: “Dudé. Y ahora sé que Mariana tampoco me espera en el cielo sentada en la sillita de Van Gogh...” (*Testimonios...*, p. 122)

Es posible que sea esta duda constante la que causó que Vicente nunca se haya comprometido realmente con Mariana; la desconfianza y los demás obstáculos que les fueron impuestos, desencadenan la desdicha de los amantes, objetivo primario de Augusto y sus cómplices. Sin embargo, la más probable razón por la que la relación de Vicente y Mariana no funcionó, fue porque ellos son muy parecidos, ambos padecen de los mismos defectos y de la misma clase de belleza, incluso sus situaciones en la vida son similares:

La amabilidad imperturbable de Vicente ocultaba tempestades parecidas a las que Mariana disimulaba con risas. Como ella, estaba tostado por el sol y parecía un deportista... Su cortesía inmutable se podía comparar con la alegría inalterable de Mariana cuando actuaba en público. En ambos, bajo una juventud asoleada se ocultaba un nihilismo peligroso. (*Testimonios...*, p. 161)

Son estas similitudes las que los atraen y repelen, porque ninguno de los dos puede romper con su pasado. Vicente es, como él mismo lo declara, un cobarde y son esas ataduras las que limitan sus decisiones, por eso dirá Vicente: “Tuve la certeza de que un destino adverso marcaba las líneas paralelas de nuestras vidas que corrían juntas pero sin tocarse. Debería haberme impuesto con ella, haberla amado para obligarla a permanecer cerca de mí.” (*Testimonios...*, p. 36)

Dice Saint-Exupéry que las mujeres “se cansan incluso de quien las ama cuando para demostrarles su amor acepta convertirse en eco y espejo, puesto que nadie necesita ver su propia imagen”<sup>26</sup>. En este caso Vicente no busca conscientemente mimetizarse con Mariana, aunque el parecido está ahí minando todo futuro.

---

<sup>26</sup> Apud José Antonio Pérez-Rioja, *op. cit.*, p. 42.

Si vamos un poco más allá, veremos que Vicente se cuestiona el no haber amado a Mariana, y es que de hecho éste es un tema recurrente en todo su testimonio, el no estar seguro de lo que siente por ella, el dudar tanto de sus sentimientos como de los de ella: “Creía conocerla y ahora dudaba de ella. Sabía que me amaba pero existía dentro de ella una fuerza que la obligaba a contradecir con hechos duros sus palabras dulces. Nadie podía confiar en ella y resultaba terrible para la persona que la amara.”(*Testimonios...*, p. 98) Lo mismo se puede aplicar a Vicente quien se contradice con sus acciones o hechos, además es claro que esta aseveración puede corresponder a lo que Mariana podría haber pensado sobre Vicente, quien en ocasiones nos da la impresión de amarla y en otras de ser indiferente a lo que le pasa.

El amor no correspondido también está presente en la novela y nos referimos a todas aquellas presencias que tratan de imponerse de una manera molesta e inoportuna: a Mariana le pasa esto con Ramón, a Vicente con Tana, y, a André con Jenny. Todo ello sucede porque “cuando alguien no ama, el amor que le es dedicado le desespera, le atosiga por su extremada pesadumbre.”<sup>27</sup> Estas relaciones han fallado debido a que ellos, los amados, no desean serlo por sus incansables amantes, por lo que estos amores resultan asfixiantes:

Un hombre rubio parecido a ella corría por la avenida sombreada de castaños en dirección nuestra. Eché a andar el automóvil y me alejé.

-¿Quién es?

-¡Mi sombra! No soporto que me amen. Te hacen sentir un criminal. Y son ellos los criminales -afirmó convencida.

Pepe me había hablado de aquel hombre molesto y su insistencia me recordó a Tana. También yo tenía a una ‘sombra’. (*Testimonios...*, p. 11)

[...]El teléfono llamó con insistencia, debía ser Jenny que se negaba a aceptar que nuestra aventura había terminado. (*Testimonios...*, p. 334)

---

<sup>27</sup> José Ortega y Gasset, “La elección en amor”, en *op. cit.*, p. 138.

Estos amores no pedidos, que se traducen en sombras, que no quieren dejarlos nunca, provocan en los amados un cansancio y aburrimiento perpetuos, y, en el peor de los casos, el de Mariana con Ramón, pueden generar en el amante incluso odio y sed de venganza, ya que las “pasiones humanas están siempre relacionadas con pasiones contrarias, nuestro amor siempre relacionado con nuestro odio y nuestros placeres con nuestros dolores.”<sup>28</sup>

El tema del amor está muy conectado con el del adulterio que implica también una actitud rebelde, porque es un ir contra las instituciones ya sea el estado o la iglesia, es enfrentarse al esposo, y, es adquirir un poco de libertad o como dirá con mayor precisión Octavio Paz:

Atacarlo [al matrimonio], es disolver las bases mismas de la sociedad. Y de ahí también que el amor sea, sin proponérselo, un acto antisocial, pues cada vez que logra realizarse, quebranta el matrimonio y lo transforma en lo que la sociedad no quiere que sea: la revelación de dos soledades que crean por sí mismas un mundo que rompe la mentira social, suprime tiempo y trabajo y se declara autosuficiente.<sup>29</sup>

Es el adulterio basado en el amor libre y sin compromisos el que desencadena la caída de Mariana; es esta clase de relación la que es condenada por Augusto y su grupo, porque atenta contra el matrimonio como convención, ya que todos ellos favorecen incluso la relaciones extramaritales cuando lo único que representan es una mera satisfacción sexual o el medio para llegar a un fin, que es lo que pasa en la mayoría de los casos, como el de Sara y Guy, el de Vicente y Tana, o el de Augusto y Eugenia; estas relaciones no implican ninguna afrenta, porque no hay un futuro en ellas; sin embargo, la relación Vicente-Mariana pertenece a otra categoría, en la que, como dice Paz, hay un encuentro de soledades que construyen un espacio propio, circunstancia que queda demostrada en el testimonio de Vicente:

---

<sup>28</sup> Denis de Rougemont, *Amor y occidente*, p. 200.

<sup>29</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 216-7.

Cogidos a las rejas tuvimos la seguridad de que habíamos llegado al reino de los sueños.

-El que entre será amado para siempre -dijo Mariana meditabunda. Empujé una de las rejas y entré en aquel lugar encantado, desde allí le tendí la mano a Mariana.

-Ven, mi amor -le dije. (*Testimonios...*, p. 37)

Es, entonces, la libre elección la que rompe las barreras, es el desinterés de los amantes el que preocupa e inquieta, es el transportarse a otra realidad lo que determina el compromiso, al menos en la primera etapa de la relación de Vicente y Mariana, y por ello dirá Ana Bundgard que:

El amor es la contrapartida del poder, es fuente de vida, principio subversivo. Paradójicamente el amor en la mayor parte de las ficciones de Elena Garro redime al sujeto, porque le hace caer en la culpa, la cual posibilita la transformación de lo mítico en lo histórico; es decir, mientras que el amor está ubicado en una especie de umbral, en una zona de pasaje, la culpa, por el contrario, incorpora al sujeto a la historia. El amor es por lo tanto ambiguo: salva y condena.<sup>30</sup>

Así, la única opción viable para una no persona como Mariana es el amor, pues será éste el que la libere de sus sufrimientos, y no hablamos sólo de la expiación del suicidio como lo plantea André, sino en conjunto será el amor el que termine con la vida agobiante que llevaba con Augusto.

### 3.4 ESPEJOS, EL REFLEJO DEL YO

Líneas arriba hablamos de las sombras de Vicente y Mariana, de estos seres que por el amor y/o deseo hacia ellos se mimetizan y se desdoblan. Éste, sin embargo, no es un caso aislado, pues también Natalia, Pepina, Dimitrova e incluso Vicente mismo son

---

<sup>30</sup> Ana Bundgard, “La semiótica de la culpa”, en *op. cit.*, p. 138.

dobles de Mariana, cada uno por distintas razones como veremos adelante, aunque primero nos detendremos para ver lo que se dice sobre el tema del doble:

El desdoblamiento quizás no suponga más que una metáfora de esa antítesis o de esa oposición de contrarios, cada uno de los cuales encuentra en el otro su propio complemento; de lo que resultaría que el desdoblamiento (la aparición del Otro) no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo; en otras palabras, la aparición del Doble sería, en último término, la materialización del ansia de sobrevivir frente a la amenaza de la Muerte. No en vano, bajo la influencia de Freud, en la literatura moderna, la aparición del Doble es indicio de que la Muerte está próxima.<sup>31</sup>

Las apariciones de estos dobles comienzan cuando la situación de Mariana con Augusto está desgastada, una vez que ella ya ha pensado e intentando suicidarse, cuando Mariana cree que no hay salida para el estado en el que sobrevive. Cada uno de estos avisos de su muerte actúan como presagios para los demás del deterioro de la calidad de su vida, de cómo Mariana está perdiendo poco a poco lo último que le queda y creo que el punto decisivo y que nos confirma su inminente fin es la aparición de Natalia, su hija, como el doble perfecto: “El doble es a veces Natalia, la hija de Mariana, quien actúa igual que su madre y a veces parece ser la misma persona...”<sup>32</sup>

Resulta curioso notar que salvo Natalia que muere junto a Mariana los demás dobles de Mariana sobreviven quedando como testigos y sobre todo como fragmentos aislados que representan una parte de lo que fue Mariana. Es decir, cada uno de los dobles restantes simboliza y encarna una faceta de Mariana, es como si en la vida de cada uno de ellos quedará su propia existencia. Pepina es la mujer que logró divorciarse de su esposo y aunque queda desprestigiada socialmente logra escapar: “Yo conocía su secreto, se había casado con un homosexual y ahora vivía apartada del

---

<sup>31</sup> Juan Bargalló, “Hacia una tipología del doble: El doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, en *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*, p. 11.

<sup>32</sup> Delia Galván, *op. cit.*, p. 70.

mundo, contemplándonos desde una distancia insuperable. Se había convertido en una persona intocada e intocable.” (*Testimonios...*, p. 92)

Dimitrova comparte con Pepina y Mariana un matrimonio poco afortunado, ella tiene un hijo que le sería arrebatado si intenta divorciarse y es una bailarina que se retiró por deseo de su esposo; evidentemente nos encontramos con la misma situación de Mariana, una mujer presionada a obedecer los mandatos de su marido y sin alternativas reales, como diría Katia “Un artista no debe casarse nunca y menos con un comerciante.” (*Testimonios...*, p. 94)

Y tenemos por último a Vicente de quien hemos ya mencionado el parecido que guarda con Mariana, por lo que sólo añadiremos que él también se encuentra atrapado en un matrimonio parecido a los anteriores claustrofóbico e interminable:

Quando salíamos del restaurante le pregunté por qué me había llamado al hotel.

-Porque tu mujer te obligaba a ir adonde no querías.

-¿Cómo lo supiste?

-A mí me sucede lo mismo. (*Testimonios...*, p. 10)

Como hemos señalado todos estos dobles son como ecos que le sobreviven a Mariana, son almas que al padecer lo mismo logran vincularse con una Mariana que comienza a desaparecer. Sin embargo, Mariana y Natalia tienen dobles más exactos, según Gabrielle descubrirá, en María y Tatiana, la vida de estas últimas difiere porque ellas alcanzarán la felicidad, pues María se casará con otro Vicente; es decir, que ellas representan el otro destino de Mariana, el dichoso. No es casual que Vasily diga sobre este incidente lo siguiente:

¡Los dobles! La confirmación de mi teoría. No existe un caso singular o una persona única. Los hechos y las personas se repiten en otros hechos y otras personas exactamente iguales, una se salva y la otra se pierde. Dios nos crea, nos echa a andar en circunstancias iguales, uno se desvía y se pierde, el otro sigue las huellas dejadas por su ángel y se salva. (*Testimonios...*, p. 241)

Vemos de esta forma como el círculo se completa, pues la aparición de los dobles perfectos se da justo en el momento de la desaparición de Mariana, cuando su muerte está próxima y como afirma Delia Galván: “El uso del doble también señala el paso continuo entre la frontera de la vida y la muerte que es como Mariana vive...”<sup>33</sup> Paso que se dará definitivamente cuando una vez muerta visite a André para pedirle su ayuda.

Resulta interesante notar que el doble, la imagen de Mariana o Natalia, refleja una ruptura con la realidad, muestra el momento de quiebra que experimentan con el mundo y personalmente su propia desintegración.

El espejo y el doble son símbolos habitualmente usados para representar los conflictos de la mujer, y especialmente para dramatizar la fragmentación y alienación a la que se ha visto sometida por unas tradiciones que la encasillaron en ciertos *rôles*, impidiéndole su desarrollo integral.<sup>34</sup>

Es decir, la fragmentación interna se proyecta en el espejo, que es como ver la otra realidad, la que muestra sin concesiones el estado del alma y en la que es imposible ocultar el deterioro mental y anímico: “Me pareció verla reflejada en un espejo hecho de astillas y que también ella contemplaba su imagen mutilidad y multiplicada...” (*Testimonios...*, p. 132) No sorprende que Gabrielle haga este comentario, ya que en él descubrimos precisamente la desintegración a la que hace referencia la cita anterior, pues observamos que hay una comunión entre el objeto y el sujeto. Así, vemos que tanto el espejo como Mariana están destruidos; el primero se transforma en el objeto que refleja dando como resultado una imagen dañada que muestra a su modelo en un proceso de deterioro y descomposición infinitos.

---

<sup>33</sup> *Loc. cit.*

<sup>34</sup> María Caballero, *op. cit.*, p. 54.

### 3.5 LA MEMORIA DEL DESTINO

Hemos apuntado la importancia de la memoria como mecanismo de preservación del individuo, ya que es a partir de ésta que un personaje como Mariana puede ser recordado y vuelto a la vida, aunque es necesario señalar que la importancia de la memoria trasciende y se extiende por y a través del tiempo, como cada uno de los testimonios da fe para formar lo que llamamos historia:

La historia es la suma de experiencias colectivas. Existe una memoria individual y una colectiva, un tiempo individual y un tiempo colectivo. La conjugación de ambos da como resultado una historia. La memoria es el resultado de hechos que se realizan en un momento cualquiera.<sup>35</sup>

En este sentido, el propósito de los tres testimonios, que son finalmente tres memorias conservadas en papel, es el de comenzar a registrar la historia de Mariana, como respuesta a la versión, llamémosle, oficial dada por Augusto:

Los equivocados merecen el olvido que ella ha alcanzado plenamente. La mano que borró la imagen de Mariana guardada en la memoria de sus amigos como una imagen reflejada en el agua, fue la mano de Augusto su marido, que implacable revolvió el agua, desfiguró su rostro, su figura, hasta volverla grotesca y distorsionada. Al final, cuando las aguas se quietaron, de Mariana no quedó ¡nada! Cambiar la memoria para destruir una imagen es tarea más ardua que destruir a una persona. (*Testimonios...*, p. 123)

Resaltemos ciertos elementos en el párrafo anterior que nos dan algunas claves para entender al menos la motivación de Gabrielle para rescatar a Mariana. En principio, se afirma que Mariana está olvidada, que de ella no queda nada, pues Augusto se ha encargado de eliminar todo recuerdo que de ella tuviesen los que la conocieron; luego se dice que su imagen fue desfigurada, envilecida, proceso que observamos con claridad a lo largo de la novela, para dar paso a la nada, a un vacío del

---

<sup>35</sup> Ana María Hernández, *op. cit.*, p. 8.

espacio que ella habitó. Sin embargo, cada testimonio mismo es ejemplo de cómo, a pesar de todos los obstáculos impuestos, hay quien la recuerda años después de su desaparición. Entonces el tiempo no será un factor decisivo, sino un requisito para moldear las memorias individuales que darán lugar a la historia personal de un ser marginal como Mariana.

En *Testimonios sobre Mariana* el paso del tiempo es vivido con nostalgia o melancolía porque Mariana no tiene futuro. En cada una de las tres partes que componen la novela, Mariana es historia, ya no existe para los narradores, ellos la describen a partir de una reflexión que hacen desde su presente y entonces no la conocemos en orden cronológico y lineal, sino a partir de diversos tiempos pasados, donde la coherencia del tiempo está dada por el presente de los narradores.<sup>36</sup>

Es interesante notar que, a pesar de esta recuperación desde el presente, nos queda la impresión de que para André y Vicente sus futuros están ya decididos. En el caso de André resulta claro que lo único que aguarda es reunirse con Mariana y por ello su testimonio como vimos concluye con la afirmación de que Mariana lo esperará en el tiempo; mientras que para Vicente la certeza de haber perdido definitivamente a Mariana es lo que cierra su testimonio. Lo anterior no resulta realmente sorprendente y, menos, si recordamos lo que Garro ha dicho:

Yo creo que la memoria es el destino del hombre, porque cuando nosotros nacemos, ya el destino que vamos a llevar, ya lo tenemos dentro, por eso ya no nos acordamos de él. Y podemos salvarnos por un acto casi mágico. 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.<sup>37</sup>

Este acto mágico no es otro que el amor, porque es el amor de André el que detiene la caída de Mariana cada noche, es lo que evita esa repetición que se vuelve infernal; es decir, el amor rompe las barreras impuestas por el tiempo, por el destino, y

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>37</sup> Beth Miller y Alfonso González, *op. cit.*, p. 206.

es la única esperanza que existe para la salvación como ya habíamos señalado con anterioridad. Lo que aquí podemos añadir es la naturaleza desfavorable del destino que parece estar en contra de personajes como Mariana: “[...] el cielo dejó de ser líquido para fijarse en un momento trágico, indicando que el destino estaba contra nosotros.”(*Testimonios...*, p. 61)

Con respecto al poder del destino como generador de desgracias se ha escrito lo siguiente:

La fuerza irracional y trágica del destino y del azar, que en un contexto mítico-mágico paraliza al sujeto impidiéndole actuar libremente, es reabsorbida en una nueva categoría, la de lo absurdo o fatal, que parece ser la lógica que estructura y determina el desarrollo de los acontecimientos en los cuales se ven involucrados los personajes de ficción de las últimas novelas de Garro.<sup>38</sup>

Dentro de este marco, podemos ver que lo que anima la novela es esta fuerza trágica que conduce a los personajes a un futuro desolador, donde no hay esperanzas reales -salvo las dadas por el amor o los llamados actos mágicos- y donde el final de Mariana no necesita ser relatado, porque toda su vida es la anticipación de su muerte.

Observamos que los testigos de la vida de Mariana están conscientes de la imposibilidad de escapar del destino por medios normales, por lo que incluso ellos intentan romper el hechizo a través de métodos ortodoxos; mientras que Vicente buscará incansablemente un mocasin, Gabrielle, por ejemplo, reescribirá la vida de Mariana:

Angustiado, me volví al camino del bosque, debía encontrar el zapato para no perder a Mariana... Se preparaba una catástrofe para los dos y era ella quien la había provocado. Sólo yo podía conjurarla y continué buscando febrilmente... Era necesario romper el maleficio creado por Mariana... A las doce de la noche abandoné la búsqueda y llegué al hotel derrotado. (*Testimonios...*, pp. 55-6)

---

<sup>38</sup> Ana Bundgard, *op. cit.*, p. 134.

Fue entonces cuando se me ocurrió escribir una novela sobre su vida, recordé que la naturaleza imita al arte y decidí darle un final feliz, que cambiaría su destino... Escribí muchas cuartillas, modifiqué algunas de las situaciones que había vivido con ella para poder llegar al final feliz que me proponía. (*Testimonios...*, pp. 209-210)

En ambos casos existe el deseo de detener la catástrofe, de romper con el círculo de tragedias, aunque en ese instante sea ya demasiado tarde para intentarlo, ya que el origen de dicha historia comenzó antes de que cualquiera de ellos la conociera.

### 3.6 LA ESCRITURA COMO LIBERACIÓN

*Testimonios sobre Mariana* está basada, como hemos visto, en este cúmulo de recuerdos amargos, en esas memorias plagadas de sueños que son pesadillas y en la esperanza depositada en el amor como supremo salvador; sin embargo, la novela también entra en un diálogo con la realidad, hace alusión a sucesos que le ocurrieron realmente a la escritora y plasma en el papel a personas reales:

El periodo de su vida en París, de 1946 a 1952, y el de Nueva York en 1957, los novelizó Elena en forma magistral en *Testimonios sobre Mariana*. Hay un manuscrito que dialoga con esta novela autobiográfica. Se trata de un cuaderno o diario muy destruido por los orines de los gatos. En estos apuntes están los testimonios de Elena y los orígenes de dicha obra. Este cuaderno guarda las memorias de esta joven esposa cuyo proyecto intelectual no podía fructificar en la sociedad patriarcal comandada por su esposo.<sup>39</sup>

Así, esta obra recrea una etapa importante en la vida de Elena Garro, en la que la escritora está desencantada con el matrimonio, se enamora perdidamente de Adolfo Bioy Casares y se ve desilusionada cuando esta relación parece no tener futuro.

---

<sup>39</sup> Patricia Rosas Lopátegui, *op. cit.*, p. 149.

Una de las personas que Elena Garro traslada a esta obra es Octavio Paz, quien en la novela estará representado por Augusto, siniestra figura que sólo desea eliminar a Mariana (Elena Garro):

[...]Elena Garro logra, con creces, una de sus victoriosas venganzas literarias: sus lectoras confunden al personaje *Augusto* con la persona Octavio, sin lograr separar la verdad de la ficción literaria; si bien es cierto que dicho personaje tiene, de manera indudable, varios de los rasgos de la personalidad de Paz, no es una copia fiel del poeta, ni de la relación entre Garro y Paz.<sup>40</sup>

Y es que nosotros, los lectores, comenzamos también a borrar la frontera entre la realidad y la ficción, porque a veces nos olvidamos de que lo que leemos es una novela y no la autobiografía de la escritora; pero cómo culparnos cuando ella, Elena Garro, nos ha dado las claves para identificar a sus personajes y las situaciones que narra: “Te advierto que cada frase, cada situación y personaje, son auténticos [en *Testimonios sobre Mariana*]. Lo que me resulta difícil es ordenar, ELIMINAR situaciones, pues si pongo todo resulta inverosímil.”<sup>41</sup>

Citemos algunos ejemplos de situaciones que están basados en la vida de la autora y que fueron recreados en la novela. En septiembre de 1974, Elena Garro le escribe a Gabriela Mora lo siguiente en una carta:

Te cuento esto para mostrarte, que siempre trabajé, y que Paz nunca me dio dinero. Él pagaba el gas, el diario, la electricidad, etc., para que por mis manos no pasara un centavo. Por ejemplo, me llegaban invitaciones para las exhibiciones de modas. Yo iba, pero no compraba nada. Pero como tenía talla de maniquí, me prestaban los modelos para ir a las recepciones. Entonces, Christian Dior me quiso dar empleo de modelo y Paz armó un escándalo terrible [...] Helenita tomaba clases de ballet gratis con Madame Vronska, una antigua discípula de Pavlova. Bueno, esto es en el aspecto económico. En cuanto al aspecto familiar, íntimo, las cosas son más oscuras: cuando Helenita nació, se convirtió en el arma número uno contra mí. [...] Me enamoré de Bioy Casares, y la víspera de irme con él, Paz suspendió el viaje y ordenó que la niña volviera a México con su madre y su padrastro. ¡No me fui! Pero casi me muero. Me guardó

---

<sup>40</sup> Patricia Vega, “Elena Garro o la abolición del tiempo”, en *op. cit.*, p. 101.

<sup>41</sup> “Elena cuenta su historia. Fragmentos de Cartas a Gabriela Mora”, en *ibíd.*, p. 294.

un rencor insaciable y de ese amor frustrado vienen todas las represalias, que NO VAN a terminar NUNCA.<sup>42</sup>

Como podemos notar, este fragmento muestra claramente que Elena Garro tuvo durante mucho tiempo presentes los agravios que Paz cometió con ella y que cada uno de ellos encontró un lugar en sus libros. Es necesario aclarar que poco importa que las acusaciones sean o no falsas, ya que como hemos visto para la escritora eran la verdad y como tal las reflejó en sus novelas; así es como después de leer *Testimonios sobre Mariana* el único juicio que somos capaces de emitir es que la protagonista, Mariana, es la única víctima.

En el libro, cada una de las situaciones que Elena Garro describe en la cita anterior aparecen. La referencia en el testimonio de Gabrielle de que Mariana usaba modelos Dior prestados corresponde, como leímos, a una experiencia personal de la escritora: “Charpentier la escuchó con aire de conocedor cuando ella nos confió que los modelos que usaba eran siempre prestados, ya que su guardarropa era muy exiguo.”(*Testimonios...*, p. 183) En ese mismo testimonio, sabemos que Natalia, la hija de Mariana, tomaba clases con Irina, y encontramos también el episodio en el que Augusto prohíbe a última hora el viaje de Mariana, en el que ésta alcanzará a Vicente en América del Sur:

Fue justamente entonces cuando Augusto llamó por teléfono para anunciar que había cancelado el viaje de su mujer y de su hija. [...] Augusto jugaba con Mariana como el gato con el ratón, no respetaba sus sentimientos, hacía escarnio de su amor por Vicente, la colocaba en la picota, entregaba su destino en las manos de un Clarence, su cómplice. Los dos habían estado siempre de acuerdo, Augusto no prescindiría jamás de subalternos, de lacayos a sueldo para exterminar a Mariana. (*Testimonios...*, p. 218-9)

---

<sup>42</sup> *Ibíd.*, pp. 286-7.

Una de las páginas que Garro escribe en abril de 1947, en sus diarios nos brinda otro cruce entre la vida y la obra, aunque dicha referencia sea de lo más inquietante, pues alude a un intento fallido de suicidio:

Yo odio a Finki y a Octavio. Los dos me repugnan físicamente y moralmente los desprecio. Vuelvo a tomar la misma decisión. Se van. Cierro la puerta y me digo: “Es la última vez que me insultan”. Llamo a Narciso, lo mando a la villette en donde vive Gregoria...

...La llave del gas. Le doy a Chata tres pastillas para dormir. Me tomo tres y abro la llave del gas. Un... gigantesco de gas empieza a salir. Me acuesto junto a Chata.... aterrada y atontada... “Vamos a dormirnos”... Nos dormimos uno... de pronto Narciso nos está... agua caliente con sal que me empapa y empapa a la niña. Veo las ventanas abiertas. “¿Qué ha hecho la señora? ¿Qué ha hecho?” [...] En la noche... fiscales: Octavio y Finki “Está loca, hay que encerrarla en un manicomio” [...] Salen de mi cuarto. Veo la lámpara, cojo un cordón de seda de la cortina, lo amarro a la lámpara, hago un nudo corredizo, cuando me voy a dejar caer, entra Octavio seguido de Finki. Nueva andanada.<sup>43</sup>

Como veremos a continuación esta escena es prácticamente igual a la que Gabrielle describe en su testimonio:

[...] la señora le ordenó llevar un recado a Juana, una antigua sirvienta que vivía en La Villette. “Estaba muy apacible, pero había algo extraño en ella”, dijo el criado con ese sexto sentido que poseen las gentes del pueblo. Una vez en la calle, Narciso tuvo una corazonada y antes de bajar a la boca del Metro, se volvió corriendo a casa. Entró por la cocina y se encontró con un olor insoportable a gas. La señora había abierto la enorme llave que surtía de gas a todo el piso [...] Abrió las ventanas que Mariana había cerrado herméticamente y les dio de bofetadas a las dos. Las obligó a respirar, les echó agua fría y después llamó al señor a su despacho. Cuando este llegó acompañado del señorito Ramón, él se retiró. Dos horas más tarde, se acercó de puntillas al cuarto de la señora y la sorprendió en el momento en el que se colgaba del alambre eléctrico, para ahorcarse, mientras el señor y el señorito discutían en el salón. (*Testimonios...*, pp. 152-3)

Es claro que este fragmento corresponde con exactitud a aquél que escribió en su diario Elena Garro. Sorprende además la inclusión en la obra de los mismos participantes, porque, como leímos Narciso, es trasladado al mundo de la novela y ahí también hallamos a Finki convertido en Ramón. En realidad, Elena Garro no le cambia

---

<sup>43</sup> Patricia Rosas, *op. cit.*, p. 165.

el nombre a Finki, sino que le pone el suyo propio en lugar de usar su sobrenombre, pues “Finki es Ramón Araquistáin, novelizado en *Testimonios sobre Mariana* como Ramón.”<sup>44</sup>

Elena Garro escribió en sus diarios sobre Ramón Araquistáin lo siguiente: “...Finki sigue ‘amándome’, sin embargo Octavio y él andan juntos todo el día y juntos me persiguen, me exhiben, me critican. Yo no puedo estar sola ni ver a nadie porque uno de los dos me acomete. Se turnan. También persiguen a la Chata con reproches e insultos.”<sup>45</sup> En la novela, Elena Garro describe a su vez a Ramón (Finki) como a una sombra de Augusto, a un amigo de éste a quien no le importa realmente Mariana y, como pudimos ver en el incidente del suicidio, a un cómplice y miembro del grupo en el poder:

Casi dos años más tarde encontré a Mariana en Nueva York custodiada por Augusto y por un nuevo personaje: Barnaby, que la seguía como antes la había seguido Ramón y que era además el mejor amigo de su marido.

-Barnaby es un hombre excelente –dijo Augusto.

Trabajaba para él y no pude contradecirlo, aunque me molestara el nuevo personaje. Creí adivinar en aquel millonario sudamericano un pasado sombrío y un presente dudoso. Entendí que su amor por Mariana era la justificación de su vida inútil. (*Testimonios...*, p. 125-6)

En esta cita también encontramos a Barnaby, personaje que representa a Archibaldo Burns, a quien reconocemos en la siguiente escena que sacamos del diario de Elena Garro del 13 de abril de 1961:

Aterradas fuimos a buscar a Raymonde. Durmió aquí. Hablamos de A.B. [Archibaldo Burns] [...] A.B., el día que me fui a Suiza, se acostó con Gérard Genevois en mi cama. Raymonde los encontró dormidos. Eso explica las manchas en la colcha azul de seda que Guerin me cobraba. Eso explica las apariciones de Gérard, el dinero que A. le dejó antes de irse a México y la ropa. También resuelve el enigma: A. B. es

---

<sup>44</sup> *Ibíd.*, p. 155.

<sup>45</sup> *Ibíd.*, p. 166.

homosexual. Lo inexplicable tiene explicación. Entendí la noche siniestra del Lago Maggiore. Las depresiones, las escenas, etc.<sup>46</sup>

En el capítulo anterior, advertimos que Archibaldo Burns había inspirado al personaje de Frank de *Reencuentro de personajes*, en aquella novela observamos como una de las características que Garro le había dado a Frank era la de ser homosexual, tema que repite aquí también. A continuación leeremos un fragmento del testimonio de Gabrielle, donde aparece una situación análoga a la que acabamos de ver:

Me volví a la ventana, descubrí un enorme montón de sedas y de rasos azules, que me parecieron conocidos. (Testimonios..., p. 251)

Raymonde estaba sentada en su cocina, la encontré muy vieja y con los ojos apagados. Me recibió sin entusiasmo y sentí que me tenía recelo. Sí, la habían llamado muy temprano para mostrarle el aspecto asqueroso que presentaba la casa y especialmente la habitación en la que había dormido Mariana. (p. 253)

El chico [Gerard] llevaba un traje de Barnaby y al cuello su bufanda roja.

-Me regaló sus trajes... quiere mi silencio.

El muchacho clavó sus ojos azules en los míos y habló también en voz baja. (p. 255)

Resultan bastante evidentes las semejanzas entre ambas citas, pues no es casual que la ropa sucia sea azul, que la sirvienta se llame Raymonde y el muchacho homosexual, Gerard y que Barnaby le haya regalado a éste ropa por su silencio; como notamos todo lo anterior concuerda con lo que Elena Garro escribió en su diario sobre Archibaldo Burns y el *affaire* que Garro le imputa con Gérard Genevois.

Asimismo, aparece en la novela José Bianco como "Pepe". Lucía Melgar afirma que "Es posible que en París, Bianco se 'enamorara' de Garro pues en esa época todavía tenía relaciones heterosexuales, pero descartó que entre ellos hubiera algo más

---

<sup>46</sup> *Ibíd.*, p. 243.

que una amistad. La correspondencia no ofrece ningún indicio en este sentido[...]"<sup>47</sup> En la novela vemos a Pepe como a un personaje que está del lado de Augusto, ya que siempre le da a éste la razón:

-¿Recuerdas que sólo le interesaba el dinero? –preguntó Augusto a Pepe, el viejo amigo de la pareja que en aquella noche romana presenciaba nuestra conversación.  
Pepe, visiblemente envejecido, escuchaba impresionado la historia infame de Mariana.  
-¡Frívola! Ese fue mi veredicto –afirmó Pepe con gesto preciso.  
(Testimonios..., pp. 275-6)

Sin embargo, también es posible advertir una velada actitud ambivalente respecto a este personaje, pues queda claro que Mariana y él tienen una relación lo suficientemente buena como para escribirse después de que Pepe regresa a su país, como deja en claro Vicente en su testimonio: “Hubiera deseado interrogar a Pepe sobre ella, pero el pudor me lo impidió. Estuve seguro de que se escribían y de que ella le hacía confidencias molestas.”( *Testimonios...*, p. 24) De tal forma que no sabemos con certidumbre de quién Pepe es realmente amigo, aunque todo indique que es Augusto al que apoyará al final. Por su parte, Elena Garro en la vida real nos da la impresión de no saber exactamente qué es lo que siente por Bianco: “Pepe Bianco... Ahora se va a Buenos Aires... lo echaré de menos... A pesar de sus llamadas... y su empeño en... me llenaba... de miseria. Es inteligente. Lástima que sea tan snob y absorbente...”<sup>48</sup>

Y si es difícil saber lo que en verdad opinan Elena Garro y/o Mariana sobre sus admiradores y amigos, es aún más complicada la relación que existe en la ficción entre Vicente y Mariana, pues como hemos visto en los apartados anteriores el amor de Mariana cambia y deja incluso de ser incondicional:

Me confesó que estaba enamorada de Vicente.

---

<sup>47</sup> Lucía Melgar, “Elena Garro en París (1947-1952)”, en *op. cit.*, p. 157.

<sup>48</sup> Patricia Rosas, *op. cit.*, p. 170.

Mi sobresalto la hizo reír:

-No me acosté con él. Me llevó a un albergue en el campo y me quedé dormida –dijo con malicia[...]

-Al despertar le vi una cara que hubiera deseado no verle nunca. Supe que esa era la cara que le vería siempre si me acostaba con él... había algo... –y Mariana calló.

-¿Qué había? –le pregunté con impaciencia.

-Algo degenerado... pero no puedo impedir amar a su otra cara.  
(*Testimonios...*, p. 162)

En la vida real, la relación no tenía futuro, pues ambos estaban casados y a decir de Elena Garro (como leímos hace unas líneas) Paz se interpuso cuando ella se iba a ir con Bioy Casares. Por la parte de Adolfo Bioy Casares, parece que para éste también habría sido casi imposible tener otra clase de relación con la escritora, pues como ella comenta su matrimonio era irrevocable:

L[ucía]M[elgar]:¿Y en las épocas en que no vivió con él [Octavio Paz], ¿no se enamoró de otra persona?

E[lena]G[arro]:¡Sí, me enamoré de Bioy Casares un tiempo!

LM: ¿Por qué se enamoró de él?

EG: Porque era muy guapo, muy encantador, muy risueño, nos reíamos mucho... Pero acabó todo mal. Él se fue...

LM: Se fue con Silvina (Ocampo, su esposa).

EG: Sí, se fue a Argentina...

LM: Muy cobarde, ¿no?

EG: Un poco, sí.

LM: ¿Por qué se fue?

EG: Porque no quiso dejar a Silvina.

LM: Pero ¿la quería mucho o había alguna otra razón?

EG: Él me dijo una vez algo muy raro. Dijo: “¿Pero tú te das cuenta de lo que significa casarse con una Ocampo?” Y le dije: “No, no me doy”.

LM: ¿Cómo lo interpretó Ud.?

EG: Pues que Silvina era tan importante en su vida que imposible que la dejara.<sup>49</sup>

En *Testimonios sobre Mariana*, observamos efectivamente como para Vicente es impensable dejar a Sabina, aunque Mariana sea su gran amor:

Mariana era lo contrario de Sabina en belleza y en edad. Sabina pertenecía a mi mundo, formaba parte de mi pasado y dibujaba mi futuro. Mariana con su cuerpo y su risa de muchacha, era sólo un presente

---

<sup>49</sup> Lucía Melgar, “Conversaciones con Elena Garro (Cuernavaca, México, 1997)”, en *op. cit.*, p. 262.

intenso. Hubiera sido fácil amarla ese verano que ahora terminaba.  
(*Testimonios...* p. 22)

Observamos que es notorio que la experiencia que Elena Garro tuvo con Bioy Casares la marcó a tal grado que convierte lo que le sucede con él en un nuevo libro, en el cual la única esperanza es el amor y, por una paradoja del destino, éste es frustrado y deja a la protagonista sin ninguna opción:

La protagonista [Mariana], áter ego de Elena, guardo en el baúl los objetos que simbolizan la identidad e individualización de Mariana. En el segundo testimonio, Gabrielle extrae del baúl esos objetos: [...] las cartas de amor de Vicente significan el amor perdido o el amor ideal. La relación Mariana-Vicente (Elena-Bioy Casares) está fincada en el fracaso, pues los dos estaban casados. La fantasía del amor ideal es todo lo que queda de esta relación simbolizada en su correspondencia. Mariana-Elena sostiene su fantasía de lo que es amor a través de las cartas, y necesita de esta fantasía por la relación negativa que tiene con su esposo Augusto. Las cartas, entonces, simbolizan la esperanza de que hombres y mujeres encuentre la manera de amarse en una relación real y auténtica y no en una ideal.<sup>50</sup>

En este capítulo, analizamos a los dobles de Mariana y lo que representan en la novela, lo cual hace necesario que aquí mencionemos la presencia de Helena Paz (la hija de la escritora) como Natalia (hija de Mariana). En otros textos, poemas, de Elena Garro es posible observar la fusión que la autora misma hace con su hija:

Sola  
sola una decena de años  
Años sin arco iris, sin lluvias  
sin jardines, sin comida.  
Ella es mi espejo  
Yo soy su espejo  
Y no existe nada más  
Sólo el hambre que ronda  
los muebles alquilados  
guardados por las cuatro paredes alquiladas<sup>51</sup>

En este fragmento del poema titulado “Helena Paz” podemos ver como Elena Garro ve en su hija a su doble, hecho que también reproduce en la pareja formada con

---

<sup>50</sup> Patricia Rosas, *op. cit.*, p. 416.

<sup>51</sup> Apud Patricia Rosas, *op. cit.*, p. 449.

Mariana y Natalia, donde esta última aparece como una versión más joven de su madre:

Fue diez años después de mi primer encuentro con ella, cuando la vi a ella y a su doble en la terraza del Hotel Carlton en Cannes. Me acerqué incrédulo y las observé a las dos. En efecto, era Mariana, vestida como siempre de color té. La jovencita que estaba con ella vestía el mismo color y ambas inclinaban las cabezas rubias sobre unos vasos de refresco. (Testimonios..., p. 313)

Así, Natalia, doble de Mariana, comienza a emprender el mismo camino que su madre y, al igual, que en *Un traje rojo para un duelo*, ella estará destinada a tener el mismo fin que su progenitora, ya que como en la vida real, según dice Elena Garro, un hado trágico las ha puesto ahí:

Sólo Helena y yo continuamos varadas en este océano inmóvil que alguna mano malvada nos asignó como futuro, presente y pasado.<sup>52</sup>

Finalmente sólo resta comentar que la visión de Helena Paz Garro concuerda con esta sensación de tener un destino impuesto, ya que como ella comenta en sus *Memorias*:

Mi madre me dio tanta lástima que me desgarró el corazón. ¿Por qué no podía vivir ella su gran amor? Tanto que hablaba mi padre en sus escritos de la libertad de la mujer y del temible machismo mexicano. En un instante, como relámpago, vi un negro porvenir para mi madre; pero no vi el mío.

El amor es ciego, yo quería mucho a mi padre y, a pesar de todo, nunca preví lo que me haría más tarde por haber ayudado a mi madre en su romance con Bioy.<sup>53</sup>

La cita anterior nos confirma que, a los ojos de Elena Garro y su hija, su porvenir fue escrito con antelación y como ocurría con los personajes de la escritora su salvación no estaba en sus manos.

---

<sup>52</sup> “Elena cuenta su historia”, en *op. cit.*, pp. 293-4.

<sup>53</sup> Helena Paz Garro, *Memorias*, p. 419.

#### 4. *Un traje rojo para un duelo*. Del paraíso al infierno.

*Un traje rojo para un duelo* es una novela corta, profunda y que resume en su interior la problemática básica de la segunda etapa de la obra de Elena Garro. Al principio iba a ser una obra de teatro, ya que en la entrevista que Joseph Sommers le hace a Elena Garro el 26 de agosto de 1965 y que aparece publicada en *26 autoras del México actual*, ésta le dice lo siguiente: “Y otra [obra de teatro] en dos actos que se llama *Un traje rojo para un duelo*.”<sup>1</sup> Cuyo argumento:

Consiste en que hay un duelo en una casa. No te la puedo contar. Es muy bonita. A mí me gusta. Hay un duelo en una casa y la chica de la casa quiere ir a una fiesta, verdad, y se compra un traje rojo para ir a la fiesta, que es al mismo tiempo que el gran duelo. Pues la muerte es tristísima pero no impide que la niña quiera ir a una fiesta. Y a propósito de ese traje rojo, sucede -yo como creo en los misterios- que se termina en un misterio. Empieza cuando se muere el personaje en la casa... Y se produce un misterio muy bonito.<sup>2</sup>

Queda claro que el texto fue revisado y corregido por la autora, lo cual confirmamos en el libro *La ingobernable* de Luis Enrique Ramírez, donde Elena Garro dice que: “Tengo dos novelas, una es *Larga es la noche*, *Loreto* pero le he dado dos finales y no sé cuál escoger; la otra es *Traje rojo para un duelo* [sic], a esa le tengo que quitar ciertas cosas, porque no quiero lastimar gente. Es sobre mi familia, aunque ya se murieron muchos...”<sup>3</sup> De acuerdo con la cronología que Lucía Melgar nos proporciona Elena Garro registró los derechos de autor de un cuento del mismo nombre en 1971<sup>4</sup>. De todo lo anterior, podemos obtener algunas conclusiones: una sería que la obra fue revisada y corregida en más de una ocasión; dos, que la historia sufrió cambios en su estructura, pues en un principio estaba planeada para ser una pieza teatral, después

---

<sup>1</sup> Beth Miller y Alfonso González, *op. cit.*, p. 218.

<sup>2</sup> *Loc. cit.*

<sup>3</sup> L. E. Ramírez, *op. cit.*, p. 112.

<sup>4</sup> V. “Cronología de la vida y obra de Elena Garro”, en *op. cit.*, p. 321.

fue un cuento y posteriormente se convirtió en novela; tres, que los personajes se modificaron, aunque, en general, podemos decir que el misterio de la obra se mantiene y que la protagonista es básicamente la misma, desde luego, con algunos cambios.

Observamos en la novela que existe persecución, opresión, búsqueda de escape, un dosis pequeña de magia, relaciones destructivas y poder; para Patricia Rosas Lopátegui *Un traje rojo para un duelo* es un “un relato escalofriante donde el poder, las intrigas y la maldad de la abuela destruyen paulatinamente la inocencia de una adolescente forzada a ingresar al mundo de la mentira mediante un rito iniciático en el que no caben ni el amor ni la compasión [...]”<sup>5</sup>

Destaca extraordinariamente que el narrador, Irene, sea la protagonista de la historia, por varias razones: como primer punto encontramos que Garro le da voz a la hija en lugar de a la esposa/madre, ya que si recordamos en sus otras novelas (como *Andamos huyendo Lola* o *Testimonios sobre Mariana*) cuando hay una pareja madre-hija, la que lleva la narración es la madre, puesto que la hija con frecuencia asume un papel de subordinación y/o dependencia y las hijas están en un segundo plano. Como segundo punto Irene habla desde las sombras, desde la marginación y desde el anonimato, es una mujer que está escapando, que huye y que se esconde, pero lo interesante es que hable ella misma, que aún conserve la vida y la cordura, hechos que son no poco relevantes. Como tercer punto tenemos que Irene es la poseedora del secreto de su familia, ella tiene la verdad de un misterio innombrado; aquí destaca el conocimiento cabal y completo del misterio, que aunque no nos lo revela por completo si nos asegura que lo ha logrado descubrir, aunque para ello deba sacrificarse al desaparecer.

En esta novela también hallamos algunas parejas ya clásicas en la producción de la escritora: está la relación madre-hija entre Natalia e Irene; el conflicto entre la

---

<sup>5</sup> Patricia Rosas Lopátegui, *Yo sólo soy memoria*, p. 102.

suegra y la esposa, Pili y Natalia; y, la pareja esposo/esposa, integrada por Gerardo y Natalia, quienes tienen una relación autodestructiva.

Interesante es la figura de la suegra, Pili, que ha cobrado dimensiones impresionantes, debido a que se ha convertido no sólo en una represora, en la figura dominante, en el símbolo del poder, sino en un ente maligno, que está a punto de convertirse en todo un personaje de cuento de hadas, en un gnomo o una bruja. Abordaremos cada una de estas ideas con mayor detenimiento en los siguientes apartados, donde analizaremos a fondo la clase de relaciones que existen entre estos personajes.

#### 4.1 LOS LÍMITES DE LA IDENTIDAD, MADRE E HIJA.

Natalia e Irene son figuras centrales en *Un traje rojo para un duelo*; ambas se complementan y completan, son la misma persona y, a la vez, son su contrario. Irene, como ya habíamos mencionado, es la narradora de la historia y es gracias a ella que la conocemos. Ella aún vive bajo la tutela de sus padres, Natalia y Gerardo, y está en el centro de las peleas familiares; hasta el momento en que la novela comienza, vivía con su madre; sin embargo, la inminente muerte de su abuelo materno, Antonio, la conduce a vivir por deseo de Gerardo con su abuela Pili.

Al principio de la novela Irene no tiene una conciencia clara de lo que pasa con sus padres y en general con su familia, pero será a partir del momento en que se muda con su abuela cuando ella se transforma y define para los otros, que son Pili y Gerardo, en un ser adulto e independiente; deja, pues, de ser una nulidad para su familia paterna para convertirse en un nuevo ser desprotegido, aunque rebelde. Irene asumirá poco a poco el papel que Natalia va dejando vacante frente a Pili, se vuelve la continuidad de su madre y, por lo tanto, es el nuevo objeto de represiones por parte de su abuela y su padre:

Gritos, calumnias, órdenes tajantes e inconcebibles, que buscan ocultar el pasado irregular de la familia de la abuela se dirigirán a Irene, quien necesita saber qué es lo que ocurre con su pretérito confuso. Como también, mentiras, contrasentidos, hipocresía e insultos, que intentan destruirla por sí misma.<sup>6</sup>

Irene es Natalia, es como ella, es bonita, delgada, alta, a diferencia de Pili y Gerardo, aunque lo que la distingue de Natalia es su conciencia ante la situación a la que se enfrenta, porque Irene aún tiene fuerzas para luchar, para resistir a sus opresores, para intentar escabullirse, además cuenta con la experiencia de su propia madre, ya que ha sido testigo de las presiones a las que ésta ha sido sometida. Irene ha visto la forma en que el espíritu de su madre se ha ido apagando y cómo lo han conseguido, cuáles han sido las estrategias que han usado contra ella: la difamación, la mentira, el acoso y una serie innumerable de trampas y chantajes sin fin. Las armas con las que cuenta Irene en su lucha contra su abuela y su padre son pocas, pero el conocimiento de sus adversarios y de su poder será su gran aliado en la contienda que comienza a emprender.

Victoria Sau afirma que “La relación hija-madre es la más dramática de todas las relaciones porque pone en evidencia la condición servil de la mujer, más que ninguna otra, al verse obligada la madre a transmitir a la hija, por toda herencia relacional, la opresión, discriminación y explotación que ella misma sufre. La hija recibe con la asistencia de la madre la preparación necesaria para seguir perpetuando el sistema de relaciones patriarcal en el seno del cual será por una generación más una esclava.”<sup>7</sup> Aplicando la idea de Sau a *Un traje rojo para un duelo* advertimos que existe cierta semejanza entre la relación que ella describe y la de la novela, ya que Natalia, a pesar de todo, deja que Irene se convierta en un futuro en la oprimida: “-Sabía que jugaban

---

<sup>6</sup> Alberto Farfán, “Una pesadilla magistral”, en *Uno más uno*, p. 23.

<sup>7</sup> Apud Marcela Lagarde en *Los cautiverios...*, pp. 427-8.

con ella como han jugado conmigo -contestó [Natalia] con aire cansado.”<sup>8</sup> Incluso vemos que Natalia está tan acabada que no puede oponer resistencia para salvar o al menos amortiguar el sufrimiento de Irene, por lo que ésta tendrá necesariamente que emprender sola su lucha.

La diferencia entre esta novela y otras obras de Elena Garro es la perspectiva desde la que es contada la historia, pues, como en *Andamos huyendo Lola* o en *Testimonios sobre Mariana*, existe la pareja formada por una madre y una hija que están siendo perseguidas o que están prisioneras; pero aquí gira la historia, ya que ha pasado el tiempo en que la madre ha sido acosada, acabada y devastada en la red de intrigas que se tejieron sobre ella, Natalia ya no existe como ser y, por lo tanto, su hija que es su continuación la encarnará en el papel de víctima ante los otros. Irene está retratada, puesta en escena, justo en el momento de la transición de niña a mujer, de no ser a ser, de alguien ignorado a posible presa de su abuela.

La gran innovación de esta novela estriba justamente en que Garro cuenta lo que le sucede a la siguiente generación de mujeres acosadas, lo que les ocurre a las hijas de una Mariana o Leli; así descubrimos que éstas son anuladas, pero queda la posibilidad que una de sus descendientes pueda enfrentarse con mejores armas a su progenitor, aprovechando el conocimiento previo que de él haya adquirido. De esta forma, encontramos a una Irene preparada, ya que ella no es más una pobre víctima que se ve envuelta en una serie de trampas repentinas, aunque de hecho desconoce las razones por las que la odian su padre y abuela.

Irene ha crecido y vivido sabiendo el daño que le han hecho a su madre; ella ha visto la forma en que Natalia se ha visto reducida a un estado casi vegetativo; cómo toda su familia materna es menos que nada; ella sabe del peligro que corre en casa de Pili, nadie la engaña, al contrario está consciente de que permanecer en ese lugar

---

<sup>8</sup> Elena Garro, *Un traje rojo para un duelo*, p. 81. (A partir de esta nota aparecerá en el cuerpo del texto sólo *Un traje...*, acompañado del número de página.)

significa estar desprotegida e indefensa, desde luego nada puede hacer para enfrentarse a “esa hidra”, término con el que Miguel define a Pili en la primera línea de la novela.

Irene comienza su lucha con una ventaja, en comparación con su madre, la experiencia, que aunque es pequeñísima, es significativa y, a la larga, le ayudará a sobrevivir. Al principio, es sólo testigo y espectador del drama familiar, de la destrucción de los demás miembros de su familia, sobre todo materna; ella ha presenciado la decadencia de Natalia, sabe lo que han hecho con Miguel y descubre lo que le sucedió a Gerardo su abuelo paterno y lo que sufre Remedios, la madre de Miguel, pero muy pronto cambia la situación y ella misma se convertirá en una prófuga de sus opresores.

Tal vez podríamos adelantar que Irene tiene una actitud heroica, de reivindicación, y es, probablemente, la única que podría enfrentarse con cierto éxito a su abuela, que es la rival a vencer; sin embargo, si nos preguntamos qué es lo que logra Irene, tendríamos que responder que muy poco, debido a que sólo consigue esbozar una pequeña parte del misterio, ya que la novela está trazada como una especie de memoria autobiográfica de Irene, como una tímida denuncia, en la que apenas sugiere lo que es capaz de hacer Pili y lo que ella pudo descubrir. Cuando nos referimos a la obra como una ‘especie de memoria autobiográfica’ intentamos advertir que el texto posee características que nos recuerdan al género autobiográfico, pero la novela en sí no cumple estrictamente con las condiciones de este tipo de escritos, porque:

Tan solo resulta ser, así, una auténtica autobiografía según Lejeune aquel discurso que cumpla escrupulosamente todas las condiciones, que son seis, articuladas en esas cuatro categorías a las que se refiere la definición: forma del lenguaje (narración en prosa), tema (vida individual), situación del autor (su identidad en cuanto persona real con el narrador) y posición retrospectiva de este último, identificado asimismo con el personaje principal.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Darío Villanueva, “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”, en *Escritura autobiográfica*, p. 18.

Vemos que aunque se trata efectivamente de una narración en prosa de la vida de Irene, quien narra una experiencia pasada, no cumple con el requisito básico de la coincidencia entre el narrador y personaje principal con el autor; sin embargo, esta obra sí entra en lo que Isabel de Castro denomina “autobiografía fictiva”:

Buena parte de la novela actual -con el término <actual> me refiero a la publicada en los tres últimos lustros (Castro y Montejó, 1990.)- se inscribe en un espacio autobiográfico. Con esta aseveración no me refiero a las autobiografías noveladas, ni a los relatos de contenido autobiográfico evidente [...] Me refiero al carácter autobiográfico de la novela desde su condición de *autobiografía fictiva*; esto es, a aquellos relatos en los que el personaje escribe sobre sí mismo, pergeña una historia de su vida.<sup>10</sup>

Para retomar la relación madre-hija que quedó pendiente unas líneas atrás leamos la siguiente postura:

Kristeva señala así dos opciones para las mujeres: la identificación con la madre, que intensifica los componentes pre-edípicos de la psique de la mujer, por lo que una vez en el orden simbólico queda marginada, o la identificación con el padre, que crea una mujer que deduce su identidad del mismo orden simbólico.<sup>11</sup>

En *Un traje rojo para un duelo*, Irene es la doble de su madre, ambas forman una pareja, son una combinación, Irene es la prolongación de Natalia, pero al mismo tiempo es su contrario. A pesar de todo, Irene tiene más fuerza que su madre y no termina nunca de identificarse con ella, y aquí creo que entra una parte sumamente importante, porque Irene es la suma tanto de Natalia como de Gerardo, es un poco de ambos y no es ninguno; a veces oscila entre amar a su padre por su fragilidad y otras veces comprende a su madre, aunque ellos casi la ignoren y ella nunca llegue a entenderlos por completo. Veamos a continuación algunas de las impresiones que sus padres le causan a Irene:

---

<sup>10</sup> Isabel de Castro, “Novela actual y ficción autobiográfica”, en *op. cit.*, p. 153.

<sup>11</sup> *Apud* Toril Moi en *op. cit.*, p. 172.

Me resultaba imposible respetar a aquella cobarde, que caminaba a largos pasos y parecía reírse del mundo. (*Un traje...*, p. 9)

[...] mi padre me producía una piedad infinita. En cambio a ella [Natalia], tan alta y tan buena deportista, la miraba con severidad. (p. 20)

Sentí pena por ella [Natalia], que insistía en creer en la verdad. (p. 31)

Mi madre era luminosa, aunque estuviera próxima a extinguirse como una hermosa llamarada. (p. 38)

Su tiranía [de Gerardo] era intolerable y recordé que yo misma acusé a Natalia de falta de dignidad por dejarse callar de aquella manera. (p. 70)

Notamos que Irene se debate entre el amor, el odio, la indiferencia y la desesperación, porque ella está en medio de todos, es la confidente de su padre, es la víctima de su abuela, es la testigo de la destrucción de su madre y, a la vez, es nada, a causa de que ninguno de ellos la reconoce ni como aliada, ni como miembro de la familia, ni como rival, ni como persona.

Una situación especial ocurre en la vida de las protagonistas de Elena Garro y es que su destino está marcado (están predestinadas) por la desgracia y el sufrimiento; en el caso de *Un traje rojo para un duelo* Natalia e Irene comparten el mismo sino, aunque sus caminos sean diferentes. Por una parte Natalia tiene como vía de evasión la imaginación y la creación de mundos alternos, ella vive en otras realidades más favorables y como Julia de *Los recuerdos del porvenir* escapa de su vida a través de sus sueños, por otra parte tenemos a Irene que es, en ese sentido, más terrena, es como Isabel, la otra protagonista de *Los recuerdos...*, que se arroja al fuego como mártir; ambas saben que les espera al final del camino que van a recorrer y deciden enfrentar ese destino, desde luego existe una diferencia entre Irene e Isabel, que es la capacidad de elegir de esta última, aunque todo estaba fatalmente marcado en su vida y dicha elección respondía a un futuro previsto y adverso.

Cuál es el destino que aguarda a la mayor parte de las protagonistas de Garro, pues es siempre el mismo con pequeñas variantes: la muerte. La muerte está al final,

ya sea porque han sido orilladas a ella o porque son asesinadas, incluso el olvido es una clase de muerte a la que son conducidas algunas de sus protagonistas, ya que es frecuente que hagan (sus victimarios) que desaparezcan, que se nulifiquen.

Lo terrible es que ni siquiera pueden elegir el momento de su muerte, como en el caso de Natalia, a quien la detienen cuando iba a suicidarse con Irene; porque ella, Natalia, ya estaba consciente de que la muerte las aguarda y que es su única alternativa real de libertad. Natalia, Irene y Gerardo, el abuelo de ésta, necesitan de la muerte para terminar con una vida equivocada, ésa será su recompensa, alejarse del daño que les hicieron a través del último medio existente, que a final de cuentas no parece tan terrible desde donde están.

#### 4.2 LA SUEGRA Y SUS REPRESENTACIONES.

Pili y Natalia son rivales, pero el poder radica en Pili, ella los maneja a todos y es la peor enemiga que Natalia pudo haber encontrado, es insaciable y no se conforma con la destrucción de su adversario, pues parece gozar con el juego diabólico de la caza, con el sufrimiento de los indefensos y con la lenta muerte que sobre ellos aflige.

Antes de continuar descubramos quién es Pili y cómo aparece en la historia. Pili es “una hidra”, “una enana”, “tiene los ojos de piedra gris”, “tiene un pacto con el Gigante”, es más está poseída por él, es la representación del mal; estos son algunos calificativos con los que Irene se refiere a su abuela paterna, Pili, mas leamos la siguiente descripción de tan mítico personaje:

Me preocupaba la idea de descender tan directamente de aquel ser extraño. Con su pequeña cabeza de rasgos hermosos montada sobre los hombros enormes resultaba terrible. Miguel y yo sabíamos lo que encerraba Pili y cuáles eran sus designios[...] La sangre común que corría en nosotros nos capacitaba para saber quién era mi abuela Pilar. (*Un traje...*, pp. 7-8)

Ante todo Pili es una arribista, según lo afirma su hermana Angustias, con quien forma una pareja indivisible y de opuestos, ya que ella consiguió entrar a la familia de Gerardo, abuelo de Irene, siendo que sus diferencias sociales, culturales y económicas eran insuperables; pero si observamos con cuidado la siguiente cita encontraremos información muy valiosa al respecto:

Pili y yo veíamos desde la cantina de mi papacito a tu tía y a tus abuelos. ¡Qué boato! ¡Qué sombrillas de encaje las de Cecilia! Nunca imaginamos que Pili iba a entrar en tu familia... (*Un traje...*, p. 17)

Con certeza, podemos decir que, a pesar de haber entrado a la familia de Gerardo y Cecilia, Pili no pertenece a ésta como Irene sí lo hace, es decir, Angustias tácitamente corrobora que la intrusa en esa familia es su hermana Pilar, porque ella nunca será, ni podría ser parte de ellos, aunque tenga más poder, riqueza, astucia o maldad. Quiénes son ellos, bueno para Pili son fundamentalmente “los otros”, y los otros siempre son nuestros antagonistas, si no pertenecemos a..., quiere decir que estamos excluidos de..., por lo tanto si Pili no es parte de la familia de Irene es forzosamente una extraña, mas una extraña poderosa, que al saberse fuera del círculo en el que desea estar, opta por destruirlo en una suerte de venganza o revancha por no ser parte de él.

Cubriendo el rostro de Pili hay un enigma que sólo se entrevé por los que la rodean, y como ninguno de ellos puede asir esa realidad, pues la intentan atrapar a través del acto de nombrar, usan sobrenombres para describir lo que de ella conocen; así Gerardo su esposo la llamaba, la Tortuga; Natalia, la Gorgona; Miguel, la Hidra.

Veamos la razón de cada uno de estos apodos: el primero nos lo responde la misma Irene, pues según ella nos refiere “[...] me pareció un ser antediluviano. ‘Las tortugas viven siglos’, me dije. Y vi que no tenía ninguna hendidura por la que pudiera deslizarse la muerte.”(*Un traje...*, p. 11). Este sobrenombre obedece a una cualidad, es

decir, una característica como su longevidad la hacen parecer una tortuga, que además es un animal exótico, extraño y no muy agraciado, pero fundamentalmente responde a una idea temible que es su casi 'inmortalidad'.

El segundo sobrenombre es el de gorgona. Según el *Diccionario de la mitología mundial* las gorgonas son: "Monstruos con figura de mujer y cabellos de serpientes, entre las cuales salían alas y grifos con enormes dientes. Eran tres hermanas, Esterno, Auriale y Medusa. Eran hijas de Forcis y de Zeto. Perseo mató a Medusa y ofreció su cabeza a Atenea, que la usó como adorno en el centro de su escudo. Tenían la propiedad de convertir en piedra a quienes las miraban."<sup>12</sup> Aquí sobresalen algunas cuestiones, en primera se iguala a Pili con un monstruo; segunda, tenemos que eran tres las gorgonas como existen tres mujeres parecidas en la casa que habitan Pili y su hijo, quienes son Pili, Angustias y Cuca: "Ese bicho era el testigo y el instigador de lo que sucedía. Era, además, la liga entre Pili y Cuca que, a pesar de ser muy diferentes físicamente, pensaban y actuaban exactamente igual." (*Un traje...*, p. 47) Siguiendo este símil, podríamos decir que la más poderosa sería Pili, que es una especie de Medusa; tercera, hay un hecho nada fortuito en esta descripción que es el poder de convertir en piedra de Medusa, que como ya vimos está presente en todas las frases que continuamente aparecen en la novela y que aluden a los ojos de Pili y su semejanza con la piedra: "ojos grises y secos como piedras". (*Un traje...*, p. 7)

Además podemos ampliar el referente y siendo bastante liberales en nuestra interpretación, pero manteniéndonos bajo la premisa de que las heroínas de Elena Garro responden al mismo paradigma y que Isabel (de *Los recuerdos del porvenir*) e Irene son un tanto parecidas, como ya habíamos apuntado en el inciso anterior, pues resultaría más significativo el hecho de que Isabel se convierte en piedra. Sin embargo, no hemos señalado lo anterior por mero gusto, sino que si Isabel, al igual que el modelo

---

<sup>12</sup> *Diccionario de la mitología mundial*, p. 177.

de mujer que plantea la escritora, tiene ese destino/castigo, porque no podemos desprender la noción de “sino” de la autora, es fácil que lleguemos a suponer que Irene experimentará algo no muy diferente. Si Isabel es castigada, Irene será marginada y reprimida, pero en el último de los casos sus futuros son prácticamente el mismo: “[...] como el agua va al agua[...]<sup>13</sup>”, de igual forma ellas no podrán escapar de su destino, ya sea muerte o suspensión inanimada, aunque en ambos casos no encuentran la muerte, al contrario vagan en la nada con diferentes esperanzas, Isabel queda sólo como memoria e Irene vive para preservar los recuerdos de su pasado, desde luego es mejor decir que sobrevive en la penumbra a ser una piedra aparente.

El tercer apodo de nuestra pequeña lista es bastante especial, ya que con él comienza la novela y con él se introduce la situación, Hydra se refiere en la mitología griega a la “Hija de Tifón y de Equidna y hermana de los perros Ortos y Cerbero. Era un monstruo dragón de cien cabezas que habitaba en los pantanos de Lerna, desde donde salía para destruir las cosechas y devorar los ganados. Fue muerta por Heracles, que tuvo que ir quemando las cabezas del monstruo a medida que las cortaba, pues si no volvían a nacer.”<sup>14</sup> Encontramos que vuelve a ser comparada con un monstruo, peligroso y maligno, con poderes y que casi tiene vida eterna, cuenta con cien cabezas y, como Medusa, podríamos pensar que posee la habilidad de ver a todas partes, por lo tanto no es de asombrar que Pili siempre entre en los momentos más inadecuados para los otros, para Irene o cualquier otro ser indefenso.

A parte de lo anterior, Pili también es considerada por Irene como “permanente y eterna como el mal” (*Un traje...*, p. 11), de tal manera que las características que ya hemos enunciado cobran poco a poco exactitud; es tortuga tanto por su larga vida como por ser un reptil y un animal de sangre fría, rasgos que delinean la figura de Pili: eterna, de sangre fría, monstruosa como Hydra o Gorgona, en suma poderosa.

---

<sup>13</sup>Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p. 11.

<sup>14</sup>*Diccionario de la mitología...*, p. 195.

Retomando la idea del primer párrafo de este apartado, volveremos a la rivalidad entre la suegra y la nuera. Marcela Lagarde sobre este tema dice que “[...]el meollo de las contradicciones se encuentra en que la esposa se convierte en madre de su esposo y rivaliza con su *otra* madre, pero además la esposa sí se relaciona eróticamente con él, relación que genera rivalidad con la madre, en cuanto esposa del hijo, impedida a la vivencia erótica con él debido al tabú del incesto.”<sup>15</sup> Por lo tanto existe una razón sustentada para que la madre vea en la nuera a su adversaria; Pili se enfrenta a Natalia para continuar siendo la proveedora de cuidados de Gerardo:

Todo lo que existía en esa casa era para mi papá; el agua caliente, el silencio, las horas de las comidas, del sueño, la gran cama de latón, la ropa limpia, las toallas tibias, los zumos de naranja, el dentista, el dinero, absolutamente todo. Las sobras eran para mí, cuyo único deber era no existir. Así había sido antes, cuando él vivía con Natalia y conmigo, y Pili ordenaba los menús cotidianos desde su casa y la distribución del dinero, que excluía a mi madre por completo. (*Un traje...*, p. 77)

Pili destruye en la novela a todas las mujeres que intentan ocupar su lugar, primero fue Cecilia, luego Natalia, al final Irene, quien llega a una edad en que pasa de ser cuidada a poder cuidar, porque “las hijas desde pequeñas se convierten en *la otra*, en rivales de la madre, en la disputa por el manto protector de los hombres -padres, hermanos, etcétera, que son a la vez esposo e hijos de la madre-, para lograr mediante este nexo realización de la dependencia vital.”<sup>16</sup> En este caso específico Irene no es la otra de Natalia, sino que es la otra de Pili, pues es una posible antagonista; a causa de que una hija puede ‘servir’, puede encargarse de los asuntos domésticos y, desde luego, desplazar a la figura dominante en dicho terreno: la abuela. Pili quita los obstáculos de su camino y para conservar su puesto usa de todas las estrategias que tiene a la mano, aun el asesinato.

---

<sup>15</sup> Marcela Lagarde, *op. cit.*, p. 457.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 435.

Natalia reemplaza a la famosa tía Cecilia, hermana de Gerardo y cuñada de Pili, quien, al igual que ella, era hermosa y distinguida, lo contrario de Pilar. Como rasgos comunes de estas mujeres marginales (Cecilia, Natalia, Irene, etc.) tenemos que todas son prototipos de lo que es considerado como una mujer atractiva; por ejemplo Natalia tenía “su cabello rubio, su risa y su aparente seguridad en ella misma.”(*Un traje...*, p. 19) A pesar de la vida miserable en que se ven involucradas, de su marginalidad y del poco poder que poseen continúan siendo imágenes de lo belleza femenina, por lo que una mujer como Pili para enfrentarlas necesita de otras armas como el chantaje.

Cecilia, Natalia, Irene son una suerte de identidad que se repite una y otra vez generación tras generación, están ahí y parece que ellas viven una historia sin fin, de lucha y enfrentamiento. Tzvetan Todorov menciona entre los personajes estáticos a “[...]los llamados **tipos**. En ellos los atributos no sólo permanecen idénticos, sino que también son muy escasos y con frecuencia representan el grado superior de una cualidad o un defecto (por ejemplo, el avaro que sólo es avaro, etc.).”<sup>17</sup> En este sentido podemos afirmar que ellas representan los mismos valores y, aventurándonos un poco, podemos decir que son la personificación del bien, pues encarnan una cierta visión angelical contraria a la casi demoniaca de Pili, o como dice José María Espinasa:

*Un traje* tiene algo de relato infantil de terror, metáfora encarnada de esa prisión (que es a la vez anhelo) llamada familia, obsesión que también se encuentra ya en sus primeros textos. Y a pesar de la violencia no hay catarsis, no existe liberación alguna. Las cosas aparentemente más insignificantes -un traje rojo, por ejemplo- se transforman en la cifra de la maldad, un insecto entrevisto en la encarnación del demonio. Todos los gestos son fruto del rencor y de la tristeza, se arrastran las culpas de generaciones (como Hawthorne o en James).<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, pp. 261-2.

<sup>18</sup> José María Espinasa, *op. cit.*, p. 11.

Y es que frente a una persona como la que describe Irene: “Sólo mi abuela Pili no moriría, era permanente y eterna como el mal” (*Un traje...*, p. 11), sólo existe una forma de combate que se da a través de cientos y cientos de víctimas.

Tenemos que Natalia es quien rompe la unión entre Pili y Gerardo, ella es quien ataca directamente a Pili, pues le arrebató supuestamente el control sobre su hijo, pero las cosas no son tan sencillas como parecen, debido a que ni Natalia escogió casarse con Gerardo, pues éste la obligó, ni ella desea arrebatarse nada a Pili. Por lo que Natalia es una víctima de la fatalidad, pues en realidad Pili es quien tiene el problema, ya que ésta no es la única relación enfermiza que tiene, porque también cela a su hermano Alfredo de la misma forma que lo hace con Gerardo, en ese triángulo la desdichada mártir es Remedios, madre de Miguel.

Advirtamos que en estas relaciones hay algunas constantes; por ejemplo la figura dominante es Pili; ella es quien controla a los dos hombres; sin embargo, siempre usa máscaras; ante ellos es una dulce y desprotegida mujer cuando le conviene, aunque a veces es una chantajista; ante ellas se muestra como un demonio sediento de venganza. Otro detalle curioso de las relaciones que Pili establece con los hombres es el que se presenta en relación que tenía con su marido Gerardo, pues él sólo le sirve como medio para alcanzar un fin, el económico y social; desde luego a él lo odia, tanto que éste se suicidó en la versión más o menos oficial de Angustias, pero persistentemente queda la sospecha de que ella lo haya matado.

Para Gerardo la situación es bastante compleja, ya que debe elegir entre su madre y su esposa, pero como Natalia no tiene ningún poder sobre él, se inclina del lado de Pili ayudándola a aniquilar a su cónyuge; Alberto Farfán comenta al respecto que: “Dicho mal lo personificará una mujer de aspecto repugnante pero amenazador, la abuela, cuyas tenazas logran convertir a su hijo en un títere de sus deseos, pero un pelele de igual forma abominable como ella, amén de hacer lo propio con la esposa de

éste, sólo que Natalia, su nuera, caerá en el desquiciamiento total, quedando en medio de esta lucha sin igual la hija de ambos, Irene.”<sup>19</sup>

Decíamos que era difícil la postura de él, porque, según le parece a Irene por momentos, Gerardo tiene dos facetas una perversa asociada con Pili, que sólo desea acabar con Natalia y otra, que podríamos arriesgarnos a decir que viene de su familia paterna, que ama la belleza y la perfección; no obstante en Gerardo predomina el lado siniestro y el afán de destrucción. Por lo anterior es complicado definir la relación madre-hijo, que tienen Pili y Gerardo, ya que en ocasiones se asemeja más un matrimonio, a una pareja, que a una madre y un hijo.

En palabras de Marcela Lagarde “El matrimonio significa para el hombre la transferencia de la primacía de la madre progenitora a la esposa-madre[...] Mediante la transformación de la novia en esposa, su madre deja de ser la responsable vital de su sobrevivencia y pierde capacidad relativa de injerencia en su vida; la novia convertida en esposa se transforma en la responsable de la reproducción doméstica del cónyuge y accede, por mediación de la sexualidad -erótica y procreadora-, a la adscripción familiar y social que él le otorga.”<sup>20</sup> Añadamos a esta cita otra de la misma autora para completar una idea que nos ayudará a comprender el triángulo “amoroso” (amor filial/amor carnal) entre Pili-Gerardo-Natalia:

El niño otorga a la madre una parte sustantiva de su plenitud vital; en cambio el nacimiento de una niña es un tanto fallido. Sólo el hijo varón perpetuará la estirpe, la familia, el apellido; sólo el hijo varón sustituirá al padre a su muerte, y se hará cargo de la madre, así como durante su ausencia permanente. Un hijo varón es alguien pleno en sí mismo, alguien en quien depositarse, de quien depender, alguien ‘de la mujer’ -la propiedad del padre sobre los hijos es un pacto social, la propiedad de la madre sobre sus hijos se establece desde el cuerpo y los cuidados, y no es apreciada como pacto- que hará lo que ella no puede hacer por su condición.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Alberto Farfán, *op. cit.*, p. 23.

<sup>20</sup> Marcela Lagarde, *op. cit.*, p. 456.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 386-7.

De las citas anteriores podemos desprender gran parte de los problemas entre los personajes del triángulo que hemos establecido. Por una parte, el matrimonio de Gerardo y Natalia implica necesariamente una ruptura entre la madre y el hijo, debido a que la esposa tiene una ventaja sobre la madre: la procreación, por lo tanto 'la intrusa', Natalia, la reemplaza en su calidad de 'servidora', dejándola fuera de la naciente familia. Por otra parte, el lugar que Natalia se supondría adquiere como la esposa nunca lo obtiene, ya que falla en ser madre, debido a que sólo concibe a una hija, hecho que la marcará delante de la sociedad y de su suegra; es decir, en lo que la hacía superior a Pili fracasa y por ende ésta recobra el poder perdido, un control sobre la vida de su hijo que ya no perderá.

También podemos afirmar que Pili suplanta la figura del esposo por la del hijo y, como Marcela Lagarde indica, éste tiene la posibilidad de hacerlo dado que es un ser completo e independiente.

Gerardo actúa, así, en la obra como una marioneta de su madre, ya que ésta ha creado un vínculo afectivo poderoso y en el que nadie ha logrado interferir, puesto que ella se ha encargado de eliminar a la competencia, a todas las posibles *madres*, es decir, a las mujeres que intenten ocupar su lugar frente a su hijo:

“¡Pobre Cecilia, tu abuelo era su hermano favorito! Nunca dijo nada; se dedicó a educar a tu papá, pero mi hermana Pili lloraba ¡tanto! Decía que sólo deseaba robarle el amor de su hijo”[...] Después todos murieron y ella y su hijo quedaron frente a frente, hasta que apareció la tonta de Natalia, que no hizo sino reemplazar a Cecilia. (*Un traje...*, pp. 13-4).

Cecilia es la encarnación de la otra, a causa de que ella también cuida a Gerardo, pero cuidar del hijo de otra mujer es, en cierta forma, desafiarla. Pili, que se ve amenazada, emplea dos estrategias, que utilizará para siempre, una es el chantaje hacia su hijo y la segunda estrategia es la eliminación -literal- de sus enemigas.

Natalia asumirá el mismo papel de Cecilia, y, a su vez, Irene el de Natalia. Entramos en un tiempo cíclico, pues la misma escena se repite una y otra vez, aunque las víctimas sean diferentes como la situación es la misma el destino de estas mujeres no tiene razón alguna para variar, así que si Cecilia es destruida, Natalia lo será e Irene tendrá un final tan adverso como el de sus predecesoras.

El siguiente punto que abordaremos será la relación conyugal de Natalia y Gerardo. El matrimonio en *Un traje rojo para un duelo* está totalmente desacralizado; no hay ningún beneficio en estar casada para la mujer, no se obtiene ningún reconocimiento social y no hay felicidad en él. Para Natalia, lo que también se aplica para otros personajes de la escritora (como hemos visto en los capítulos anteriores), el matrimonio es un momento efectivamente de ruptura para la mujer, porque se pasa de la dicha a la desdicha, se cae en desgracia, se convierte en un ser desprotegido y desamparado, ya que está sometida a él, su esposo, por completo, como si fuese su dueño. Para comprender lo que siente Gerardo por Natalia, debemos leer parte de una conversación que éste sostiene con su hija, quien por sorprendente que parezca es su confidente:

[...]¿Por qué si lloraba por Natalia la perseguía como a su peor enemigo? Yo había escuchado sus conversaciones con Pili y con el Gran Rioja para aniquilar a mi madre. Había visto con horror el vacío que Gerardo formaba poco a poco alrededor de ella, dejando caer frases mortales entre los amigos, y me sentía perdida, mientras que Natalia permanecía impassible. Yo sabía que nunca la había querido; la rigidez de su trato en la intimidad de la casa me había producido escalofríos desde mi primera niñez, y ahora, en esa tarde fugitiva, lloraba por ella como ya lo había hecho muchas veces. “Tal vez llora para impresionarme...”, me dije. (*Un traje...*, p. 49).

Irene está tan confundida como nosotros, porque no entendemos si Gerardo en verdad ama o no a Natalia, o si sólo juega con Irene, como ya lo ha hecho con Natalia; sin embargo, creyendo en lo que Gerardo afirma con tanta seguridad, podríamos suponer que éste tiene una actitud ambivalente que oscila entre odiar y amar; ama en

Natalia lo que él mismo no es, pero porque son opuestos, la odia. En un comentario sumamente interesante de Lacan encontramos respuesta a esta pregunta: “Abordar al ser, ¿no estriba en esto lo extremo del amor, el más grande amor? Y el más grande amor -es claro que no lo descubrió la experiencia analítica, su reflejo se percibe muy bien en la modulación eterna de los temas sobre el amor- el más grande amor acaba en el odio.”<sup>22</sup> Y en odio se convierte eternamente el amor de Gerardo hacia Natalia, un odio sin límites que termina con el objeto amado.

En la obra de Elena Garro es posible observar a cierto tipo de amantes que aniquilan a sus amadas (como observamos que ocurría en la relación Frank-Verónica); de esta forma, comprobamos con lo que afirma Elena Poniatowska que “una constante [que] atraviesa todas sus novelas: [es] el miedo. Nadie le da seguridad, no hay una espalda ancha de hombre en la que pueda recargar la suya. La presencia masculina es siempre hostil. Ningún hombre puede comprender o aliarse a su causa.”<sup>23</sup> Por lo que no es de extrañar que estos amantes hostiles sean hombres que asumen una actitud activa frente a las amadas-mujeres que suelen ser sumisas y hasta pasivas, quienes encarnan el prototipo de lo femenino o como diría Simone de Beauvoir “Ser femenina es mostrarse impotente, fútil, pasiva y dócil.”<sup>24</sup>

Es indudable que Gerardo goza con el sufrimiento de Natalia, tiene años llevándola hasta el límite de su resistencia, pero es incapaz de dejarla, de olvidarla. Él no puede dejarla morir, no desea que muera antes de lo que él mismo ha planeado; por lo tanto su furia se detiene en los momentos más críticos para que sobreviva, incluso como su dueño, su esposo, decide detenerla en su acto suicida.

En síntesis la relación de Natalia y Gerardo es terrible, aunque queda claro que Natalia es la víctima, es quien sufre. Natalia juega otro papel en esta unión, pues

---

<sup>22</sup> Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 20: Aun, 1972-1973*, p. 177.

<sup>23</sup> Elena Poniatowska, “Elena Garro y sus tormentas”, en *Baúl de recuerdos. (Homenaje a Elena Garro)*, p. 6.

<sup>24</sup> Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 80.

encarna en cierta forma a una paloma que va a ser sacrificada para borrar los pecados de su esposo, desde luego en lugar de limpiarlo de éstos lo único que consigue es agregar a su lista otro más. Por eso Natalia es una mujer que cree que todo es más simple de lo que parece, ya que no alcanza a comprender la maldad que la rodea, su formación no le permite descubrir lo que Irene sí averigua, porque vive demasiado alejada de lo mundano.

Gerardo se dividiría, entonces, entre amar a Natalia por no estar involucrada en lo que él hace, en su vida, y odiarla por lo mismo, por su vulnerabilidad y desapego al dinero, a la falta de apoyo y de amigos. Natalia, de esta forma, vive en una total evasión de la realidad combinada con una falta de interés en lo cotidiano; Gerardo, al contrario, está sumamente apegado a lo terreno y no comprende aquello que intenta escapar de su poder, como lo sería la imaginación de Natalia.

Existe, además, un juego de espejos muy interesante en la novela, que es el que se da entre las parejas de Pili/Gerardo (el abuelo de Irene) y Natalia/Gerardo, porque simplemente se invierte la imagen, es decir, la figura que refleja a Gerardo (padre) es Natalia y, a su vez, Gerardo(hijo) es reflejo de Pili. De tal manera que los personajes sólo cambian de lugar, pero la historia se repite de la misma forma; Gerardo (padre), como Natalia, es forzado por medio de engaños (el de un embarazo inoportuno) a casarse y, posteriormente, Pili hace de su vida un infierno hasta que éste aparentemente se suicida, como lo intentó hacer Natalia; sin embargo, si dichas historias son idénticas, entonces no quedaría duda de que en lugar de un suicidio la muerte de Gerardo (padre) fue un homicidio perpetrado por Pili, como se repetirá en el caso de Natalia.

### 4.3 VÍCTIMAS Y MARGINACIÓN, UN LUGAR COMÚN.

Es frecuente ver que las protagonistas de Elena Garro se encuentran siempre en situaciones límite, sus vidas son capturadas en los momentos más críticos, en el clímax del sufrimiento y un poco antes de su fin. Martha Robles señala que “La existencia del mal cifra la totalidad de su obra. En unas, la perversidad ejerce un extraño magnetismo disfrazado de exabrupto amoroso; en otras, una suerte de preferencia por la cual unos seres se pliegan al desdichado destino de sus victimarios.”<sup>25</sup> De esta forma, es evidente la existencia de unas mujeres-víctimas atrapadas en un remolino que las atrae a un peligro inminente; sin embargo, ellas no son sólo eso, sino, además, una especie de mártires sin causa, pérdidas en un mundo hostil, sin relaciones, sin amigos, sin protección, sin medios para salir adelante.

Esta especie de ángel caído, porque su error no ha sido de albedrío, sino de poseer un destino adverso, tiene características fijas en la obra de Garro; generalmente es una mujer rubia, esbelta, atractiva, sensible y con poca experiencia para intuir el abismo en que se precipitará, las arenas movedizas de las que nunca saldrá. Dentro de un cuadro como el descrito se encuentran Natalia e Irene; sus momentos son distintos, mas sus vidas son terriblemente semejantes, lo único que las separa es el tiempo.

Fabienne Bradu señala que “Sus heroínas son grandes víctimas de los poderes secretos del crimen pero son también grandes rebeldes en perpetua lucha.”<sup>26</sup> Irene es la imagen perfecta de la gran heroína y de la gran víctima, porque, a pesar de la tormentosa existencia que le es asignada, tiene la fuerza para mantenerse luchando contra sus descomunales enemigos, su familia paterna.

Las mujeres de *Un traje rojo para un duelo* se dividen en dos grupos perfectamente identificables por un lado están Pili, Angustias y Cuca, que serían la

---

<sup>25</sup> Martha Robles, *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*, p. 140.

<sup>26</sup> Fabienne Bradu, *op. cit.*, p. 24.

representación del poder; y por el otro se encuentran Natalia, Irene, Remedios y Cecilia, que son la imagen de los fracasados, los vencidos. Ambos grupos representan de una manera clara e inequívoca a la sociedad, una imagen desacralizada de ésta, ya que solamente existe lugar para el grupo dominante, que vence a los débiles, quienes son aniquilados aun antes de que la batalla comience.

La constante es la destrucción del débil a manos del poderoso, pero destrucción no equivale al concepto de muerte; al contrario, significa demoler al ser, anular lo humano del otro, desposeerlo, hacer que llegue a la locura y una vez ahí conservarle la vida para prolongar su sufrimiento. El débil es por excelencia en la obra de Elena Garro la mujer, aunque una mujer que corresponde al tipo de la heroína de los cuentos de hadas; la escritora toma el tipo de la mujer triunfadora para crear una nueva mártir, un individuo que será despojado de su identidad y de su conciencia; ejemplo claro de lo mencionado es Inés, protagonista de la novela que lleva su nombre, puesto que sufre la aniquilación de su espíritu antes que la de su cuerpo.

Detengámonos un poco en esta correspondencia entre la novela que nos ocupa y los cuentos de hadas. Existen dos puntos que nos revelan la inserción de esta obra en el universo de los cuentos de hadas; el primero es la lucha ya clásica entre dos figuras femeninas encarnadas generalmente por una heroína joven y una bruja (una mujer mayor), quienes se enfrentan irremediamente, porque “las relaciones femeninas en los cuentos de hadas tradicionales vienen consignadas por parámetros de dominación y obediencia que no hacen otra cosa que reflejar los modelos de conducta que dicta la sociedad patriarcal.”<sup>27</sup>

Es decir, la confrontación viene por una lucha de poder que se da en el espacio doméstico donde la figura de la suegra se ve amenazada por la incursión de la nuera, que viene a desplazarla; tal como se observa en *Un traje rojo para un duelo*, donde Pili

---

<sup>27</sup> Beatriz Domínguez García, *Hadas y brujas. La re-escritura de los cuentos de hadas en escritoras contemporáneas en lengua inglesa*, p. 30.

se siente desafiada por la figura de Natalia, quien de acuerdo al sistema patriarcal tendría que remplazarla.

Si se traslada la imagen de la mujer maléfica a la esfera de actuación de los cuentos de hadas, el personaje que la representa, las madrastras y las brujas, se destaca no sólo por poner obstáculos al desarrollo del/la héroe/heroína, sino también por estar en posesión de un poder que va más allá del que cualquier objeto mágico concede al/la protagonista. Por lo tanto, de la mujer que tienta al hombre con su sexualidad, se pasa a la madre que tienta al hijo de la misma manera y se llega a la madre que, al no poder tentar a la hija con las mismas armas, intenta anular su personalidad, como es el rol de la madrastra de Blancanieves y de Cenicienta, así como el hada maléfica que maldice a la Bella Durmiente.<sup>28</sup>

La cita anterior nos brinda otros elementos análogos entre los cuentos de hadas y la novela como lo son el poder superior que tiene la bruja frente a la protagonista; por ello no es de extrañar que Irene diga: “Tenían razón los cuentos de hadas: en las casas de las brujas malignas vivían seres perversos que originaban desgracias.”(*Un traje...*, p. 47) Frente a un ser como el ‘Gigante’ la heroína, Irene, se ve indefensa, ya que, además de ser espiada, es intimidada. Pili resulta ser también esta mujer maléfica que tienta a su hijo Gerardo (y a su hermano) para conservar así su posición de poder “[Gerardo] sólo era el instrumento de Pili, que cultivaba en él la desconfianza en los demás para controlarlo ella sola.”(*Un traje...*, p. 24)

Y lo anterior nos lleva al otro punto en común que es el tipo de protagonista que está representado en esta obra: “Entre los <pecados> que cometen las heroínas de algunos cuentos tradicionales aparecen la indulgencia sexual, la desobediencia, la autonomía personal, la curiosidad, y el orgullo.”<sup>29</sup> Así, apreciamos que Irene posee algunas características de estas heroínas que se rebelan, porque Irene se equivoca al tratar de averiguar el pasado de Pili, al enfrentar a su abuela y al intentar romper con el

---

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 68.

<sup>29</sup> *Ibíd.*, p. 110.

orden impuesto por ésta: “Desafiar a la enana era la única manera que encontré para romper su hechizo.”(*Un traje...*, p. 36)

Si elaboramos más esta idea de ver en Irene a una heroína y en Pili a una bruja nos encontramos con dos figuras arquetípicas por excelencia; pero antes veamos a que nos referimos con arquetipos.

Furthermore, similar motifs or themes may be found among many diferente mythologies, and certain images that recur in the myths of peoples widely separated in time and place tend to have common meaning or, more accurately, tend to elicit comparable psychological responses and serve similar cultural functions. Such motifs and images are called *archetypes*.<sup>30</sup>

Estos símbolos apelan a nuestro inconsciente colectivo y nos transmiten una realidad que de no ser por el artista, el escritor, no podríamos definir verbalmente; por ello no es fácil identificar en las obras los arquetipos que en éstas existen. En el caso de *Un traje rojo para un duelo* hemos ido descubriendo cómo y por qué Irene y Pili representan una a la heroína y la otra a la bruja; estas dos figuras pueden ser identificadas con dos imágenes arquetípicas de la mujer: la del Alma gemela y la de la Madre Terrible:

The archetypal woman (Great Mother –the misteries of life, death, transformation):

a. The Good Mother (positive aspects of the Earth Mother): associated with life principle, birth, warmth, nourishment, protection, fertility, growth, abundance (for example, Demeter, Ceres.)

b. The Terrible Mother (including the negative aspects of the Earth Mother): the witch, sorceress, siren, whore, femme fatale –associated with sensuality, sexual orgies, fear, danger, darkness, dismemberment, emasculation, death; the unconscious in its terrifying aspects.

c. The Soul Mate: the Sophia figure, Holy Mother, the princess or ‘beautiful lady’ –incarnation of inspiration and spiritual fulfillment.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Wilfred L. Guerin *et al*, *op. cit.*, p. 160.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 163.

Como podemos apreciar las características dadas a una y otra imagen corresponden con las que hemos visto que tienen la protagonista y su abuela. Por un lado Irene sería esta princesa que tiene como misión descubrir la verdad que oculta su abuela sin importar las consecuencias; por el otro lado, Pili es efectivamente la llamada Madre Terrible, la mujer-bruja, que sólo busca destruir a aquéllos que se interpongan en su camino y que significa aniquilación y muerte como ya lo han constatado Natalia y Cecilia. La figura de la Gran Madre no aparece en la novela, porque no hallamos ninguna mujer con la fuerza de Pili que se le oponga, ya que ni Natalia ni Margarita son personajes que le brinden a Irene protección y/o seguridad, debido a que ambas se han ido poco a poco extinguiendo.

Martha Robles en *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional* afirma que “Las protagonistas comunes: madres, amantes o esposas, aparecen como seres cuya existencia nos revela los dos universos íntimos de la mayoría de las mexicanas: el cotidiano que nos oprime y el imaginario, en el cual nos volcamos por entero.”<sup>32</sup> No importa el rol que las mujeres ocupen en la sociedad; ellas cuentan con dos espacios diferentes de existencia, uno es el de los acontecimientos de la vida ordinaria, en donde los abusos y excesos hacia ellas son habituales, normales, y permitidos; el otro es el de lo imaginario, en el que se refugian y al que se vuelcan.

En el cuento *La culpa es de los tlaxcaltecas* Laura, la protagonista, vive inmersa en dos realidades, dos vidas casi opuestas: una se desarrolla en un tiempo casi mítico, ahí se reencuentra con su primo/esposo y la otra pasa en la actualidad, donde está casada con Pablo; sin embargo, Laura frecuentemente se fuga de dicho presente para regresar a su verdadero tiempo, aunque este mundo imaginario sólo es comprensible para otra mujer, para Nacha, porque para los demás seres racionales, como Pablo, la señora Margarita o el doctor, ella está loca por no vivir en su realidad. Al final Laura

---

<sup>32</sup> Martha Robles, *op. cit.*, p. 137.

elige irse “para siempre con él” -con el otro- (*La culpa es...*, p. 28); esta decisión equivale a escoger al mundo alterno -a la otredad- y a desafiar las convenciones sociales, pues se escapa con su amante en detrimento de su esposo, cambia lo hegemónico por una vida marginal.

Beauvoir nos dice que “Es fácil comprender por qué es rutinaria [la vida]: el tiempo no tiene para ella [la mujer] la dimensión de una cosa nueva, no es un estallido creador. Como está destinada a la repetición, sólo ve en el porvenir un duplicado del pasado; si se conocen la palabra y la fórmula, el tiempo se alía a las potencias de la fecundación, pero ésta misma obedece al ritmo de los meses y de las estaciones.”<sup>33</sup> El tiempo es el mismo y nunca cambia en la realidad patriarcal, mas sí existe otra alternativa, la que se da en el interior; desde luego el problema surge en que no siempre se puede acudir a éste. Así el destino de la mujer común consiste en ser primero hija y luego esposa; sus deberes son siempre los mismos, su vida es rutinaria y el único cambio importante es el paso de ser hija a esposa, pero esto no es realmente significativo, puesto que no cambian sus perspectivas de vida, al contrario ese cambio termina con éstas, debido a que después del matrimonio no hay más esperanzas, todo se reduce a su labor como fecundadora, como ama de casa (desde luego lo de ama es sólo mera ironía ) y como criadora.

El hado perpetuo de la mujer ha sido el olvido y la marginalidad, y éste se repite generación tras generación y en cada mujer la marginación se convierte inevitablemente en un modo de vida, como se observa en *Un traje rojo para un duelo*; por eso es que “El desdichado vive al margen de la historia, dividido entre un pasado no vivido y un futuro que conoce de antemano.”<sup>34</sup> El desdichado (como lo llama Bundgard), el marginado y la mujer tienen como única culpa la de ser seres

---

<sup>33</sup> Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 369.

<sup>34</sup> Ana Bundgard, *op. cit.*, p. 135.

desprotegidos, ellos, al igual que Irene, nacen en un mundo adverso y con una fortuna determinada, de la que será casi imposible escapar:

“-Te voy a domar, chiquita- me había dicho mi padre en el trayecto, una vez que Miguel bajó del auto. ‘Te voy a domar, chiquita’, era una frase que presidió mi infancia. La frase iba entonces dirigida a Natalia e invariablemente me hacía pensar en los circos a los que me llevaba mi madre. El león de cabellera rubia era ella, Natalia, y el domador de botas altas y látigo en la mano era él, Gerardo. La amenaza me resultaba tan absurda como casi todas las cosas que sucedían en mi casa. Ahora la frase venía dirigida a mí y pensé que mi deber era impedir ‘la doma’. Para ello debía escurrirme, volverme casi un ser invisible y veloz como el mercurio.” (*Un traje*, pp. 45-6)

La doma, como Irene llama a la represión que se ejerce sobre Natalia y posteriormente contra ella misma, es un acto de mera demostración de poder, es la fuerza del hombre contra la mujer, es la lucha de los contrarios, porque el hecho de comparar a Natalia con el león y a Gerardo con el domador circense, no es un juego de voces, es un ejemplo claro del dominio patriarcal del hombre contra la mujer. Gerardo, el domador, representa el poder basado en las instituciones; ella representa la naturaleza rebelde, pero una naturaleza que, aunque agresiva, sucumbe ante el poder del otro; el león-Natalia está en desventaja, no puede defenderse y su única posibilidad de sobrevivir es aceptar el dominio del otro, porque de no hacerlo sólo anticipará su muerte. Natalia al igual que una fiera domada no puede enfrentarse al domador, no tiene armas, nadie está de su lado, como en el circo todos apoyan al domador, así que la opción que le queda es la de resignarse, la de vivir de la forma en la que el otro quiera y cuánto tiempo desee.

Irene encarna la esperanza, ella es la única capacitada para luchar contra el domador, porque conoce los métodos que éste emplea, y no estando en su naturaleza la de aceptar con sumisión su suerte, se rebela, de la única forma en que puede salir victoriosa, nulificándose, desapareciendo con la verdad, aun cuando su vida en el anonimato dure poco tiempo. La gran diferencia radica en la muerte que escoge

(nótese que no decimos que elige una forma de vida, sino de muerte, elige morir conociendo la verdad a morir ignorándola).

Paz decía que “El ninguneo es una operación que consiste en hacer de Alguien, Ninguno. La nada de pronto se individualiza, se hace cuerpo y ojos, se hace Ninguno.”<sup>35</sup> Esta operación aparece con frecuencia en las obras de Garro y con bastante acierto, ya que a menudo nos es posible observar el proceso de nulificación de las protagonistas que pasan de ser mujeres con futuro a no ser nada, a desaparecer. Ana Bundgard apunta al respecto que:

Al vacío de ser mexicana, la mujer ha de añadir el vacío de no-ser-persona, de no tener identidad, en una sociedad patriarcal, cuyos parámetros la excluyen y marginan; en consecuencia, la escritora mexicana [Elena Garro] simboliza en sus textos de ficción el conflicto de querer ser mujer, sin tener que ser identificada con la Malinche traicionera, por culpable, o con la Guadalupe, limpia de toda culpa, por asexuada.<sup>36</sup>

En el fondo las novelas de Garro retratan la caída de una mujer en la desgracia, en la ignominia, en la nada, por eso es tan frecuente que las protagonistas rememoren su pasado con felicidad, ya que ese sentimiento sólo existe ahí, en la infancia, donde experimentaron seguridad y dicha. El camino que sus protagonistas, llámense Irene, Verónica o Mariana, tienen escrito es el de la muerte, pero de una muerte liberadora de la fatalidad precedente, pues la liberación del yugo impuesto por el matrimonio no la obtendrán (a excepción del caso de Magdalena de *Mi hermanita Magdalena*), sino a través de la muerte ya sea como suicidio o incluso como asesinato, en cualquiera de ambos casos son orilladas por fuerzas externas para que culmine su sobrevivencia:

-No se suicidó [el hermano menor de Natalia] -contestó mi madre súbitamente con voz seria.

---

<sup>35</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 49.

<sup>36</sup> Ana Bundgard, *op. cit.*, p. 129.

-¿Vas a empezar otra vez con tus teorías absurdas? ¡Se suicidó!, aunque tú no lo aceptes, como acostumbras no aceptar la realidad.

-¡No se suicidó! Tengo las pruebas, pero tú te negaste a ayudarme y precipitaste el entierro. No se suicidó. Ni siquiera permitían las autoridades que se le diera sepultura...

-Di lo que quieras. Empéñate en tu locura. Yo voy a ocuparme de Irene -agregó mi padre, y esperó una respuesta que no se produjo..." (*Un traje...*, p. 72)

El suicidio aquí no es más que una obligación impuesta por los otros al desamparado, quien es forzado a que tome dicha decisión. Para llegar a estos extremos los representantes de lo hegemónico utilizan el poder social, moral o económico a través de diversas estrategias como es la de cortar cualquier clase de ayuda a los desprotegidos, la de hacer que dependan de ellos y que nadie confíe en su palabra, ni en sus capacidades; por ejemplo, Gerardo hace que Natalia no pueda sobrevivir sola, que necesite de él para conservar lo que posee y para que esto no le sea arrebatado:

Después quiso consolarme y me dijo que Natalia vivía al día y que bastaba un gesto suyo para que el orden y la perfección de sus ramilletes y su mesa se vinieran al suelo con estrépito. 'Bastaría con que no pagara la renta!', agregó risueño. (*Un traje*, pp. 24-5)

[...]Yo ignoraba qué significaba 'que la lanzaran' y continué escuchando: durante ocho meses mi padre no había pagado la renta del departamento que ocupábamos mi madre y yo. El propietario entabló un juicio y Gerardo lo dejó avanzar hasta que el dueño obtuvo la autorización judicial el 'lanzamiento'. Es decir, iban a echar a la calle a mi madre, a mi abuela y a mi abuelo Antonio." (*Un traje...*, p. 29)

La situación de la mujer en *Un traje rojo para un duelo* es una imagen extrema del amargo destino que la sociedad le ha impuesto, la escritora acertadamente describe cómo los hombres y las mujeres coludidos con el régimen patriarcal colaboran en la destrucción de los espíritus disidentes, de aquellos que son diferentes por naturaleza, de los otros que están representados por las mujeres: figura perpetua de la *otredad*.

#### 4.4 METAMORFOSIS, LA TRANSFORMACIÓN DEL OTRO

Para Beatriz Espejo “*Un traje rojo para un funeral (1996)* rememora la muerte de su padre con elementos de los cuentos infantiles tradicionales, su lucha entre el bien y el mal llevados al horror, su personaje central, encantadora y frágil mujer torturada por su suegra, una bruja malvada.”<sup>37</sup> En los apartados anteriores, hemos abordado la semejanza que existe entre la novela y los cuentos de hadas, que no es otra cosa que la lucha entre dos figuras femeninas, la suegra y la nuera, quienes se enfrentan en una batalla desigual que conduce al trágico final de esta última; sin embargo, aún nos falta por ver la relación que hay entre el texto y la vida de la autora.

Es imposible no advertir en la obra de Elena Garro la multitud de claves que nos brinda para reconstruir con ella un universo, a veces, perdido como lo fue su infancia y en otras ocasiones aquellos mundos como salidos de una pesadilla, que para ella fueron los días de su matrimonio o de su largo exilio. Por eso no es de extrañar que:

Para Elena, la infancia queda recubierta por el mito del ‘paraíso perdido’ bíblico, que puede recobrar sólo mediante el recuerdo, y reconstruir mediante la escritura. Su ser revoltosa, su amor por los disfraces, su gusto por las aventuras, su curiosidad por el mundo al revés, su cariño por sus hermanos y su reserva hacia los padres; todo ello como muestra de una imaginación creadora, que no reflexiona sobre el origen de la riqueza familiar, ni sobre las condiciones para establecer los vínculos de amor y desamor en la familia.<sup>38</sup>

Elena Garro escribió su vida en las páginas de sus novelas, ahí trazó la línea de su dicha y su infelicidad. Mujer, de un genio brillante, eligió los fragmentos más significativos de su vida para transformarlos en literatura y así hacerlos intemporales como para conjurar a sus fantasmas: “La escritura le sirvió a la autora como medio de

---

<sup>37</sup> Beatriz Espejo, “Elena Garro, una hechicera que transformaba su vida en literatura”, en *Sábado*, p. 4.

<sup>38</sup> Luz Elena Gutiérrez de Velasco, “El regreso a la ‘otra niña que fui’ en la narrativa de Elena Garro”, en *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas*, p. 113.

autobúsqueda, como medio para fijar recuerdos, y como testimonio de hechos que a su juicio tuvieron gran peso en su vida y que no pudo o quiso comunicar en el momento en que se produjeron.”<sup>39</sup>

Uno de esos recuerdos memorables es sin lugar a dudas la infancia, época que la marcó de manera fundamental y que, al menos en sus obras, es el comienzo de su larga travesía hacia la fatalidad:

Mis padres fueron José Antonio Garro y Esperanza Navarro, dos personas que vivieron siempre fuera de la realidad, dos fracasados, y que llevaron a sus hijos al fracaso. A mis padres sólo les gustaba leer, y a sus hijos no nos gustaba comer[...] Ellos me enseñaron la imaginación, las múltiples realidades, el amor a los animales, el baile, la música, el orientalismo, el misticismo, el desdén por el dinero y la táctica militar[...]<sup>40</sup>

Elena Garro parece quejarse no precisamente del maravilloso descubrimiento del mundo intelectual que sus padres le proporcionaron, sino de la falta de información, llamémosle práctica sobre la vida cotidiana, sólo pensemos que:

...debido a esta conjunción de padre y madre ausentes que dejaron crecer a sus hijos ‘como plantas’, surge ‘la partícula revoltosa’ que también producirá eventos desagradables, el más doloroso para ella desembocará en octubre de 1968. Su postura irreverente, contestataria y rebelde, pero también contradictoria, audaz, aventurada, e irreflexiva, irán marginando su carrera literaria y terminarán minando su vida emotiva y psicológica.<sup>41</sup>

La idea de encontrarse destinada al fracaso, no por decisión propia, sino por una cuestión ajena a ella, que viene de su formación, resulta similar a la reflexión que Irene hará sobre su abuelo Antonio y los hijos de éste. Es decir, Elena Garro opta por un personaje un poco más lejano en parentesco, la nieta, para hacer una crítica de lo que supone fue una mala preparación para enfrentar la vida real; así, uno se inclina a

---

<sup>39</sup> Gabriela Mora, “Correspondencia desde España: obra y vida de Elena Garro”, en *op. cit.*, p. 69.

<sup>40</sup> Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 495.

<sup>41</sup> Patricia Rosas Lopátegui, *Testimonios sobre...*, p. 75.

pensar que existió en ella cierta desesperación por no saber cómo sobrevivir en un mundo no apto para seres sensibles.

No había nadie a quién avisarle de su muerte. No era nadie: sólo un extranjero muerto en una tierra que no era la suya. Vi llegar a mis primos morenos, los hijos de Ana, que se deshicieron en lágrimas. Después llegaron los hijos de Eduardo, muy rubios, y el primogénito se comió los higos que dejó mi abuelo la última noche que vivió. Mi abuelo Antonio no había dejado nada, ni siquiera una familia, sólo a tres fracasados que ahora parecían aterrados. (*Un traje...*, p. 58)

Es obvio que el referente real para el abuelo Antonio es José Antonio Garro, el padre de la escritora, quien era un emigrante español, amante de la literatura como el personaje de la novela y para Elena Garro una influencia trascendental: “José Antonio es el prototipo del rey bueno de los cuentos de hadas, que enriquece el mundo terrenal de sus hijas con las bellezas del universo imaginario y erudito.”<sup>42</sup>

Resulta también iluminador lo que Garro le escribe en 1974 a Gabriela Mora sobre su relación con su padre: “En cierto modo tienes razón cuando me dices que me condicionaron para depender de un hombre. ¡Nunca lo encontré! Sólo mi padre. Pero él me daba trato de muchacho. Mi terror empezó cuando él murió.”<sup>43</sup> Esta cita muestra claramente la importancia del padre para Elena Garro, quien funcionó como un eje sobre el cual giró parte de la vida de la autora. Razón por la que en *Un traje rojo para un duelo*, la muerte del patriarca de la familia materna de Irene representa el fin de una etapa, puesto que era él quien mantenía la cohesión del grupo y sin él no hay ni futuro, ni esperanza:

¿Qué harían si moría su padre? No lo habían pensado nunca, aunque existió siempre la posibilidad de que alguna vez sucediera aquella catástrofe remota. Antonio era la energía que les impedía hundirse totalmente en los pozos oscuros de la ciudad inhóspita a la que no lograron controlar y que ahora los empujaba a sus esquinas sucias y

---

<sup>42</sup> *Ibíd.*, p. 67.

<sup>43</sup> Gabriela Mora, *op. cit.*, p. 81.

burlonas. Sin la mano de su padre caerían inevitablemente en la abyección. En el armario colgaba un traje inglés roído por el uso, y sobre los libreros algunas fotografías de niños y personas mayores muy rubias y vestidas con elegancia, que habían sido ellos y sus familiares. (*Un traje...*, pp. 42-3)

Recordemos que Elena Garro afirmaba que ella construía sus personajes de varias personas: “Yo agarro un poco de ti, un poco de Angelito, un poco de Helena, lo bato y saco un personaje.”<sup>44</sup> En el caso del personaje Antonio, nos encontramos que éste es la fusión tanto de José Antonio Garro como de Bonifacio Garro, el famoso tío Boni; lo anterior no debe extrañarnos, pues éste siempre ocupó un lugar muy especial en la vida de Elena Garro tanto que le escribió un epitafio que dice lo siguiente:

Mi tío  
Bonifacio Garro. Español. Domicilio Viena 5 interior 2. Tenía \$ 2.95 en la bolsa. No había que robarlo. Zapatos agujereados. Traje aseado y raído.  
Muerto en la calle frente a un puesto de periódicos: 53 años.<sup>45</sup>

El parecido que guardan las muertes en la pobreza de su tío Boni y del abuelo Antonio de la novela es muy significativo; es claro que ese detalle debió ser doloroso para la escritora, pero también existe otra semejanza en lo que concierne al lado del hombre admirable, inteligente, refinado, culto, que pertenecía a una esfera mágica como ella misma. No en balde Elena Garro consideró a su tío Boni como uno de sus grandes amores junto a su padre:

Mis grandes amores: mi padre, mi tío Boni, mi primo Boni y mi hermano, que me llama ‘Saavedrita’ para guardar distancia con Cervantes. Helena Paz es mi maestro. Deva, la que fue pájaro, se parece a la Partícula Revoltosa Paz: a veces las confundo. Mi madre entra en otro orden: fuera de la realidad. Algún día escribiré sobre este personaje que llamaba a Helena ‘Espíritu del Viento del Norte’.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Luis Enrique Ramírez, *op. cit.*, p. 101.

<sup>45</sup> Patricia Rosas, *op. cit.*, p. 147.

<sup>46</sup> Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 505.

Esperanza Navarro, la madre de Elena Garro, esa mujer que se pasaba el día leyendo según recuerda la escritora, también hace una incursión en la novela, donde aparece retratada refiriéndose a Irene como al 'Espíritu del viento':

Era inútil preguntarle a mi abuela Margarita. Ella vivía en otra dimensión y ni siquiera se había dado cuenta de que su marido se hallaba moribundo, ocupada como estaba en leer *El paraíso perdido* de Milton. La miré con intensidad y ella levantó la vista y exclamó:

-¡Irene!, qué bonita estás. Pareces el espíritu del viento -después calló asustada.

Mi padre le lanzó una mirada de reproche, ante lo que él juzgó "una manera de evadir la realidad", y mi abuela inclinó la cabeza y calló. Sus palabras me reconfortaron: "el espíritu del viento".

-¿De cuál viento, abuela? -le pregunté.

-Del viento del Norte -contestó ella con la vista baja. (*Un traje...*, pp. 73-4)

Y no sólo viene de esta mención a la nieta como al 'Espíritu del viento' la identificación entre la abuela Margarita y Esperanza Navarro, sino que el pasaje donde Margarita está leyendo a Milton sin darse cuenta de la gravedad de su esposo fue cierto, ya que Elena Garro presencié esta escena en la vida real:

Una vez [mis padres] estaban [...] en Cuernavaca y me habló mi mamá a México. [...] "Oye, Elena, estoy muy preocupada porque tu padre está muy raro." [...] "¿Cómo que está raro?" "Sí, se hinchó. ¿Por qué no vienes?" Eran las once de la noche. [...] "Bueno, pues iré." Cogí un coche y me fui. Al llegar encontré a mi mamá leyendo *El paraíso perdido* y a mi papá leyendo otra cosa. Sentados frente a frente en la mesa del comedor.<sup>47</sup>

Vemos un cierto reclamo de Elena Garro a sus padres, aunque éste resulte más claro hacia su madre, a quien retrata tanto en la vida diaria como en su obra como inmersa totalmente en otra realidad, leyendo siempre, demasiado ajena a los problemas para el gusto de su hija. De hecho las referencias en *Un traje rojo para un duelo* hacia esta lectura casi obsesiva de Antonio y Margarita son realmente marcadas, es como si a Irene-Elena le pareciese increíble que pudiesen abstraerse de esa forma del mundo:

---

<sup>47</sup> Apud Patricia Rosas Lopátegui en *op. cit.*, p. 74.

“Mi abuelo Antonio, sentado frente a una hermosa mesa, estaba atado a un tanque de oxígeno que lo mantenía con vida, mientras él se dedicaba a la lectura. Por su parte, su mujer, mi abuela Margarita, también leía, *El paraíso perdido*, sentada en un sillón.” (*Un traje...*, p. 26)

Otra persona que también fue trasladada al papel por Elena Garro con insistencia fue su suegra, Josefa Lozano de Paz, a quien reconocemos en Pili, abuela de Irene en la novela:

Elena ficcionalizó a su suegra en varias obras: *Testimonios sobre Mariana*, *Un traje rojo para un duelo*, *Mi hermanita Magdalena*, entre otras. En el verano de 1997 a la pregunta: ‘¿Qué tan apegado está a la vida el personaje de su suegra a la madre de Octavio Paz?’ Elena respondió: ‘Pues es ella’. Helena Paz interrumpió a su madre y agregó: ‘Todo el mundo le tenía pavor’. Elena reafirmó: ‘Todo el mundo un respeto que rayaba en el pánico’.<sup>48</sup>

Hemos hablado líneas arriba sobre Pili, está mujer malvada que parece gozar destruyendo, de esta mujer que se interpone entre Natalia y Gerardo y cuya presencia sólo contribuye a deteriorar aun más la pésima relación que ellos tenían. De esta manera, Elena Garro parece vengarse, literariamente hablando, también de ella; así como Octavio Paz aparece como el esposo (en este caso Gerardo) violento, posesivo y destructor, Josefa Lozano es imaginada por la escritora como una entidad maligna que sólo desea su extinción.

En *Testimonios sobre Elena Garro* Patricia Rosas Lopátegui reproduce un canto épico, probablemente de 1976, donde Elena Garro plasma sus principales preocupaciones, poema lleno de sus obsesiones, que no deja de incluir a Paz, ni a su madre en una faceta totalmente desfavorable:

La Tortuga pasea entre  
veladoras.

---

<sup>48</sup> *Ibíd.*, p. 307.

Sobre su concha enorme  
las garras de un kimono  
japonés.  
Y la estela de vaginas  
y cadáveres  
cae la noche siempre  
Las rejas altas  
esconden los amores incestuosos  
La Tortuga es veloz  
Tiene ojos de piedra  
Es inmortal como la muerte  
Desde todos los rincones  
Mira a la virgen aterrada<sup>49</sup>

En este fragmento del poema vemos muchas similitudes con el texto que hemos estado analizando. Tenemos en principio la incursión de la suegra retratada como una Tortuga, que como recordamos es uno de los apodosos que tiene Pili en *Un traje rojo para un duelo*, pero esto no es todo, pues en la misma novela también aparece como este ser inmortal, con esos mismos ojos de piedra y como la probable perpetradora de la muerte del abuelo paterno de Irene, Gerardo, referencia que tiene eco en el poema con los cadáveres. Luego encontramos la aparición de esta mujer débil, víctima de su esposo y su suegra que nos remite tanto a Natalia y a Irene como a la misma Elena Garro. Y, al final, está la mención de la relación incestuosa entre la suegra y su hijo, que como señalamos líneas atrás es un hecho sugerido en la obra, ya que de la misma forma en que Pili es la proveedora de los cuidados de Gerardo, así en el poema la Tortuga hace lo mismo con el Visitante, quien desde luego es Octavio Paz.

Lo anterior es parte de lo que la escritora creía sobre sus 'antagonistas' en la vida real y que puede ser confirmado con lo que Elena Garro dejó escrito en sus diarios o correspondencia; ejemplo claro es una carta a Gabriela Mora de 1974, donde comenta el terrible inicio que tuvo su matrimonio y las desavenencias que se originaron desde el principio:

---

<sup>49</sup> *Ibíd.*, pp. 376-7.

Por fin me fui a su casa, para enfrentarme con su madre, una enana enormemente gorda, que usaba un kimono japonés hecho garras, y que me insultaba de día y de noche: “¡Putra teatrera!”, etc., delante de su familia... La casa era enorme y sombría: las criadas hostiles y en la mesa gigante, ni Paz ni su madre me dirigían la palabra sino para insultarme. Una vez me salté la reja y me fui a mi casa. Paz armó tal escándalo que mi familia dijo que no estaba allá. Amenazó a mi familia con aplicarle el artículo 33 (el de la expulsión para los extranjeros). Para evitar más dificultades a mis padres y a mis hermanos que eran casi niños, me volví a la casa de Paz en la noche. Me quedé sentada en la estación del tranvía hasta las dos de la mañana, para tirarme, pero un *sereno* me dijo que el tren próximo venía hasta las cuatro de la mañana.<sup>50</sup>

Sin duda, esta cita condensa la forma en que veía a su familia política; es una narración en la que aún las heridas están abiertas y es evidente el sentimiento de rencor que siente en aquel momento, aunque también se logra advertir que la vida y la obra ya han comenzado a mezclarse, que el entretejido entre ambas es fino, porque no podemos dejar de sentir que esta carta bien podría haber sido escrita por cualquiera de sus heroínas. Es como si incluso en la realidad Elena Garro se hubiese convertido a sí misma en un personaje salido de su propia obra:

Imaginativa y fantasiosa, Elena Garro creía en sus propias invenciones y muchas veces lograba hacerlas creer a los otros, por absurdas o insensatas que fuesen. Poseía ese don de dar credibilidad a lo que relataba, condición inseparable de la escritura, pero que ella utilizaba en la vida diaria sin percatarse de las trampas que se ponía a sí misma.<sup>51</sup>

Así, Elena Garro transformó su realidad en una novela y a quienes conoció en personajes de sus historias hasta que su universo literario se desbordó y la atrapó en él.

---

<sup>50</sup> “Elena cuenta su historia. Fragmentos de Cartas a Gabriela Mora”, en *op. cit.*, p. 284.

<sup>51</sup> Vilma Fuentes, “Bosquejo para un retrato de Elena Garro”, en *op. cit.*, p. 188.

## Conclusiones

Elena Garro se convirtió en esa figura multifacética e inaprensible que deambula por los rincones de sus obras observando la realidad y el mundo imaginario que creó. Como sus personajes habita en más de un plano y es esa magia la que le permite continuar entre nosotros, porque ese afán lúdico e inquisitivo que de niña la llevó a convertirse en “partícula revoltosa” permanece inmutable en sus páginas, en sus palabras. Sin embargo, el paraíso de la infancia terminó demasiado pronto, a gusto de la escritora, y ese espacio mítico se convirtió en un infierno sin fin. Observamos cómo en sus obras recrea ese sentimiento de abandono y desprotección; las protagonistas de las novelas estudiadas confirman ese terrible paso, de una familia acogedora a una trampa sin salida.

Curiosamente, Elena, la que acosaba a políticos e intelectuales, siempre vivió el acoso, conservó hasta el final de sus días lo que hoy llamamos complejo de persecución [...] Perseguidora perseguida, acogía en su hogar a los que son abandonados y hostilizados y esperaba siempre un desenlace fatal. Era capaz, en cualquier circunstancia, de establecer una complicidad inmediata. Sentía piedad por los desplazados, los delincuentes, los sin ley, y los acogía, quizá también porque ella quería vivir al margen de la ley [...] Tenía una devoción absoluta por las forasteras; hablaba de la extranjería, de la no pertenencia y de la nostalgia como de virtudes cardinales. Y sus personajes femeninos ejercieron el sortilegio de las viajeras, las que sólo están de paso, sus maletas esperándolas en el lobby del hotel al igual que la cuenta que no pueden pagar.<sup>1</sup>

Lo que hemos visto a lo largo de este trabajo es esa faceta de Elena Garro, la de la escritora que se identifica con los oprimidos y les da voz a través de sus palabras. Sin embargo, la complicidad que comunican sus obras va más allá de la simple piedad; me parece que en las páginas de sus novelas existe el deseo de contar, de narrar, de mostrar la historia del otro, porque ésta es la forma de hacer tangible y real la soledad, la adversidad y el desamparo al que se enfrentan sus personajes.

Las protagonistas que estudiamos, Verónica, Mariana e Irene, son lo otro, son lo diferente, lo frágil, lo vulnerable; pero ellas se convierten en lo otro a manos de sus

---

<sup>1</sup> Elena Poniatowska, “Elena Garro: la partícula revoltosa”, en *op. cit.*, pp. 115-6.

victimarios, porque, como hemos observado, estas mujeres viven vidas normales hasta que se cruzan ante sus implacables carceleros y es cuando se vuelven presencias incómodas al evitar unirse al sistema, al sentirse y ser distintas. Entonces, la mujer se ve enfrentada a ese destino que la marca y la señala, que no le deja opción, que la priva de la libertad de ser feliz, debido a que una vez que comienza la rueda de la fortuna a girar es imposible detenerla y más aún revertir su movimiento.

Las tragedias se gestan muchos años antes de que ocurran. El germen trágico está en el principio de las generaciones y éstas, como los caballitos de las ferias, hacen la ronda alrededor del tiempo, pasan y nos señalan [...] A veces la belleza de una abuela determina la muerte de sus nietos o la ruina de sus descendientes. Una mentira pesa durante generaciones y sus consecuencias son imprevistas e infinitas. Enfrentarse al reflejo del pasado produce el exacto pasado y buscar el origen de la derrota produce la antigua derrota.<sup>2</sup>

Así, se convierte en una realidad en las novelas que estudiamos que la mujer tiene pocas expectativas de ser feliz y tener un futuro, porque nada le pertenece cuando el grupo en el poder la somete; lo único que les es concedido a estas desafortunadas víctimas de la sociedad es la soledad y el desamparo e incluso eso les es arrebatado, puesto que sus opresores no sólo las marginan, sino que las desaparecen, las borran, las eliminan.

La escritura se convierte entonces en un medio de liberación, como vimos en *Testimonios sobre Mariana*, porque cuando alguien cuenta la historia del otro ayuda y coopera a que la aniquilación de la que fue objeto no tenga sentido. De esta forma, *Testimonios sobre Mariana* refleja la necesidad de hablar sobre los marginados, sobre los otros, las víctimas, inclusive cuando sus vidas se hayan extinguido, pues los narradores de cada testimonio de alguna forma expresan su intención de no colaborar con el plan destructivo de los opresores.

Las tres novelas de las que nos ocupamos tienen muchos lazos en común: además de la presencia de mujeres como protagonistas y víctimas de grupos con poder, encabezados por hombres malvados y cercanos a ellas, que aparentan ante la sociedad ser ejemplo de virtud y modelo a seguir por sus logros, existen otros rasgos que muestran las semejanzas de las situaciones a las que se confrontan estas mujeres:

---

<sup>2</sup> Elena Garro, *La casa junto al río*, p. 7.

Verónica, Mariana e Irene son conscientes del proceso de nulificación y destrucción del que son objeto, pero poco o poco se dan cuenta de que es imposible vencerles y sobrevivir. Así, la muerte se prefigura como una alternativa real e incluso ansiada, porque el infierno en el que se convierten sus existencias se vuelve insoportable a medida que pasa el tiempo; una de las estrategias utilizadas es hacerlas saber que no tienen futuro y aislarlas de modo que no tengan a nadie que las ayude. En este mismo sentido, eliminan la credibilidad de su palabra, porque al hacerlas parecer mentirosas, embusteras y poco fiables las restringen. Otra forma de tenerlas en su poder es a través de obstaculizar su acceso a alguna fuente de trabajo para conseguir dinero, en los tres casos dependen de ellos, de Frank, Augusto y Gerardo, para sobrevivir. En ninguna de las tres novelas se ve de manera contundente que hayan muerto, pero en los tres casos la atmósfera, el pasado delictivo de sus victimarios y la opresión que se vuelve más intensa indican que el final está muy cerca para las tres.

Nunca imaginé que mi investigación resultaría tan peligrosa, por eso la empecé sin ningún miedo... Ahora sé que Pili se cobró con sangre y tengo miedo. Estoy bien escondida y ellos me buscan; pienso que darán conmigo aunque ando de mendiga. Han muerto mis amigos, pero yo tengo la hermosa espada de la verdad. ¡Ya no investigo! Lo sé absolutamente todo, y los secretos que descubrí son espantosos. El hedor de la casa de Pili se ha extendido como una mancha de aceite por el mundo, pero esta flor pequeña y verdadera que poseo es inmortal, y por ella ya ha corrido sangre. (*Un traje...*, p. 90)

Creo que este fragmento de *Un traje rojo para un duelo* muestra lo que pasa en todos los casos, el final está próximo, la trampa está a punto de caer, pero, a veces, conocer la verdad se vuelve una liberación, hace que sus vidas valgan la pena; es decir, hablar de lo ocurrido es terminar con la opresión, es la forma en la que el otro se enfrenta y rompe sus ataduras.

En las novelas que estudiamos también observamos cómo Elena Garro recrea sus vivencias; resulta casi escalofriante la forma en la que los pasajes y personas que la rodearon se ajustan con asombrosa perfección en cada una de sus narraciones.

Si, como apunta Gusdorf, la memoria autobiográfica “siempre es, hasta cierto punto, una venganza contra la historia”, también es, en ciertos casos, una buena excusa para hacer orden en la casa familiar.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Sylvia Molloy, *op. cit.*, p. 208.

Aquí hay un par de cuestiones que ya hemos comentado, pero que valen la pena subrayar, una es que el recuerdo es una reelaboración hecha en un presente determinado, por lo cual se ve influido por diversos factores; así, a veces el pasado cobra dimensiones terribles si las repercusiones aún tienen consecuencias o puede ser suavizado y aun velado si el efecto no ha tenido un impacto tan catastrófico. Por esto, el recuerdo no es objetivo, aunque expresa al mismo tiempo una necesidad de aclarar un acontecimiento que marcó al que lo narra. Y el segundo punto es que Elena Garro, incluso después de haber volcado prácticamente su vida en sus novelas posteriores a su exilio, pasa sus vivencias a través del filtro de la creación y, por lo tanto, crea una distancia forzosa entre lo real y lo ficticio, frontera que no debemos perder de vista.

Sabemos que la obra de Elena Garro, y también su vida, son poco comunes, pero lo que también es un hecho es que tendremos siempre como recuerdo nítido de su existencia esa producción literaria de una extraordinaria sensibilidad, que no sólo habla de la vida cotidiana, sino de la tragedia humana en todas sus dimensiones. Y, una vez que casi concluimos este trabajo, nos queda la impresión, a pesar de que la mujer en sus textos vive con miedo y rodeada de traidores y seres perversos, de que hay esperanza tanto en la palabra como vehículo liberador como en el amor que puede ser capaz de redimir y salvar.

Elena Garro se preocupó por los otros, por todos los seres desprotegidos y aislados, irónicamente vivió mucho tiempo como ellos. Sin embargo, también nos legó ese deseo de escuchar sus historias, nos brindó la oportunidad de leer: los silencios, los blancos, las confesiones a medias, esa vida detrás del espejo. Creo que las historias de Mariana, Verónica e Irene transmiten esa necesidad de terminar el círculo que la opresión impone, hablar de la otredad para destruir el vacío y, así, ser y existir.

## BIBLIOGRAFÍA SELECTA

ACHUGAR, Hugo, "Historias paralelas/Historias ejemplares: La historia y la voz del otro.", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XVIII, núm. 36. Lima, 2º semestre de 1992. Pp. 49-71.

AUB, Max, "De algunos aspectos de la novela de la Revolución Mexicana", en *La crítica de la novela mexicana contemporánea. Antología*. México, UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, 1981. Pp. 61-85.

\_\_\_\_\_, *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*. (2ª ed.) Reimp. México, F.C.E./SEP, 1992. (Lecturas mexicanas, 97)

BARGALLÓ CARRATÉ, Juan, "Hacia una tipología del doble: El doble por fusión, por fisión y por metamorfosis", en *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*. Sevilla, Alfar, 1994. Pp. 11-26. (Col. Alfar Universidad, 80. Serie Investigación y Ensayo)

BEAUVOIR, Simone de, *El segundo sexo. 2. La experiencia vivida*. México, Siglo Veinte/Alianza Editorial, 1992.

BERISTÁIN, Helena, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México, UNAM, 1996. (Bitácora de Retórica, 1)

\_\_\_\_\_, *Diccionario de retórica y poética*. (8ª. ed.) México, Porrúa, 2001.

BEVERLEY, John, "Anatomía del testimonio", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XIII, núm. 25. Lima 1º semestre de 1987. Pp. 7-16.

BRADU, Fabienne, *Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX*. México, F. C. E., 1987.

BUENO GARCÍA, Antonio, "Influencia de los espacios cerrados en las escrituras del yo", en *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid, UNED/Visor Libros, 1992. Pp. 119-125. (Col. Biblioteca Filológica Hispánica, 14)

CABALLERO WANGÜEMERT, María, *Femenino plural. La mujer en la literatura*. Pamplona, EUNSA, 1998. (Serie Literatura/Astrolabio)

\_\_\_\_\_, "Mujer y revolución mexicana: Los recuerdos del porvenir de Elena Garro. ¿Una ojeada femenina sobre la revolución femenina?", en *Femenino Plural. La mujer en la literatura*. Pamplona, EUNSA, 1998. Pp. 55-95. (Serie: Literatura/Astrolabio)

CARBALLO, Emmanuel, "Elena Garro, la mejor escritora mexicana del siglo XX. Un testimonio de Emmanuel Carballo", en *Tierra Adentro*. Núm. 95. Diciembre de 1998- Enero de 1999. Pp. 4-6.

\_\_\_\_\_, *Protagonistas de la literatura mexicana*. México, Ed. del Ermitaño/Sep, 1986. Pp. 490-518.

CASTELLANOS, Rosario, *Declaración de fe. Reflexiones sobre la situación de la mujer en México*. Reimp. México, Alfaguara, 1998.

\_\_\_\_\_, *Poesía no eres tú. Obra poética: 1948-1971*. (2ª ed.) México, F.C.E., 1975. (Letras Mexicanas)

CASTRO, Isabel de, "Novela actual y ficción autobiográfica", en *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid, UNED/Visor Libros, 1992. Pp. 153-158. (Col. Biblioteca Filológica Hispánica, 14)

CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1988.

CORONADO, Juan, *Vuelo de palabras. Antología poética mexicana*. México, EOSA, 1986. (Col. Poesía, 36)

CULLER, Jonathan, *Sobre la reconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. (2ª ed.) Madrid, Cátedra, 1992. (Col. Crítica y Estudios Literarios)

*Diccionario de la mitología mundial*. Madrid, EDAF, 1981. (Biblioteca EDAF, 231)

*Dictionary of Mexican Literature*. Edited by Eladio Cortés. Westport, Connecticut- London, Greenwood Press, 1992.

DOMÍNGUEZ GARCÍA, Beatriz, *Hadas y brujas. La re-escritura de los cuentos de hadas en escritoras contemporáneas en lengua inglesa*. Huelva, España, Universidad de Huelva, 1999. (Col. Arias Montano, 40)

DROMUNDO, Rita, *Con mirada de mujer, narradoras mexicanas contemporáneas*. Inédita. México, 1996. Tesis (Doctorado en Letras), UNAM.

DUCROT, Oswald y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, Siglo XXI Editores, 1998.

DURAND, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. México, Anthropos/UAM-Iztapalapa, 1993. (Autores, textos y temas. Hermeneusis, 12)

ESPEJO, Beatriz, "Elena Garro, una hechicera que transformaba su vida en literatura", en *Sábado*. Suplemento del *Uno más uno*. Núm. 1091. 29 de agosto de 1998. Pp. 1, 3-5.

ESPINASA, José María, "El baúl de los demonios. Las últimas narraciones de Elena Garro" en *Revista Mexicana de Cultura*. Suplemento de *El Nacional*. Núm. 58. 9 de marzo de 1997. P. 11.

FARFÁN, Alberto, "Una pesadilla magistral", en *Uno más uno*. Año XX, núm. 7010. 30 de abril de 1997. P. 23.

FOX-LOCKERT, Lucía, *Women Novelist in Spain and Spanish American*. USA, The Scarecrow Press, 1979. Pp. 228-240.

FRENZEL, Elisabeth, *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid, Gredos, 1980.

FRYE, Northrop, *La escritura profana*. (2ª ed.) Caracas, Monte Avila Editores, 1992. (Col. Estudios)

FUENTE, Ramón de la, *Psicología médica*. (2ª ed. rev. y aum.) Reimp. México, F.C.E., 1996. (Sección de Obras de Psicología, Psiquiatría y Psicoanálisis)

FUENTES, Carlos, "Un nuevo lenguaje", en *Ensayo literario mexicano*. UNAM/Universidad Veracruzana/Editorial Aldus, 2001. Pp. 143-170. (Antologías Literarias del Siglo XX, 2)

GALVÁN, Delia V., *La ficción reciente de Elena Garro 1979-83*. USA, 1986. Tesis (Doctor of Philosophy), University of Cincinnati.

GARCÍA AGUILAR, Ma. del Carmen, "La ginocrítica, crítica literaria feminista.", en *Diálogos sobre filosofía y género*. Graciela Hierro, coordinadora. México, UNAM/Asociación Filosófica de México, A. C./ Coordinación de Humanidades, 1995. Pp. 101-111.

GARRO, Elena, *La casa junto al río*. México, Grijalbo, 1983.

\_\_\_\_\_, *La culpa es de los tlaxcaltecas*. [1964] México, Grijalbo, 1987.

\_\_\_\_\_, *Los recuerdos del porvenir*. México, Joaquín Mortiz, 1963. (Col. Laurel)

\_\_\_\_\_, *Reencuentro de personajes*. México, Grijalbo, 1982.

\_\_\_\_\_, *Testimonios sobre Mariana*. México, Grijalbo, 1981.

\_\_\_\_\_, *Un traje rojo para un duelo*. México, Ediciones Castillo, 1996. (Col. Más Allá, 15)

GERARD, André-Marie y Andrée Nordon-Gerard, *Diccionario de la Biblia*. Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1990. (Col. Milhojas)

GUERIN W. L. et al., *A Handbook of Critical Approaches to Literature*. (4ª ed.) New York, Oxford University Press, Inc., 1999.

GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luz Elena, "Elena Garro, maga de la palabra", en *Elena Garro: Reflexiones en torno a su obra*. México, INBA/Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral Rodolfo Usigli, 1992. Pp. 23-26.

\_\_\_\_\_, "El regreso a la 'otra niña que fui' en la narrativa de Elena Garro", en *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas*. México, COLMEX/Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1996. Pp. 109-125.

HERNÁNDEZ, Ana María, *La memoria sin tiempo. Un acercamiento a la narrativa de Elena Garro*. México, 1996. Tesis (Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas), UNAM.

HERNÁNDEZ CARBALLIDO, Elvira, "La escritura femenina... ¿Existe?", en *FEM*. Año 21, núm. 172. Julio, 1997. Pp. 44-5.

HIERRO, Graciela, *Ética y feminismo*. México, UNAM, 1990. (Textos universitarios)

JITRIK, Noé, "Lenguaje e ideología", en *El balcón barroco*. México, UNAM, 1988. Pp.161-178.

LACAN, Jacques, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 20: Aun, 1972-1973*. (3ª ed.) Texto establecido por Jacques-Alain Millar. México, Paidós, 1995. (Col. Rolando & Memelsdorff)

LAGARDE, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. (3ª. ed.) México, UNAM, 1997. (Col. Posgrado)

LEAL, Luis, "Nuevos novelistas mexicanos", en *La crítica de la novela mexicana contemporánea. Antología*. México, UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, 1981. Pp. 215-223.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia, coord., *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. México, COLMEX/Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1995. (PIEM)

LOUREIRO, Ángel G., "Direcciones en la teoría de la autobiografía", en *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid, Visor Libros, 1992. Pp. 33-46. (Biblioteca Filológica Hispánica, 14)

LUNA, Lola, *Leyendo como una mujer. La imagen de la mujer. La imagen de la mujer*. Barcelona, Anthropos/Instituto Andaluz de la mujer, 1996. (Pensamiento Crítico/Pensamiento Utópico, 93. Serie Cultura y Diferencia)

MANZANO, Gela, "Entrevista a Marcela Lagarde. ¿Una nueva teoría feminista?", en *FEM*. Año 26, núm. 236. Noviembre, 2002. Pp.11-2.

MARTÍNEZ, José Luis, "Nuevas letras, nueva sensibilidad", en *La crítica de la novela mexicana contemporánea. Antología*. México, UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, 1981. Pp. 191-213.

MELGAR, Lucía y Gabriela Mora, editoras, *Elena Garro: Lectura múltiple de una personalidad compleja*. Puebla, Benemérita Universidad de Puebla/Dirección General de Fomento Editorial, 2002.

MENDEZ RODENAS, Adriana, *Tradición y escritura femenina*. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1985. (Cuadernos de Trabajo 8, Centro de Ciencias del Lenguaje.)

MENTON, Seymour, "La estructura épica de *Los de abajo* y un prólogo especulativo.", en *La crítica de la novela mexicana contemporánea. Antología*. México, UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, 1981. Pp. 105-123.

MILLER, Beth y Alfonso González, *26 autoras del México actual*. México, Costa-Amic editor, 1978. Pp. 201-219.

MILLETT, Kate, *Política sexual*. Madrid, Ed. Cátedra/Universitat de València/Instituto de la mujer, 1995. (Feminismos, 29)

MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*. Madrid, Cátedra, 1988. (Col. Crítica y Estudios Literarios).

MOLLOY, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, El Colegio de México/F.C.E., 1996. (Col. Tierra Firme. Serie Estudios de Lingüística y Literatura, XXXV)

ORTEGA Y GASSET, José, *Estudios sobre el amor*. (16ª ed.) Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1966. (Col. El Arquero)

*Otramente: lectura y escritura feministas*. Coord. Marina Fe. México, Programa Universitario de Estudios de Género/Facultad de Filosofía y Letras/F.C.E., 1999. (Col. Lengua y Estudios Literarios)

PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad.. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*. (2ª ed.) Reimp. México, F.C.E., 1995.

PAZ GARRO, Helena, *Memorias*. México, Océano, 2003. (Tiempo de México/Vivencias y personajes)

PÉREZ-RIOJA, José Antonio, *El amor en la literatura*. Madrid, Tecnos, 1983. (Col. Amor y Literatura.)

\_\_\_\_\_, *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*. (5ª ed.) Madrid, Ténos, 1997.

PONIATOWSKA, Elena, "Elena Garro: la partícula revoltosa", en *Las siete cabritas*. México, Era, 2000. Pp. 101-122

\_\_\_\_\_, "Elena Garro y sus tormentas", en *Baúl de recuerdos. (Homenaje a Elena Garro)*. Tlaxcala, Universidad de Tlaxcala, 1999. Pp. 5-15. (Serie el Prestidigitador)

POZUELO YVANCOS, José Ma., *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra, 1989. (Crítica y Estudios Literarios.)

PRADA OROPEZA, Renato, "De lo testimonial al testimonio. [Notas para un deslinde del discurso-testimonio]", en *Los sentidos del símbolo*. Xalapa, Cuadernos del Centro/Centro de Investigaciones Lingüístico-literarias/Instituto de Investigaciones Humanísticas/Universidad Veracruzana, 1990. Pp. 245-257.

QUEMAIN, Miguel Ángel, "El porvenir: esa repetición inanimada del pasado", en *Revista Mexicana de Cultura*. Suplemento de *El Nacional*. Núm 46. 15 de diciembre de 1996. Pp. 13-15.

\_\_\_\_\_, "El porvenir eterno. Entrevista con Elena Garro" en *Revista Mexicana de Cultura*. Suplemento de *El Nacional*. Núm. 135. 30 de agosto de 1998. P. 2-5.

RAMÍREZ, Luis Enrique, *La ingobernable. Encuentros y desencuentros con Elena Garro*. México, Raya en el agua, 2000.

RIVAS CARMONA, María del Mar, *Voz de mujer: Lo femenino en el lenguaje y la literatura*. Córdoba, Universidad de Córdoba/Cajasur, 1997. (Col. Praxis)

ROBLES, Martha, *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*. México, Diana, 1989. Tomo II.

RODRÍGUEZ-LUIS, Julio, *El estudio documental en la narrativa hispanoamericana. Estudio taxonómico*. México, F.C.E., 1997. (Col. Lengua y Estudios Literarios)

ROSAS LOPÁTEGUI, Patricia, *Testimonios sobre Elena Garro. Biografía exclusiva y autorizada de Elena Garro*. México, Ediciones Castillo, 2002.

\_\_\_\_\_, *Yo sólo soy memoria. Biografía visual de Elena Garro*. México, Ediciones Castillo, 2000.

ROUGEMONT, Denis de, *Amor y occidente*. Trad. por Ramón Xirau. México, Consejo para la Cultura y las Artes, 1993. (Cien del Mundo)

RUSSOTTO, Mágara, *Tópicos de retórica femenina. Memoria y pasión de género*. Caracas, Monte Avila Editores/Latinoamerican/CELARG (Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos), 1993.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Patricia, *El amor en Testimonios sobre Mariana*. México, 1999. Tesis (Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas), UNAM.

TANNEN, Deborah, *Género y discurso*. México, Paidós, 1996. (Paidós Comunicación, 92)

TORUÑO, Rhina MA., *Tiempo, destino y opresión en la obra de Elena Garro*. USA, 1994. Tesis (Doctor of Philosophy), Indiana University.

\_\_\_\_\_, "Reencuentro de personajes, de Elena Garro", en *Sábado*. Suplemento de *Uno más uno*. Núm. 1035. 2 de agosto de 1997. P. 1-3

VAN DIJK, T. A., "La pragmática de la comunicación literaria", en *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid, Arco/Libros, 1987. Pp. 171-194. (Col. Biblioteca Philologica. Serie Lecturas)

VILLANUEVA, Darío, "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía", en *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid, UNED/Visor Libros, 1992. Pp. 15-31. (Col. Biblioteca Filológica Hispánica, 14)