

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

REALIDAD Y FICCIÓN:

TRANSGRESIÓN, CULPA Y JUSTIFICACIÓN EN LOS

PERSONAJES FEMENINOS DE ELENA GARRO.

TESIS

Que para obtener el grado de

**MAESTRO EN LETRAS
(Literatura Iberoamericana)**

Presenta

JENNIE TRAD ABRAHAM

**Directora de Tesis:
Dra. Marcela Palma**

México, D.F.

2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Para Jennie, Karla y Francisco que me enseñaron el camino del amor.

Para Jorge Perdomo mi compañero y guía.

Mi gratitud y admiración para la Doctora Alicia Correa y la Doctora Marcela Palma.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
MARCO TEÓRICO.....	13
1. EL MITO DE LILITH.....	30
1.1. EI MITO DE LA CAÍDA.....	38
1.2. EL SÍMBOLO.....	42
2. SIMBÓLICA DEL MAL.....	46
2.1.1. LA CAÍDA Y LA MANCHA.....	46
2.1.2. LA IMPUREZA.....	46
2.1.3. LA CULPA EN LA OBRA DE ELENA GARRO.	50
2.1.4. LA TRANSGRESIÓN.....	65
3 LAS MUJERES DE ELENA GARRO.....	75
3.1. ELENA GARRO EN SUS MUJERES.	75
3.2. PERSONAJES FEMENINOS.....	106
3.3. LOS RECUERDOS DEL PORVENIR.....	106
3.4. JULIA (LA IMAGEN DEL AMOR).....	113
3.5. ISABEL (EVA EXPULSADA DEL PARAÍSO).....	125
3.6. LAS OTRAS.....	139
3.7. LUCHI (LA SALVADORA DE HOMBRES).....	144
3.8. DOROTEA (LA PIADOSA SENSUAL).....	147
3.9. TESTIMONIOS SOBRE MARIANA.....	149
3.10. MARIANA (LA IMAGEN BORRADA DE UNA MUJER)....	150
CONCLUSIONES.....	172
BIBLIOGRAFÍA.....	179

INTRODUCCIÓN

El año de 1958 marca el inicio de la producción artística y literaria de Elena Garro. En esta tesis me propongo analizar la visión sociocultural que la autora tiene en las novelas *Los recuerdos del porvenir* y *Testimonios sobre Mariana*. Observaremos el código cultural en que se sitúan los personajes femeninos en los papeles asignados a la mujer en nuestra sociedad, las formas en las cuales la mujeres son tratadas en los textos que estudiaremos en la obra de Garro. Se destacará la presencia de una obra literaria digna de atención. Analizaremos el papel que desempeña la figura femenina como base estructural en la producción íntegra de Garro. Veremos cómo la autora elabora el argumento de los textos a partir de la vida de la protagonista. De esta manera revisaremos la obra de Garro y elaboraremos todo un mundo vivencial donde se nos muestra la problemática de la cotidianidad de la mujer.

Destacará el papel como mujer integrante de esta sociedad latinoamericana que refleja Elena Garro en sus textos literarios. Una de las preguntas que trataremos de contestar a lo largo de este trabajo es: ¿Qué posibilidades tienen los personajes femeninos de escapar del ambiente opresor en que las sitúa Garro en sus obras? y ¿Cómo reaccionan ante el ambiente opresor?

Vivimos en una sociedad patriarcal en donde los varones dominan toda o casi toda la esfera pública (gobierno, religión, direcciones empresariales, etc.) La mujer ha mantenido un nivel de inferioridad. Lo paradójico es que ella misma ha contribuido a reforzar esta actitud. En el caso de Elena Garro como consecuencia del sistema patriarcal en que fue educada, jamás logrará la independencia económica y emocional de un varón, lo cual se manifiesta en su vida y obra, pese a sus conatos de rebeldía. En las innumerables cartas que envía a diferentes personas siempre pide consejos y está muy pendiente de lo que los demás puedan decir de ella. Esta inseguridad la obliga a tener siempre una dependencia. Esto se relaciona con el patriarcado y la falta de reconocimiento que recibe siendo una mujer de letras. La única forma que encuentra Elena es la de realizarse en un mundo de fantasía, fenómeno que repite muchas veces en sus obras.

En el caso de una escritora y de haber sido esposa de un hombre de letras tan importante como Octavio Paz, y de haber tenido una actitud desafiante ante la sociedad, la convirtió en lo que ella denominó – en una de sus cartas escritas durante su exilio personal - una “no persona”. En la carta, enviada a Emmanuel Carballo¹ menciona que tiene la impresión de que escribe “para nadie”.

En la conversación que se llevó a cabo el miércoles 25 de febrero de 1981, en el programa “Crítica de las Artes, Sección Literatura”, Emmanuel Carballo le comenta a

¹ Emmanuel Carballo, “La vida y obra de Elena Garro”, suplemento cultural, *Unomasuno*, 168, 24 enero de 1981, p.476.

Huberto Batis que: “Ella (Elena Garro) era como aquellas señoras de los salones franceses y de los salones importantes de cualquier ciudad. Batis le pregunta si en esos tiempos Elena ya publicaba y Carballo le contestó: “No, Elena comenzó tarde, a los treinta y ocho años su vida literaria, esto por ser mujer. El caso de Elena Garro podría servir de apoyo a las tesis feministas. Ella llega tarde a la literatura para no hacerle sombra a su marido, a su compañero, a Octavio Paz”.²

Beth Miller explora, en cierta forma, el espíritu de Garro reflejado en su obra literaria y artística. Quizá sea el crítico Francisco Zendejas, en su artículo “Elena Garro, “Fuerza, furia, protesta” quien mejor explique el rechazo de Garro a aceptar las disposiciones culturales impuestas por la sociedad a la mujer escritora. En la entrevista que le hizo Miller a Carmen Rosenzweig, esta última se refiere al sexismo que ha sido objeto Garro en la sociedad mexicana. En 1977 Miller publica una encuesta sobre la relación de número entre poetas mujeres y poetas hombres que figuran en antologías mexicanas. Miller hace una declaración realista y amarga:

If there were no sexist discrimination in literature on the part of critics, editors, historians, and anthologists, there would be little need for such useful collections as *Diez mujeres de la poesía mexicana del siglo xx*. (“Random survey” 11)³

² Emmanuel Carballo, *Ibidem*, p.493.

³ Nota: la traducción es mía. Si no hubiera discriminación sexista en literatura por parte de los críticos, editores, historiadores, y antólogos, habría poca necesidad para colecciones que tengan la utilidad de *Diez mujeres de la poesía mexicana del siglo XX*.

Marta a. Umazor, *La visión de la mujer en la obra de Elena Garro*, Universal, Miami, 1996.

Para Garro escribir es una forma de explicarse a sí misma, en el mundo circundante y tratar de conocer a profundidad a los personajes en general y a los femeninos en particular. Su escritura incide en el mundo de las mujeres, ya que sus protagonistas, mujeres y niñas, se enfrentan a una civilización patriarcal. Ella misma se busca a sí, sin encontrarse nunca del todo, en el ámbito cultural que la rodea. La mujer ha de añadir el vacío de no tener identidad en una sociedad patriarcal, cuyos parámetros la excluyen y marginan. En consecuencia, la escritora mexicana 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 Virgen de Guadalupe, limpia de toda culpa, por asexuada.⁴

Elena Garro es la transgresora por excelencia, subversiva en su vida y en su literatura. Es, además, vanguardista y experimental, como más adelante se demostrará en mi estudio. Domina todas las técnicas narrativas e incursiona en todos los géneros. Lo experimental se presenta en todos los niveles de sus textos: el perspectivismo, la ambigüedad, lo irónico son algunos de los recursos encontrados en su obra. Los temas de sus obras son el amor, la vida y la muerte. Estos temas los desarrolla utilizando situaciones de la vida tales como nacimiento, niñez, juventud, matrimonio y divorcio. Si la mujer es la base estructural de la obra de Garro, el amor constituye la fuente de toda vida afectiva y se vincula a la muerte principalmente por su relación con el ambiente reprimido en el que está sometida la mujer, por la sociedad. Garro nos presenta en sus

⁴ Aralia López González, *Sin imágenes falsas sin falsos espejos, narradoras mexicanas del siglo XX*, Colegio de México, 1995, p. 129.

textos a la mujer que sufre las consecuencias de su encierro doméstico. Elena Garro denuncia, en cierto modo, el castigo que reciben las mujeres enamoradas.

Casi siempre el espacio donde se desarrolla la acción es el hogar. A través de metáforas sugiere espacios reducidos, constreñidos y estáticos. La visión que Elena Garro nos dará de estas prisiones es diferente a la de los escritores varones.

Uno de los puntos importantes en esta investigación es conocer cuáles son las constantes, las obsesiones de la autora expresadas, algunas de ellas, a través del género fantástico. Todorov afirma que lo fantástico produce un efecto particular sobre el lector: miedo, horror o simplemente curiosidad, situaciones que otros géneros o formas literarias no pueden suscitar; en el caso de nuestra autora sería curiosidad. La presencia de elementos fantásticos permite una organización particularmente ceñida de la intriga: esto lo podemos ver en *Testimonios sobre Mariana* y *La culpa es de los tlaxcaltecas*.

Lo fantástico tiene una función a primera vista tautológica: permite describir un universo fantástico, que no tiene, por razón, una realidad exterior al lenguaje; la descripción y lo descrito no tienen una naturaleza diferente.⁵

La repetición de esos temas, su seguimiento y la reflexión que sobre ellos hagamos nos conduce al mundo interior de una mujer cuyas características biográficas se reflejan en su obra, y nos remiten a un origen del mito femenino y sus cargas de culpa, mito en el que convergen ideas cristianas y esotéricas. Gabriela Mora, quien conoció a la autora en

⁵ Tzevan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, 1994. p.76.

Nueva York, y mantuvo una copiosa correspondencia con ella, dice que la escritura le sirvió a la autora como medio de 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 no quiso comunicar en el momento en que se produjeron.⁶ Elena Garro no se pudo acomodar al patrón que la sociedad le imponía.

La hipótesis general planteada en esta tesis es si la transgresión a la ley del varón, en una sociedad machista, es un elemento importante dentro de los personajes femeninos de la obra de Elena Garro. Se analizará de qué manera sus personajes viven la culpa y siempre son justificados o redimidos, en virtud de que la mujer tiene también derecho a romper los límites que la sociedad le ha impuesto.

La crítica al racionalismo y a la razón patriarcal, que es el hilo conductor del discurso ficcional de Garro, se realiza desde diversas perspectivas y mediante la utilización de la hermenéutica y ayudada por la crítica literaria feminista. Los planteamientos temáticos de su narrativa son serios, pero el enfoque de su enunciación va siempre acompañado de un tono juguetón, revoltoso, desenfadado, que inscribe al lector en los textos con una dialéctica muy particular. En sus obras, Elena Garro parece querer recordar al lector que la literatura es literatura, creación artística, ilusión, ficción y juego de palabras. Desde la literatura analiza la sociedad, pero no espera dar soluciones.

⁶ Lucía Melgar y Gabriela Mora, *Lectura múltiple de una personalidad compleja, Elena Garro*, Puebla, 2002.

Este trabajo de investigación analiza la transgresión femenina que constantemente rompe con los límites marcados por la sociedad masculina y de cómo se da en el texto literario. También se desea destacar el papel que desempeña la figura femenina como base estructural en la producción íntegra de Garro, al elaborar el argumento de los textos, al mostrar la problemática en el mundo cotidiano de la mujer.

Para el análisis sociocultural de las obras incluidas en este estudio buscaremos la relación entre lector - texto - autor, mediante el proceso de la lectura. Aparte de apelar a la experiencia como mujer leyendo textos escritos por una mujer seguiré a diversos autores, los cuales se mencionará paulatinamente.

El corpus de trabajo elegido para esta investigación es el siguiente: *Los recuerdos del porvenir* y *Testimonios sobre Mariana*. En el primer capítulo, en el marco teórico, se analizará cuál es el origen de los mitos y su definición, para luego hacer una diferenciación entre mito y símbolo, ya que es importante la relación de éstos respecto a los conceptos de *mácula –impureza*, como lo señala Paul Ricoeur en su obra *Finitud y culpabilidad*, además de ser uno de los simbolismos constantemente manejados por Elena Garro. Por tanto, debemos remontarnos al origen mismo del mito. La especulación sobre el pecado original nos conduce al mito de la caída, éste a su vez a la confesión de los pecados; la confesión da salida y expresión a la emoción, proyectándola fuera de sí misma. Así, la confesión coloca la conciencia de culpabilidad en el lenguaje de las palabras. Por medio de éstas, el hombre, y en este caso la mujer, expresa su

sufrimiento y su angustia. La experiencia viva de culpabilidad crea su propio lenguaje. Desde entonces empieza a aparecer en las literaturas, tanto hebrea como helénica, cómo es que se refleja esta conciencia de culpabilidad. La comprensión del vocabulario de la culpa sirve para la interpretación de los mitos y este lenguaje se convierte en un lenguaje simbólico: la mácula se expresa en el símbolo de la mancha en el pecado, con el objetivo malogrado, en el camino tortuoso, en el traspaso del límite.⁷

Dentro de este mismo capítulo se revisará el mito de Lilith donde nos encontraremos con los simbolismos que la escritora maneja en sus personajes femeninos. Uno de ellos es la imagen de Lilith rebelde que abandona a Adán, en el paraíso y se une al diablo. Su imagen como símbolo del mal y el pecado sirve para sustituir a Eva, madre del género humano a quien por esa consideración titubea en señalarse como ser maligno. Así queda establecida la tradición en la que priva la misoginia, una distinción entre la madre y la mujer como símbolo sexual y del mal; Lilith y sus hijas representan el sexo, la atracción fatal y el mal.

En el segundo capítulo se presenta el símbolo del mal, donde se planteará la caída, refiriéndonos a aquella señalada por la Biblia, después de que Adán y Eva son expulsados del paraíso, y la mancha que ésta misma conlleva; se continúa con la culpa como un peso, un castigo anticipado, interiorizado que oprime a la conciencia. Identificaremos a los sujetos culposos, casi siempre mujeres, en la obra de Elena Garro,

⁷ Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus, 1991, p.172.

ejemplificando con cada una de ellas la relación con este significante, para llegar finalmente a la transgresión que se presenta como una fuerza que se apodera de las mujeres y que las empuja a romper con la ley del padre.

En el tercer capítulo se comentará aspectos biográficos importantes de la vida de Elena Garro. En este mismo capítulo se tratará de resumir brevemente las historias de los personajes que componen las obras sujetas a análisis. La última parte del capítulo se dedicará a mostrar la lucha sostenida por estas mujeres que desemboca, en algunos casos, en la redención.

MARCO TEÓRICO

Cuando nos acercamos a la obra literaria, al leerla, escucharla, comprenderla, traspasarla, saber en qué consiste su ser, qué es lo que constituye la obra de arte, de qué recursos se vale su autor para plasmarla, nos encontramos siempre con una dimensión que se nos escapa, nos rebasa y se convierte en un misterio indescifrable.

En el intento de estudiar los textos de Elena Garro debemos elegir un camino que reúna diferentes hallazgos. Para poder lograrlo seguiré a Sigmund Freud, Charles Mauron, la crítica psicoanalista de Julia Kristeva y el filósofo francés Paul Ricoeur. Desde luego se tomará en cuenta que cada uno de estos autores manejan diferentes formas de las cuales tomaré lo que convenga al propósito de mi tesis. Mencionaré algunos aspectos de la teoría de Todorov en cuanto a la literatura fantástica, ya que se encontraron elementos importantes dentro de la obra de Elena Garro. Analizar su obra nos condujo por el camino de la crítica literaria y descubrí que ésta tenía muchas lecturas y una de ellas era la de escribir como mujer. Elaine Showalter, Kaja Silverman y Annis Pratt fueron mi guía en el camino.

Disponer de la obra literaria requiere de la utilización de varios enfoques, entre ellos el historicista en el que se ven la vida del autor y los influjos de los diferentes movimientos a lo largo de la historia de la literatura. Así será un enfoque intrínseco.

Para Gloria Prado⁸, la hermenéutica es una posibilidad mucho más rica y de espectro más amplio. Menciona que para Gadamer, la hermenéutica no sólo cultiva una capacidad de la comprensión, sino también tiene que responder por el carácter de modelo de aquello que ella comprende; ⁹ por lo cual participa, entonces, de la autorreferencia. Lo cual nos lleva a considerar que el arte de la comprensión de la tradición, ya sea textos sagrados, jurídicos o de obras maestras literarias, o de otra índole, presupone que el punto central de toda comprensión se refiere a la relación objetiva que existe entre los enunciados y nuestra propia comprensión del asunto. Vista de esta forma, una interpretación definitiva no sólo es algo inexistente, sino también se presenta como un proceso dinámico que jamás concluye.

La tarea de la comprensión no consiste únicamente en dilucidar, hasta en los más íntimos fundamentos de nuestro inconsciente, qué es lo que motiva nuestros intereses, sino sobre todo, comprender e interpretar en la dirección y en los límites que están fijados por nuestro interés hermenéutico.¹⁰

La ciencia literaria ya no puede legitimarse sólo por la metodología-histórica o por la interpretativa, sino también como una ciencia hermenéutica, es decir, justificadora de su

⁸ Gloria Prado, *Creación, Recepción y Efecto. Una aproximación Hermenéutica a la Obra Literaria.*, México, , 1992, p.22.

⁹ Hans Georg Gadamer, "Hermenéutica como filosofía práctica", en *La razón en la época de la ciencia*, Barcelona, Alfa, 1981, p.59-81.

¹⁰ *Idem.*

comprensión.¹¹ La función poética pretende redescubrir la realidad por el camino indirecto de la ficción heurística (búsqueda o investigación de documentos o fuentes históricas) . “La metáfora es, al servicio de la función poética, esa estrategia de discursos por la que el lenguaje se despoja de su función de descripción directa para llegar al nivel mítico en el que se libera su función de descubrimiento (y) podemos hablar de verdad metafórica para designar la intención ‘realista’ que se une al poder de redescubrimiento del lenguaje poético”.¹²

Los textos de Garro están dados desde un discurso simbólico, por tanto, polisémico, que nos lleva a un mundo del doble o el múltiple sentido. Para poder acercarnos al universo literario de Elena Garro, es necesario retomar la teoría de Freud, especialmente en el análisis del detalle revelador, detalles que van conformando el conjunto persistente de símbolos y temas que, al ser ordenados, revelan las constantes, las obsesiones de la autora expresadas a través del género fantástico en el que encontramos los temas que Todorov indica como del “yo” y el “tú”. La repetición de esos temas, su seguimiento y la reflexión que sobre ellos hagamos nos conduce al mundo interior de una mujer cuyas características biográficas, aun siendo únicas, nos remiten a un origen del mito femenino y sus cargas de culpa, mito en el que en la autora convergen ideas judeocristianas y esotéricas.

¹¹ Dietrich Rall. (compilador), *En Busca del texto, teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1993.

¹² *Ibidem* p.19.

Gabriela Mora relaciona con su formación católica, la arraigada noción del pecado y el miedo que tiñen la vida de Garro en sus páginas. Refiriéndose a esto le dice el 14 de junio de 1974 que “no es fácil prescindir del miedo cuando se está acondicionada interiormente a él”.¹³ El catolicismo la hace creer en el infierno y el paraíso, en la virtud de los santos a los cuales se aferra y en la existencia del mal y del bien casi absolutos. A nuestro juicio, la culpa, que es motivo en tantas historias de su obra y que se transparenta en luchas de sus cartas, tiene como base el catolicismo de la autora

Por otro lado, en la obra de Freud encontramos constantes alusiones, citas textuales, modelos y referencias y notas de obras literarias. La parte que nos interesa es la relacionada con la zona del símbolo, la onírica, dentro del discurso literario de Elena Garro. Los escritos que le interesaron a Freud fueron los que versan sobre arte, ya sea literatura, pintura, escultura. Entre éstos podemos citar a los que se refieren a las obras de Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Goethe, a personajes de ficción de obras literarias como Hamlet o Edipo, a obras como la novela de W. Jensen *La Gradiva o Macbeth*, a la persona del escritor mismo: Dostoievski y el parricidio; a otros personajes histórico-literarios como Moisés y la religión monoteísta. Por otra parte, son numerosas las alusiones a la poesía o al poeta en trabajos completos: *El poeta y sus fantasías (sueños diurnos)* o entretejidos en su discurso con pretensiones científicas: *El chiste y su relación con el inconsciente*.

¹³ Lucía Melgar y Gabriela Mora, *Lectura múltiple de una....* p.81.

En el ensayo intitulado *El poeta y sus fantasías (o sueños diurnos)*, Freud asegura lo siguiente:

Los profanos sentimos siempre vivísima curiosidad por saber de dónde el poeta, personalidad singularísima, extrae sus temas (...) y cómo logra conmovernos con ellos tan intensamente y despertar en nosotros emociones de las que ni siquiera nos juzgábamos acaso capaces.

Tal curiosidad se exagera aun ante el hecho de que el poeta mismo, cuando lo interrogamos, no sepa respondernos, o sólo muy insatisfactoriamente, sin que tampoco le preocupe nuestra convicción de que el máximo conocimiento de las condiciones de la elección del tema poético y de la esencia del arte poético no habría de contribuir en lo más mínimo a hacernos poetas. ¡Si por lo menos pudiéramos descubrir en nosotros o en nuestros semejantes una actividad afín en algún modo a la composición poética!¹⁴

Freud equipara al poeta con el niño y dice que al igual que este último, crea un mundo fantástico, “lo toma en serio” y se siente muy ligado a él, aun cuando nunca deja de diferenciarlo resueltamente de la realidad. Sin embargo, a pesar de esta “irrealidad” del mundo poético:

Nacen consecuencias muy importantes para la técnica artística, pues mucho de lo que siendo real no podía procurarlo como juego de la fantasía, y muchas emociones

¹⁴ Sigmund Freud, *Obras completas*, T. II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, p.1343

penosas en sí mismas pueden convertirse en una fuente de placer para el auditorio del poeta.¹⁵

Así puede distinguirse dos niveles del quehacer poético: el de la técnica que se arraiga en un juego de la fantasía, y el otro, el del procuramiento de placer a un “auditorio”, el del poeta. Al mismo tiempo, el poeta es- como los “enfermos nerviosos” esa “clase de hombres o mujeres” a quienes “ la realidad les impone la tarea de comunicar de qué “sufren y en que hallan alegría”. Confiesan sus fantasías como lo hacen los niños y no adultos sanos que responden a instintos insatisfechos, sus fuerzas impulsoras, así cada fantasía se constituye en satisfacción de deseos, “una rectificación de la realidad insatisfactoria”¹⁶. Freud, en *La interpretación de los sueños*, dice que el sueño es “un acabado fenómeno psíquico y precisamente una realización de deseos” que debe ser incluido en el conjunto de actos comprensibles de nuestra vida despierta y constituye el resultado de una actividad intelectual altamente complicada”¹⁷.

De acuerdo con esto, Elena Garro asegura que el tiempo en el cual fue feliz es su infancia, y desde ahí recupera jirones de su pasado que la hicieron ser persona y que luego, al perderlos, se convirtió en “no-persona”. Así se considera la infancia como la época del predominio de la fantasía en los seres humanos; la infancia como ese ámbito en el que la imaginación vence o ignora a la razón.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Ibidem*, pp. 1344 y 1345.

¹⁷ *Idem.*

En el arte, la infancia es una invención. Constituye la reconstrucción de un “tiempo perdido” para siempre, porque el recuerdo trabaja a partir de datos que han sido cincelados por la razón, tamizados por la fuerza de las jerarquías, tasados y medidos, según las normas de una sociedad adulta.

Para poder hacer el análisis de la obra de Elena Garro, debemos empezar por su “yo”, por su centro, para de ahí ir en busca de la reconstrucción que ella hace de sí misma y llegar a la construcción de los otros. Esta es una manera en que puede entenderse la obra.

Sabemos que las autobiografías no constituyen toda la realidad, pero sí son el replanteamiento de datos en donde la autora hace una reconstrucción de sí misma. Por eso necesitamos partir de la infancia de la escritora para acercarnos a las constantes o, mejor, como dijo Vargas Llosa, a los demonios que el escritor tiene que exorcizar.

En su texto autobiográfico, la escritora trata de recobrar detalles de su vida, seleccionando datos que denotan el valor que le da a su vida de niña. Más de la mitad del texto habla de su infancia tanto en Iguala, Guerrero, como en la ciudad de México. Entre las imágenes recobradas por Elena Garro de sus experiencias de niña, es asombroso constatar que encuentra culpables, a la manera freudiana, a dos personas: su padre y su madre.¹⁸

¹⁸*Ibidem*, p.4.

Asimismo, elegimos a Julia Kristeva en su inclinación por el análisis psicoanalítico del discurso femenino, ese hablar de mujer que intenta romper el binarismo patriarcal e inaugura un otro modo de escribir. Kristeva crea el concepto de lo semiótico en su libro *La Révolution du langage poétique* (1974) a partir del significado etimológico del griego *semeion*, marca distintiva. Lo semiótico es un estadio anterior a la adquisición de cualquier tipo de lenguaje.

Terry Eagleton presenta la aplicación del concepto al análisis literario del siguiente modo: “Julia Kristeva considera este ‘lenguaje’ de lo semiótico como un medio para socavar el orden simbólico. En los escritos de algunos poetas simbolistas franceses y de otros escritores de vanguardia, los significados relativamente estables del lenguaje ‘ordinario’, se ven acosados y rotos por esta corriente de significación que establece un juego de impulsos inconscientes en el texto y amenaza con hacer naufragar los significados sociales aceptados. Lo semiótico es fluido y plural, una especie de agradable exceso creador que sobrepasa el significado preciso, y que se complace sádicamente en destruir o negar esos signos. Se opone a todas las significaciones fijas, trascendentales, y como las ideologías de la sociedad clasista moderna dominadas por los varones fundamentan su poder en dichos signos (Dios, el padre, el Estado, el orden, la propiedad, etc.) esta literatura se convierte en una especie de equivalente en el reino del lenguaje de lo que la revolución representa en la esfera política. El lector de esos escritos también se ve desorganizado por esta fuerza lingüística, empujado a la

contradicción, incapaz de adoptar una sola posición-sujeto sencilla en lo relativo a estas obras polimorfos. Lo semiótico trastoca todas las divisiones estrictas entre masculino y femenino (en una manera ‘bisexual’ de escribir) y promete desconstruir todas las oposiciones escrupulosamente binarias –propio / impropio, norma / desviación, cuerdo / loco, mío / tuyo, autoridad /obediencia- mediante las cuales sobreviven las sociedades como la nuestra”.¹⁹

La teoría desarrollada por Julia Kristeva dentro del movimiento feminista es importante, ya que estos temas serán los que aparezcan constantemente en la obra de Garro y cada uno de sus personajes femeninos estará, de alguna manera, ligado a este orden machista, a estas implicaciones de marginalidad; aunque finalmente se comportarán como individuos inmersos en el caos que conlleva la existencia humana.

La inmersión total en lo *semiótico* es la locura. Juan Cariño, personaje de Garro en *Los recuerdos del porvenir*, quien vive en el ámbito materno / sexual (degradado) del prostíbulo, y para quien el lenguaje no “significa” sino que “es”, representa un buen ejemplo.

Desde nuestro punto de vista, creemos que Elena Garro en su “hablar mujer” intenta romper el binarismo patriarcal descrito antes y al mismo tiempo, tiene un modo de escribir otro, que se vuelca más hacia el aspecto temático, enfatizando los elementos principales de la diferencia genética. Elena Garro se escribe a sí misma, escribe sobre

¹⁹ Mary Eagleton, *Feminist Literary Theory*, segunda edición, Blackwell, 1996, pp. 14-15.

mujeres, pero también sobre hombres, lo único que hace diferente es poner a la mujer en la “historia”, o, lo que es lo mismo, cambia su posicionamiento. *Los recuerdos del porvenir* tiene lugar al final de la Revolución Mexicana (1910-1920), la cual fue un asunto entre hombres que no les dejaba papeles importantes a las mujeres. Las pocas soldaderas- esposas acompañantes de los soldados- raras veces participaban en la acción guerrera, y las otras mujeres o se encerraron en su casa o fueron víctimas de un rapto. Garro les da un papel protagónico a éstas. A lo largo de la novela, se nota que no sólo las mujeres son calladas, sino también los indios, y algunos ixtapeños que no apoyan el régimen militar. Ellos ofrecen una alternativa subversiva a la realidad opresiva, y su discurso es disyuntivo porque se desvía del discurso oficial del patriarcado.

Kristeva se niega rotundamente a definir a la “mujer”: “El creer que se es ‘mujer’ es casi tan absurdo y siniestro como creer que se “es hombre”, afirma en una entrevista con mujeres del grupo “Psychanalyse et Politique” publicada en 1974 (“La femme”, 20). Kristeva trata de localizar la negatividad y el rechazo propios de la marginalidad de la “mujer”, con el fin de derrocar el orden machista que define a la mujer como ser fundamentalmente marginal. En *Los recuerdos del provenir*, la mujer es una entidad reprimida, cuya arma es el silencio, un signo aparentemente suprimido. De este modo, la ética de la subversión dominante en la teoría lingüística de Kristeva se suma a su feminismo. Su profunda desconfianza en la identidad la llevan a rechazar cualquier noción de una *écriture féminine* o de un *parler femme* inherentemente femeninos o

propios de la mujer: “ No hay nada en las publicaciones pasadas o actuales de mujeres que nos permita afirmar que exista un modo de escribir femenino”²⁰. Es posible, admite Kristeva, descubrir algunas peculiaridades estilísticas y temáticas en obras escritas por mujeres; pero no sabe decidir con total seguridad el que estas características deban atribuirse a “una especificidad auténticamente femenina, a una marginalidad social, o sencillamente a una determinada estructura (la histeria por ejemplo) que el mercado actual favorece y selecciona de entre la totalidad del potencial femenino”.

Kristeva no elabora ninguna teoría de la “feminidad”. Sí tiene, en cambio, una teoría sobre la marginalidad, la subversión, la disidencia. En la medida en que el machismo considera a las mujeres seres marginales, se puede estudiar su lucha, como cualquier otra lucha, que se oponga a la estructura del poder establecido. De esta manera, Kristeva emplea exactamente los mismos términos para describir todo tipo de disidentes, ya sean intelectuales, miembros de la clase obrera o escritores *avant-garde*.

Elena Garro muestra una dependencia en la autoridad masculina que ella declaró en entrevistas y que muestran los personajes femeninos de muchas obras. Sobre esto le escribe a Graciela Mora el primero de noviembre del 74: “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 comenzó cuando él murió”²¹.

²⁰ Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, Crítica y Estudios Literarios, 1995, p.171.

²¹ Lucía Melgar y Gabriela Mora, *Lectura múltiple...* p.81

Kristeva señala dos opciones para las mujeres: la identificación con la madre, que intensifica los componentes preedípicos de la psique de la mujer, por lo que una vez que está dentro del orden simbólico queda marginada; la otra es la identificación con el padre, que crea una mujer que deduce su identidad del mismo orden simbólico. Debe quedar claro que Kristeva define la feminidad como el resultado de una serie de opciones que se le presentan también al niño.

La insistencia de Kristeva en considerar la feminidad como una creación machista permite a las feministas resistir todos los ataques biologicistas de los defensores del falocentrismo. El énfasis de Kristeva en la marginalidad nos permite ver la represión de lo femenino desde el punto de vista del *posicionamiento* más que de la esencia. Lo que uno considere marginal, en un momento dado depende de la posición que ocupe. Desde el punto de vista falocéntrico, las mujeres vienen a representar la frontera entre el hombre y el caos; pero precisamente por su marginación parecerán también retroceder hacia el caos del exterior y fundirse con él. Esta posición es la que ha permitido a las culturas machistas denigrar a las mujeres considerándolas la representación del caos y la oscuridad, igualando a todas con la Prostituta de Babilonia, y adorándolas en otras ocasiones por creerlas la encarnación de la más pura naturaleza, venerándolas como a Vírgenes y Madres de Dios. Ninguna de estas dos posiciones corresponde a la auténtica verdad de la mujer, como los poderes machistas quieren hacer creer. Para Julia Kristeva no es el sexo biológico de una persona lo que determina su potencial revolucionario,

sino la posición de sujeto que asuma. Ella niega la dicotomía entre lo masculino y lo femenino.

La obra de Kristeva no es feminista fundamentalmente, sino más bien de interés psicoanalista, que se centra principalmente en los problemas de la sexualidad, la feminidad y el amor. Así Julia Kristeva afirma en el epílogo de las *Historias de Amor*:

Ser psicoanalista es saber que todas las historias acaban hablando de amor. La queja que me confían los que balbucean a mi lado siempre tiene su origen en una falta de amor presente o pasada, real o imaginaria. Y sólo puedo entenderla si yo misma me sitúo en ese punto de infinito de dolor o arrebató. Con mi desfallecimiento, el otro compone el sentido de su aventura.

Nuestra sociedad no tiene ya código amoroso. En cada relato privado, íntimo, inconfesable, buscamos descifrar los meandros de ese mal que tiene una relación tan extraña con las palabras. Idealización, estremecimiento, tendida hacia la inmortalidad, el amor es la figura de las contradicciones insolubles, el laboratorio de nuestro destino. (...) Estar psíquicamente en vida significa estar enamorado, en análisis o presa de la literatura.²²

Por otro lado, considero que para acercarnos al universo de Elena Garro debe utilizarse también la teoría de la interpretación de Paul Ricoeur,²³ en donde nos habla de que la comprensión del texto no es un simple regresar a la supuesta situación del autor,

²² Julia Kristeva, *Tales of Love*, tr. Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1987. p.5. La traducción es mía.

²³ Paul Ricoeur, *Teoría de la Interpretación, Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 1998, p.92

,explicar el sentido verbal de un texto es explicarlo en su totalidad. Esto quiere decir que no podemos acercarnos al texto simplemente desde un punto de vista biográfico, o psicologista, el texto como un todo y como una totalidad singular se compara con un objeto que puede ser visto desde distintos lados, pero nunca desde todos a la vez. Ricoeur postula una teoría de la interpretación que está plenamente vinculada a la lectura de la obra literaria en sí.

El proceso de la interpretación está determinado por la experiencia de la lectura. La verdad en el proceso interpretativo se obtiene siempre que se cumpla la meta de la interpretación, que consiste en compartir la propia interioridad con los demás. La obra de Elena Garro ha sido analizada desde diferentes puntos de vista, como todo texto literario entraña horizontes potenciales de sentido, que pueden ser activados de diversas formas. Existe más de una forma de interpretar un texto; no es cierto que todas las interpretaciones sean iguales.

Paul Ricoeur dice lo siguiente acerca de la interpretación:

La intención de escribir no tiene otra expresión que el sentido verbal del texto mismo. De ahí que toda información relacionada con la biografía y la psicología del autor constituya solamente una parte de la información total que la lógica de la validación tiene que tomar en consideración. Esta información, considerada diferente de la interpretación del texto, no es de ninguna forma normativa en cuanto a la tarea de interpretación.²⁴

²⁴ Idem.

El significado del texto no está detrás del texto, sino enfrente de él. Lo que debe ser entendido no es la situación inicial del discurso, sino lo que apunta hacia un mundo posible, gracias a la referencia no aparente del texto. La comprensión tiene que ver menos que nunca con el autor y su situación. Entender un texto es seguir sus movimientos desde el significado a la referencia: de lo que se dice a aquello de que se habla.

Los textos de Garro crean un mundo posible y al mismo tiempo nos dan la pauta para poder orientarnos dentro de él. Así encontraremos temas obsesivos relacionados con lo fantástico y con el mito judeo cristiano en torno a la mujer. Para esto, Elena Garro se vale de una serie de metáforas y de símbolos. Las metáforas, para Ricoeur, no son solamente un adorno del discurso, sino que tienen más que un valor emotivo porque ofrecen nueva información; así una metáfora siempre nos dice algo nuevo sobre la realidad. Por otro lado, los símbolos que aparecen a lo largo de la obra de Elena Garro tienen, muchas veces, más de un sentido.

Para Ricoeur los símbolos pertenecen a diferentes campos de investigación:

1. El psicoanálisis, por ejemplo, trata sobre los sueños, otros síntomas y objetos culturales afines a ellos, considerándolos manifestaciones simbólicas de profundos conflictos psíquicos.
2. La poética entiende los símbolos como imágenes privilegiadas de un poema, o como aquellas imágenes que predominan en la obra de un autor o una escuela

literaria, o las figuras recurrentes dentro de las cuales una cultura entera se reconoce a sí misma, o aun las grandes imágenes arquetípicas que la humanidad en general exalta, ignorando las diferencias culturales. El crítico literario se remite a una visión del mundo o a un deseo de transformar todo el lenguaje en literatura.

3. El empleo de la palabra “símbolo” por parte de la historia de las religiones. El historiador de religión ve en los símbolos el ámbito de manifestaciones de lo Sagrado.

Los símbolos que encontramos en la obra de la escritora tienen que ver con imágenes reiteradas a lo largo de la obra de Elena Garro y que se traducen en metáforas.

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

En las cartas de Carballo, Elena Garro expresa, al referirse a los textos de Octavio Paz, que “el poeta al diabolizar exorciza”²⁵. La realidad inaceptable puede ser conjurada

²⁵ Emmanuel Carballo, *Op. Cit.* p. 496.

por la palabra, se dota a ésta con el poder o el sueño de poseerlo para conjurar la deficiencia cotidiana. Al rechazar lo real, nace la duda entre lo que es real y lo que no lo es, así se produce la ruptura del esquema de la realidad. Así en *Los recuerdos del porvenir* en el tiempo de la novela, la única escapatoria es la fantasía, y las mujeres encuentran una plenitud ficticia mediante la creación de un “mundo lejano”, el cual existe en otra dimensión, fuera del tiempo y del espacio mundial.

1. EL MITO DE LILITH

El mito es un símbolo desarrollado en forma de relato y articulado en un tiempo y en un espacio imaginario e imposible de hacer coincidir con los de la geografía y de la historia crítica.

“El sueño es el mito personalizado, el mito es el sueño despersonalizado; tanto el mito como el sueño son simbólicos del mismo modo general que la dinámica de la psique”.¹ En el sueño las formas son distorsionadas por las dificultades peculiares de quien sueña, mientras que en el mito los problemas y las soluciones mostrados son directamente válidas para toda la humanidad.

Los temas de Elena Garro pueden ubicarse dentro de los que Todorov señala como del “yo” y el “tú”. En los primeros se encuentra el cuestionamiento del límite entre materia y espíritu; en los segundos está el deseo sexual confundido con sentimientos de culpa que lo convierten en experiencia límite y lo relacionan con lo sobrenatural a través de sus figuras representativas, la hechicera o el vampiro. En Elena Garro encontramos, dentro de la temática del yo, las formas de aprehensión de la realidad generada en la infancia con las transformaciones de tiempo y espacio, la multiplicación de la personalidad, la fusión entre sujeto y objeto; y a los temas del tú en el sentimiento de culpa que deriva en el mito de la hechicera.

¹Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*, México F.C.E, 1997, p.25.

Uno de los mitos aludido constantemente en los personajes femeninos de Elena Garro es por supuesto el llamado mito de Lilith. En este caso, la escritora mezcla el mito con el sueño y pone casi siempre a la mujer como la heroína capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas, personales y locales.

Erika Bornay en su libro, *Las hijas de Lilith*, habla del mito según el cual ésta fue la primera mujer de Adán, formada no de su costilla, sino del polvo y sedimentos. Esta mujer no aceptó el predominio de Adán en lo sexual y se rebeló contra él: “Lilith consideraba ofensiva la postura recostada que él exigía ¿Por qué he de acostarme debajo de ti?- pregunta- Yo también fui hecha con el polvo y por consiguiente soy tu igual”.²

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

Queda así establecida a lo largo de una tradición en la que priva la misoginia, una distinción entre la madre y la mujer como símbolo sexual y del mal. Esta tradición cobra especial vigencia en la Edad Media y en la época victoriana, en Inglaterra, a principios de siglo, como un ejemplo de gran represión sexual. En ambas, Lilith y sus hijas representan el sexo, la atracción fatal y el mal; entre los descendientes de Lilith podemos pensar en Salomé, Mesalina, Circe...

Así, Goethe, en el Fausto expresa:

² Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 202.

Fausto.- ¿Quién es ésa?

Mefistófeles.- Mírala bien. Es Lilith.

Fausto.- ¿Quién?

Mefistófeles.- La primera mujer de Adán. Guárdate de su hermosa cabellera, la única gala que luce. Cuando con ella atrapa a un joven no le suelta fácilmente³

Esta mujer corresponde a una ecuación que la identifica con el mal y la muerte, como puede verse por las mujeres que heredan sus características; de su historia se derivan manifestaciones terribles en la plástica y en la literatura. Circe es también la heredera de Lilith, es la hechicera que convierte en cerdos a sus amantes; Lilith se hermana con Judith, la vengadora de su pueblo, de quien la Biblia dice refiriéndose a Holofernes: *“Mas el Señor Todopoderoso le hirió poniéndole en manos de una mujer que le quitó la vida”*⁴. Es Mesalina la envenenadora, Medea en cuya cabeza anidan serpientes y Cleopatra la seductora egipcia quien acaba con Marco Antonio y es representada a menudo no como víctima, sino como amiga de la serpiente que la conduce a la muerte y con la cual se ve identificada.

Esta imagen de mujer relacionada con el mal se ve reforzada en tanto la represión sexual alcanza su máximo nivel en la Edad Media, a través de la interpretación del pensamiento cristiano y del Antiguo Testamento; la culpa original, el pecado de desobediencia no existiría de no ser porque Eva, la cual no había sido creada a la imagen

³ *Idem.*

⁴ *Libro de Judith, 16.7.*

de Dios, conduce a Adán a probar la fruta prohibida. El judaísmo por su parte se mostraba particularmente misógino. “Gracias señor por no haberme hecho mujer”, reza el varón judío, y de ella dicen: “Más odiosa que la muerte considero a la mujer, cuyo corazón está erizado de trampas y engaños y cuyas manos son cadenas: quien desee ser grato a Dios deberá evitarla”.⁵ Sin embargo, la actitud de Jesús implicó un cambio, no sólo porque admitió mujeres en su compañía, sino porque al ser el hijo de Dios, nacido de una mujer, contribuía a reivindicarla. El cristianismo de la Edad Media establece una dicotomía entre la mujer buena, la madre virgen y la mala, lúbrica y estéril: María y Lilith.

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

También en su ensayo llamado *Lilith: el lado oscuro de Dios*⁶, Esther Cohen menciona que esta figura rescatada y explorada por la Cábala judeoespañola medieval pertenece a la cultura mitológica del hurto, la curiosidad y la búsqueda desmesurada. Lilith, como Prometeo, transgrede la ley al “robarse” el nombre divino, convirtiéndose así en dueña de los vientos. Lilith se refugia en las cavernas y a ella se le achacan todos

⁵Las hijas de Lilith , p.17

⁶ Esther, Cohen, *La palabra inconclusa*, UNAM, México,1994, p.97.

los males del mundo, sólo que, a diferencia de Pandora, son aquellos asociados a la sexualidad. Sin embargo, Lilith no recibe el castigo de los dioses: ella es la que se auto exilia, escoge la noche en vez de la luminosidad, quizá para hacer surgir los instintos y los deseos más silenciosos. Los que la temen, realmente temen nombrar esos instintos. Según la Cábala, Lilith está emparentada con el fuego, así su figura queda asociada con el nacimiento de la cultura, pero en este caso existe una connotación negativa, ya que el fuego de Lilith está referido como una prohibición general. A Lilith le interesan los bajos fondos, los instintos más oscuros e insospechados: ahí se construye a sí misma y a esa parte del mundo que la reclama.

Lilith corre el riesgo, al tener la posibilidad de elegir entre el bien y el mal, ya que en el Paraíso la igualdad que existía solamente giraba alrededor del bien. Sin embargo, el mal ya existía, puesto que estaba ya incluido en el árbol del conocimiento del bien y del mal. Lilith opta por salirse de ese entorno, pues en el momento en que es capaz de saber la diferencia entre el bien y el mal, participa del mal. Al escoger Lilith las cavernas, que son tan reales como los frutos del Edén, lo que hace es poner en peligro la armonía que existía en el Paraíso, aunque en la Biblia se nos dice que el mal ya existía, ya que el mundo no fue creado sólo para la bondad divina. Al huir a las cavernas, Lilith se convierte en el lado oscuro de la Creación, camino por el cual el hombre debe pasar para llegar a la perfección.

Los personajes femeninos de Elena Garro se relacionan deliberadamente con este mito, no sólo con el nombre de los personajes, de Leli-Lelinca, sino también en el aceptar como característica propia la maldad, la traición: Isabel Moncada, Lelí, Mariana son llamadas malas por los suyos. Laura se identifica con los traidores en el cuento de *La culpa es de los tlaxcaltecas*; Romualdo –amigo de Augusto- se referirá a Mariana diciendo “¡ Es Lilith, es Lilith!...⁷” en la novela de *Testimonios sobre Mariana*.

Como se verá en el capítulo 2, referente a *La simbólica del Mal*, la mujer culpable y traidora, semilla de desgracias, como la Malinche, sabe que no ha podido cumplir con el precepto: “reza con devoción” y por ello causará la desdicha de su familia. Asume y recibe sobre su cabeza la vieja culpabilidad del mito. De Lilith a la Malinche, los personajes femeninos de Elena Garro pasan de la transgresión y la rebeldía (Isabel Moncada en *Los recuerdos del porvenir*, Lelí en *La semana de colores*, a la culpa, al temor que conduce a la huida, (*Andamos huyendo Lola*) y a la esperanza en la redención final en *Testimonios sobre Mariana*.

Los personajes femeninos de Garro, dominantes por lo demás en sus obras, son opuestos al papel que les ha sido asignado tradicionalmente. No son mujeres tejedoras, no permanecerán en la cocina, ni aceptarán la penitencia. Por ello son rechazadas por los suyos y condenadas por las otras mujeres. Las criadas censuran a Lelí el que haya desobedecido a sus padres; la madre teme encontrar en Isabel Moncada la imagen de una

⁷ Elena Garro, *Testimonios sobre Mariana*, Grijalbo, México 1981, p.141.

lubricidad que ella niega. Lelí, Lelínca, Isabel, Laura, Mariana, admiten su culpa, su identidad de traidoras, como un desafío a quienes las acusan y se niegan a ser capaces del arrepentimiento.

Isabel Moncada sabe que será piedra, pero no puede dejar de ver a Francisco Rosas. “Seremos lo que nos llaman”, parecen decir, “nos convertiremos en la maldad con la que nos ven los ojos de quienes nos juzgan, aunque por ello se nos persiga y condene a muerte”⁸. Y como una premonición a la pregunta del general Rosas, que le dice:

“ -¿Qué cavilas? ”- Ella responde: “ No pienso, oigo un chorrillo de arena que cae adentro de mi cabeza y que me está cubriendo toda... Me das miedo-contestó el hombre impaciente y se preparó a quitarse las botas mientras miraba de reojo a la joven que parecía, en efecto, estar cubierta de polvo.”⁹

Sin embargo, todas ellas no dejan de sentirse culpables y perseguidas por seres grotescos en un asedio continuo. La muerte rechazada, el temido recuerdo del porvenir que hacía a Martín Moncada detener los relojes, es al final la única salvación, el único escape de la pesadilla. La solución de la vida, su sentido, no es otro que la muerte, tema que paradójicamente guía la vida de estos personajes, imbuidos de un sentimiento cristiano en el que se sabe que el castigo del pecado es la muerte eterna, equivalente del infierno, y su salvación, la gracia obtenida por el amor.

⁸ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p.251.

⁹ *Idem*,

Los hombres creadores y espectadores del mito, “ya no ven en la mujer seres de carne y hueso con características biológicas, fisiológicas y psicológicas, o como una persona que se les asemeja tanto en cualidades como en dignidad aunque se diferencie en la conducta, sino que advierten sólo la encarnación de algún principio, generalmente maléfico, fundamentalmente antagónico”¹⁰.

Por mucho tiempo lo masculino subyugó a lo femenino, representado como pasividad inmanente, como inercia. Durante siglos, la mujer ha sido objeto de culto y se le ha conferido poderes de diosa. Por otro lado, la ambivalencia masculina es tal que también ha encerrado a la mujer en el harem, o se les marca con la letra escarlata de las prostitutas por impuras. Se duda de su capacidad e inteligencia y se les llega a expulsar de ciertos ámbitos en los que los hombres creen que son los únicos con derecho a moverse.

¹⁰ Rosario, Castellanos. *Mujer que sabe latín.*, México, FCE, 1997, p. 9.

1.1. EL MITO DE LA CAÍDA

Lo puro y lo impuro desempeñan, en el mundo de lo sagrado, el mismo papel que las nociones del bien y del mal. en el dominio profano. Freud ve en el sexo y su represión la raíz de los conflictos; Todorov en su estudio de los temas literarios sitúa como temas del tú, a los que, basados en el sexo encuentran la perversión y la crueldad. Deseo, crueldad y muerte determinarán la necesidad de un castigo por el pecado en la tradición judeo cristiana.

Eva y Lelí, en *La semana de colores*, se escapan para ir a la casa de don Flor y ahí encuentran el desorden de los días, los pecados y las virtudes. Conocen el mal. Garro toca continuamente este concepto, el mal, y por tanto la culpa que experimentan sus personajes femeninos. La calidad traicionera de éstas las lleva no sólo a ser culpables, sino también a cargar con las culpas de los demás, en el caso de *Los recuerdos del porvenir*: “Julia tenía que ser la criatura preciosa que absorbiera nuestras culpas”.¹¹

El pecado, el sexo oculto en las novelas de Garro son una constante. Encontrar la pasión y sus contradicciones significa establecer una alianza con el mal y la pérdida del paraíso, mismo que la autora perdió en su infancia.

El mito de la caída viene precisamente a contarnos la forma en que ese pecado entró en el mundo; luego la especulación sobre el pecado original vino a erigir en doctrina ese

¹¹ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, México, Joaquín Mortiz, 1996, p. 90.

mito. Pero el pecado viene a su vez a corregir y hasta a revolucionar una concepción de la culpa más arcaica, que es la noción de “mancha” concebida como algo que nos infecta desde fuera. De esta manera la culpabilidad, el pecado y la mancha constituyen diversos aspectos primitivos de la experiencia; por tanto, el sentimiento no sólo es ciego, sino también es equívoco por su constitución emocional, y por eso está lleno de múltiples significados. Por lo mismo se necesita del lenguaje para aclarar las crisis subterráneas de la conciencia de culpabilidad.

Así la experiencia viva de culpabilidad crea su propio lenguaje. Las literaturas hebrea y helénica reflejan claramente una invención lingüística que jalonea las erupciones existenciales de esta conciencia de culpabilidad. La comprensión que podemos alcanzar sobre el vocabulario de la culpa, aunque basada totalmente en la semántica, nos sirve de ejercicio preparatorio para la hermenéutica de los mitos; y hasta puede decirse que constituye por sí misma una hermenéutica, ya que el lenguaje, incluso el más primitivo y menos mítico, es ya un lenguaje simbólico: la mácula se expresa en el símbolo de la mancha; el pecado, con el del objetivo malogrado, del camino tortuoso, del traspaso del límite, en una palabra, el lenguaje privilegiado de la culpa tiene marcada preferencia por la expresión indirecta y figurada.

El hombre empieza viendo el sello de lo sagrado, en primer lugar, en la naturaleza, en el cielo, en el sol, en la luna, en el agua y en la vegetación. Así el simbolismo hablado nos remite a las manifestaciones de lo sagrado, a las hierofanías (celebración de los

misterios sagrados que presidía un sacerdote llamado hierofante, sacerdote de Eluesis, en Grecia), en las que lo sagrado hace su aparición en un fragmento del cosmos, el cual, a su vez, pierde sus límites concretos, se carga de innumerables significaciones, integrando y unificando el mayor número posible de sectores de la experiencia antropocósmica.

El simbolismo de la mácula rezuma todavía sentido cósmico; acaso sean imborrables las equivalencias y correspondencias subterráneas entre lo manchado, lo consagrado y lo sagrado. Pronto la mancha pasa a simbolizar el peligro del alma, pero este peligro se refiere en principio a la presencia de ciertas cosas que están veladas a la experiencia profana, y a las que no se puede uno acercar impunemente sin la debida preparación ritual. Así, la mancha se extiende a todo lo insólito, a todo cuanto en el mundo hay de terrorífico, que a la vez atrae y repele. El simbolismo del pecado y de la culpabilidad es de tipo más histórico y menos cósmico y, por tanto, tiene pobreza y necesita de una abstracción de sus imágenes, que sólo pueden ser compensadas a fuerza de una serie de refundiciones, reminiscencias y transposiciones del simbolismo de la mácula, más arcaico y más determinado.

Esas resonancias cósmicas las percibimos incluso en la conciencia reflexiva y es precisamente en los sueños donde podemos observar el paso de la función “cósmica” a la función “psíquica” de los simbolismos más fundamentales y más constantes y persistentes de la humanidad. El cosmos y la psique son los dos polos de una misma

“expresividad”: yo me autoexpreso al expresar el mundo; yo exploro mi propia “sacralidad” al intentar descifrar la del mundo.

Esta doble “expresividad” tiene su complemento en una tercera modalidad del símbolo; la imaginación poética. Pero para comprenderla debe distinguirse la imaginación de la imagen; imagen como la función de la ausencia, la reabsorción de lo real en un irreal figurado. La imagen poética tiene mucho más afinidad con el verbo que con el retrato.

Bachelard dice que la imagen poética “nos transporta al manantial del ser parlante”, “se convierte en un ser nuevo de nuestro lenguaje y nos expresa haciéndonos ser lo mismo que ella expresa”¹². El símbolo poético presenta la expresividad en su estado naciente.

¹² G. Bachelard, *La poétique de l'Espace*, París, 1957.

1.2. El SÍMBOLO

La literatura puede considerarse como esencia, forma y expresión del lenguaje simbólico. Para poder entender este planteamiento debe aclararse lo que significa la palabra símbolo. El lenguaje de la literatura es un lenguaje simbólico y por tanto resulta un discurso polisémico. Paul Ricoeur, dice refiriéndose a Freud que el símbolo en cualquiera de sus modalidades, ya sea la cósmica, la onírica o la poética, encarna y encierra en sí ese ámbito donde se asienta un doble significado; es la expresión de doble o múltiple sentido cuya textura semántica es correlativa del trabajo de interpretación que hace explícito su segundo sentido o sus sentidos múltiples¹³. El crítico literario busca en el símbolo poético un deseo de transformar todo el lenguaje en literatura. El símbolo funciona como un excedente de sentido que puede ser opuesto a la significación literal.

Para Ricoeur el símbolo: “Es más radical que el mito y las significaciones analógicas formadas espontáneamente nos transmiten inmediatamente un sentido; así la mancha como análoga de la suciedad; el pecado como análogo de la desviación; la culpabilidad como análoga de la carga o el peso”¹⁴.

¹³ Paul, Ricoeur, *Freud, una interpretación de la cultura*. Citado en el libro de Gloria Prado, *Op.cit.* p.48.

¹⁴ Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, Buenos Aires, Taurus Humanidades, 1991, p. 173.

Las obsesiones de Garro tienen origen en su realidad vivida, pero en sus cartas a Enmanuel Carballo aclara que su obra no es una calca, no es producto de sus experiencias personales; el escritor añade otros elementos a su experiencia vital transformándola. La ficción –dice Vargas Llosa- es ante todo una escritura, un orden, a través del cual el escritor corrige su realidad en función de sus demonios.¹⁵ En el caso de Garro, se recurre al símil, a la relación de un personaje con otro o con su significado a través de los nombres.

Lilith, Leli, Lelinca no son tan sólo nombres, sino que tienen como común denominador la maldad y la traición: Lelí, Isabel Moncada, Mariana son llamadas malas por los suyos. Así Laura se identifica con una Malinche traidora en el cuento “*La culpa es de los tlaxcaltecas*”.

Asimismo recurre a otro elemento como es el fetichismo de los objetos que humaniza y que representan a su poseedor, como los botines amenazantes de las espías de Lelinca en *Andamos huyendo Lola* o los mocasines de Mariana, uno de los cuales arroja ella al campo en un augurio suicida, o en un gesto de desamor. “Tal vez el zapato era yo mismo y ella me tiraba con desamor en la mitad del bosque oscuro... estuve seguro de que al arrojar su zapato, Mariana había muerto”.¹⁶

¹⁵ Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua, Flaubert y Madame. Bovary*, Planeta, México, Col. Biblioteca de bolsillo, 1989, p.36.

¹⁶ Elena Garro, , *Testimonios sobre Mariana*, , México, Grijalbo, 1981, p559.

Dentro de los simbolismos manejados por Elena Garro se encuentra la mancha. En los cuentos de las niñas, éstas poseen como característica el ser trasgresoras y culpables. En *El duende*, Eva engaña a Lelí, pero ésta intenta matarla y la acusación de ser mala recae principalmente sobre Lelí a través de su madre. *El duende*, como las demás narraciones, tiene dos lecturas. La primera es la narración de la vida de dos niñas, Eva y Lelí, en una casa situada en un pueblo caluroso, y el conflicto que existe cuando una de ellas va a permitir que la otra muera.

La otra lectura es la que nos revela, a través de la relación de los signos judeo-cristianos, un mundo de culpa que exige la expiación que conduce a la muerte: “con su propio pie daría el paso que iba a precipitarla al abismo por el cual iría descendiendo por los siglos de los siglos”.¹⁷ Estas niñas llevarán la mancha en sus corazones al perder la inocencia del paraíso, al desobedecer las leyes de la casa paterna.

La mácula, la impureza, entra al universo de los hombres a través de la palabra, su angustia se comunica por la palabra y antes de comunicarse ya ha sido determinado y definido por ésta; es decir, la aparición entre lo puro y lo impuro está dicho, expresado y la palabra con que se menciona forja por sí misma la oposición. Una mancha es una mancha porque está ahí muda; lo impuro se enseña mediante la palabra institucional del tabú. En el cuento *Antes de la guerra de Troya*, la madre no quiere que sus hijas se den cuenta de su sexualidad y la oculta por medio de artimañas, tales como llamar dulces a

¹⁷ Elena Garro, *La culpa es de los tlaxcaltecas*, México Grijalbo, , 1989, p.103.

los besos: “Elisa escondía algo y luego se incorporaba. A través del mosquitero su cara y su cuerpo parecían una fotografía”.¹⁸

Asimismo, el homicidio es un caso impresionante; la sangre derramada proporciona cierta base a la interpretación literal de la impureza. En ninguna parte otra manifestación, fuera de la sexualidad, aparece con tanta dificultad la distinción entre impureza y mancha. Allí se tiene el modelo y el caso límite de todos los contactos impuros. La impureza de la sangre vertida no se suprime lavándola. La fuerza maléfica que lleva en sí el asesino no es una tara en estado absoluto, sin referencia a un campo de presencia humana y a una palabra que exprese impureza; el hombre ha quedado manchado a los ojos y bajo la palabra de ciertos hombres. En la novela *Los recuerdos del porvenir*, esto lo podemos ver cuando Rosas manda matar a los hermanos de Isabel y la sangre de ellos recae no solamente en el general sino también en ella misma. Es más fuerte la culpa por la sangre derramada que su pasión desmedida por Rosas. Su forma de expiar la culpa, al saberse manchada, es la de no ser perdonada, quedar petrificada como en las estatuas de sal de la Biblia, por no querer desviar la mirada de las ciudades perdidas, Sodoma y Gomorra, del pecado. Así Isabel prefirió no acogerse a la mirada de la Virgen y su perdón y siguió con la vista y el corazón fijos en su amante:

Dijo Gregoria que la niña Isabel se volvió a mirarla con ojos espantados. Llevaba sangre en las rodillas, el traje rojo desgarrado y polvo gris en los rizos. El sol se

¹⁸Ibidem, p. 182.

estaba hundiendo y su último resplandor naranja sacó reflejos sombríos a la seda roja. La joven se puso de pie y echó a correr cuesta abajo.

-¡Aunque Dios me condene quiero ver a Francisco Rosas otra vez !¹⁹

Isabel es la vencida por su culpa, en la que el tiempo se vuelve redondo, cerrado, y la petrifica como al propio pueblo que puede vivir sólo en el recuerdo:

Soy Isabel Moncada, nacida de Martín Moncada... En piedra me convertí el cinco de octubre de 1927 delante de los ojos espantados de Gregoria Juárez. Causé la desdicha de mis padres y la muerte de mis hermanos Juan y Nicolás. Cuando venía a pedirle a la Virgen que me curara del amor que tengo por el general Francisco Rosas que mató a mis hermanos, me arrepentí y preferí el amor del hombre que me perdió y perdió a mi familia. Aquí estaré con mi amor a solas como recuerdo del porvenir por los siglos de los siglos.²⁰

¹⁹ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p.291.

²⁰ *Ibidem*, p292.

2. SIMBÓLICA DEL MAL

2.1. LA CAÍDA Y LA MANCHA

2.1.2. LA IMPUREZA

En el fondo de nuestros corazones se esconde el miedo a lo impuro y por ende a los ritos de purificación. Sorprende la importancia y gravedad que le damos a la violación de las prohibiciones de carácter sexual en lo que se refiere a la mancha. Las prohibiciones como el incesto, la sodomía, el aborto y las relaciones sexuales en tiempos, lugares o con personas prohibidas dan una desmesurada importancia a lo sexual, haciéndolo característico del sistema de la impureza, creándose un binomio indisoluble entre sexualidad e impureza.

Para Paul Ricoeur, la impureza de la sexualidad es una creencia de carácter preético; aunque puede convertirse en ético, lo mismo que la mancha del homicidio. Ambas ofensas se relacionan con algo material que se transmite por contacto o contagio. Esto llega al límite extremo al considerar impuro al recién nacido que tiene que pasar por las partes genitales de la madre y por la impureza adicional del parto. En nuestros tiempos modernos esto se ha cambiado por la especulación sobre el pecado original, y esto deriva del contacto y el contagio que a su vez expresa la transmisión de la “tara” original.

El matrimonio es el único espacio delimitado para conjurar la impureza universal de la sexualidad, dejando de ser algo impuro, aunque tiene a su vez ciertas prescripciones de lugar, tiempo y hasta de los mismos actos sexuales. Aquí junto al tema de la mancha de la sexualidad aparece la pureza y la virginidad: lo virginal es incontaminado, lo sexual es lo inficionado.

Cuando se viola el orden, el precio que se paga es el sufrimiento; este mal queda englobado sintéticamente en el mal de la culpa. Ese mal de pasión y sufrimiento está en función y deriva del mal de acción, igual que el castigo procede inexorablemente de la mancha. Si sufres, si fracasas, si enfermas, si te mueres, es porque has pecado. O sea que los sufrimientos del hombre se deben a su impureza, a su mancha. Dios es inocente. Así, el terror inherente a la mancha y al castigo se convierte en miedo de no amar bastante. Resulta peor el temor a la muerte espiritual que a la muerte física. El hombre se siente culpable del dolor del mundo y entonces se repite la frase de "tú no debes... o de lo contrario morirás". La prohibición lleva en sí el sufrimiento.

En la obra de Elena Garro encontraremos constantemente ejemplos en los que las mujeres culpables por transgresoras preferirán la muerte que verse despojadas de sus pasiones, amores o ideales. Desde las niñas de *La semana de colores*, pasando por las apasionadas mujeres de *Los recuerdos del porvenir* y para terminar con el personaje de Mariana en *Testimonios sobre Mariana*, encontraremos diferentes patrones de conducta

que tienen, como común denominador, el preferir desaparecer, ya sea por medio de la muerte o de la imaginación, que renunciar a sus pasiones.

El ejemplo quizá más claro lo tenemos en *Los recuerdos del porvenir*, especialmente en el personaje de Isabel, quien prefiere convertirse en piedra que renunciar al amor que siente por el general Rosas.

2.1.3. LA CULPA EN LA OBRA DE ELENA GARRO

La primera base lingüística y semántica del “sentimiento de culpa” es la formación de un vocabulario de lo puro y lo impuro en el que expresan, a través de la palabra, todos los simbolismos al respecto. De esta manera se comunica la angustia de la impureza a través de la palabra institucional del tabú.

En Occidente este vocabulario se forma en la Grecia clásica a través de la tragedia, con personajes que cometían “impurezas”, las cuales los convertían en los grandes culpables. Personajes tales como Edipo, Electra, Orestes, etc., abren el camino al simbolismo de lo impuro. Recordemos que la filosofía griega se va formando a través de mitos que son interpretados por los mismos poetas.

En esta investigación, el mito que hemos señalado como importante para nuestro estudio es el de Lilith que, como hemos apuntado antes, pertenece a la tradición judeo-cristiana; éste nos remite a la culpa y la transgresión en las mujeres de los relatos de la obra de Garro. Más adelante, en los respectivos capítulos, ejemplificaremos claramente la incidencia que este mito tiene en los personajes femeninos.

La culpabilidad designa el momento subjetivo de la culpa. Lo esencial de la culpabilidad es sentirse con la carga de un peso, esto es la culpa: el mismo castigo

anticipado, interiorizado y oprimiendo con el peso de la conciencia. El miedo es el vehículo de la interiorización de la mancha misma, aunque el mal sea exterior. La culpabilidad se da al mismo tiempo que la mancha. Ser culpable sólo significa estar dispuesto a soportar el castigo y a constituirse en sujeto de punición. Esta culpabilidad constituye ya la responsabilidad como una capacidad de responder de las consecuencias de un acto. Lo que lo hace responsable, en primer lugar, es la situación en que se encuentra con relación a lo prohibido; lo que sobresa es el mal uso que se hace de la libertad y que significa, en el fondo del alma, una disminución del valor del yo.

Así, la culpabilidad exige que el mismo castigo se convierta en una expiación, en una enmienda.

Paul Ricoeur asegura que “al ser el lenguaje poético un lenguaje simbólico no confinado, liberado de constreñimientos léxicos, sintácticos incluso, de los del lenguaje ordinario y científico, el poeta se sitúa y actúa en un plano hipotético. Es un lenguaje dirigido hacia el interior, afincado en el sentir estructurante y expresado por el texto literario. Expresa un sentir que es una forma específica de estar en el mundo y de relacionarse con él, entenderlo, interpretarlo”¹.

Para Ana Bundgard el hilo discursivo que enlaza todos los textos de Elena Garro, yuxtapone, dos dimensiones: lo empírico, lo registrable, lo manifiesto y visible, por un

¹ Paul Ricoeur, *Interpretation Theory Discourse and the Surplus of Meaning*, Forth Worth, Texas University Press, 1976. Traducción libre al español de Graciela Monges del tercer ensayo “La metáfora y símbolo”, México, Universidad Iberoamericana, 1983, pp.13-15.

lado, lo oculto, lo intuido, lo imaginado y no siempre revelado, por otro². Desde esta yuxtaposición de dos sistemas de pensamiento, se realiza en el discurso de Elena Garro la crítica y análisis de los componentes materialistas, racionales y unívocos propios de la razón patriarcal. El hilo que engarza las piezas de cada texto lo constituye esta dualidad discursiva: el pensamiento mítico o fantástico frente al pensamiento racional, se mantiene sin interrupción en el discurso implícito de todas las obras de Elena Garro. La culpa es el significante-eje en torno al cual giran todas las ficciones de dicha autora y a su vez es el significante mediador de las dos configuraciones discursivas. La culpa es un significante vacío, pues toma el significado que le asigna la enunciación del discurso en el que aparece inscrito. Para los personajes dentro de la configuración discursiva mítica-fantástica, la culpa es la causa de la desdicha y el desdichado es el desarraigado, el que ha sido marcado por un destino desde antes de su nacimiento, el que ha perdido la plenitud originaria que precede al tiempo histórico. El desdichado está condenado a recordar un pasado que sin interrupción se transforma en *futuro recordado*, “en recuerdos del porvenir”.³

La desdicha, como estado, encuentra su redención en la vivencia del amor instantes en los que al desdichado se le revela en esplendor lo originario oculto y perdido. El desdichado vive al margen de la historia, dividido entre un pasado no vivido y un futuro

² Aralia López González, *Op. Cit.* p.133

³ *Idem.*

que se conoce de antemano. Sin asumir nunca la culpa, el desdichado vive muerto en vida, sin conciencia histórica, sin voluntad de “salvación”.

Sin embargo, Elena Garro no glorifica a los personajes de visión mítica. Su planteamiento aboga por la acción, y la fluidez del tiempo, por la vida y el amor. El amor es el motor de las historias, se le revela al ser humano sólo en un instante de plenitud. Frente a la evidencia del amor, el poder político, el económico y social pierden su significado. 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 lo 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, la culpa, por el contrario, incorpora al sujeto a la historia. El amor es, por tanto, ambiguo: salva y condena.

El amor rescata al sujeto del olvido y de la disolución de la nada, hace al sujeto consciente. Los personajes de ficción de Garro adquieren conciencia histórica por medio del ejercicio de la voluntad, de un querer ser culpables. Este querer, consecuencia de amar, implica libertad de elección y responsabilidad por parte del sujeto. Corre el riesgo de equivocarse o la posibilidad de culpa. Para estos personajes la culpa es una práctica que, saliendo de ellos mismos, repercute en los demás. La culpa, desde este punto de vista, no es individual sino social, su acción está ligada al entorno social. Lo que haga repercute en los demás. La experiencia de la culpa es personal, su origen, en

cambio, es social. El objetivo de la culpa es realizar la trasgresión a través de la acción. Pero para que haya trasgresión se requiere la existencia de normas precisas, de leyes o principios establecidos de antemano y reconocidos por la comunidad en la cual recae la acción del culposo.

La culpa - significante central en los relatos de Elena Garro- no es un castigo. Mientras que para los personajes creados por Garro la culpa es un pesar, para el sujeto de la enunciación implícita, por el contrario, la culpa es el resultado de una acción de protesta voluntaria. La enunciación implícita advierte entre líneas y silencios que hace falta un cierto grado de independencia, madurez y valentía para realizar una acción que necesariamente va a implicar desestima, rechazo y soledad por parte del grupo, frente al sujeto culposo. Caer en la culpa es trasgresión, ruptura. En los textos de Garro, el sujeto culposo, casi siempre mujer, se redime mediante la acción trasgresora, es decir, que el discurso de Elena Garro, el que reconstruimos por medio del análisis, funciona como contradiscurso en relación con las estrategias propuestas por las estructuras del pensamiento patriarcal tradicional.

Isabel Moncada es un ser trágico que decide, elige y muere a consecuencia de su propia elección, se convierte en piedra, simbólicamente petrificada: “Me arrepentí y preferí el amor del hombre que me perdió y perdió a mi familia. Aquí estaré con mi amor a solas como recuerdo del porvenir por los siglos de los siglos”.⁴

⁴ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p.295.

De acuerdo con Ana Bungard, en la narrativa de Elena Garro sólo mediante la culpa asumida, sólo a partir de la trasgresión llevada hasta sus últimas consecuencias, adquiere el individuo estatuto de sujeto histórico. La historia es en este contexto un proceso dialéctico que implica la ruptura con el sistema de convenciones establecidas.⁵

Elena Garro teje y desteje su discurso, contradiciendo a sus personajes quienes buscan solucionar el conflicto cultural interno en que vive el mexicano mestizo, siempre dividido en dos culturas, dos pensamientos. En el cuento “La culpa es de los tlaxcaltecas”, la temática central es ésta: Laura, la protagonista, desconoce su origen indígena y al principio del relato vive integrada en la dimensión cultural occidental propia de la ciudad de México de los años sesenta.

De este modo los objetos que utiliza se nos revelan como perfectamente posibles. Tal es el caso de los elementos que introduce en su cuento “La culpa es de los tlaxcaltecas” . Aquí encontramos elementos del relato fantástico en donde, según Todorov, son la multiplicación de la personalidad; la ruptura del límite entre sujeto y objeto y, la transformación del tiempo y el espacio. Todos estos temas corresponden al tema del yo⁶. El tema de esta historia es la división de la personalidad, el desdoblamiento y el juego entre sueño y realidad, espíritu y materia.

⁵ Aralia López González, Op. Cit., p. 142.

⁶ Tzevan Todorov, “Introducción ...” Op. Cit., pp.96-97

Una de las técnicas que utiliza en esta narración es la de ir y venir de un tiempo a otro. La pregunta sería cómo lo hace. La manera de introducir el tiempo ficticio es mencionar siempre un objeto y caminar (movimiento). En este caso el objeto sería el coche:

En Cuitzeo, al cruzar el puente blanco, el coche se paró de repente (...) yo me quedé en la mitad del puente blanco, que atraviesa el lago seco con fondo de lajas blancas. La luz era muy blanca y el puente, las lajas y el automóvil empezaron a flotar en ella. Luego la luz se partió en varios pedazos hasta convertirse en miles de puntitos y empezó a girar hasta que se quedó fija como un retrato. El tiempo había dado la vuelta completa, como cuando ves una tarjeta postal y luego la vuelves para ver lo que hay escrito atrás. Así llegué en el lago de Cuitzeo, hasta la otra niña que fui. La luz produce esas catástrofes, cuando el sol se vuelve blanco y uno está en el mismo centro de sus rayos. Los pensamientos también se vuelven mil puntitos, y uno sufre vértigo.⁷

En este fragmento, no sólo encontramos esta característica (el objeto en movimiento) que nos da la pauta de cómo maneja la introducción al tiempo ficticio, sino también además nos adelanta ya elementos fantásticos en el personaje de Laura quien, al *sufrir de vértigo y ver puntitos*, nos está mostrando claramente que ella está entrando a otro tiempo y otro lugar diferente.

⁷ Elena Garro, " *La culpa es de los tlaxcaltecas* ", México, Grijalbo, p.12.

Respecto al tema del tiempo ficticio, podemos añadir que la historia real transcurre alrededor de casi media hora. Cabe mencionar que el personaje principal, Laura, hace una regresión de cinco siglos al sitio de la gran Tenochtitlan. Para lograr este efecto, Garro utiliza a la sirvienta Nacha quien siempre está regresando a Laura al tiempo real, y de igual manera a los lectores. Laura relata a Nacha sus aventuras con el indio, quien en otro tiempo fue su marido, pero que al mismo tiempo se confunde con Pablo, su marido actual. Nacha sabe escucharla con paciencia, tratando siempre de confortarla sin dejar por esto de ubicarla en la realidad.

Si al seguir a Barthes pensamos que el estilo es vertical, aquello que al hundirse en la profundidad del escrito encuentra su raíz más íntima⁸, vemos en el descender a las profundidades del ser de Laura el encuentro con un subconsciente sin tiempo. De hecho se establece un paralelismo continuo, un ir y venir de la realidad cotidiana que asfixia a Laura. En la otra realidad, la imaginada o soñada, encuentra el sentido que se le escapa en la que vive.

Los personajes de Garro viven esa dualidad de realidades, una en la que aparentemente se mueven y la otra, que es la que los explica, “la de la memoria no vivida”. Frente a ella el mundo de lo cotidiano pierde sentido, como también lo pierde el juicio de los otros. Esa otra realidad es la del sueño, la ilusión, la fantasía, pero también la de la muerte.

⁸ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI, 1980. p52.

La única fuga posible ante una realidad hostil es hacia el recuerdo en el afán de recuperar el Paraíso. Sin embargo, en ese sueño–recuerdo, deseo de escape, se encuentra también la raíz de la culpa. En los recuerdos de la infancia se halla la respuesta: “Alguna vez te encontrarás frente a tus acciones convertidas en piedras irrevocables como ésa. Me dijeron de niña al enseñarme la imagen de un dios, que ahora no recuerdo cuál era”.⁹ Sin embargo, no es Garro quien cree en el mito del “paraíso perdido”, ni es ella quien recrea dicho mito, sino los personajes por ella ideados y de quienes la autora se distancia irónicamente. Los desdichados son culpables por no buscar su salvación, por no tener voluntad y rebeldía. Su tragedia es no tener destino, es decir, un proyecto de vida.

Como se mencionó en el párrafo anterior, estas palabras no sólo hacen que ella evoque su infancia, sino también provocan que Laura sienta culpa al encontrarse con el indio que en otro tiempo fue su marido; en este momento piensa que ella se merece la muerte. Su culpa, en este caso, es principalmente el sentir miedo, ser cobarde y por tanto tener que traicionar; se siente culpable y trata de justificarse con su hombre diciendo:

No me dijo nada. Pero yo supe que iba huyendo, vencido. Quiso decirme que yo merecía la muerte, y al mismo tiempo me dijo que mi muerte ocasionaría la suya.
Andaba malherido, en busca mía.

⁹Elena Garro, *La culpa...Op. cit.*, p.16 .

- La culpa es de los tlaxcaltecas – le dije¹⁰

¿Por qué le echa la culpa a los tlaxcaltecas? Seguramente porque los tlaxcaltecas fueron un elemento importante en la caída de la gran Tenochtitlan, traicionaron a los aztecas. Su traición se debió seguramente al miedo que tuvieron a los españoles, se percataron que éstos eran más poderosos y fuertes que sus otrora enemigos los aztecas. Laura tiene miedo siempre. Miedo ante un marido autoritario que siempre la mira con ojos de sospecha. Ella se sabe débil ante la figura del hombre que en este caso está representado por sus dos maridos: el indio que encontró en Cuitzeo y el de su vida actual, Pablo. Este último representa al marido que toma el papel de padre, el cual, premia y castiga:

Más tarde Josefina le contó que en la mesa el señor se le quedó mirando malhumorado a su mujer y le dijo:

-¿ Por qué no te cambiaste? ¿Te gusta recordar lo malo? (...) Entonces el señor volvió a hablar del presidente López Mateos.¹¹

Así cuando Laura encuentra dentro del tiempo mítico a su otro esposo, el indio mexica que anda huyendo de la matanza, ella le dice justificando su propia traición:

- Ya sabes que tengo miedo y que por eso traiciono-¹²

¹⁰*Ibidem*, p.14.

¹¹ *Ibidem*, p.16.

(...) Caminamos por la ciudad que ardía a orillas del agua. Cerré los ojos. Ya te dije, Nacha, que soy cobarde
..Antes sólo me atrevía a mirárselos cuando me tomaba, pero ahora, como ya te dije, he aprendido a no respetar los ojos del hombre. También es cierto que no quería ver lo que sucedía a mi alrededor... soy muy cobarde” .¹³

Quizá su traición sea haber abandonado a los suyos y a su primer marido a quien amaba. La mujer culpable se identifica con la figura de la Malinche, ¿otra Lilith? Leyendas relativas a la Malinche la definen como hija del príncipe Chimalpopoca y de la dama de Ixtac. Malinche- según esta leyenda- nace cuando su casa ardía; su primer nombre es Malinalli, hierba de penitencia que trae consigo la destrucción y nace en el momento en que su madre está a punto de ser mordida por una serpiente. En la vuelta al pasado azteca, de Luisa-Malinche- traidora, ella contempla su casa en llamas. La casa es considerada, en psicología, como el símbolo del propio cuerpo. El cuerpo de la mujer que, al incendiarse, abandona a los suyos, acepta el placer, traiciona los preceptos de sus padres: “...Estaba frente a la casa de mi papá, la casa estaba ardiendo y detrás de mí estaban mi padre y mis hermanitos muertos...”¹⁴.

Aquí nuevamente la autora desdice a sus personajes y Laura se piensa no culpable y al hacerlo niega su estatuto de sujeto histórico responsable de una elección voluntaria y

¹² Ibidem p.14

¹³ Idem.

¹⁴ Ibidem., p. 12

por lo mismo culpable. Es incongruente entre sus palabras y sus actos. La culpa es suya pero no la asume y busca refugio en la nebulosa de un espacio mítico. Laura soslaya la culpa, retrocede en el tiempo, ficcionaliza su vida para librarse de la angustia de una posible culpabilidad. Borra los límites entre la ficción y la realidad, como si viviera fuera de la realidad y viviera fuera del tiempo y hubiera entrado en un estado de inocencia absoluta para derrocar el poder de la razón.

También aquí encontramos la justificación femenina esgrimida durante generaciones. Según esto, algunas veces cuando las mujeres tienen miedo de enfrentar su realidad, no les queda otro camino que el de la traición.

Laura, traiciona a su marido; pero no únicamente al marido real, sino también al ficticio, al que relaciona de alguna manera con su infancia. En una mezcla de sentimientos, Laura al traicionar a su marido primo, quien a su vez participa en la batalla del sitio de Tenochtitlan, traiciona también sus ideales de la infancia. Este regreso a la inocencia de la infancia, a través del tiempo y del espacio es el vehículo que le permite regresar al mundo prehispánico.

El tiempo atrapa a Laura y la hace voltear hacia su pasado, hacia las palabras que alguna vez fueron pronunciadas por sus mayores y que a su vez envolvían principios elementales de comportamiento. En este discurso, Laura evita sentirse culpable ante su criada Nacha, de quien espera comprensión y apoyo.

“Todo se olvida, ¿verdad Nachita? Pero se olvida sólo por un tiempo. En aquel entonces también las palabras me parecieron de piedra, sólo que de una piedra fluida y cristalina. La piedra se solidificaba al terminar cada palabra, para quedar escrita para siempre en el tiempo. ¿No eran así las palabras de tus mayores?”¹⁵

La figura femenina aparece como la de una niña que nunca terminó de crecer. En la narración, la suegra, justifica el comportamiento de su nuera defendiéndola ante su hijo, poniendo como pretexto su condición femenina; la cual basta y sobra cuando trata de explicarle doña Margarita a su hijo Pablo el por qué de la sangre en el vestido blanco de Laura: “Tal vez en el lago tuviste una insolación, Laura, y te salió sangre por las narices. Fíjate, hijo, que llevábamos el coche descubierto- dijo casi sin saber qué decir”¹⁶.

Esta postura se afianza todavía más cuando Laura, quien se sabe culpable, justifica su traición:

“Yo me enamoré de Pablo en una carretera, durante un minuto en el cual me recordó a alguien conocido, a quien yo no recordaba. Después, a veces, recuperaba aquel instante en el que parecía que iba a convertirse en ese otro al cual se parecía. Pero no era verdad. Inmediatamente volvía a ser absurdo, sin memoria, y sólo repetía los gestos de todos los hombres de la ciudad de México. ¿Cómo querías que no me diera cuenta del engaño? Cuando se enoja me prohíbe salir.

¹⁵ *Ibidem*, p.13.

¹⁶ *Ibidem*. p 19.

¡A ti te consta! ¿ Cuántas veces arma pleitos en los cines y en los restaurantes? Tú lo sabes, Nachita. En cambio mi primo marido, nunca, pero nunca, se enoja con la mujer.”¹⁷

Aquí volvemos a encontrar el elemento de la locura en una mezcla de personajes que son unos con otros espejos de sí mismos. En los relatos fantásticos el espejo está presente siempre que los personajes deben dar un paso decisivo hacia lo sobrenatural. A través de este espejo se permite penetrar en el universo maravilloso.

Otro de los elementos presente y relacionados con la culpa es la sexualidad. La madre, que ha ocultado a su hija los deseos que la hacen mujer, logra que ésta asuma su sexualidad como culpa; la hace ingresar al mundo de las mujeres transgresoras y culpables, las que son arrojadas del Paraíso. Este vínculo es el mismo del que se avergüenza Ana Moncada en *Los recuerdos del porvenir*, el deseo con el que había llamado a su marido por las noches antes de concebir a Isabel. Según el psicoanálisis, la madre desea hacer a su hija cómplice de su propia renuncia al placer. Cuando no lo logra, la considera mala. Así la madre de Isabel Moncada ve con horror cómo su hija acude al llamado del deseo: “¿Vienes? E Isabel siguió a Rosas en la sombra de los portales”.¹⁸

¹⁷ *Idem* ,

¹⁸ *Los recuerdos...Op.cit.*, p. 230.

Encontramos a lo largo de la tradición mítica al árbol como símbolo del bien y del mal y también de vida. En él se encuentra el principio de la unidad, del alimento del hombre que comerá sus frutos, pero también la separación del conocimiento. En el árbol habitará la serpiente, la tentación, la mujer que tiene poderes y es mala; “Déjala es mala” le dirá la madre a Nicolás Moncada en *Los recuerdos del porvenir*. Los árboles llamados Roma y Cartago - opuestos entre sí como el árbol de la vida y el bien y el mal- enfrentarán a Nicolás e Isabel Moncada como enemigos. Pero será el de Cartago, habitado por Isabel, la mujer, el que lleve el estigma de la mala suerte.

Quítate de Cartago, vente junto a Roma:

- Gritó Juan cruzando los dedos supersticioso y tocando la corteza del árbol de la victoria para ahuyentar la mala suerte del árbol de su hermana.¹⁹

El simbolismo del árbol a lo largo de la obra de Garro se repetirá como una de sus obsesiones; así encontramos connotaciones de leño, de cruz igual a la que cargó Jesucristo por los pecados de la humanidad. El árbol, el madero que absorberá los pecados y será parte del arrepentimiento, de la expiación, claro influjo de su formación católica.

Resulta significativo el hecho de que en sus inicios del conocimiento, cuando Elena Garro era niña y tenía un profesor particular, descubrió que su mundo no era el de las matemáticas; fue entonces cuando ganó el concurso de composición en el día del **árbol**.

¹⁹ *Los recuerdos...Op.cit.,p.13.*

Elena le cuenta a Enmanuel Carballo en sus memorias que “ella nunca entendió los números, ya que le parecían inútiles”, sólo entendía el lenguaje de la escritura.

2.1.4. LA TRANSGRESIÓN

Los personajes femeninos en el discurso de Garro son transgresores. No sólo cometen el pecado como la ruptura de una relación, sino que, además, representan la experiencia de una fuerza que se apodera de ellas. Ellas rompen con la fuente del manantial, con la ley del padre.

Freud considera que en el sexo y su represión está la raíz de los conflictos; Todorov, en sus estudios literarios sobre la literatura fantástica, sitúa como temas del tú a los que, basados en el sexo, encuentran la perversión y la crueldad. Así este deseo, crueldad y muerte ameritan un castigo por el pecado en la tradición judeo cristiana. Si sufres, si fracasas, si enfermas, si te mueres es porque has pecado. El demonio se alza no sólo por detrás de la transgresión, sino también por detrás de la misma ley, en cuanto es una ley de muerte. El pecado del pecado está en la desesperación por salvarse (pecado de desesperación), es anhelo de muerte. Sin embargo, no hay pecado sin redención. Aunque el perdón no suprime el sufrimiento, concede al menos una tregua que se interpreta como un resquicio de luz abierto por la paciencia, que se expresa a través del sufrimiento; éste, a su vez, se convierte en el instrumento de la toma de conciencia.

Las mujeres o niñas transgresoras o pecadoras, en la ficción de Elena Garro, toman conciencia de sus actos, los cuales tienen un móvil que casi siempre coincide con el descubrimiento del erotismo y del amor o la falta de éste. Dentro de los cuentos de *La culpa es de los tlaxcaltecas* encontramos arquetipos universales, tales como la “niña impura”, “la niña decente” y las “niñas malas”.

En el cuento “La semana de colores”, cuento y autobiografía se vuelven a tocar, para restituir así el enigma de las correspondencias entre lo biográfico y lo literario. Aquí Eva y Leli se escapan para ir a la casa de Don Flor y ahí encuentran el desorden de los días, los pecados y las virtudes. Don Flor golpea a las mujeres-días, en tanto que Candelaria golpea las sábanas mientras lava. El mundo se divide en dos. Por una parte, tenemos el universo donde rige la ley patriarcal, el ámbito del padre de Eva y Leli; en la casa impera el orden. Los días se suceden en el orden acostumbrado: “hay un orden, y los días son una parte de ese orden”²⁰ dice el padre, quien se duplica en la imagen del rey Felipe II en un retrato.

En el orden de la casa se produce una ruptura por medio de la palabra; las criadas, Candelaria y Tefa, se escapan de la congruencia y rumoran; Eva las escucha y así, junto con Leli, inicia el descenso de las colinas a la casa de don Flor. Al llegar, las niñas encuentran a don Flor vestido de bugambilia y las mujeres llevan el nombre de los días de la semana. Cada una tiene un cuarto alrededor de un círculo; son los aposentos de los siete días... Los cuartos ostentan en sus puertas los nombres de los vicios y las virtudes, que se refieren a cada mujer-día. No se trata sólo de pecados y virtudes, sino también del recuento de las virtudes que se exige a las mujeres en una sociedad patriarcal y de los vicios que les atribuyen. Él distingue, en las niñas, la dualidad de lo femenino y lo masculino, “Pelo hembra. ojo macho”²¹, y las introduce en el misterio de

²⁰ Elena Garro, *La semana de colores*, p. 79.

²¹ *Ibidem.*, p. 62.

los días; cada día tiene su pecado, su color, sus símbolos y una virtud que no corresponde a lo que sería contraria al pecado, según la tabla de los siete pecados capitales y las siete virtudes teologales.

El domingo es la lujuria, y su virtud el despilfarro. No sabe contenerse, se pierde en el placer, se adorna con conchas negras como las prostitutas en la época prehispánica, y merece el castigo de don Flor. Un castigo en el que ambos encuentran placer, “ me gusta su piel tendida... se le revienta como a las guayabas...”²² .

El sábado se identifica con los ritos de brujería “En la pared había muñequitas de trapo clavadas con alfileres”²³. Su pecado es la pereza, día en que según el *Génesis* Dios descansó. Su virtud es la castidad, aunque, en este caso, el ser casto es sólo por flojera. Don Flor la posee, pero se queja que lo hace a fuerza y tan sólo para que ella sepa que él es dueño de los Días. Sin embargo, don Flor encuentra que le gusta saber que a ella no le gusta.

El viernes tiene como distintivo el color morado del luto cristiano. Viernes de pasión, Jesús muere en la cruz; su pecado es el orgullo y su virtud la diligencia. Es la mujer que ni con castigos se entrega al hombre: “¡En llagas la he dejado!. Pero cuando una mujer no quiere, es que no quiere, y en ella se rompe el hombre”²⁴.

²² *Ibidem*, p. 66.

²³ *Idem.*.

²⁴ *Idem.*

La mujer del jueves es la apasionada, la que “da muchos placeres” aun en medio del castigo, “cuando la chicoteo se me viene encima como gato”²⁵. Su pecado es la cólera y su virtud la modestia. Por arrebatada merece el infierno: “mujer, acabarás en el infierno convertida en lengua de fuego”²⁶

Al entrar al cuarto de la mujer del miércoles, don Flor se queja de que “no le ha podido acomodar la virtud”. Es la mujer envidiosa y cruel, aguanta toda clase de maltrato con tal de que le permita Don Flor golpear a las demás de cuando en cuando: “La deberían de ver cómo se pone cuando le ofrezco los castigos. ¡Es una perra! ¿Han visto las caras de las perras ensartadas? ¡Hasta babea!”²⁷

El cuarto de martes es de color amarillo pálido, en su puerta se lee “avaricia y abstinencia”. Esconde cosas en la tierra, no se entrega “es tan finita que no me gusta ni tocarla”. Al encontrar unos aretes de cuentas azules se enfurece y comenta: “ya le tengo dicho que no esconda nada. La voy a hacer que vomite los pulmones, para que los esconda en este agujero.”²⁸

²⁵ *Ibidem*, p. 68.

²⁶ *Idem*.

²⁷ *Ibidem*, p. 69.

²⁸ *Idem*..

El lunes es glotona: “no sólo de manjares sino de hombre... Me vuelve muy animal... a veces me da miedo. El hombre, niñitas, peligra junto a la mujer glotona.”²⁹

Don Flor castiga a todas las mujeres-días. Su comportamiento reproduce los elementos presentes en el mundo del padre de Eva y Lelí: “por eso yo chicoteo a los Días para castigarlos, por sus faltas”.³⁰

En ese viaje al conocimiento de los días revueltos y en desorden, con el olor de la putrefacción, todos los días son mujeres en las que se encuentran los siete pecados capitales. Todas merecen un castigo que a su vez les produce placer.

Al terminar su educación sexual, las niñas pueden captar el mundo en plena descomposición. Todo esto se produce cuando ellas abandonan la seguridad de su casa, el orden religioso: “Su padre le explicó que los días eran blancos y que la única semana era la Semana Santa”³¹.

En ese orden los días no son inquietantes, son blancos, pero frente a don Flor conocen el mundo de lo prohibido, de la lujuria y los placeres: “Sobre la pintura roja de la puerta, en caracteres de un rojo más oscuro, alguien había escrito: Domingo y con letras más pequeñas, lujuria, y más abajo ¡largueza!”³²

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Ibidem*, p. 68.

³¹ *Ibidem*, p. 71.

³² *Ibidem*, p. 65.

El personaje de don Flor es opuesto al padre quien les decía: “Hay un orden, y los días son parte de ese orden”.³³ En don Flor encontramos características demoníacas: “alto, metido en su túnica de pliegues opacos, con las orejas cubiertas por cabellos negros...” Las niñas andaban cerca: “de las fauces de un animal desconocido de aliento caliente como la tarde...”³⁴

Don Flor representa al demonio, quien disfrazado, les va mostrando a las niñas el conocimiento del sexo y el pecado. Al igual que Lilith, la mujer transgresora por antonomasia, ellas se unen al diablo a cambio del conocimiento. Sin embargo, cuando don Flor les ofrece un castigo, Eva y Leli huyen despavoridas hacia la seguridad de su casa. Desde ese momento su percepción del mundo de los adultos les causa temor, al igual que la figura de Don Flor. Ni aunque su padre les ofrezca la salvación de la Semana Santa, ellas podrán olvidar la figura de don Flor.

En la novela *Los recuerdos del porvenir*, las queridas de los militares viven en el Hotel Jardín y cada una de ellas tiene un cuarto; al igual que las mujeres de *La semana de colores*, cada una de ellas representa un pecado o una virtud. La vida dentro del hotel era “secreta y apasionada”, y el resto de los habitantes del pueblo no tenían acceso a este lugar exclusivo para los militares y sus queridas. En el caso de *La semana de colores*, don Flor era el que imponía la disciplina, en este lugar la impone el general Francisco Rosas, hombre fuerte del que depende la vida del pueblo; vive obsesionado

³³ *Ibidem*, p. 60.

³⁴ *Idem.*

por Julia y esta obsesión determina su vida al igual que la del pueblo; dueño del poder, al no tener el amor de su querida, intenta vencer su resistencia a base de golpes “le va a pegar... sí le va a pegar” dicen, muy asustadas las demás queridas de los coroneles:

“Golpeó a su querida con el rebeque sin ninguna compasión”³⁵.

Pero Francisco Rosas, al contrario de don Flor que castigaba a la pasión, no lograba despertar esa pasión en Julia, de manera que el dolor físico de ella era su propio castigo.

Respecto al castigo corporal, Octavio Paz afirma:

El sadismo se inventa como venganza ante el hermetismo femenino, o como una tentativa desesperada para obtener respuesta de un cuerpo que tememos insensible³⁶.

Rosas se sabe indefenso ante ella, le teme; su desamparo es el de un hombre sin madre, la golpea en su desesperación porque sabe que no puede tenerla, es inaccesible para él. Teme que se la arrebaten, lo cual sucede al final de la novela.

Como mencionamos anteriormente, las queridas representan diferentes pecados, pero al mismo tiempo virtudes; Rafaela y Rosa, las hermanas gemelas que compartían al teniente coronel Cruz, eran lujuriosas y gozosas, al igual que la mujer del lunes de don Flor; sólo que ellas se vestían del color de su estado de ánimo:

Si estaban contentas se ponían tulipanes rojos en el pelo, se vestían de verde y se paseaban provocando miradas. Las dos eran altas y fuertes y, en las tardes, sentadas en su balcón, comían fruta y regalaban sonrisas a los transeúntes.³⁷

³⁵ *Ibidem*, p.126

³⁶ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, F.C.E., 1970, p.74..

Al mismo tiempo no tienen problema alguno al compartir a su querido: “En medio de ellas el teniente coronel Cruz acariciándoles los muslos al mismo tiempo sonreía con los ojos turbios”.³⁸

No temen a vivir bajo el pecado de homosexualidad, incesto o triángulo. Sin embargo, practican la generosidad, ya que se conmueven con el dolor ajeno. Así le aconsejan a Isabel Moncada que vaya a pedir por la vida de su hermano; su piedad se manifiesta cuando piden a Cruz que deje libre al padre Beltrán.

Luisa representa a la mujer sádica y envidiosa, la mujer del miércoles, la que aguanta todas las injurias y los golpes con tal de poder castigar a las demás. Celosa del amor que el general Rosas tiene por Julia, desea lo peor para ella: “¡Ojalá que la mate de una vez! Así andaríamos más en orden”³⁹.

Ella alega que es diferente a las demás queridas, a quienes desprecia, pues dice que sacrificó todo por seguir al coronel Flores, dejó a sus hijos y su casa; su disculpa es que había pecado por amor, no como las otras que lo hacían por placer. Su culpa se deriva de un masoquismo terrible, ya que necesita ser castigada para poder justificar su estancia al lado de su amante. Antonia es la más joven de todas las queridas de los militares. “¡Es una niña!” “Exclamaban las señoras de Ixtepec”⁴⁰. Fue robada por el coronel Justo

³⁷ , Elena Garro, *Los recuerdos...*, p.42.

³⁸ *Ibidem*, p.40.

³⁹ *Ibidem*, p 47.

⁴⁰ *Ibidem*, p 42

Corona en la costa donde vivía al lado de su padre. Aparte del parecido físico con la autora, “rubia y melancólica”, es de notar que la relación de este personaje con su padre es parecido al que Elena tuvo con el suyo. Antonia sufre pensando en una infancia y una inocencia perdida y al contrario de lo sucedido en los cuentos de *La culpa es de los tlaxcaltecas*, en que Garro combate la angustia de perder la infancia construyendo y reconstruyendo un tiempo feliz y lleno de plenitud, en el caso de este tiempo está perdido y su entrada al mundo de los adultos se caracteriza por la violencia y el sexo no deseado. En parte es un poco como las niñas de *La semana de colores*, sólo que ellas logran huir y regresar al orden de la casa paterna y Antonia se encuentra atrapada en el caos y el desorden.

Antonia es inocente y podría ser la mujer del jueves, aunque solamente en cuanto a la modestia, ya que siempre temblaba escondida en un rincón, temiendo que el hombre la tomara; es la niña que teme convertirse en mujer: “Ya vas a ver cuando la luna baje y te dé un mordisco entre las piernas. ¡Qué chorrerío de sangre...!”⁴¹, le anunciaban sus amigas de la infancia.

⁴¹ *Ibidem*, p. 46.

3. LAS MUJERES DE ELENA GARRO

3.1. ELENA GARRO EN SUS MUJERES.

Elena Garro nació el 11 de diciembre de 1920 en Puebla y murió el 22 de agosto de 1998. Pasó los primeros seis años de su vida en la ciudad de México, donde radicaba la familia Garro Navarro. Su padre, José Antonio Garro, era un emigrante asturiano, de Cangas de Onís. Su madre, Esperanza Navarro, una maestra rural de Chihuahua. En 1926 la familia se trasladó a Iguala, Guerrero, donde se había instalado Boni, el hermano de José Antonio. En este pueblo rústico, sin electricidad, sin escuela (José Antonio y otros hombres del pueblo fundaron una más tarde), transcurrió la infancia de Elena al lado de sus padres, sus tres hermanos: Deva, Estrella y Albano; las muchachas Fili, Tefa, Ceferina, Candelaria; los mozos don Félix, Rutilio, Antonio; su tío Boni, sus primos, el profesor Rodríguez y su perro Toni.

Iguala fue el espacio mágico que le brindó a Elena una casa sin límites, una imaginación pletórica y allí descubrió el México de los indios. Creció entre libros porque su padre y su tío, hombres cultos, enseñaron a sus hijos los clásicos españoles, griegos, latinos, ingleses, alemanes y fueron sus maestros de latín y francés. Eclécticos y universalistas, practicaron el budismo y el ocultismo y les proporcionaron una educación vasta.

Cuando Emmanuel Carballo le pide, en una de sus cartas, fechada Madrid, el 29 de marzo de 1980, que hable de sí misma, Elena le contesta:

Me pides algo terrible: que me recuerde a mí misma cuando ya me había olvidado. Para sobrevivir en mi reino de sombras había cerrado la puerta a la memoria... en mi calidad de “No persona” soy la madre de la “incalificable y admirable Helenita Paz”, como tú defines a esa otra No persona. Las No personas carecen de honor, de talento, de fiabilidad, de sentimientos y de necesidades físicas. A la No persona se le insulta, se le despoja de manuscritos, que más tarde se publican deformados en otros países y firmados por alguna Persona. A la no persona se le despoja de familia, animales caseros, amigos y, sobre todo, se le niega trabajo. Si se queja, se le considera una Perseguidora Peligrosa, en el mundo democrático.¹

Este es un momento de su vida adulta que ella ha considerado como de “No persona”, en el que se encuentra en un total abandono y casi en la miseria (Elena y su hija Helena, cuando vivían en el exilio en París), reconstruyendo datos de su pasado.

Las imágenes que recobra Elena Garro de sus experiencias como niña, consisten en encontrar un culpable o más bien a dos, a la manera freudiana, en la figura de sus padres:

¹ Emmanuel, Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Porrúa, 1965, p. 476.

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..²

Sin embargo, podemos ver que de ellos recibió los mejores dones:

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 leyendo a Julio César y a Von Clausewitz.³

No cabe duda que, como hemos mencionado antes, la autobiografía no constituye la realidad, sino el replanteamiento de los datos que amenazan con perderse en el tiempo. Más de la mitad del texto autobiográfico recogido por Emmanuel Carballo lo ha destinado a la rememoración de su infancia en Iguala y en la ciudad de México,asimismo, su autobiografía no es su obra de escritora, pero sí le sirve a ésta como una vivencia utilizada con ciertos propósitos en el momento de crear. Esto se ve claramente al identificar varios elementos en la novela de *Testimonios sobre Mariana*, cuando Augusto recrimina constantemente a Mariana el pertenecer a una familia de fracasados:

²*Ibidem*, p. 477.

³ *Idem*.

Su padre, un viejo expatriado, ya murió. ¿No le ha dicho que era un pobre fracasado? Mariana no tiene casa. ¡Ah veo que calla la verdad! ¿No le ha dicho que la educó en el vegetarianismo, en el budismo, en el orientalismo más ridículo y en el catolicismo más cerrado?... La pobre, leía los Vedas, El Ramayana, para sentirse diferente. Tampoco le ha dicho que le permitía todos los caprichos, ¡hasta el teatro!⁴

Por el lado materno, Esperanza educó a sus hijos en la lectura como símbolo de la virtud. Lectora insaciable, recuerda que a su madre sólo le gustaba leer, “todo lo demás... que se cayera la casa, le venía guango. Elena menciona que: ‘Deva, mi hermana, y yo nos pasamos toda la infancia leyendo...’⁵

En el cuento “Antes de la guerra de Troya”, de la colección *La semana de colores*, Elena refleja también el ambiente literario que vivió al lado de sus padres y hermanos. La biblioteca de su padre brindó el mundo de la literatura y de su madre heredó el talento narrativo. En el jardín de su casa creó todo un mundo de fantasía en donde podía representar los diferentes papeles de los personajes que admiraba. Elena, al contrario de lo que hacen las niñas, no jugaba con muñecas, sino con soldados, tambores, ya que ella quería ser general y organizaba guerras, marchan, desfiles: “porque se daban de tiros cañonazos y todo... Mis generales favoritos de México son Felipe Angeles y mi tío Saulo Navarro que peleó con Villa”⁶.

⁴ *Testimonios sobre Mariana*, p.57

⁵ Patricia Rosas Lopátegui, *Yo sólo soy memoria, biografía visual de Elena Garro*, Monterrey N.L. Castillo, 2000, p.9.

⁶ *Ibidem*, p. 10.

Elena inicia su carrera de escritora en Iguala. Cuenta que un día llegó un inspector de la ciudad de México y la encontró trepando a un árbol para escaparse de clase; la sentó en su pupitre y les ordenó, a ella y a todos los niños, hacer una composición para la fiesta cívica del Día del Árbol. Elena relata que, para su desgracia, ganó el concurso y tuvo que leerlo en la plaza del pueblo:

Aquellos eran tiempos felices, aventureros y gloriosos. Ésa era mi familia paterna, muy corta pero muy igual, todos éramos uno. Desde los mozos: Don Félix, Rutilio, Antonio, las muchachas Fili, Tefa, Ceferino, Candelaria, mi madre, mi hermanito, mi padre, mi tío, Deva, Estrella, Boni, el profesor, Toni el perro y yo. Más tarde Octavio Paz me explicó que era una célula de explotación.⁷

Su hermana Deva y su primo Boni fueron sus compañeros de juego favoritos. A Deva la encontramos como protagonista de *El día que fuimos perros* y otros cuentos de *La semana de colores*:

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

⁷Patricia Rosas,. *Op. cit.*, p.4.

de la casa vacía, la miraba a ella. ¿ Por qué no nos habíamos ido a México? Todavía no lo sé.⁸

Ese mundo infantil eternamente añorado por Garro es el de la unidad y la concordia, donde todos eran uno, padres, hijos, hermanos y sirvientes. A Elena Garro le preguntó Emmanuel Carballo que si alguna vez había sido feliz y ella dijo que sí. “*Me preguntas ¿crees en la felicidad? Sí, porque me acuerdo que la practiqué en la infancia*”⁹. Desde su infancia, Elena recupera jirones de su pasado que la hicieron ser persona y que luego, al perderlos, se convirtió en no persona. Como ya se ha dicho, con sus experiencias de niña, Elena recupera la vida en la casa paterna, en la provincia mexicana, la cual recrea en *Los recuerdos del porvenir*. Con esta novela comenzó a constituirse como escritora en 1953, aunque la guardara en su ya mítico baúl y decidiera aparecer ante el público primero como dramaturga.

Dentro de *Los recuerdos del porvenir* reconocemos al padre de la autora en las características de Martín Moncada, quien como él está incapacitado para la vida práctica y vive en una ensoñación perpetua. El personaje de Martín Moncada se presenta como un hombre débil, atemorizado por su propia imaginación y que niega el valor de la vida ante la muerte, opuesto en todo al ser poderoso que sojuzga y destruye, como son los

⁸ *La culpa es de los Tlaxcaltecas*, p. 73.

⁹ Emmanuel Carballo, *Op., cit.*, p.476.

personajes del General Rosas en *Los recuerdos del porvenir*, Frank en *Reencuentro de personajes* y Augusto en *Testimonios de Mariana*.

La presencia del padre será constante en varias de sus obras, así en *La casa junto al río*, hará referencias a la vida de José Antonio Garro y de su hermano Boni, quienes estudiaron en un seminario: 'Pero en eso murió mi abuelo, entonces mi abuela dijo: "Ah, no, que no sean curas'. Y les mandó a América"¹⁰ La autora señala que este hecho determinó, no sólo la vida del personaje José Antonio, sino también la de su hija, Consuelo, en evidente alusión a ella misma, ya que este dato coincide con la historia de su padre.

Elena Garro evoca este momento en su novela *La casa junto al río*:

Alguna vez en el tiempo un carricoche tirado por dos caballos fúnebres trotó en medio de las sombras y la lluvia llevando a dos señores enlutados. Así se lo contaron de niña y así lo recordaba ella misma que también viajaba ya, en aquel carricoche. Éste se detuvo a la entrada del monasterio de Valdediós y el prior despertó a dos niños: José Antonio y Martín, para explicarles que acababan de quedar huérfanos... La repentina muerte de su abuelo sacó a su padre y a su tío del Monasterio. " Si el no hubiera muerto mi padre hubiera sido fraile, yo no hubiera nacido y no iría en este autobús."¹¹

¹⁰, Patricia Rosas, *Op. Cit.* P. 5.

¹¹ Elena, Garro, *La casa junto al río*, , México, Grijalbo ,1983, p. 8.

Los padres de Elena viven una relación apasionada no exenta de contradicciones. Por causa de una discusión matrimonial, Esperanza Navarro deja a su marido en España, a pesar de estar embarazada. Se embarca hacia Veracruz y llega a Puebla a casa de unos parientes, donde dará a luz a Elena. La figura de la madre será, para nuestra autora, ambivalente; relación amor- odio característica, por otra parte, de la confrontación entre la madre, transmisora de los valores femeninos tradicionales a la hija, quien los acata o se rebela, no sin un profundo sentimiento de culpa. En “Antes de la Guerra de Troya”, encontramos la caracterización de la madre que miente a la hija sobre su propia sexualidad. En esa narración la madre esconde los dulces casualmente llamados “besos” debajo de la almohada. Garro dice de su propia madre que sólo amaba los dulces y los pasteles, al igual que el personaje del mencionado relato.

La madre de *Los recuerdos del porvenir* ve en la hija su propio espejo sensual y lujurioso; y al sentir el placer como pecado, revertirá en su hija la acusación que se hace a sí misma, “eres mala”, le dirá Ana de Moncada a su hija Isabel.

Sigmund Freud en su obra *El poeta y los sueños diurnos* (1907), afirma que el adulto sustituye los juegos de la infancia por sueños diurnos con los que fantasea y escapa de la realidad, sueños que contienen la satisfacción de deseos no cumplidos en el presente y realizados en un momento del pasado, casi siempre en la niñez. En los cuentos de *La semana de colores*, se evoca el mundo infantil; en los de la colección de *Andamos huyendo Lola*, aparece la añoranza y el deseo de volver a él, como en *Las cuatro*

moscas, y en *Una mujer sin cocina*. Añoranza que es, en *La casa junto al río*, necesidad de encontrar las raíces que sujetan a la vida; paradójicamente esto sólo se consigue a través de la muerte. Al soñar con el retorno a la vida se vive la pesadilla de una realidad mortuoria.

Pareciera como si en Elena Garro el deseo de recuperar la infancia fuera a un tiempo una ansiedad de muerte, a la que la conduce el sentido de culpa producido por la ambivalencia entre el deseo de recuperar la vida de la infancia y la certeza de no merecerla, de no poder alcanzarla, sino en la muerte.

En las narraciones distinguimos constantes, como la del paraíso perdido y anhelado, que se contraponen a la de un mundo oscuro en el que aparecen celos entre hermanos y aun deseos asesinos que conducen a la culpa.

Para Elena, la infancia queda recubierta por el mito del “paraíso perdido” bíblico, que puede recobrar sólo mediante el recuerdo, y reconstruir mediante la escritura. Su ser revoltoso, su verdadera naturaleza, ‘la de partícula revoltosa’ que sus padres le permitieron desarrollar, son parte de la felicidad de su infancia. “‘Estas partículas revoltosas’ producen desorden sin proponérselo y actúan siempre inesperadamente, a pesar suyo”¹². 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

¹² Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, p.478.

riqueza familiar, ni sobre las condiciones para establecer los vínculos de amor y desamor en la familia. La infancia se hace como el paraíso encerrado entre los muros de la casa paterna: “Por diversos caminos, Elena Garro aborda el mundo de la infancia en un afán por reencontrarlo y reinterpretarlo. En su autobiografía, plasma el universo del jardín, porque en ese espacio exterior se puede eludir las leyes del padre”¹³.

La infancia se convierte en la época de las iniciaciones en el juego; de la curiosidad por la vida de los adultos, de las aventuras, de la crueldad para los hermanos menores y de la instauración de una fantasía, que transforma las circunstancias en las cuales le había tocado crecer: borra Elena Garro el origen de la riqueza familiar, al no elaborar el espacio de la tienda del padre. En esta actitud, podemos advertir una huella más de ese deseo por difuminar la presencia de los padres y, en su lugar, abrir el mundo de la fantasía como la fuente de las satisfacciones, que serán cortadas al arribar a la “edad de la razón”.

El contenido biográfico en la obra de Garro se extiende a través de una historia que transcurre entre los episodios de la vida de las niñas en *Las semana de colores*, a la persecución y muerte de *La casa junto al río*.

En 1934 la familia Garro Navarro se trasladó a la ciudad de México para proporcionarles educación a sus hijos. En la capital, Elena convivió con las hermanas de su madre y pronto sintió la diferencia: con su tío Boni jugaba mientras él le leía a

¹³ Luzelena Gutiérrez de Velazco, *Escribir la infancia...*, p.124.

Manrique o a san Juan de la Cruz. A sus tías las recuerda “hieráticas, hermosas y disciplinadas”. A ellas las describe en su novela póstuma *Mi hermanita Magdalena*.

Cursó la secundaria y la preparatoria. Ingresó a la Facultad de Filosofía y Letras donde, desde el primer día de clases demostró su formación sólida: el profesor preguntó al grupo de 72 alumnos quién había leído *La Iliada*, sólo Elena levantó la mano, y quién *María*, todos los chicos respondieron excepto Elena. En aquellos años la mayoría de las mujeres no iban a la universidad, las que se atrevían eran temerarias y precursoras, además de brillantes.

Conoció a Octavio Paz en una fiesta en casa de su tía Margarita y estableció con él una amistad vitalizada por las lecturas; estudia danza con Zibini, uno de los bailarines de Pavlova que se había quedado en México; a los 17 años fue coréografa del Teatro de la Universidad a cargo de Julio Bracho y un día que iba a tomar una clase de latín se casó con Octavio Paz.

La pareja de recién casados viajó a España en 1937. El poeta mexicano había sido invitado por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) en apoyo de la República Española que se debatía en la Guerra Civil. Elena cuenta de sus peripecias de este viaje, de las diferencias entre los intelectuales, su profunda admiración por César Vallejo, su encuentro con Antonio Machado y su convivencia con el grupo mexicano representado por Carlos Pellicer, José Mancisidor, Silvestre Revueltas y Juan de la Cabada, entre otros, en sus *Memorias de España 1937*.

De regreso en México no continuó sus estudios universitarios. Se dedicó al periodismo y escribió para la revista *Así*. En 1939 nace su hija Helena. A finales de 1943 Octavio Paz recibió una beca de la Fundación Guggenheim y la familia Paz Garro se trasladó a Estados Unidos. Dos años más tarde, Paz ingresó al servicio diplomático mexicano y obtuvo un puesto en el consulado de México en Francia. Elena viajó a su lado y vivió en París de 1946 a 1951. El joven matrimonio se relacionó con los intelectuales franceses, especialmente con el grupo de los surrealistas como Breton, Peret, Picabia, y frecuentó a Bioy Casares, con quien Elena mantuvo una relación amorosa que se inició en estos años en París. El marco intelectual, político y familiar de estas experiencias fundamentales en la vida de Elena Garro quedó perfilado en su novela *Testimonios sobre Mariana* y en la novela corta *Primer amor*, en la que retrata el dolor de los vencidos y la arrogancia de los victoriosos al término de la Segunda Guerra Mundial.

La situación en su matrimonio con Paz empeoró cada vez más. La figura de Octavio Paz se adivina dominadora, como en un afán destructivo, en los personajes de César, marido de Lelinka en el cuento de *Andamos huyendo Lola* y principalmente en el de Augusto de *Testimonios sobre Mariana*.

Según Elena, el menosprecio hacia ella se palpa en cada una de las líneas escritas en su novela *Memorias de España 1937* tanto por Octavio Paz sino también, por sus

amigos. En una forma sutil la autora responde a las humillaciones llamándolos “los intelectuales”, aunque obviamente el insulto es débil:

Los mexicanos siempre compadecieron a Paz por haberse casado conmigo. Su elección fue fatídica. Me consuela saber que está vivo y goza de buena salud, reputación y gloria merecida, a pesar de su grave error de juventud.¹⁴

... Paz siempre trató de corregirme y de quitarme los prejuicios que me habían inculcado según él mi “fatídica familia”.

Durante mi matrimonio siempre tuve la impresión de estar en un internado de reglas estrictas y regaños cotidianos, que, entre paréntesis, no me sirvieron de nada, ya que seguí siendo la misma.¹⁵

En algunos poemas de Paz, según dice la misma Elena Garro, se encuentran referencias a ella. En *Piedra de sol*, la búsqueda del instante perdido y la decepción final lo conducen a ciertos epítetos . En el primer momento de este poema, Paz habla de su encuentro pleno con el amor, la otredad, que lo une al mundo y lo salva:

Eres todas las horas y ninguna
te pareces al árbol y a la noche
eres todos los pájaros y un astro¹⁶

¹⁴ Elena Garro. *Memorias de España 1937*, México, siglo XXI, p.48.

¹⁵ *Ibidem*, p.150.

¹⁶ Octavio Paz, *Piedra de sol*, , Barcelona, Mondadori, Ed de Pere Gimferrer 1998, p.4

Pero el instante y la otredad tienen nombres de mujer y éstos son identificables con las hechiceras y las traidoras, Casandra y Melusina¹⁷:

He olvidado tu nombre Melusina¹⁸

La imagen que era agua se vuelve piedra con una boca que sabe a polvo, la misma terrible imagen referida a Melusina en *Piedra de sol*¹⁹

No hay nadie, no eres nadie
un montón de cenizas y una escoba
un cuchillo mellado y un plumero,
un pellejo colgando de unos huesos
un racimo ya seco, un hoyo negro
y en el fondo del hoyo los dos ojos
De una niña ahogada hace mil años.

¹⁷ Melusina era una ninfa casada con el mortal Raymondin de Poitiers que sólo un día a la semana volvía a su condición original de mujer-serpiente, siempre y cuando mantuviera el secreto a buen recaudo. Espiada por su marido fue descubierta, repudiada y expulsada del castillo de Lusignan, al que volvía para maldecir a sus habitantes y profetizarles toda clase de males. : como Eva Melusina está en posesión de un conocimiento peligroso para el hombre. Rachel Philips, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, Madrid F.C.E., 1977, Breviarios.

¹⁸ Paz, *Piedra de sol*, p.8.

¹⁹ Octavio Paz, *Poemas 1935-1975*, México, Seix Barral, p.267.

El principio de la unión de Octavio Paz y Elena Garro se plasma en lo que él denomina “el instante” en este mismo poema, en el cual también se expresa el desencanto de la relación. Elena comentó al respecto:

Antes, en los años cincuenta, Paz escribió su gran poema Piedra de Sol. Lo leíamos y lo releíamos juntos: ‘¿No te ofendes?’, me preguntó Paz. ‘No, tienes derecho a decir lo que te parezca’, le dije: y lo que le pareció fue llamarme ‘pellejo viejo, bolsa de huesos’ o algo así. No recuerdo bien y no tengo su libro a la mano. Más tarde, en Madrid, Federico Alvarez me leyó el otro gran poema de Paz, Pasado en Claro... en el que me llama cabeza de ‘muerta’ o algo parecido. Tampoco se me ocurrió enfadarme. Puedes preguntárselo a Federico. El poeta mitifica y Paz quiso exorcizarme diabolizándome. Lo han hecho todos los poetas.”²⁰

Sin embargo, esta relación al parecer desdichada, no debió haberlo sido tanto en un principio. Es Octavio Paz quien, a través de su poema *Piedra de sol* y en su cuento *Mi vida con la ola*, traza, de alguna manera, el proceso de esa convivencia que va del encanto al deterioro. Desencuentro del que dice Carballo citando a Arreola: “...fue un matrimonio que se fue moliendo a sí mismo porque ya no tenía materia que moler.”²¹

²⁰ Emmanuel, Carballo, *Op. Cit.*, p. 496

²¹ Emmanuel, Carballo, Huberto Batis, “Conversación radiofónica”, publicada por *Uno más uno*, en el suplemento cultural *Sábado*, 2 de septiembre de 1989. La transmisión para radio se llevó a cabo el 18 de febrero de 1981, dentro del programa *Crítica de las artes, sección literatura*, transmitido para Radio Universidad. El programa se inició a principios de 1980 y desapareció posteriormente. La conversación fue transcrita por Fernando García Ramírez.

En el cuento “Mi vida con la ola”²², Paz narra la historia de una traición llevada a cabo por la ola a la que finalmente convierte en cristal y rompe. Existe una similitud con “La señora de la turquesa” de Elena Garro. En esta narración, la señora de la turquesa es expulsada de su casa que se rompe. Paz en “Mi vida con la ola” describe un encuentro con alguien inusitado, insistente, agobiante; pero no encuentra la dicha. En vez de ello encuentra la decepción; la ola cambiaba de humor, se quejaba de soledad y lo engañaba con seres a quienes él detestaba. En “La corona de Fredebunda” de Elena Garro, se presenta a una joven rubia cuya soledad es semejante a la que Octavio Paz comenta que padecía la ola de su historia. Si se unen los cuentos referidos de Paz y Garro, vemos la imagen de un encuentro amoroso y la de un desencuentro profundo y desdichado, al que los dos harán referencia en sus respectivas obras.

Para Elena Garro el acto de escribir es un acto de libertad privada. “Nunca me he quejado de haber servido de personajes de poemas, novelas y cuentos”.²³ La vida de Paz y Garro transcurrió de 1937 a 1959; fueron años formativos en los que viajaron juntos, conocieron a las principales figuras intelectuales del momento y se incorporaron a los movimientos de vanguardia. Por tanto, ambos escritores comparten un común código literario, en el que la presencia del tiempo, la memoria y el cuestionamiento de la realidad son constantes. Los dos consideran que la literatura se escribe con la vida y la presencia de ambos en sus respectivas obras no puede negarse.

²² Octavio, Paz, *Obra poética I (1935-1971)*, México, FCE, 1997, p 160.

²³ Emmanuel Carballo *Op. Cit.*, p. 495.

Elena Poniatowska apunta que la época de la magnificencia de Elena Garro se sitúa entre la década de los cuarenta y los sesenta:

Guapa, provocativa, Elena retaba a los hombres porque vivía la vida como un desafío cotidiano. Estimulante, fue siempre el centro de la conversación y en eso competía con Octavio Paz.²⁴

Elena Garro afirmaba que ella escribía para subsistir²⁵ :

Te dije en varias ocasiones que no era mi vocación ser escritora, Mi vocación era el teatro. Y mi profesión, lectora. Si hubiera sido rica, nunca me hubiera sentado horas enteras a la máquina, a releer a mis autores favoritos, a los que ya nadie lee.²⁶

En el momento que escribe esto, en 1982, Elena se encontraba molesta porque la trataban de identificar a ella y, a su hija Chata, con las protagonistas de *Testimonios de Mariana*, la madre y la hija; además estaban pasando por un período en el que no tenían los medios suficientes para subsistir. Elena le recrimina en esa misma carta a Emmanuel Carballo que él diga que ella persigue a Paz: “¿Podrías decirme cómo lo persigo? ¿Escribiendo? La novela no es un pleito privado, es ¡una novela!”²⁷ Sin embargo, en lo

²⁴ Elena Poniatowska, *Las siete cabritas*, México, Era, 2000. p. 110.

²⁵ Carlos Landeros, Entrevista a Elena Garro. *Excélsior*, 3 de marzo de 1989, pp.5, 15, 22, 23.

²⁶ Emmanuel, Carballo, *Op. cit*, p.497.

²⁷ *Idem*.

que respecta a sus motivos creativos, parece que, entre otros, escribe para tener un espacio donde aclarar el sentido de la vida.

Charles Mauron dice, en su estudio sobre Mallarmé,²⁸ que la obra literaria traduce la lucha que libra el poeta contra la muerte. Tanto en sus cuentos, del libro *La culpa es de los tlaxcaltecas*, y *La casa junto al río*, el transcurrir de la vida de sus personajes nos va llevando al porvenir que no es otro que la muerte; en el último cuento que cierra el libro de *La culpa es de los tlaxcaltecas*, cuyo título es “Nuestras vidas son los ríos”, Elena Garro hace referencia al texto de Jorge Manrique y nos lleva a través de ese río, pese a su afirmación, “mi única novela autobiográfica es *Los recuerdos del porvenir*”²⁹, a la biografía de una mujer determinada por hechos externos, pero también por un sentido de culpa que no logra exorcizar. Elena confiere a la literatura un poder premonitorio, “lo que se escribe puede suceder”.

Este poder, predestinación o fatalismo parece conducir a los personajes a un destino sin remedio, del que sin embargo escapan por milagro y en el que intervienen toda suerte de elementos fantásticos; el tiempo y el espacio se fracturan, la realidad deja de tener una explicación racional, la fantasía en cambio lo explica todo. Carlos Fuentes dice, contradiciendo a Freud, que la fantasía no es una forma de eludir la realidad, sino una

²⁸ Charles Mauron, *Mallarmé*. París, Seuil, , 1977, p.75.

²⁹ Carlos Landeros, *Op. Cit.* , pp. 22-23..

manera de protestar contra ella³⁰. Elena Garro ha sido un personaje controvertido que a través de su obra ha tratado de rescatar su tiempo feliz.

Fue una mujer fuera de época, pues se atrevió a desafiar a la sociedad. Se rebeló contra el mundo doméstico para el que estaba destinada, a través de los relatos en los que convergen la realidad y la fantasía; se cuestionó sobre la historia que le legó un México institucionalizado y el papel que como mujer le tocó vivir.

La actitud rebelde y escandalosa de Elena produjo comentarios de que era acelerada en cuanto a la política. Por ejemplo, cuando Elena se involucra con los campesinos, lo hizo a tal grado que se corrió la leyenda que había abofeteado al gobernador de Morelos después de la detención de Rubén Jaramillo. Su actitud concuerda también con lo que dice Carballo de su participación en el 68:

...en aquel tiempo, yo tuve gran amistad con la Chatita Paz y con Elena Garro. Fuimos juntos a muchas sesiones, a muchos mítines, a manifestaciones, a juntas realizadas en el Che Guevara de Filosofía y Letras... En el 68 Elena parecía entre las mujeres un José Revueltas. Estaba muy acelerada, muy entusiasmada, viviendo las 24 horas el problema, como lo vivimos muchas personas en aquella época. Después de la toma de Ciudad Universitaria por el ejército, Elena y Elenita cambiaron radical y totalmente.³¹

³⁰ Cfr. Emmanuel, Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 493.

³¹ *Idem*.

Para Carballo la conducta posterior de Elena Garro resulta inexplicable:

En 1968 me acusó, junto con otras persona a las que estimo y respeto, de querer derrocar al gobierno de México para poner en su sitio a los líderes del movimiento estudiantil.³²

Al ser acusada públicamente por las fuerzas gubernamentales de comandar un complot comunista para derrocar al gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz, Elena respondió que el movimiento del 68 había sido organizado por los intelectuales y no por su amigo Madrazo ni por ella:

...y cuando el 6 de octubre en un periódico salió: Elena Garro, jefa del complot para derrocar al gobierno, citamos, (Helenita y yo) a la prensa para dar la cara porque yo no había cometido ningún crimen, les dije: Ni he hecho el movimiento, ni he firmado nada, ni tampoco he tomado parte en nada, y cuando preguntaron ¿quién lo habrá hecho? Respondí: Pues los intelectuales, los que desfilaban. Y de ahí inventaron que yo había mencionado a varios de ellos.³³

Según Elena Garro, la prensa manipuló la información, pues si bien afirmó que los intelectuales no habían asumido responsabilidad ante el movimiento, negó rotundamente haber proporcionado los nombres que la prensa publicó: Leopoldo Zea, José Luis

³² *Idem.*

³³ Patricia Vega, He reflexionado...” Op. cit., p. 35.

Cuevas, Luis Villoro, José Revueltas, Víctor Flores Olea, Eduardo Lizalde, Carlos Monsiváis, Thelma Nava, Norma Carrasco, Leonora Carrington, entre otros. La comunidad intelectual mexicana la repudió.

Unos días después, la carta que Helena Paz publica en *El Universal* el 23 de octubre de 1968, en la que desprestigiaba al movimiento y acusaba a Octavio Paz y a otras personas de intentar derrocar al gobierno mexicano, agrava su situación. Aún más, Helena envía la carta a varias personas y a las embajadas, escrita en diversos idiomas. Al respecto Helena Paz dice: ...”por mi pasión política atacé a Luis Villoro a quien vagamente conocía”³⁴.

A partir del 5 de octubre, cuando dijo haber sido denunciada por Sánchez Lemus, como el “instante en que el tiempo se detiene para ella”, Elena se siente sistemáticamente perseguida y calumniada; afirmó que su teléfono fue intervenido y que le llamaban para amenazarla de muerte; agentes judiciales vigilaban su casa, como lo hicieron con todos los intelectuales y los profesores. Finalmente, escapó y se escondió en un hotel. Sin protección alguna, la dramaturga y novelista que defendió a los indios y luchó por la justicia, huyó de México en 1972 junto con su hija Helena Paz Garro.

Las dos mujeres se transforman en lo que Huberto Batis y Emmanuel Carballo coinciden en señalar como las perseguidoras – perseguidas:

³⁴ Armando Ponce, *La derrota me enseñó a ser más buena*, *Proceso*, núm.. 782,29 de octubre de 1991, pp.48-50.

Hace varios años que formo parte de un ejército que se reproduce por generación espontánea bajo cualquier régimen político: Has alcanzado la nueva categoría de no persona... Tratar de volver a ser persona es tarea casi imposible. A la no persona se le despoja de familia, animales caseros y sobre todo se le niega trabajo, si se queja se le considera una perseguidora peligrosa en el mundo democrático.³⁵

En el exilio, Elena experimentó los peores años de su vida. Llegó Nueva York donde vivió hasta 1974, año en que fue expulsada de Estados Unidos por razones políticas. Viaja entonces a Madrid; sin dinero, sin amigos, sola, abandonada por todos, el alma que se hundió junto con los marginados rondará de hostel en hostel en la capital española de 1974 a 1981.

Estos episodios se encontrarán reflejados en *Andamos huyendo Lola* y en *La casa junto al río*. Gracias a Tierno Galván, alcalde de Madrid, publicó algunas cosas. También gracias a Emilio Carballido, a quien llamaba “la Divina Providencia”, empezaron a aparecer sus libros consecutivamente a partir de 1980; *Andamos huyendo Lola*, colección de cuentos donde retrata la constante huída, a la que fue reducida su vida junto con su hija Helena; *Testimonios sobre Mariana* (1981), ganadora del Premio de Novela Juan Grijalbo; *Reencuentro de personajes* (1982) y *La casa junto al río*, donde relata aspectos escalofriantes de su familia paterna (1983).

³⁵ Emmanuel Carballo, *Protagonistas... Op. cit.*, p. 476

De esa etapa, Helena Paz dice que padecieron penurias en Madrid y Ávila, donde fueron porque era más barato; los 400 dólares de pensión que su padre les enviaba no les alcanzaba para vivir.³⁶ Durante este exilio en España, Elena escribió los relatos, ya mencionados antes, de *Andamos huyendo Lola*, en los que con tono satírico expone el fracaso de la lucha por la justicia y el triunfo de la mentira o la farsa de los poderosos de siempre.

Es la época en que el mundo burocrático de los Estados Unidos y España les niegan visas. Esto se ve reflejado en el cuento, “La primera vez que me vi”, en un ambiente sórdido de derrota y persecución, en donde aparecen los personajes de la ‘viuda y la huerfanita’, que se encuentran en la oficina de deportación esperando y temiendo por su suerte:

- Pues ¿qué pasó señora?

-Ya sabe usted, que la tinta es perversa- dijo la viuda.

Y así nos fuimos platicando todo. No me presentó sus quejas, quejarse encierra peligros .³⁷

En una carta que dirige a Patricia Rosas, el 11 de marzo de 1981, Elena le menciona algo parecido: “Me callo, es mejor no hacer comentarios y te ruego que no comentes esta carta. El terror es el silencio. Yo ya pagué mi cuota”.³⁸

³⁶ Armando Ponce *Op. cit.*, , p. 50.

³⁷ Elena Garro, *Andamos huyendo Lola*, México, Laurel, mayo de 1994, p.43.

³⁸ Patricia, Rosas Lopátegui, *Yo sólo soy memoria, Biografía visual de Elena Garro* , Monterrey, Castillo, p.100.

Elena vivió con miedo, algunas veces con razón fundada, otras simplemente como producto de su calidad de perseguida – perseguidora, como comentaron alguna vez Carballo y Batis. Elena sufrió, según relata en esta carta, infamias y vejaciones como tener que vivir en un asilo de mendigos en 1978. Ella le hecha la culpa al cónsul de México y a Octavio Paz a quien llama “el papá de mi chica”. Para Elena es en este momento que se da cuenta que: “nos habían roto los sellos de la dignidad. No se puede alcanzar ciertos niveles de abyección, sin que no quedes marcada por la infamia”.³⁹

En el cuento de *Andamos huyendo Lola*, nos encontramos con la brutalidad y maltrato de hosteleros; en “La corona de Fredegunda” y “Las cabezas bien pensantes”, el desesperado afán de conservar la belleza amenazada. Las experiencias reales opuestas al mundo de la magia, de la otra realidad, es finalmente la literatura que exorciza y vaticina. Este poder que Elena atribuye a la literatura, el del vaticinio, se cumple en *Los recuerdos del porvenir*, con la ya mencionada fecha del cinco de octubre, así se lo menciona a Carballo en las cartas anteriormente citadas:

Mira, Emmanuel, para mí el tiempo se detuvo en una fecha lejana, que extrañamente es la misma fecha que di en los latosos ‘Recuerdos del porvenir’ para fastidiar a los Moncada. Lo leí hace muy poco y la fecha me dio carne de gallina. No me había fijado en la espantosa coincidencia, porque nunca me releo y fue gracias a una amiga

³⁹ *Ibidem*, p. 99.

que leyó el libro y me hizo una pregunta cuando me di cuenta de que yo misma había escrito mi suerte, lo cual comprueba que mi teoría sobre la memoria del futuro es válida.⁴⁰

Elena Garro cree en ese poder premonitorio de la literatura en cuyo origen se encuentra el de la palabra *vate*, como eran llamados los poetas, el que vaticina, el que anticipa.⁴¹ Estas creencias la llevan - según afirma en esta misma carta fechada en Madrid, 3 de julio de 1979 - a cambiar el final de algunos de sus cuentos de la colección de *Andamos huyendo Lola*:

Pero me ha fastidiado, y estoy cambiando los finales de todos mis cuentos y novelas inéditas para modificar mi porvenir⁴²

Podemos ver, aún más claramente la relación de la vida con la literatura, en la obra de Elena, en este pasaje de uno de sus cuentos, de la colección *Andamos huyendo Lola*, donde está haciendo alusión a su calidad de No persona:

Lola, la Libertad exige que no tengas libertad. Lo sabes porque conoces los tres tiempos que forman un solo tiempo. Me recuerdas también a Cleopatra, ¡Otra

⁴⁰ Emmanuel Carballo, *Protagonistas*, p. 474.

⁴¹ Octavio Paz al respecto dice, *En muchos pueblos los poetas eran considerados videntes o adivinos. Fue una creencia generalizada que se explica muy probablemente por lo siguiente: El poeta conocía el pasado... (Cuantía y valía, Vuelta, Año XVI, julio de 1992, p.11).*

⁴² Emmanuel Carballo, *Protagonistas...* p.475.

infortunada!... No podemos ir a la comisaría, aunque es el tiempo de los Comisarios, porque tú Lola, no existes. Así lo decretaron “las cabezas bien pensantes” que vigilan con celo la libertad de los pueblos.⁴³

En la novela *Testimonios sobre Mariana* el ballet y la predilección por el teatro, de la misma autora, son manifiestos:

Yo no pensaba ser escritora. La idea de sentarme a escribir en vez de leer me parecía absurda. (...) yo quería ser bailarina o general.⁴⁴

Precisamente, y relacionado con este tema, se encuentra en la novela la historia de la antigua estrella de ballet cuya situación es similar a la que vive Elena: se casó con un hombre que no le permite continuar con su carrera, y que, como tiene un hijo con él, no puede divorciarse; además otro impedimento que la agobia es no poseer dinero propio. La misma situación la sufre Mariana. Las ideas frívolas, alocadas y sin sentido que envuelven y caracterizan a Mariana, se dejan escapar, en momentos, en algunas frases encontradas en la autobiografía de Elena recogida por Carballo: “La única razón que encontraré siempre para casarme era poder beber café”⁴⁵. Esto refleja mucho de su concepción del mundo.

⁴³ Elena, Garro, *Andamos huyendo Lola*, p.175.

⁴⁴ Emmanuel, Carballo, *Protagonistas de...* .p. 485

⁴⁵ *Ibidem*, p.479.

Otro de los elementos que encontramos, y que encaja con la historia de Elena, es el que se refiere al amor entre Vicente y Mariana y que de alguna manera estuvo reflejado en la figura real de Adolfo Bioy Casares, de quien dice Elena Garro

Guardé la novela (Los recuerdos del porvenir) en un baúl, junto con algunos poemas que le escribí a Adolfo Bioy Casares, el amor loco de mi vida y por el cual casi muero, aunque ahora reconozco que todo fue un mal sueño que duró muchos años”.⁴⁶

Este mismo baúl es el que se identifica con el que aparece en la novela, cuyo papel es decisivo, debido al misterio que lo envuelve.

Mariana, al igual que Garro en la vida real, vive en contradicción con los demás por la razón de que “es diferente a los demás, atenta contra el orden establecido, propicia el desconcierto y la ruptura y favorece al caos”⁴⁷. El hecho de llamarse, la novela, *Testimonios sobre Mariana*, supone el tratar de reafirmar la existencia de una mujer, que después de su desaparición, se torna etérea, intangible, dando la idea de que nunca hubiera existido, de ahí que por tanto sean necesarias las pruebas de tres narradores, cuyos discursos reafirman su ser.

Éste no es el caso de Augusto, quien, siendo importante por su cultura, por su trascendencia en los estudios que ha realizado, es un personaje fundamental para el

⁴⁶ *Ibidem*, p.485.

⁴⁷ Elena Garro, *Testimonios sobre Mariana*, p.127.

mundo intelectual, y que habiendo dejado huellas, propicia que Mariana, e incluso su hija, desaparezcan sin reafirmar su ser.

Sin embargo, Elena insiste que ella y su hija no se parecen a los personajes de la novela mencionada:

Creo que debo aclararte que Mariana no es una autobiografía, sino una novela. (...) Si piensas que en Mariana aparecen personajes vivos te equivocas. Aunque es verdad que tomé rasgos de algunas personas vivas y difuntas para crear a un solo personaje. ‘La novela es vida’. Eso no quiere decir que lo que cuento en Mariana sea una simple calca de mi vida al papel⁴⁸

Y más adelante insiste en ello reflejando su profundo sentido de minusvalía.:

Natalia no es Chata. Tú la conoces muy bien y sabes que no es esa sombra radiante y apagada sin personalidad, ni voluntad. Sabes que es una gran rebelde que me ha dado muchos dolores de cabeza, aparte de los que le he dado yo a ella. Te confieso que las dos reímos mucho con tus golpes de humor como el de Abelardo y Eloísa. ‘Ojalá que fuéramos tan guapas y elegantes como Mariana y Natalia.’⁴⁹

Elena Garro dice que *Los recuerdos del porvenir* es su única obra autobiográfica atribuyéndoselo a que sus personajes, son personas reales y conocidas por ella. Sin

⁴⁸ *Ibidem*, p. 494.

⁴⁹ Emmanuel Carballo, *Protagonistas...Op.,cit.*, p.496.

embargo, en esta narración, como en las demás, el contenido autobiográfico no está en el hecho de presentar a personajes reales, sino en el trasfondo, en el símbolo de esos personajes que encarnan, ocultan y revelan a un tiempo, a otros de la biografía de la autora. Son pistas que nos llevan de la obra narrativa al dato biográfico. La similitud de características entre Martín Moncada y el padre de Elena Garro; el hecho de dar a Julia Andrade el mismo nombre que tenía una prima suya: “ Mi tía Julieta era la madre de Julieta, la belleza de la familia, alta y fina como la Julia de *Los recuerdos* ”⁵⁰; la relación de Isabel Moncada con su hermano Nicolás, similar a la de la autora con su primo Boni; los conflictos de Isabel y Ana Moncada identificables con los de Elena Garro con su propia madre, las características de rebeldía y culpa de Isabel Moncada tan parecidas a las de la autora. A todo esto se puede considerar como datos que nos llevan de la fantasía a los hechos reales y conducen al contenido profundo, latente, que podemos identificar con el subconsciente, aquello que al trascender a la anécdota y al recuerdo consciente, nos revela la añoranza del paraíso perdido, la secreta incubación de sentidos de culpa que conducen a la premonición del castigo: Isabel se convierte en piedra el cinco de octubre, la misma fecha en la que dice Elena Garro se detiene el tiempo, cuando Sócrates Sánchez Lemus la denuncia como instigadora del movimiento del 68. En *Los recuerdos del porvenir*, el castigo de Isabel será la inmovilidad por no haber

⁵⁰ *Ibidem.* p. 483.

alcanzado ni el perdón, ni el amor. Queda presa en su memoria circular. En las cartas a Emmanuel Carballo, Elena Garro dice:

Me pides algo terrible: que me recuerde a mí misma cuando ya me había olvidado.

Para sobrevivir en mi reino de sombras había cerrado la puerta de la memoria.⁵¹

El contenido biográfico en la obra de Garro se extiende a través de una historia que transcurre de los episodios de la vida de las niñas en *La semana de colores*, a la persecución y muerte de *La casa junto al río*.

En noviembre de 1991 Elena Garro regresó a México después de casi 20 años de ausencia. Invitada por la Sociedad General de Escritores Mexicanos (SOGEM), presenció la XII Muestra Nacional de Teatro en Aguascalientes dedicada a su obra teatral. Fue aclamada por intelectuales, profesores, estudiantes y público en general. Asistió a una serie de homenajes por diferentes ciudades del país, culminando con el de Bellas Artes, en la ciudad de México. En esa visita empezaron las pláticas para que la autora de *Un hogar sólido* y su hija la poeta Helena Paz Garro se reinstalaran permanentemente en su país de origen.

Dos años más tarde, en julio de 1993, las dos Elenas llegan a México acompañadas de sus gatos franceses. Tuvieron que conformarse con un pequeño apartamento en la ciudad de Cuernavaca. Aquellos que les prometieron una casa y trabajo no cumplieron.

⁵¹ Emmanuel, Carballo, *Protagonistas...* p. 475.

Por un lado las regalías de sus libros, así como la beca vitalicia del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y la pensión que Octavio Paz le proporcionaba, les permitieron ir solventando los gastos y la vida. Los dos primeros años desde su llegada a México, Elena estuvo vigorosa: presenció un homenaje en la ciudad de Puebla; dio entrevistas a la prensa, la radio y la televisión; vio las ediciones de sus libros *Inés* (1995), *Un traje rojo para un duelo* (1996), *Busca mi esquila* y *Primer amor* (1996), entre otros. Con este último obtuvo el premio Sor Juana Inés de la Cruz y se publica en Estados Unidos la versión en lengua inglesa.

El Instituto de Cultura de Morelos, El Colegio de México y la Universidad de Texas de Permian Basin celebraron, el tres y cinco de julio de 1997, el único Simposio Internacional en vida de la autora en honor de su obra. Cuenta Patricia Rosas Lopátegui que en Cuernavaca se reunieron más de treinta estudiosos para rendirle homenaje a través de ponencias sobre sus novelas, relatos, teatro y textos llevados al cine. Participaron intelectuales y profesores de universidades mexicanas y estadounidenses como Margo Glantz, Gloria Prado, Luz Elena Gutierrez de Velazco, Marcela del Río, Evodio Escalante, Alessandra Luiselli, Javier Durán, Lady Rojas- Trempe, Lucía Melgar, Rhina Toruño, Elena Urrutia, Margarita Tapia, entre muchos otros. Elena no pudo aparecer frente al público ni a los ponentes admiradores de su obra, debido al su mal estado de salud.

Elena Garro murió un año más tarde, el 22 de agosto de 1998 dejándonos un legado maravilloso donde el lenguaje poético y la imaginación reflejan por siempre el tiempo que a ella le tocó vivir.

3.2. PERSONAJES FEMENINOS

Una primera lectura de la novela *Recuerdos del porvenir*, puede percibirse que además de dar una visión diferente de los cristeros, introduce a mujeres con una carga pasional enorme, pero sobre todo llena de culpas. Dos de ellas, en especial, llaman la atención: Julia e Isabel que aun cuando son antagonistas se complementan a sí mismas, ya que las une, en cada caso, el odio- amor hacia el general Rosas. Ambas son transgresoras y las dos están llenas de silencios dolorosos. Posteriormente *La semana de colores*, *Andamos huyendo Lola*, *Reencuentro de personajes*, y *La casa junto al río*, demuestran también una serie de constantes, obsesiones de la escritora: el sentimiento de la infancia como un paraíso perdido, la madre vista como una enemiga, la casi ausencia del padre, el incesto y sus derivaciones de deseo y culpa; la simbiosis con una figura femenina, hija o hermana, la personalización de los animales, la identificación de ellos con seres humanos; la presencia de la mujer dividida, de personalidad múltiple, víctima y verdugo, figura fragmentada en el espejo, Mariana, Isabel, Julia, enfrentándose al hombre macho, cacique, dueño de vidas y fortunas.

En el relato “La culpa es de los tlaxcaltecas”, primero de los cuentos que abre la colección del libro del mismo nombre, desde el punto de vista formal es un relato realista-mágico llevado hasta sus más extremas consecuencias. Un relato que niega irónicamente la interpretación mítica de la visión de los vencidos. Laura, el personaje

principal, es una Malinche al revés que abandona el espacio cultural del México de los sesenta para desaparecer en la nebulosa de un espacio mítico. De esta obra se analizará la ironía, en este gesto, de la signifiante “culpa”.

En *Testimonios de Mariana*, Garro utiliza la técnica testimonial con la aportación de tres informantes que deberían aclarar el caso de Mariana, una “no persona” que sólo existe en la medida que es recordada.

En sus textos, Elena Garro teje y desteje su propio discurso, contradiciendo a sus personajes de ficción, ironizando las estrategias que ellos mismos buscan para encontrar la solución al conflicto de la dualidad cultural en la que vive el mexicano mestizo. Domina todas las técnicas narrativas e incursiona en todos los géneros. Lo experimental se presenta en todos los niveles de sus textos: el perspectivismo, la ambigüedad, lo irónico, son algunos de los recursos que encontraremos en sus escritos.

A través de la vida de Elena Garro y de su obra, se demostrará que la culpa, signifiante central de los textos de Garro, no ha de ser interpretada como un castigo. En los textos de Garro, el sujeto culposo, casi siempre mujer, se redime mediante la acción transgresora. Los personajes femeninos que asumen la culpa entran en un tiempo y en un espacio distintos a los del grupo cultural en donde están ubicados. Julia en *Los recuerdos del porvenir* y Mariana en *Testimonios sobre Mariana* son dos claros ejemplos.

3.3 LOS RECUERDOS DEL PORVENIR

La nostalgia del paraíso constituye el acontecimiento mítico primordial periódicamente actualizado no sólo como una conmemoración, sino una reintegración a la plenitud inicial por medio de la repetición del recuerdo de lo que aconteció en los orígenes. Interesa destacar la revisión que hace Garro de los mitos en este momento, específicamente del mito del paraíso que aparece en el *Génesis* 2,8,14. Aquí se culpa a la mujer de ser la causa de esa pérdida; pero ahora Garro, por medio del pueblo como narrador, ofrece una visión feminista al dar una nueva interpretación al mito paradisíaco. Ixtepec narra sus orígenes:

Yo supe de otros tiempos: fue fundado, sitiado, conquistado y engalanado para recibir ejércitos. Supe del goce indecible de la guerra, creadora del desorden y la aventura imprevisible. Después me dejaron quieto mucho tiempo en el que yo también estuve en un valle verde y luminoso, fácil a la mano. Hasta que otro ejército de tambores y generales jóvenes entró para llevarme de trofeo a una montaña llena de agua, y entonces supe de cascadas y de lluvias en abundancia. Allí estuve algunos años, cuando la Revolución agonizaba, un último ejército, envuelto en la derrota, me dejó abandonado

en este lugar sediento. Muchas de mis casas fueron quemadas y sus dueños fusilados antes del incendio.⁵²

En este párrafo tenemos un buen ejemplo donde tiempo y espacio se unifican para dar una realidad total creada por el pueblo de Ixtepec, que actúa como narrador. En ningún momento se dice dónde ni cuándo sucedieron los hechos narrados dejando al arbitrio del lector sacar sus propias conclusiones. Lo anterior es importante porque Ixtepec destaca que es el hombre la causa de la pérdida del paraíso. Las actividades que destaca como fundar, sitiar, conquistar y guerrear todas ellas eran exclusivas del hombre, y por tanto no pueden atribuirse a la mujer. Garro se vale de su narrador semipersonal, hace una revisión del mito del paraíso perdido creado por el poder del hombre y al darle otra dimensión resulta que es el hombre el artífice de esa pérdida.

Las mujeres en esta novela están separadas en tres grupos distintos – “las decentes”, las “queridas”, y las cuscas – y la comunicación entre cada uno está estrictamente prohibido. A pesar de este tabú, los personajes femeninos se comunican secretamente entre sí, y crean un plan elaborado para ayudar al cura y al sacristán de su pueblo. En este capítulo se analizará la comunicación secreta entre las mujeres, la falta de familiarización con la experiencia femenina por parte de los hombres y la situación opresiva en que viven las mujeres, así como su lucha por escaparse de tal situación.

⁵² Elena Garro, *Los recuerdos...Op., cit.*, p.11.

La novela tiene lugar al final de la Revolución mexicana (1910-1920), la cual fue un asunto entre hombres que no les dejaba papeles importantes a las mujeres. Las pocas soldaderas, esposas acompañantes de los soldados, raras veces participaban en la acción guerrera, y las otras mujeres se encerraron en su casa o fueron víctimas de un rapto. En la novela se describe así:

Recuerdo todavía los caballos cruzando alucinados mis calles y mis plazas, y los gritos aterrados de las mujeres llevadas en vilo por los jinetes. Cuando ellos desaparecieron y las llamas quedaron convertidas en cenizas, las jóvenes hurañas empezaron a salir por los brocales de los pozos, pálidas y enojadas por no haber participado en el desorden.⁵³

La acción de la novela comienza cuando las hurañas apenas empezaban a salir, y los dictadores sobrevivientes seguían estrangulando el país. Francisco Rosas es uno de estos dictadores, el encargado del pueblo de Ixtepec, y bajo su control sangriento, la mujer es una entidad reprimida, cuya arma es el silencio, un signo aparentemente suprimido. A lo largo de la novela se nota que no sólo las mujeres son calladas, sino también los indios, y algunos ixtepequeños que no apoyan el régimen militar. Todas estas personas se podrían incluir en el concepto del “otro” de Tzevan Todorov: en esta novela el otro sería todo aquel que no encajara en el régimen dictatorial, y que no gozara del privilegio

⁵³ *Los recuerdos del porvenir*, p.10.

del poder. Estos ofrecen una alternativa subversiva a la realidad opresiva, y su discurso es disyuntivo porque se desvía del discurso oficial del patriarcado.

Las mujeres, las más subyugadas de los oprimidos, se defienden no sólo con el silencio, sino también mediante un tipo de misterioso subcódigo, cuyo uso sería un ejemplo de lo que Umberto Eco llama “hipercodificación”.⁵⁴ (mensajes con diferentes significados ; discurso femenino que sólo ellas pueden comprender e interpretar, y que van más allá de lo que realmente dicen). Las mujeres se mandan mensajes hipercodificados que los hombres no saben interpretar a causa de su falta de experiencia con la realidad femenina. Los hombres no comprenden los signos de las mujeres porque nunca han vivido como ellas. Las mujeres, en cambio, forzadas a vivir en un mundo dominado por hombres, han tenido que aprender el subcódigo masculino para vivir.

Con las armas del silencio y de la hipercodificación, las mujeres de Ixtepec casi logran una victoria contra los militares – intentan rescatar al cura y al sacristán, sentenciados a muerte por el dictador pero una mujer traidora les arruina sus planes, revelando el secreto un soldado, su amante.

Otro problema de las mujeres es que están divididas en tres campos aislados: las decentes, las queridas (las amantes fuereñas de los oficiales), y las cuscas (las prostitutas del pueblo). Las decentes critican y evitan a las queridas y a las cuscas. Viven encerradas en las casas de sus padres o esposos; las queridas están casi “enjauladas “ en

⁵⁴ Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, traducción Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1981, pp.238-240.

los cuartos de su hotel; y las cuscas viven en una casa a la orilla del pueblo, sin permiso de caminar por las calles. El aislamiento de las mujeres impide la comunicación entre ellas porque les falta el contacto necesario, ya que viven en contextos distintos, lo cual dificulta la interpretación adecuada de los mensajes. Asimismo, los del poder patriarcal han impuesto un tabú a la comunicación entre los tres grupos de mujeres, lo cual constituye, por tanto, una especie de “mensaje prohibido”.

A pesar de la separación en campos, hay dos mujeres que sirven como puntos de referencia para la identidad femenina general, y que funcionan como ejes de la novela: Julia, una de las queridas; e Isabel, una decente que abandona su casa para entrar en el campo de las queridas. Los nombres de estas dos mujeres son signos polisémicos, con connotaciones muy distintas, según los interlocutores. Esto se analizará por separado.

3.4. JULIA (LA IMAGEN DEL AMOR)

Julia Andrade, personaje protagónico en la novela *Los recuerdos del porvenir*, es la querida del general Rosas, no sólo se le consideraba como una pecadora, sino también tenía que cargar con los pecados de los demás; Julia es la culpable de todo mal. Los del pueblo alegan que ella ha vuelto loco al general Rosas, y por eso él encarcela, tortura, y ahorca a los pobres ciudadanos: El narrador, la voz del pueblo, dice: “En aquellos días Julia determinaba el destino de todos nosotros y la culpábamos de la menor de nuestras desdichas. Ella parecía ignorarnos, escondida en su belleza”⁵⁵.

En el subcódigo de las mujeres de Ixtepec, Julia es un signo complejo y contradictorio de misterio, estigma, privilegio y libertad sexual. Para los hombres, Julia es la imagen de la belleza y del amor, y por eso las mujeres la odian y la envidian. Pero la polisemia de Julia no se limita a estas interpretaciones; su nombre es un signo de transformación muy productivo, que llega a tener múltiples interpretantes a lo largo de la novela.

Mujer que reúne lo sublime con lo monstruoso, la virtud y la perversión, la armonía y el caos. El pecado de Julia es su belleza y esto es imperdonable para los demás. Tanto para Rosas como para las gentes de Ixtepec, representa en su inocencia pasiva un

⁵⁵ *Ibidem*, p. 26.

verdadero peligro: “La miró fascinada. ‘¿Será capaz de hacerle algo?’ Le pareció estar frente a una criatura que lleva la violencia en su misma fragilidad. Había entrado a su casa como el heraldo de la desdicha. Su presencia irreal era más peligrosa que la de un ejército. Examinó su escote delicado, sus clavículas quebradizas, su traje de muselina rosa y sus manos olvidadas sobre la falda. El parpadeo de las veladoras daba reflejos naranjas a su piel dorada.”⁵⁶

Para Marta Umanzor, Julia es la persona a la que puede culparse de todos los problemas de Ixtepec; es la más indefensa. Rodolfo Gorívar tiene poder, es rico y Rosas es el jefe de la guarnición que tiene sitiado al pueblo. En esto, Elena Garro está consciente de la psicología del pueblo; la multitud no condenaría a los hombres, sino a la mujer.⁵⁷

Nosotros seguíamos con malignidad y regocijo aquellas relaciones apasionadas y peligrosas y llegábamos a la conclusión: “La va a matar”. La idea nos producía un júbilo secreto y cuando veíamos a Julia en la iglesia con el chal negro enroscado al cuello dejado ver su escote delicado, nos mirábamos levantando un coro mudo de reproches.⁵⁸

“Si Julia vuelve a pelearse con el general pobres de nosotros” y se lo dijeron para disculpar a Gorívar. Julia tenía que ser la criatura preciosa que absorbiera nuestras culpas. Ahora me pregunto si sabría que lo que significaba para nosotros. ¿Sabría que

⁵⁶ *Ibidem* p. 133.

⁵⁷ Marta A. Umanzor, *La visión de la mujer en la obra de Elena Garro*, ediciones Universal, Miami, Florida, 1996.

⁵⁸ *Recuerdos del porvenir*, p. 75.

también era nuestro destino? Tal vez sí, por eso de cuando en cuando nos miraba con benevolencia.⁵⁹

Julia, por su función exculpatoria, llega a ser necesaria para el pueblo. Julia sirve para animar la vida aburrida del pueblo: es el tema favorito de sus conversaciones: es una mujer a quien criticar y con quien soñar. La encarnación de la belleza, ‘la imagen del amor’, es Julia Andrade.

En contraste con las especulaciones exageradas de los del pueblo- las cuales constituyen una irrealidad – la realidad de Julia es un mundo triste y reducido. Vive en el Hotel Jardín, el jardín, símbolo del paraíso, el cual ya lo tiene perdido y, sin embargo, cuando lo busca en su memoria, lo encuentra en el amor de Felipe Hurtado.

Julia simboliza también a la mujer de “La semana de colores” que representa al viernes que en su puerta ostenta la palabra “orgullo”. Es aquella que ni a “chicotazos” logra don Flor “bajarla de las alturas. Los castigos que las otras temen a ella se le resbalan sin una palabra”⁶⁰. Es la mujer que entristece a los hombres y hasta hace que llore: "...y se le humedecieron los ojos. – Aunque la ocupe a las buenas o las malas toda una noche, no le arranco una palabra. ¡En llagas la he dejado! Pero cuando una mujer no quiere, es que no quiere, y en ella se rompe el hombre”.⁶¹ El general le manda al dueño del hotel que Julia no salga de su cuarto y que no hable con nadie. Estas consignas a don Pepe se hacen progresivamente más estrechas: “¡Que no se abran los

⁵⁹ *Ibidem.* p,90.

⁶⁰ *La semana de colores*, p,67.

⁶¹ *Ibidem* , p, 68.

balcones de la señorita!” grita Rosas.⁶² Los balcones de Julia permanecen cerrados y la gente en vano espera su aparición.

En el nivel irreal de la ilusión, Julia es la joven más adorada y envidiada del pueblo. No obstante, en el nivel de la realidad, es una de tantas mujeres oprimidas por el patriarcado, y sufre una golpiza brutal a manos de Rosas: “Gregoria preparó cataplasmas y aguas limpiadoras y con ellas curó la piel ensangrentada de la más querida de Ixtepec”.⁶³ La vida de Julia se desarrolla, por un lado, como la de alguien que en total ociosidad vive para los placeres hedonistas, para acrecentar día con día su voluptuosidad, su belleza y, desde la perspectiva de la gente cercana a Rosas, su crueldad. Desde la perspectiva de la gente de Ixtepec, Julia es sabedora de su belleza y de su poder sobre su amante y sobre los demás hombres, lo cual aprovecha. Se identifica con las hechiceras que a través de elixires y encantamientos vuelven locos de amor a los hombres. Por ser el amor una fuerza incontrolable, una alteración del cuerpo y el alma que puede poner en peligro la vida de los amantes, es advertida de esto por Gregoria, la curandera, mientras le cura las heridas que su amante le infringió por celos: “Luego hizo también un cocimiento para que Rosas quisiese menos a la joven. Ésta parecía no oír los consejos de la vieja: ‘Mire, señorita Julia, échele esto en la copa que se bebe antes de meterse en la cama con usted. Pero no le diga que yo le di la hierba, porque me

⁶² *Ibidem.*, p. 97.

⁶³ *Los recuerdos del porvenir*, p.126.

mata... Ya verá, niña. Con el favor de Dios va a dejar de quererla'.⁶⁴ Las únicas armas de Julia para defenderse de la opresión brutal son la frialdad, el silencio y el autoexilio en un mundo imaginario. Para Rosas, el signo “Julia se convierte en “rosa de hielo” cuyas propiedades son la belleza, la frialdad y la inaccesibilidad: “Julia, como una rosa de hielo, apareció girando delante de los ojos de Francisco Rosas, se desvaneció luego en el viento helado de la Sierra y reapareció flotando encima de las copas de los piñoneros. Le sonreía en medio del granizo que escondía su cara y su traje escarchado. Rosas no podía alcanzarla ni tocar el rumor frío que dejaba su paso a través de la Sierra”.⁶⁵

La frialdad, en este contexto, no significa simplemente “la falta de calor”, sino la presencia de algo capaz de volver loco al general. El silencio también, en lugar de ser un signo ausente y pasivo, se convierte en un signo agresivo, un arma eficaz en contra de la tiranía de Rosas: “ Nunca le diría a Rosas por qué había tenido miedo al ver la huella morada del golpe en la cara del fuereño... Francisco Rosas salió de puntillas. Se sentía vencido ante el silencio de su amante”.⁶⁶

Garro presenta en el personaje de Julia la imagen de la mujer dominadora por excelencia que utiliza su cuerpo como elemento de venganza. Esto permite que los papeles sexuales se inviertan y se vea a Rosas, frente a Julia, como un ser débil, inútil:

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *Ibidem.* p.108.

⁶⁶ *Ibidem.*, p.48.

Sin embargo ese mismo personaje frente al pueblo se agigantaba. La fiereza de sus crímenes en contra de sus habitantes suplen en cierta forma sus debilidades sexuales: “También para mí aquellos días eran amargos... La vida en aquellos días se empañaba y nadie vivía sino a través del general y su querida”.⁶⁷

Vencido ante el silencio y la frialdad de su querida, Rosas también se siente incapaz de impedir que ella se escape a su mundo imaginario: “Su querida se escondía de su mirada, ladeaba la cabeza sonriente, se miraba los hombros desnudos y se recogía en un mundo lejano, sin ruido, como los fantasmas”.⁶⁸

El retiro de Julia a un mundo de fantasía corresponde a una escapatoria arquetípica en la literatura por mujeres, descrita por Annis Pratt: “Las mujeres heroínas huyen de una cultura hostil a su desarrollo, entrando a un mundo sin tiempo, acronológico, apropiado al rechazo de la historia, a un mundo sin espacio apropiado a la rebelión contra la falta de un lugar en el patriarcado”.⁶⁹

Según esta teoría, la mujer sin lugar en el patriarcado necesita realizarse en un mundo de fantasía, un fenómeno que se repite muchas veces en las obras de Elena Garro. Julia logra frustrar los intentos de Rosas de controlarla completamente, refugiándose en su mundo imaginario. Por su incapacidad de concebir este tipo de mundo, Rosas celoso, cree que Julia está recordando amantes anteriores a él: “¿Por qué se empeñaba en vivir

⁶⁷ *Ibidem.*, p.116.

⁶⁸ *Ibidem.*, p.42

⁶⁹ Annis Pratt. *Arquetyal Patterns in women's fiction*, Bloomington: Indiana University Press, 1981, p.108. La traducción es mía.

en un mundo distinto del suyo? Ninguna palabra, ningún gesto podían rescatarla de las calles y los días anteriores a él... Pero ella no olvidó y en su memoria seguían repitiéndose los gestos, las voces, las calles y los hombres anteriores a él. Se encontró frente a ella como un guerrero solitario frente a una ciudad sitiada con sus habitantes invisibles comiendo, fornicando, pensando, recordando, y afuera de los muros que guardaban al mundo que vivía adentro de Julia estaba él. Sus iras, sus asaltos y sus lágrimas eran vanas, la ciudad seguía intacta. ‘La memoria es la maldición del hombre, se dijo’⁷⁰.

Julia sí está pensando en otro, Felipe Hurtado, pero el narrador nunca especifica si este otro es alguien de su pasado, o un hombre imaginado o idealizado por ella. Es un personaje con un pasado lejano del que no se sabe nada, ni de sus padres, ni de sus raíces que se pierden en algún puerto de Colima. Existen pistas de que este forastero no es de este mundo. Por ejemplo, se le “aparecen misteriosamente dos cigarrillos encendidos en la mano, sin que los hubiera sacado de ningún lado, y sin que hubiera tenido que encenderlos. Además, el forastero ilusorio da la impresión de andar pisando las plantas sin dejar huella”⁷¹. Luego llega en una tempestad con un candil encendido y las ropas y el pelo secos⁷². Estos detalles se acumulan y culminan en el escape milagroso de Julia y Felipe Hurtado de Ixtepec.

⁷⁰ *Ibidem.* p.77-78.

⁷¹ *Ibidem*, p.55.

⁷² *Ibidem.* p.104-105.

Desde su llegada al pueblo, Felipe ha representado la esperanza y la ilusión para los oprimidos de Ixtepec, especialmente las mujeres: “La inesperada presencia del forastero rompió el silencio. Era el mensajero, el no contaminado por la desdicha.”⁷³

La falta de ilusión para los de Ixtepec significa la falta de vida propia, de destino propio:

En su primera noche en Ixtepec, Felipe Hurtado había dicho a sus huéspedes: “Lo que falta aquí es la ilusión”. Sus amigos no lo entendieron, pero sus palabras quedaron escritas en mi memoria con un humo incandescente que aparecía y desaparecía según mi estado de ánimo. La vida en aquellos días se empañaba y nadie vivía sino a través del general y su querida. Habíamos renunciado a la ilusión.”⁷⁴

Para darles una ilusión, Felipe decide presentar una obra de teatro cuyas palabras “fluían mágicas y milagrosas como la lluvia”. El drama es una proyección o una exteriorización del nivel irreal de los personajes, presenta sus fantasías en forma concreta, con un escenario y uso disfraces hechos a mano. El discurso teatral es una alternativa a la versión oficial de la realidad, la que ha sido impuesta por el patriarcado dictatorial, y por consiguiente, forma parte del subcódigo que une a las mujeres y a Felipe, quien es realmente una encarnación de sus ilusiones: “En la escena construida

⁷³ *Ibidem*, p.63.

⁷⁴ *Ibidem*. p.116.

con unas tablas mal clavadas, bastaba que alguien dijera; ‘Frente a este mar furioso’ para que surgieran misteriosamente una olas altas y una brisa salada”.⁷⁵

El único que sabe de dónde vino es Felipe Hurtado quien, al igual que Julia , es fuereño y de un pasado desconocido, pero que, de alguna manera, estuvo ligado al de ella. Parece que Julia y Felipe se conocían en otra vida o en otro mundo. Cuando llega a Ixtepec, Felipe se dirige al hotel de Julia y habla con ella hasta que llega el general para destruir el encanto. La comunicación secreta entre Julia y Felipe se debe a su subcódigo personal, en contraste con la barrera insondable que existe entre ella y el dictador, a causa de la deficiencia semiótica de éste. (una falta de comprensión de los signos, códigos y convenciones que son necesarios para entender a las mujeres) Nunca vuelva a hablar abiertamente con ella, hasta que la querida de Rosas , desafiante , le hace una visita en la casa de don Joaquín. Los amantes caminan por el pasillo de esa casa “enlazados, al paso, mirando los helechos, como si pertenecieran a un orden diferente”.⁷⁶

Después de ese encuentro, Julia vuelve a su hotel y Felipe se encierra en su cuarto hasta que el general viene a sacarlo a fuerzas. Felipe sale a la calle para enfrentarse con el general, y en ese instante todo Ixtepec se queda paralizado, fuera del tiempo, mientras Felipe busca a Julia y los dos se escapan. Este episodio milagroso hace que la gente crea que Felipe es más poderoso que Rosas, cuando en realidad lo que ofrece Felipe es una alternativa al poder, o una escapatoria fantástica. Felipe, quien puede ser

⁷⁵ *Ibidem.* p.117.

⁷⁶ *Ibidem.* p.133.

una proyección de los deseos de Julia, es una especie de “príncipe azul” que viene a salvarla de su destino sin amor. Frente al poder patriarcal, Felipe ofrece la ilusión, la imaginación, y la esperanza, y por tanto corresponde a un arquetipo identificado por Annis Pratt como un “*green – world lover*” .

In such cases the young woman turns away from “appropriate” males toward fantasies of a figure, projected from within her own personality, more suitable to her needs. Such figures appear often in women ‘s fiction, correspond to the role played by Pan, Dionysus, etc., in mythology, and constitute an archetype that I have termed the green – world lover. This figure is closely associated with naturistic epiphany, a vision of the green world that calls up from the feminine unconscious the image of an ideal lover and almost always includes a rejection of social expectations concerning engagement and marriage.⁷⁷

El “green world lover” es una figura de Eros que habita un mundo lejano y que generalmente se identifica con la naturaleza (de ahí el adjetivo “green- world”). Felipe Hurtado no se identifica con la naturaleza precisamente, y por lo tanto se desvía un poco del arquetipo, pero según Pratt, puede haber múltiples variaciones en los avatares de los arquetipos. A diferencia de los estereotipos, los arquetipos consisten en imágenes,

⁷⁷ Annis Pratt *Arhetypal...Op. cit.*,p.22 Es el amante idealizado de un mundo lejano, que surge de la propia personalidad de la mujer. En estos casos la mujer joven se aleja de los hombres “apropiados” hacia las fantasías de una figura proyectada desde su propia personalidad, más adecuada a sus necesidades. Tales figuras aparecen constantemente en las ficciones de mujer. Corresponden al rol que juega Pan, Dionisio, en la mitología y constituye un arquetipo que yo he llamado el amante del mundo verde. Esta figura está asociada de cerca con la epifanía naturística, una visión del mundo verde que llama desde el inconciente a la imagen de un amor ideal y que casi siempre incluye un rechazo de las expectativas sociales concernientes al compromiso y el matrimonio. La traducción es mía.

símbolos y patrones narrativos que varían según la percepción cultural o individual, pero siempre expresan el mismo dilema universal. Felipe es otra encarnación de este arquetipo que ha llegado a rescatar a Julia de la tiranía de Rosas. La identificación de Felipe con este arquetipo le conecta con una figura recurrente en la literatura de mujeres, y también lo relaciona con otros personajes creados por Elena Garro.

Felipe es un “green-world lover” por su origen en la subconciencia de la mujer, y por su consiguiente relación con el nivel instintivo. El drama que él produce, por lo mágico, es una obra más sobrenatural que intelectual.

Cuando Felipe desaparece con Julia, se esfuman también la belleza y la ilusión – las únicas escapatorias del orden opresivo del dictador- y los del pueblo se quedan inconsolables. Después de su desaparición, el último pecado que se le atribuye a Julia es que la cólera del general Rosas por la desaparición de su querida recaerá en los habitantes del pueblo de Ixtepec. Sin embargo, Julia encuentra el milagro que puede salvarla; se salvará por el amor, pero, solamente en la muerte.

Finalmente Julia recuperará la infancia perdida, al transgredir las órdenes de Rosas y salir del hotel Jardín para buscar a Hurtado. Así, en otro jardín, hallará el sentido de un canto infantil: “Había una vez un pájaro que habla, la fuente que canta y el árbol que da los frutos de oro”.⁷⁸ Quizá sea el mismo árbol que le dice al general Rosas que irá a ver cuando regresa de su entrevista con Felipe Hurtado.

⁷⁸ *Ibidem*, p.135.

-¿De dónde vienes? – preguntó el hombre en voz baja.

-No vengo...voy a ver algo, dijo Julia con el cuerpo y la cara que tuvo a los doce años.

Rosas vio sus cabellos infantiles revueltos, con mechas que le caían sobre los ojos y sus pies descalzos.⁷⁹

El futuro de Julia será la muerte o el misterio. Ella logra evadirse en el aire y como extranjera puede huir. Lo último que Ixtepec sabrá de ella será haber sido vista por un arriero, conducida al galope por un jinete negro: “Supimos que era ella por las señas del traje rosa, la risa y las cuentas de oro que llevaba enroscadas al cuello”.⁸⁰

Al huir Julia con Felipe Hurtado, el pueblo, que antes era hostil con ella, al cabo de un tiempo su ausencia provocará que todo el pueblo la extrañe y lamente su desaparición, lo cual, le dará mayor fuerza al mito de Julia. Ésta era una diosa de la belleza y del amor, cuyos pensamientos impenetrables, tanto para Rosas y los del pueblo como para los lectores, siguieron siendo un enigma hasta su fuga con Felipe.

“Nos faltaba Julia: las serenatas se volvieron muy oscuras en el resplandor de sus trajes, sus collares de oro no iluminaron más a los árboles de la plaza”.⁸¹

3.5. ISABEL (EVA EXPULSADA DEL PARAÍSO)

⁷⁹ *Ibidem.* p.136.

⁸⁰ *Ibidem.* p.145.

⁸¹ *Ibidem.* p.149.

Isabel es el nuevo punto de referencia para la identidad femenina, llenando el vacío que dejó Julia. Este personaje contrasta con el de Julia en que es una mujer terrena, real, accesible, a quien los ixtepequeños y los lectores han visto crecer. Lo que las une es que las dos son transgresoras. Isabel transgrede la ley del padre y por ende la lealtad que le debe a su familia, ya que defrauda a la gente del pueblo que desea que venga la muerte de sus hermanos, forma única de liberarse del oprobio de haberse entregado al extranjero. Sin embargo, la pasión la pierde.

Esto de alguna manera se justifica, ya que Isabel es diferente a generaciones anteriores de mujeres, porque no se resigna a seguir siempre las tradiciones familiares y lo manifiesta impugnando sistemáticamente dichas convenciones, en especial aquellas que de alguna manera van en contra de su libertad y de su propia personalidad. Esto lo hace, en un principio, a través de la imaginación, en un continuo retorno a su niñez, para luego tomar las riendas de su propia vida, luchando en contra de prejuicios y sentimientos de culpa.

De niña ya sabía emplear sus poderes “femeninos”. Una tarde cuando jugaba con su hermano Nicolás en los árboles “Roma” y “Cartago” éste le amenaza, “¡Te sembraré de sal”! Isabel se queda callada, contemplándose las manos, y el narrador comenta:”La niña

sabe que a Roma se le vence con silencio”⁸². Después del juego, Nicolás queda impresionado:

Isabel se aparta despacio, cruza el jardín, y desaparece.

¿ Mamá, has visto a Isabel?

Déjala, ¡es muy mala!

Desapareció...Tiene poderes.

Está escondida, tonto.

No, mamá, tiene poderes -repite Nicolás.⁸³

Nicolás, por su poca experiencia, no comprende la calidad de la fuerza de su hermana, la cual reside, en principio, en el silencio, el signo principal del subcódigo femenino. Pero entre ambos hay una unión estrecha, casi incestuosa, sugerida cuando bailan juntos y la gente sentencia: “No van a acabar bien,” y su madre le reprocha, “¡Isabel!” ¡Para quién bailas? ¡Pareces una loca!”⁸⁴

En torno a Isabel flota una premonición vaga, y la sensación de su sexualidad reprimida – la energía motriz del subcódigo femenino- surge de vez en cuando en ligeras rebeldías. Al reír, echa siempre la cabeza hacia atrás enseñando “la fila guerrera de sus dientes”⁸⁵ .

⁸² *Ibidem.* p 11.

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Ibidem.*,p.12.

⁸⁵ *Ibidem.* p.123.

Isabel rechaza la idea tradicional del matrimonio, prefiriendo un amor irreal. Al especular sobre su futuro esposo ella dice: “ en este momento debe estar en algún lugar, y se fue a buscarlo a lugares desconocidos y encontró una figura que la ensombreció y que pasó junto a ella sin mirarla – No, no creo que yo me case...”⁸⁶

Isabel se muestra como un personaje subversivo que asume voluntariamente su destino, con el fin de convertirse en sujeto, en persona. No quiere ser reducida a un objeto:

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

-No me voy a casar- contestó la hija.

A Isabel le disgustaba que establecieran diferencias entre ella y sus hermanos. Le humillaba la idea de que el único futuro para las mujeres fuera el matrimonio. Hablar del matrimonio, como de una solución la dejaba reducida a una mercancía a la que había que dar salida a cualquier precio.”⁸⁷

El amor real representa la subyugación al patriarcado, mientras que el amor irreal le ofrece una alternativa o un escape del mundo opresivo en que vive. Para recrearse en sus fantasías, le gusta ir a la casa de Dorotea, escuchar sus cuentos, y mirar abanicos:

Le gustaba contemplar los abanicos con sus paisajes menudos, iluminados por la luna, las terrazas oscuras en las que parejas desvanecidas y minúsculas se besaban. Eran

⁸⁶ *Ibidem.*,p.17.

⁸⁷ *Ibidem* ,p.23.

imágenes de un amor irreal, minucioso y pequeñísimo, encerrado en aquellas prendas guardadas en la oscuridad. Permanecía largo rato mirando esas escenas intrincadas e invariables a través de los años.⁸⁸

Esta atracción del amor idealizado deja a Isabel en espera de un milagro, su rescate por un príncipe azul. Hay un paralelismo patético entre esta esperanza y la actitud del pueblo que espera la reaparición de los zapatistas o la invasión de los cristeros para salvarlo de Rosas. La voz del pueblo explica: “Quizás la opresión se debiera al abandono en que me encontraba y a la extraña sensación de haber perdido mi destino. Me pesaban los días y estaba inquieto y zozobante esperando el milagro.”⁸⁹

Los oprimidos de Ixtepec, incapaces de una rebelión abierta contra la autoridad, gozan de una rebelión secreta al nivel de la fantasía. La dicotomía entre la realidad opresiva y la irrealdad recreadora funciona tanto en la vida limitada de Isabel como en la vida controlada de Ixtepec.

La inquietud personal de Isabel no le es comprensible a su padre, porque pertenece a una zona ajena a su experiencia, lo cual explica su deficiencia semiótica, o sea, su incompetencia para comprender los signos de comportamiento de las mujeres. Le preocupa el descontento permanente de su hija, pero no sabe ayudarla. Tanto ella como su esposa son seres misteriosos para él, guardan un secreto que forma parte del subcódigo femenino.

⁸⁸ *Ibidem.* p. 16.

⁸⁹ *Ibidem.* p. 13.

Su mujer volvió a hundirse en la lectura. Martín la oyó dar la vuelta a la página de su libro y la miró como la veía siempre: como a un ser extraño y encantador que compartía la vida con él, pero que guardaba celoso un secreto intransmisible. Le agradeció su presencia. Nunca sabría con quién había vivido, pero no necesitaba saberlo: le bastaba saber que había vivido con alguien..., tampoco sabía quién era su hija.⁹⁰

La zona ajena a la experiencia masculina ha sido descrita por Edwin Ardener como “*the wild zone*” (la zona loca, salvaje, o simplemente ajena). Además ha hecho un diagrama del grupo dominante (los hombres) y el grupo callado (“muted”) las mujeres:



Elaine Showalter, en su libro *The New Feminist Criticism*, analiza este modelo⁹¹. Los círculos representan las experiencias de los hombres (x) y de las mujeres (y), la mayoría de las cuales son accesibles a los dos sexos. La zona fuera de la experiencia directa de las mujeres es conocida por ellas porque es accesible a la lengua dominante que han

⁹⁰ *Ibidem*, p.30.

⁹¹ Elaine Showalter, *The New Feminist Criticism*, New York, Pantheon Books, 1985, p. 262.

aprendido o estructurado desde niñas; también es representada en las leyendas, la mayoría de las cuales son dominadas por imágenes de hombres poderosos y mujeres pasivas. Los hombres, en contraste, no saben lo que hay en la zona exclusivamente femenina, “*the wild zone*”, la cual podría corresponder a lo inconsciente y lo fantástico. En *Los recuerdos del porvenir* se podría incluir en esta zona la sexualidad femenina tan temida y censurada por los del pueblo. Felipe es el único hombre que parece comprender la “*wild zone*” de las mujeres y, siendo una proyección del subconsciente femenino, se puede decir que surge de esta zona:

Isabel reprimida y enjaulada en su casa, no sabe comunicarle su congoja a su padre:

-¡Papá, papá! A mí no me entiende nadie...

-¡Nadie!- gritó Isabel abrazándose a él.

- Cálmate – dijo su padre alisándole los cabellos.

- ¡Nadie! Insistió Isabel sacudida por los sollozos.

-Estás muy nerviosa...

Y doña Ana se fue a la cocina a preparar una bebida de tila para la niña Isabel.⁹²

Su padre interpreta su angustia como “nervios” y su madre le prepara un té (para una niña que quiere ser mujer). La madre sí comprende, pero se niega a reconocer el problema, escondiéndolo como quería esconder el estigma de su propia sexualidad.

Cuando nació Isabel, la comadrona comentó:

⁹² *Los recuerdos*, p.162.

¡Qué viva! ¡Qué bonita! ¡Se ve que la hicieron con gusto!...Las niñas hechas así, así salen. Ana enrojeció desde su cama. Martín le lanzó una mirada de codicia. Todos sabrían su lujuria gracias a la viveza de su hija. Se mordió la boca con ira. Isabel había venido al mundo a denunciarla. Se juró corregirse y lo cumplió, pero Isabel siguió pareciéndose a aquellas noches. Nadie podía quitarle los estigmas.⁹³

Ana rechaza su propia sexualidad, y rechaza también a su hija cuya viveza es un estigma por revelar la lujuria con que fue concebida. En una sociedad opresiva, cualquier libertad constituye una rebelión, sobre todo la sexualidad. Ana, intentando esconder su pecado, reprime sus instintos naturales y los de su hija también. Esto explica el rencor y la tensión que existen entre Ana e Isabel, quien rechaza las caricias de su madre, y declara abiertamente que no la quiere.

Preso entre su madre que no la acepta y su padre que no la comprende, Isabel se refugia en su soledad y en sus fantasías de un hombre semejante en función al “*green-world lover*”:

-¡Estoy muy solita- dijo con rencor. Su padre la miró inquieto...Isabel, descorazonada, entró en su habitación...Estaría siempre sola. El rostro que aparecía en sus sueños era un rostro que no la había mirado nunca.⁹⁴

⁹³ *Ibidem*, p.239.

⁹⁴ *Ibidem*. p.154.

Encuentra un aliado y un consuelo en Felipe Hurtado: “Hay veces en que uno está de sobra en este mundo”, le dice Felipe una vez, y ella contesta: “Yo siempre estoy de sobra”⁹⁵. Ellos entretienen a todo Ixtepec creando una obra de teatro, pero la magia de la obra, ya mencionada, es interrumpida una vez por unas palabras inesperadas que parecen encerrar el destino de Isabel:

Vuelvo al pabellón y escucho todavía flotantes las palabras dichas por Isabel que provocaron su interrupción: “¡Mírame antes de quedar convertida en piedra!”...

Las palabras de Isabel abrieron una bahía oscura e irremediable. Aun resuenan en el pabellón y ese momento de asombro allí sigue como la premonición de un destino inesperado.⁹⁶

Otro refugio para Isabel es un mundo lejano, semejante al refugio de Julia: “Había dos Isabeles, una que deambulaba por los patios y las habitaciones y la otra que vivía en una esfera lejana, fija en el espacio”.⁹⁷ A veces este mundo lejano parece acentuar su soledad, haciéndola diferente de los demás: “Sintió que un poder ajeno a ella la apartaba de la gente y la llevaba a un lugar desconocido donde se encontraba sola”.⁹⁸

Sin embargo, la actitud de Isabel ante su soledad es ambivalente; a veces la lamenta, a veces la busca, como busca la figura de Rosas: “Si pudiera daría el salto para colocarse

⁹⁵ *Ibidem*, p.90.

⁹⁶ *Ibidem*. p.119

⁹⁷ *Ibidem*. p.29.

⁹⁸ *Ibidem*, p.160.

al lado de Francisco Rosas: quería estar en el mundo de los que están solos, no quería llantos compartidos ni familiares celestiales”.⁹⁹ Isabel se sentía sofocada por su familia, y Rosas significa la libertad sexual. Ha idealizado la figura del general, y no comprende por qué Julia no lo quiere: “Yo quisiera ser Julia”.¹⁰⁰ Entre ambas mujeres, unidas en Francisco Rosas, existen diferencias fundamentales: Julia no ama al general, el tono rosa pálido de su vestido significa amor que va dirigido a Felipe Hurtado. Isabel siente por Rosas una pasión voraz, que la conduce a la muerte. En ella amor (eros) y muerte (tánatos) se encuentran en la fiesta. El dramatismo de la fiesta de Ixtepec están en esa lucha de opuestos. Isabel tiene la oportunidad de reemplazar a Julia después de la huida de ésta, cuando las mujeres organizan la fiesta, para encubrir la huida del cura y del sacristán. Llega con un vestido rojo, se enfrenta a la negrura del uniforme del general, baila con Rosas, y cuando éste la lleva a su silla, le hace una reverencia y se queda absorta. Distraída, arranca racimos de flores y los rompe con los dientes. La agresiva sensualidad de esta imagen sirve de preparación para el acto audaz de Isabel cuando el general se dispone a salir demasiado temprano, y lo invita a bailar: “Ella, arrebolada y con los ojos fijos en el general, parecía vagar en un mundo sangriento”.¹⁰¹

Después de la salida del general, hay un presagio agobiante del castigo que sufrirá Isabel por su audacia: “ya lo sabía... ya lo sabía....- repitió Isabel metida en su traje rojo

⁹⁹ *Ibidem*, p.161.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.94.

¹⁰¹ *Ibidem*. p.201.

que pesaba y ardía como una piedra puesta al sol”.¹⁰² Resalta en esta descripción la acumulación de palabras que denotan o connotan “piedra” (pesaba, piedra), “ardiente” (rojo, ardía, puesta al sol) y “prisión” (metida en su traje), y que junto con las palabras repetidas “ya lo sabía” y el verbo “repitió” dan la sensación de insistencia e inevitabilidad. Isabel se ha lanzado por un camino que la llevará inexorablemente a su destrucción. Las palabras “Ya lo sabía” en la lectura se refieren aparentemente al hecho de que Rosas ha descubierto el motivo de la fiesta, pero también, en otro nivel, pueden referirse a la certeza que tiene Isabel de su destino, previsto por ella anteriormente. “Félix (el sirviente) había olvidado detener el tiempo (el reloj) y la joven se dejaba llevar por sus pasos precisos a un futuro que recordaba con lucidez”.¹⁰³ Aquí vemos el tiempo anticipado de la novela que anuncia lo inevitable del castigo de Isabel. Se convierte en transgresora desde el momento en que concibe, como un salida, irse del pueblo con sus hermanos para no morir “como sanguijuelas”, pegados a la familia, como si ella fuera también un varón. Al no lograrlo se hace amante de Francisco Rosas, enemigo de la familia y de su pueblo, rebelándose contra las reglas de sus padres y, de algún modo, convirtiéndose en cómplice en la muerte de sus hermanos.

Isabel, a sabiendas de que su hermano Juan está muerto y Nicolás está preso por órdenes de Rosas, se va con el general a su hotel. Con esta acción ella abandona su identidad unívoca y sofocante para convertirse en un signo polisémico y

¹⁰² *Ibidem.* p.207.

¹⁰³ *Ibidem.* p.162.

transformacional. Para Rosas, quien la quería para humillar al pueblo, Isabel es sólo una conquista más, y luego una puta; para el pueblo es una hija ingrata; para Nicolás es una hermana traidora; para las otras queridas es una intrusa. Cuando Rosas le concede la vida de su hermano, alcanza fugazmente el papel de redentora; luego se siente traicionada por Rosas, pero lo sigue deseando, y esta pasión hacia el traidor, la condena y la convierte en piedra: “Aunque me condene, tengo que volver a ver al general Francisco Rosas”.¹⁰⁴ Isabel se ve arrastrada por una fuerza misteriosa que la hace violar todos los límites morales, las barreras sociales; Isabel simboliza lo incontrolable, lo desafiante y lo riesgoso. Es la Eva expulsada del paraíso, el mito de la mujer mala y es castigada por desobedecer la ley del padre.

Isabel se condena y se convierte en una piedra maldita para quedar como : “El testimonio de que el hombre ama sus pecados”¹⁰⁵. Mejor quedar convertida en piedra que no existir. Representa es el símbolo más importante del individualismo. Sin embargo, existe un problema con la definición de Isabel ya que todas las identidades le son impuestas desde afuera, por los otros. Los epítetos, en lugar de definir a Isabel, expresan la frustración de los hablantes por no poder definirla. Como se mencionó anteriormente, no sigue las reglas de comportamiento impuestas por la sociedad. La percepción que Rosas tiene de ella no es clara:

¹⁰⁴ *Ibidem.*, p.160.

¹⁰⁵ *Ibidem.*, p.161.

...Y el cuarto se llenó de lianas y de hojas carnosas. No quedaba lugar para él, ni para su pasado, se ahogaba...”Ocupa todo el cuarto”, se dijo, y en ese momento se dio cuenta de que había cometido un error irreparable.¹⁰⁶

Enojado por su error, insulta a Isabel:

-¡Todas las mujeres son unas putas! – sentenció rosas con ira. Corona aceptó la afirmación de su jefe.

-¡Todas!... Y dio una larga chupada a su cigarro.¹⁰⁷

La ironía y la injusticia doble de este baldón a la sexualidad femenina son acentuadas por la imagen fálica del cigarro, y el evidente goce masculino que tiene Rosas de su sexualidad. En un patriarcado, la libertad sexual es una prerrogativa de los hombres, particularmente los poderosos. Por lo tanto, cualquier afirmación de la sexualidad femenina forma parte del discurso disyuntivo de “lo otro”.

La gente del pueblo, ávida de noticias, ronda el hotel para ver a Isabel, a través de las ventanas, la hija ingrata, la mujer incapaz de transformarse en la Judith que el pueblo espera. Ella defrauda al pueblo que desea vengar la muerte de sus hermanos, forma única de librarse del oprobio por haberse entregado al extranjero. Ahora es el motivo de escándalo para los chismosos. Isabel ocupará el lugar de Julia, no sólo en la cama del general, sino también como responsable de los pecados de todo el pueblo: “Su nombre borró al recuerdo de Julia y su figura escondida detrás de las persianas se convirtió en el

¹⁰⁶ *Ibidem.*, p.247.

¹⁰⁷ *Ibidem.* p.248.

único enigma de Ixtepec”.¹⁰⁸ Julia, la extranjera, puede huir. Pero Isabel no. En su castigo está el de Ixtepec, es la traidora, la que amó al enemigo, la Malinche, la Chingada... es Lilith.

Cuando llevan a los presos al lugar de la ejecución, no parece afectarla:

“-¡Ya salió Rosas al cementerio!”- gritaron delante de los balcones de Isabel. La joven no oyó los gritos que venían de la calle. Inmóvil, avanzaba en un espacio en donde las noches y los días eran ilusorios. Fuera del tiempo, de espaldas a la luz, se descomponía en otras Isabel que tomaban formas inesperadas, el cuarto del Hotel Jardín y los objetos que lo amueblaban pertenecían a un tiempo del cual había salido sin cambiar de postura. Sólo eran testimonios de un pasado abolido. Lo único existente era un futuro fuera del tiempo en el cual avanzaba como dentro de un previsto final.¹⁰⁹

Parece que Isabel ha logrado su trascendencia en ese mundo lejano que siempre le ha servido de refugio. Pero en su último arranque de este mundo, corre al cementerio para salvar a su hermano, cuya vida el general le había asegurado. Nicolás se niega a aceptar el perdón, y Rosas se ve forzado a matarlo. Al enterarse Isabel, se sienta en una piedra, sin hablar ni moverse. Gregoria, la sirvienta que la acompaña, comenta: “Ninguna palabra podía conmovier a Isabel: estaba endemoniada”¹¹⁰

¹⁰⁸ *Ibidem.* p.250.

¹⁰⁹ *Ibidem.* p.280.

¹¹⁰ *Ibidem.* p.291.

¹⁹⁷ *Ibidem.* p.293.

Aun así, corre a ver al general Rosas. Gregoria la halla convertida en piedra. La inscripción que le pone Gregoria incluye esta acusación: “Causé la desdicha de mis padres y la muerte de mis hermanos Juan y Nicolás”.¹¹¹ Isabel ha reemplazado a Julia hasta en su función exculpatoria. La “piedra aparente” en que está sentado el narrador (la voz del pueblo) es el espíritu petrificado de Isabel, el cordero expiatorio o la víctima propiciatoria de Ixtepec. Su pecado fue no limpiarse del estigma de la sexualidad, la cual constituye una amenaza al orden establecido, como explica Pratt: “Cualquier mujer que inicie el cortejo, o cualquier esposa que goce de su sexualidad de una forma no convencional, resulta una amenaza a todo el sistema heredado”.¹¹²

Isabel quiso reconocer el rostro de sus sueños en la cara de Rosas, pero no encontró su príncipe azul, sino un príncipe negro de destrucción y de muerte. Según Pratt, es común que la búsqueda de Eros tenga una consecuencia destructiva.

A lo largo de la novela, hay varios presagios del castigo de Isabel, el cual parece inevitable. El padre de Isabel resume estas premoniciones del desastre:

Isabel podía convertirse en una estrella fugaz, huir y caer en el espacio sin dejar huellas visibles de ella misma, en este mundo donde sólo la grosería de los objetos toma forma. “Un aerolito es la voluntad furiosa de la huida”, se dijo, y recordó la extrañeza de esas moles apagadas ardidadas en su propia cólera y condenadas a una prisión más sombría de la que habían huido. “La voluntad de separarse del Todo es el infierno”.¹¹³

198 Annis Pratt, *Op. Cit*, p.42.

¹¹³ *Ibidem.* p.30.

En esta cita se refiere a la aversión que tiene Isabel de ser objeto; reconoce la cólera y la voluntad de huida de su hija; y predice la condena perpetua a prisión. La voluntad de separarse del “Todo” sería la voluntad de ser una persona autónoma, de convertirse en un sujeto. El no ser parte del discurso disyuntivo de “lo otro” le provocó la tragedia.

Julia e Isabel representan dos personajes con una personalidad singular, diferentes a las demás mujeres, porque ellas toman en un instante la decisión de apostar todo al amor y a la pasión en contra de la autoridad, específicamente la que los varones han impuesto. Podríamos decir que en el caso de estos dos personajes la salvación no está en el arrepentimiento, al que, además, ellas no acuden, sino en el poder de la imaginación, de la fantasía del milagro.

3.6. LAS OTRAS.

En un plano secundario hay tres grupos de mujeres: las otras queridas, las cuscas y las demás decentes, que sirven de contrapunto al destino petrificado de Isabel y a la huida fantástica de Julia. Aquellas mujeres no se escapan de sus prisiones, y la descripción de su vida hace todavía más comprensible la rebelión de Julia e Isabel.

Las queridas son unas mujeres fascinadoras y prohibidas que habitan un hotel cuyo nombre remite irónicamente al Edén y al pecado original:

La vida en el hotel Jardín era apasionada y secreta. Las gentes husmeaban por los balcones tratando de ver algo de aquellos amores y de aquellas mujeres, todas hermosas y extravagantes y todas queridas de los militares.¹¹⁴

Sin embargo, la realidad cotidiana de las queridas es muy distinta a las especulaciones de los chismosos del pueblo. Viven secuestradas en el hotel, esperando que lleguen los militares, sin libertad de ir y venir a su gusto. Ofendidas porque los oficiales van a la fiesta de las decentes sin ellas, deciden huir, pero las traiciona el caballerango Fausto. Para encubrir su intento, tienen que volver al hotel, donde las paredes las encierran más que nunca:

¹¹⁴ *Ibidem.* p.40.

Y miraron los muros del cuarto que las tenía prisioneras. No podían escapar a sus amantes. La nostalgia por la libertad que unos momentos antes las había dejado perplejas, se volvió intolerable y el Hotel Jardín las llenó de terror.¹¹⁵

Aunque los del pueblo piensan en ellas como un grupo uniforme del cual sólo destaca Julia, el narrador sí distingue entre ellas, dotándolas de personalidades que las hacen diferenciables entre sí. Las gemelas Rosa y Rafaela parecen ser las únicas que realmente gozan de su vida. Antonia fue raptada y todavía sufre mucho, anhelando volver con su padre. Luisa sufre por sus celos y porque abandonó su vida de decente que tenía con su esposo y sus hijos. Las cuatro queridas se vuelven insignificantes cuando llega Isabel al hotel con Rosas:

Las amantes ya no eran envidiables. La invisible presencia de Isabel empequeñecía a las demás y las convertía en comparsas de un drama en el que no querían participar: sabían que “ella” estaba allí y eso les quitaba las ganas de peinarse, andaban descuidadas, con las bocas sin pintar y los ojos opacos.¹¹⁶

Las queridas se sublevan contra los militares la mañana de los fusilamientos, pero la tragedia es inevitable. Las mujeres se ponen a rezar; los hombres, igualmente inútiles, se disponen a obedecer órdenes; Rosas, limitado también por su papel de dictador, se lanza a la calle en busca de la nada.

¹¹⁵ *Ibidem.* p.237.

¹¹⁶ *Ibidem.* p.250.

Las cuscas, las prostitutas del pueblo, también hacen un intento infructuoso de eludir la tragedia. Estas mujeres viven aun más apartadas que las queridas, y sin el aura de misterio y de fascinación que da un brillo falso a la existencia de las amantes de los militares. No pueden caminar por la calle, y no pueden ir a la fiesta de las decentes, aunque sus clientes y Juan Cariño, su huésped permanente, sí pueden ir. Juan Cariño hace alarde de los preparativos de la fiesta, y es desconsiderado al herir los sentimientos de estas mujeres: - “¡Es una de las Bellas Artes!- explicaba con arrogancia a las muchachas que escuchaban tristemente los preparativos de la fiesta a la que ellas no irían”.¹¹⁷

Sin embargo, Juan Cariño, el loco que se cree Presidente, trata de darles dignidad a las cuscas, repudiadas por el pueblo: “Todos los oficios son igualmente generosos” , dice él en el funeral de la Pípila¹¹⁸, y le guarda luto por todo un año entero. Desafiando la prohibición de que éstas caminen libremente por la calle, las conduce a la comandancia para que protesten por los ahorcados. Pero ellas se sienten mortificadas al pasar por la calle, y en la comandancia, Juan quiere que repitan a coro todo lo que dice él. Paradójicamente, quiere otorgarles dignidad, pero no puede revocar su control de la palabra. Por lo tanto, les niega autonomía y les niega el derecho de crear un discurso propio y disyuntivo.

La noche de la fiesta, ellas se ven, se sienten y hablan como despojos humanos:

¹¹⁷ *Ibidem* , p.195.

¹¹⁸ *Ibidem* , p.50.

La noche de la fiesta de doña Carmen nadie llamó a la puerta de la casa de la Luchi y los balcones del saloncito rojo permanecieron cerrados. Las muchachas reunidas en la cocina tenían el aire inútil que tiene los despojos tirados en los basureros. En noches así la certeza de su fealdad las volvía rencorosas. No querían verse las unas a las otras, se parecían demasiado, los mismos cabellos revueltos y los mismos labios obtusos. Agobiadas por el desaliño, comían sus tacos con desgano y hacían alusiones obscenas.¹¹⁹

El desaliño representa la degeneración física de las cuscas, y las alusiones obscenas son un indicio de la degeneración de su subcódigo. Sin embargo, la que trasciende con su heroísmo la categoría de despojo humano es una de ellas: Luchi.

¹¹⁹ *Ibidem*, p.222.

3.7. LUCHI (LA SALVADORA DE HOMBRES)

Dos personajes destacados también de la novela *Los recuerdos del porvenir* son los de la Luchi y Dorotea. Diametralmente opuestas, cada una representa a la buena, la imagen de Eva, y a la mala, imagen de Lilith. La Luchi es la prostituta, la mujer mala, la que da placer por dinero; Dorotea es la mujer que se encuentra cerca de la Iglesia, de sus ministros y de sus santos. El denominador común que las une es la valentía y la falta de sentido en sus vidas. Luchi, es la patrona del prostíbulo del pueblo, lo cual la califica desde el principio como una transgresora ante los ojos del pueblo, especialmente, de las demás mujeres. Sin embargo, en esta comunidad los estratos sociales y las funciones de cada uno de sus miembros están bien establecidas, lográndose un cierto equilibrio en la vida del poblado. La Luchi es consciente de su vida miserable y de su condición de marginada: “Las putas nacimos sin pareja,” se dice ella¹²⁰, y tiene razón porque los hombres que la buscan quieren a otra, y después la miran con rencor por haberlos engañado.

La Luchi trasciende su condición cuando ayuda y esconde al padre Beltrán como un acto de rebelión contra el régimen militar. La noche fatal, el cura huye y ella lo sigue para cuidarle las espaldas, sacrificando su vida. Todo el pueblo se hace cómplice, y no

¹²⁰ *Ibidem*, p.98.

solamente pierde la vida ella sino también miembros honorables de la comunidad. Ella se juega todo por el todo para salvar a este ministro de Dios.

Elena Garro menciona que, cuando era una niña en Guerrero, ella y su hermana Deva salían a gritar a las calles “Viva Cristo Rey”:

En esos días el mundo era muy trágico. Mi héroe era el padre Pro y mi enemigo Plutarco Elías Calles. Cuando el general Amaro llegó a perseguir a los cristeros, todo el pueblo se encerró. Deva y yo salimos a correr junto a su coche abierto para gritarle hasta quedarnos roncas: ‘¡Viva Cristo Rey!’ El padre Pro se asomaba por una ventanita enlutada y todos llevábamos su estampa. Estaba muy triste ya fusilado.¹²¹

Luchi es una mujer capaz de ver, no sólo con los ojos físico, sino también con los del alma; es la única en descubrir, en la locura de Juan Cariño, la sabiduría de la bondad: “Si no estuviera loco tendría mucho poder y el mundo sería tan luminoso como la Rueda de la Fortuna”.¹²² La joven está segura que Juan Cariño se ha quedado en un estadio entre la realidad y el sueño y que él ha preferido quedarse soñando, ya que eso es mucho mejor que su realidad. Quién mejor que ella pudo entenderlo. Luchi transgrede las leyes de la sociedad; pero esto no es lo peor, sino que se atreve a desafiar la autoridad de los militares quienes representaban la represión más brutal y, en lugar de cumplir con su misión de ser la que reparte y dirige el placer para los militares, comparte con Juan

¹²¹Emmanuel Carballo, *Protagonistas...Op. cit.*, p.479.

¹²² Elena Garro, *Los recuerdos...Op. cit.*, p. 62.

Cariño la locura de salvar al padre Beltrán, a quien, dadas las circunstancias de la persecución religiosa que se sufría entonces, lo hace ver todavía más indefenso que las mismas mujeres que participan en la historia. Esto la lleva a una muerte que ya presentía desde antes, pero que justifica su vida, y al mismo tiempo, le da la salvación que conlleva el morir por otro:

La Luchi cerca de la puerta miraba con tristeza al sacerdote. ¿ Qué vale la vida de una puta? , se dijo con amargura, y de puntillas salió de la habitación y cruzó la casa a oscuras. Las voces se apagaron y se encontró sola atravesando habitaciones vacías. ‘Siempre supe que me iban a asesinar’, y sintió que la lengua se le enfriaba. ‘¿ Y si la muerte fuera saber que nos van a asesinar a oscuras? ¡Luz Alfaro, tu vida no vale nada!’”¹²³

Luchi muere en Las Cruces, como una mártir, por una religión que siempre la ha reprobado. Esa noche los militares asesinan también a la beata Dorotea, y las dos serán enterradas en el mismo cementerio a la misma hora. Los dos cortejos, el de la beata y el de la puta, se cruzan en el camino al cementerio.

¹²³ *Ibidem*, p. 224.

3.8.. DOROTEA (LA PIADOSA SENSUAL)

En segundo término tenemos a Dorotea, la más decente de las decentes, no sólo muere como una mártir sino también vive como tal. Solterona cuya única forma de supervivencia en un mundo tan solitario como el suyo era la piedad, al mismo tiempo, este personaje encierra una religiosa sensualidad, porque cubre las desnudeces de los santos. Hija de acaudalados mineros, al morir sus padres vende todo y se queda viviendo en una pequeña casa que finalmente se convierte en ruinas: “Una vez sola en el mundo, se dedicó a tejer puntillas para el altar, bordar ropones para el Niño Jesús y encargarse de alhajas para la Virgen. ‘Es una alma de Dios’, decíamos de ella”.¹²⁴

Dorotea pensaba, al ver los cadáveres de los indios colgados en los árboles, que estas muertes eran provocadas por Julia Andrade. Pero al mismo tiempo reflexionaba de esta manera: “No todos los hombres alcanzan la perfección de morir; hay muertos y hay cadáveres, y yo seré un cadáver”, se dijo con tristeza; “el muerto era un yo descalzo, un acto puro que alcanza el orden de la Gloria; el cadáver vive alimentado por las herencias, las usuras, y las rentas”.¹²⁵

Ella sabe que sólo un acto heroico la desprenderá de su carácter de cadáver y esto sucede cuando esconde a don Roque en su casa, aun a sabiendas de que si la descubren

¹²⁴ Elena Garro, *Los recuerdos..Op. cit.*, p.16.

¹²⁵ *Idem.*

la matará. La defensa del sacristán y del padre Beltrán será la única forma de darle sentido a su vida. Al igual que la Luchi, se salvará al morir por otro: “Al amanecer, los criados de Doña Matilde levantaron el cuerpo de Dorotea... allí la amortajaron y la pusieron un manojo de banderitas mexicanas en la mano”.¹²⁶

De esta manera, Dorotea la piadosa, la mojígata, se hermana con Luchi la prostituta; Lilith y Eva se solidarizan en un acto de amor hacia los demás y se salvan: “El pequeño cortejo que acompañó a Dorotea al cementerio se cruzó con el entierro de Luchi”.¹²⁷

Esta ancianita inofensiva es capaz de esconder a estos personaje, de esta manera engaña al coronel ofreciéndole una silla, unas flores y agua. El coronel se siente ridículo persiguiendo a aquella beata viejecita. Los gestos engañosos de Dorotea la hacen parecer inocente a los ojos del coronel, debido a la incompetencia de éste. Las mujeres se dan cuenta del engaño porque interpretan correctamente el silencio y los gestos dobles, los cuales son signos importantes en el subcódigo femenino.

La fuga del cura y del sacristán es el proyecto secreto que une temporalmente a las cuscas y las decentes, y hace necesario el empleo del subcódigo femenino. El fracaso de este intento las vuelve a hundir en sus prisiones separadas y aisladas.

¹²⁶ *Ibidem*, p.241.

¹²⁶ *Idem*.

3.9. TESTIMONIOS SOBRE MARIANA

En la novela *Testimonios sobre Mariana*, nuevamente se cruzan vida y literatura. El personaje principal se asemeja mucho a la escritora, pero lo importante es la manera como Garro trata de transmitir hechos dolorosos de su vida transformándolos en literatura. La novela se inscribe deliberadamente en la ambigüedad, deja incógnitas sobre la personalidad de Mariana, su marido y sus amantes. Es asunto sabido que la novela, en un principio, fue calificada como un libelo, ya que se parecía a la vida de la autora; cada uno de sus personajes estaba relacionado con alguno de su vida. Así Augusto se identifica con un poeta y escritor quien, al igual que él, vive en París; Natalia es la hija . De cualquier manera, no deja de ser una obra de creación literaria y, como señalamos antes, es la forma como el escritor asume su vida y la transforma en un hecho literario.

La culpa que identifica como transgresores a sus personajes femeninos se encuentra en toda la obra de Garro. Se observa la falta de capacidad para poder ajustar su vida a normas fundamentalmente religiosas. En Mariana, la culpa que la identifica como transgresora es la falta de adaptación a una vida llena de reglas, no sólo de tipo religioso sino también social. Este no aceptar la conduce a la soledad, ya que, aun cuando ella desea salir de ésta luchando por liberarse de sus ataduras, no lo consigue, debido a su falta de valor

3.10. MARIANA (LA IMAGEN BORRADA DE UNA MUJER)

Mariana representa no sólo a una mujer, sino también la posibilidad de encontrar una identidad auténtica a pesar de la opresión del sistema patriarcal. A Mariana le han prohibido que hable, y por consiguiente está condenada a ser un “tú” o un “ella”, y nunca un “yo”. Su esposo y la sociedad patriarcal han impedido el desarrollo personal de Mariana, encerrándola en una casa, poniéndole una serie de máscaras, y tratando de imponerle una identidad prefabricada. Mariana, como representante de “lo otro” resiste a este sistema por medio de la fantasía, la cual crea un mundo disyuntivo en que ella puede afirmar su autonomía.

Puesto que Mariana no se define a sí misma, el lector tiene que depender de los testimonios de los tres narradores sucesivos—Vicente, Gabrielle y André—para recibir información sobre la protagonista. El lector debe ordenar, clasificar y descifrar las impresiones de Mariana proporcionadas por los narradores; y conocer a los testigos le puede ayudar a comprender la perspectiva que ofrece cada uno de ellos. Los narradores funcionan como filtros semióticos, los cuales suprimen la información que no les parece importante o que no les gusta, y cargan los signos restantes con nuevos significados, según su propia propensión. Por lo tanto, el descubrimiento de la identidad de los narradores aunque es secundario a la búsqueda de la identidad de Mariana, tiene que ser el punto de partida de esta búsqueda.

Los tres narradores se identifican con el pronombre “yo”, el cual, es un “signo vacío” que se vuelve lleno en cuanto un locutor lo asume en cada instancia de su discurso. El “yo” no denomina, por tanto, ninguna entidad léxica, y el oyente tiene que llenarlo de significado mentalmente al observar al hablante. En el caso de una obra escrita el lector depende del contexto para llenar el signo “yo”, y por consiguiente está a la merced del narrador, quien escoge la información que va llenando, poco a poco, el signo “yo”. Por ejemplo, el primer narrador revela su sexo en el tercer párrafo del texto con el género marcado del adjetivo: “soy un tonto”¹²⁸. Sin embargo el lector no conoce su nombre hasta treinta y cinco páginas más adelante, cuando su esposa, en un diálogo recordado, lo llama por su nombre. Gradualmente el signo “yo”, en esta sección del libro, se llena de significados: hombre, amante de Tana, esposo de Sabina, aficionado al tenis y a la lectura, fatalista, Vicente, amante de Mariana, etcétera. Cada descubrimiento del lector sobre la identidad del narrador afecta el sentido de las palabras anteriores; por ejemplo, en el primer párrafo de la obra, Sabina y el narrador miran una fotografía de Mariana. Cuando se sabe que Sabina es su esposa, y luego que él va a ser amante de Mariana, esa escena adquiere nuevas connotaciones subyacentes: un hombre y su esposa están contemplando la imagen de la complicidad en un futuro adulterio.

El “yo” de la segunda sección del texto se llena con los siguientes significados: Gabrielle, amiga de Mariana, soltera, empleada de Augusto, ex revolucionaria, pequeña

¹²⁸ *Testimonios sobre Mariana, Op.cit., p.7.*

burguesa que sueña con una vida mejor. El “yo” de la última sección de la novela se identifica principalmente con la frase “enamorado de Mariana”.

Tan problemático como el pronombre “yo” en esta obra es el “tú”, otro signo vacío que se llena con significados distintos, sucesiva y también simultáneamente. Benvenista explica que, “yo” plantea otra persona, la que, exterior y todo a mí, se vuelve mi eco al que digo “tú” y que me dice “tú”. Ese “tú” puede ser simplemente un interlocutor en los diálogos recordados por los narradores; además, es el lector implícito, la persona a quien se dirigen estos testimonios. Este lector implícito, al llenar el signo “tú” con sus características, su sexo, edad, profesión, filosofía, etcétera, también influye en la interpretación de Mariana. Pero la misma Mariana puede llenar también el signo “tú”, porque esta novela no sólo consiste en testimonios sobre Mariana, sino también tributos u homenajes a ella, y por tanto está dirigida también a ella. Mariana llena el signo “tú” en su función apelativa. Los discursos son una apelación a ella, una invocación, una petición a que no se suicide, a que no se fugue con el impulso femenino, abandonándonos en un mundo dirigido exclusivamente por la fuerza varonil.

Mariana es un “tú” o una “ella”, pero nunca un “yo” – no afirma “yo soy”, “yo quiero”, “yo creo”— por tanto siempre es “la otra”, siempre ajena al narrador y al lector, quienes la buscan, pero no pueden cambiar su condición de “otredad”, no logran integrarla dentro de su “yo”. En otras palabras, el egoísmo y el sistema dualista del patriarcado destierran a Mariana en su “otredad”.

Condenada al exilio y también al silencio, Mariana constituye un signo ausente física y espiritualmente. Como una muda réplica al letrero del ruso Boris: “Se prohíbe que hable la mujer”¹²⁹, Mariana se encierra detrás de un muro de silencio, y cuando habla, se limita a temas ajenos a ella. Solamente una vez dice “yo soy”, y no es una afirmación sino un enigma: “yo soy de los vencidos”¹³⁰. Augusto prohíbe a Mariana que hable, y ella explica su prohibición así: “ porque leo a Maupassant, me gusta el ballet, creo en los fantasmas y amo a los santos”¹³¹. En otra conversación declara que ama a los mendigos, pero este amor hacia los seres marginados, y el aprecio del arte, de lo fantástico y de lo sobrenatural son características de Mariana que irritan a Augusto, y la ponen en una relación contradictoria con él. Explican lo que no le gusta a Augusto de ella; la definen en referencia a él, según el canon masculino.

Mariana se aleja físicamente a lugares desconocidos, o se niega a contestar el teléfono, o se escapa a un mundo lejano como el de Julia e Isabel en *Los recuerdos del porvenir*, un lugar donde las ofensas y las palabras de amor no la tocan. Cuando Mariana desaparece, el amor que siente Vicente por ella llega a ser una obsesión: “En la estación nadie nos esperaba y la ausencia de mi amiga me produjo una necesidad furiosa de verla y también un rencor que quise disimular ante mí mismo”¹³². La ausencia de Mariana provoca no sólo su valoración, sino también su transformación:

¹²⁹ *Testimonios sobre...Op.cit.*, p.26.

¹³⁰ *Ibidem*, p.303.

¹³¹ *Ibidem*, p.139.

¹³² *Ibidem*, p.27.

Cuando la joven Mariana desaparecía por la puerta iluminada de su casa, su imagen transfigurada por la ausencia, tomaba caracteres felices e intocables. Era mejor dejarla así, luminosa y elástica. Reflexioné en la perfección de su recuerdo cuando volví a dejar de verla.¹³³

La ausencia funciona como un catalizador purificante, eliminando los dejes tristes y feos: “ El pasado ofrecía el encanto de lo irrecuperable. Lo perdido se convierte en algo precioso, en algo apenas entrevisto, evocado casi a voluntad, en la esencia más pura del presente”¹³⁴.

La transformación, un tema constante en esta novela, no se logra sólo mediante la ausencia, sino también por medio del lenguaje. Gabrielle, la segunda narradora, reconoce el poder mágico y peligroso de la palabra: “Nunca imaginé que el ostracismo dictado por Carmen iba a tener efectos tan terribles. Ahora sé que el eco de las palabras es permanente y decisivo. Por ello me guardo mucho en la conversación, no deseo provocar catástrofes”¹³⁵.

Gabrielle decide escribir una novela sobre Mariana, pero con un final feliz. Quiere cambiarle el destino. Sabe que la situación de Mariana es terrible. Cree que de alguna

¹³³ *Ibidem*, pp.52-53.

¹³⁴ *Ibidem*, p.52.

¹³⁵ *Ibidem*, p.174.

manera la vida imitará al arte e influirá en la vida de su amiga.¹³⁶ En cambio otro que escribe una novela acerca de Mariana es Barnaby, amante cínico, a diferencia de la anterior su heroína no es buena. Desea corromper aun más la imagen de ella. Las novelas escritas por Gabrielle y Barnaby son extratextuales y, por tanto, inaccesibles al lector de *Testimonios sobre Mariana*. Pero sí son síntomas de tratar de clasificarla a través del lenguaje, de definirla.

Los tres narradores la comparan con una serie de encarnaciones femeninas: sirena, bruja, *femme fatal*, virgen salvadora, bailarina, etcétera. Lo único que hacen es poner a Mariana una serie de máscaras, pero no llegan a describir lo que Mariana es realmente, solamente logran que se revele la personalidad del hablante, no la de Mariana.

En el comienzo de la novela se nos pone en alerta acerca del engaño que es en sí Mariana: “ Sí, Mariana era la simpleza misma, la docilidad. ¡Mira qué engaño!”¹³⁷ Parece muy obediente, pero en realidad hace lo que quiere. Bajo su sencillez se oculta su discurso disyuntivo: “Tenía aire inocente de las puritanas, pero bajo ese aspecto sano y limpio se ocultaba una vida dislocada”¹³⁸

Augusto, cuyo discurso forma parte del discurso patriarcal, también se esconde detrás de una máscara farisaica: es un tirano que aparenta luchar contra la tiranía, un amante profeso de la libertad que trata de enjaular a Mariana. El papel de Augusto, no obstante, es encubrir y no descubrir la identidad de su esposa. Augusto representa el impulso

¹³⁶ *Ibidem*, p.211.

¹³⁷ *Ibidem*, p.7.

¹³⁸ *Ibidem*, p.15.

masculino llevado a un extremo; su filosofía se resume en pocas palabras: “Para triunfar hay que pisar cadáveres...”¹³⁹ A Augusto Mariana le parece un obstáculo en su carrera, y para justificar su destrucción, la acusa de inmoralidad, de locura, de crueldad y de abandono del hogar.

Resalta el hecho que en la novela no se describen las facciones de la cara de Mariana. El lector sabe que es alta, delgada, rubia y bonita, pero no sabe si su nariz es grande o pequeña, ni si tiene labios gruesos o delgados. Se mencionan sus pecas y sus ojos “desparpajados”, pero el color y el tamaño de sus ojos es un misterio.

Mariana lleva muchas máscaras diferentes, incluso la de la muerte: “Las últimas luces del día lanzaron reflejos plateados que transformaron el rostro de mi amiga en una máscara mortuoria.”¹⁴⁰ Gabrielle también encuentra la máscara del amor y de la belleza:

Nos echamos a reír, de pronto se puso seria y me confesó su amor absoluto por Vicente. Su silueta delgada se convirtió ante mis ojos en la imagen misma de la belleza. Se transformaba en un ser irreal, no mentía, por primera vez creí en el amor.¹⁴¹

Sin embargo esta máscara puede ser engañosa también. El personaje de la vieja harapienta que se le aparece a Vicente en la cancha de tenis es otra máscara de Mariana.

¹³⁹*Ibidem*, p. 157.

¹⁴⁰*Ibidem*, p. 64.

¹⁴¹*Ibidem*, p.202.

De niña era una espectadora harapienta de los bailarines rusos, y uno de los posibles destinos es ser una mendiga pidiendo limosna en la opera de Viena.¹⁴²

El matrimonio como una prisión es un tema importante en la obra de Garro, y también en la literatura de mujeres, en general, en la cual aparecen múltiples imágenes del encierro. Mariana compara el matrimonio con la pérdida de la luz: “de recién casada tuve un sueño: el mundo había dejado de girar y yo había quedado en el lado oscuro. Nunca más vería el sol”¹⁴³.

Vicente, al visitar a Mariana en su casa por primera vez, tiene la impresión de que la casa es una enorme pajarera, y su amiga es el pájaro que se debate solo junto a las ventanas. André también se fija en el encarcelamiento de Mariana: “las rayas blancas y azules del pijama le daban el aire de una prisionera. ¿De quién o de qué estaba presa Mariana?”¹⁴⁴

Para escaparse de la cárcel que le ha edificado su esposo, Mariana necesita buscar otra dimensión, como el mundo lejano de Julia e Isabel en *Los recuerdos del porvenir*. Hay múltiples referencias a Mariana como un ser de otro mundo, de otro tiempo, de un sueño. Asimismo, los espejos, no limitados por el espacio físico, sirven como un medio transformacional, otra manera de escaparse de los límites de este mundo.

¹⁴² *Ibidem*, p. 282.

¹⁴³ *Ibidem*, p.169.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p.298.

El pecado de Mariana es detestarse a sí misma y poco a poco ir cayendo en una degradación. Mariana no tiene una clara imagen de sí misma, ya que transcurre entre dos personajes que la dividen, la dulce y bella Mariana y la mala y traidora. Nuevamente Eva y Lilith luchando entre sí. Esta misma ambigüedad se presenta en todo el entorno en donde se mueve Mariana. Este mundo sórdido lleno de un esnobismo ridículo, de intereses económicos, de homosexualidad, de perversiones que contrastan con la necesidad de Mariana de un amor espiritual y de una salvación que ella sólo vislumbra a través de la muerte, pero que finalmente le será otorgada a través del amor.

Elena Garro, al crear el personaje, no sólo el de Mariana, sino también de otras mujeres que son perseguidas, como en el caso de *Andamos huyendo Lola*, simboliza de alguna manera la persecución o injusticia que la misma escritora sufrió o creyó haber sufrido. Los escritores, al demonizar, hacen lo propio, la evocación de esencias de maldad en estos personajes perseguidores, crueles, no hace de ellos copia de seres reales, sino símbolos de lo que el escritor ha percibido como injusticia o persecución. El símbolo encarna, nombra y finalmente exorciza y libera. El milagro es la posibilidad de esta liberación.

En el principio de la novela, Mariana es una mujer capaz de reír y de jugar, que vive en un mundo aparentemente seguro: tiene un marido, casa y amigos. Sin embargo, a medida que va transcurriendo la novela nos damos cuenta de que esta muchacha simple

va perdiendo todo. Llega a desear tener un hijo y lo engendra en un acto de generosidad y amor hacia su amante, para luego, incapaz de defender al hijo de su amor, abortarlo.

La mujer libre, del principio de la novela, sufre una metamorfosis, para convertirse en una mujer humillada sin autoestima y perseguida. El pecado de Mariana es el no poder tomar las riendas de su vida y dejar que los demás predeterminen su destino. La amiga de Mariana, Gabrielle, narradora en la segunda parte de la novela, explica en qué estado se encontraba Mariana:

La vida de mi amiga no era su propia vida, estaba determinada por personajes que se acercaban a ella, dejaban su huella y desaparecían. Mis recuerdos de Mariana son dispersos y están casi siempre con grupos o personas inesperadas, que la colocaban en situaciones imprevistas, quizá porque ella carecía de apoyos sólidos y se movía entre aquellas gentes con el sonambulismo de las personas sin raíces, sin dinero y sin familia.¹⁴⁵

Mariana no es aceptada en el círculo de amigos de Augusto su marido; primero, porque no es rica; segundo, porque es diferente en todo. Ella tiene gustos más simples que ellos. Ante el ataque de este grupo social, el pecado de Mariana es contestar con una absoluta pasividad, típica de las mujeres solas e indefensas, respuesta femenina llena de indiferencia. La relación con su marido puede traducirse en una lucha constante en la

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 162.

que Augusto le proporciona placer el hacerle daño, pues la más perjudicada siempre será Mariana.

La culpa que señala a Mariana como transgresora proviene, según Augusto, desde sus ancestros, quienes sufrían una enfermedad nerviosa. Elena Garro toma en cuenta el mito de la culpabilidad femenina como un lastre que se viene arrastrando por generaciones. En este caso no sólo es culpa de la madre, sino también del padre de Mariana. Augusto insulta diciéndole que sus padres son unos fracasados y la única respuesta de Mariana es el silencio. Dentro de la lectura hay momentos en que la actitud de Mariana exaspera, especialmente a las lectoras del mismo sexo. Sin embargo, estas actitudes corresponden a la visión genérica que los hombres tienen de la mujer. El marido adopta la postura de un padre tirano pero al mismo tiempo protector y ella adopta el de una niña. La idea de ver a la mujer siempre como una eterna menor, al cuidado y protección del padre, es clara en este personaje, ya que ella no tiene control sobre nada y, además, ni siquiera puede mantenerse. Es una perfecta inútil que se deja caer en la ignominia, ante el temor de perder la protección de Augusto; es la que se humilla cuando asiste al acto sexual de su marido con otra mujer; es la que se arrodilla y pide perdón en público, a instancias de su marido, por algo que ella no ha cometido:

Mariana intensamente pálida, se puso de rodillas frente al insolente. Nadie pronunció una palabra y la atención aumentó. Augusto levantó el castigo con un “¡Basta!”, Mariana se puso de pie y abandonó el salón sin decir una palabra.¹⁴⁶

Como vive en un mundo hostil, donde es humillada constantemente, ya sea cuando Augusto la quiere separar de su hija Natalia o meterla al manicomio, o más claramente cuando éste la intenta matar, Gabrielle, la secretaria de Augusto y amiga de Mariana dice:

...la conducta del marido de mi amiga había sido siempre la misma: destruirla. Había esperado el suicidio de su mujer, la había empujado a la locura, había tratado de encerrarla en manicomios, la hostigaba continuamente, la había echado a la calle innumerables veces sin proporcionarle medios de vida, no era extraño que ahora se hubiera decidido por el asesinato.¹⁴⁷

Mariana tiene sus razones por las cuales se esconde detrás de las máscaras, corta la comunicación, y se escapa a otro tiempo. Se ve rodeada de personas que quieren controlarla; confrontadas con la imposibilidad de eso, quieren aniquilarla.

Paradójicamente, Mariana lucha por salvarse y por destruirse al mismo tiempo, creando una tensión entre las fuerzas vitales y las fuerzas destructoras en la obra. Sus gestos suicidas alternan con sus huidas de la gente que quiere aniquilarla. Arrojar un

¹⁴⁶ *Ibidem*, p.142.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 263.

mocasín en el bosque, tirar un anillo de rubíes y abortar al hijo de Vicente son presagios o precursores del suicidio/ asesinato final, cuando se lanza del balcón de un cuarto piso, cogida de la mano de su hija Natalia.

La multiplicación de las identidades de Mariana es, a veces, una función de su destrucción: “Me pareció verla reflejada en un espejo hecho astillas que también ella contemplaba su imagen mutilada y multiplicada...”¹⁴⁸ El rompecabezas es un símbolo recurrente de su fraccionamiento: piensa Mariana: “No resisto ver tanta gente, me revuelven como a un rompecabezas y necesito juntar las piezas”.¹⁴⁹ La acción de juntar las piezas sugiere la posibilidad de una reconstrucción de Mariana según su propio canon. Primero hay que destruir la imagen prefabricada por la sociedad, reflejada en el espejo, para luego poder reconstruirla según el deseo individual.

En el libro *The Subject of Semiotics*, Kaja Silverman menciona el espejo en que uno se mira para reconocerse; es precisamente este espejo, creado por la sociedad, que uno tiene que romper para conocerse a sí mismo¹⁵⁰.

La identidad prefabricada por la sociedad depende del orden existente de la cultura occidental, el cual, según Silverman, es falocéntrico, y por tanto el lugar que se le relega a la mujer es un espacio negativo, que refleja su marginalidad¹⁵¹. El orden existente impide el proceso natural de maduración de una mujer, puesto que a los niños se les

¹⁴⁸ *Ibidem*, p.133.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p.20.

¹⁵⁰ Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, Nueva York, Oxford University Press, 1983, p.217.

¹⁵¹ *Ibidem*, pp.130-131.

anima a trascender el conflicto de Edipo, pero a las niñas no se les anima a superarlo, sino a idealizar al padre y a la procreación.¹⁵² Este proceso llamado “complejo de Edipo” por Silverman, crea la diferencia sexual, impide que los individuos conozcan sus propios deseos, y mantiene el orden falocéntrico.¹⁵³

El desarrollo personal de Mariana ha sido impedido por este proceso, mediante Augusto y la sociedad, los cuales no aceptan su intento de escaparse de una identidad prefabricada. Gabrielle, por su condición de mujer marginada, parece comprender este fenómeno, según el siguiente diálogo sobre el intento de suicidarse de Mariana (Gabrielle es aquí la interlocutora no identificada):

-Lo que hizo fue una niñería trágica, una crisis de adolescente..

¿Adolescente? – interrumpió Ramón.

-Mariana cumple veinticinco años el próximo diciembre ¡y tiene una hija! – exclamó Augusto.

-A veces la adolescencia se prolonga o se producen situaciones maléficas... ---contesté mirando a los dos amigos con malicia.¹⁵⁴

Silverman describe el orden existente, el que ha infantilizado a la mujer, y después describe algunas maneras de superarlo. Para tal superación, será necesario contrarrestar el sistema llamado “sutura”, un nombre que se da a los procesos mediante los cuales los

¹⁵² *Ibidem*, p.143.

¹⁵³ *Ibidem*, p.149.

¹⁵⁴ *Testimonios sobre Mariana, Op. Cit.*,p.157.

textos cinematográficos y literarios confieren subjetividad a sus espectadores o lectores¹⁵⁵ Jacques-Alain Miller define la sutura como ese momento cuando el sujeto se inserta en el registro simbólico con la guisa de un significante, y por consiguiente gana sentido a costa de su esencia.¹⁵⁶

Se logra la sutura en el momento en que el sujeto espectador dice: “Sí, ése soy yo”, o “Eso es lo que ves”.¹⁵⁷ Uno de los propósitos del sistema de sutura es lograr una coherencia castrante, una definición de una posición discursiva para el sujeto espectador que requiere no sólo la pérdida de su esencia, sino también el repudio de discursos disyuntivos. En *Testimonios sobre Mariana*, la protagonista tiene que resistir a la sutura para poder crear su propio discurso.

Uno de los procesos en el sistema de sutura ha sido llamado “interpelación, es decir, la operación mediante la cual se obliga a los individuos a identificarse con las representaciones provistas por su cultura.¹⁵⁸ Borrando los indicios de su propia producción, y atrayendo al lector con la narrativa, los textos lo insertan en un discurso predeterminado, despojándole de su individualidad.

En el texto sobre Mariana, sus antagonistas y sus amigos intentan llevar a cabo este proceso con ella: tratan de definirla según el canon de la sociedad, metiéndola en un discurso ya determinado. Intentan “pegarle” o “coserle” nombres que la limiten: esposa,

¹⁵⁵ Kaja Silverman, *Op. Cit.*, p.195.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p.208.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p.205.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p.218.

madre, amante, amiga, rebelde, etcétera. Las novelas de Barnaby y Gabrielle, ya mencionadas, también tienen la función de apelar a Mariana a una narración ya escrita.

La resistencia de Mariana a los intentos de interpellarla representa un peligro para el sistema de sutura: ella constituye un punto de resistencia femenina dentro del mismo sistema que define a la mujer como una persona inferior e impotente. Para interpellar a Mariana, su esposo y amigos deben vencer la tentación que siente ella de rechazar la reintegración cultural. Al oponerse al sistema de sutura, la protagonista se desvía del discurso patriarcal, creando así un discurso disyuntivo.

Cuando Vicente describe el apartamiento de Mariana a su mundo lejano, hace una referencia indirecta a la resistencia de ella al sistema de sutura: “creí adivinar que a partir de aquel momento se supo absolutamente sola y empezó a soltar amarras para refugiarse en una dimensión diferente a la nuestra.”¹⁵⁹ La acción de “soltar amarras” es una ruptura con el sistema de sutura, es descoser lo cosido, para alejarse a otro lugar, no determinado por el orden existente. El retiro a otra dimensión es un caso específico de la función de la fantasía para Mariana. La fantasía es una manera de re-escribir lo escrito, y por lo tanto, su función es revisionaria. Para Mariana, es una manera de rebelarse contra los confines de la realidad, como explica Gabrielle:

¹⁵⁹ Elena Garro, *Testimonios*, p.57.

La realidad cotidiana medía las acciones y los hechos con la estrecha vara del llamado sentido común y el sentido común rebajaba la fantasía hasta el punto de convertirla en delito. Mariana me enseñó a despreciar a la gente que equivocada, la habían condenado y su solo nombre provocaba reacciones despectivas.¹⁶⁰

La única salida de Mariana está en la imaginación, la cual ha sido utilizada por las mujeres para defenderse. La desaparición misteriosa de ella y Natalia, hecho sin una solución, y sus furtivas apariciones como fantasmas, dan a la novela un tono de sueño y misterio. La novela adquiere tintes de suspenso cuando se dice que se cometió un crimen sin huellas y donde se hace suponer que Mariana y Natalia son las víctimas.

Finalmente Mariana busca su salvación a través de la muerte, y aunque nunca se sabe a ciencia cierta si la madre y la hija murieron realmente, pues las versiones acerca de este hecho son diferentes. Esta forma de desaparecer le da a Mariana la oportunidad de poder encontrar la salvación a través del amor. Situada frente a dos realidades, la de su vida miserable y la de la imaginación salvadora, Mariana vence con la imaginación. Ella se aleja de la idea del suicidio y lo conjura por el amor: “...El amor salva de cualquier pecado...Tu amor me sostendrá para no caer”.¹⁶¹

La muerte de Mariana y Natalia es redimida por el amor desinteresado de André. Una mujer como Mariana, sin voluntad propia, como parásito de su esposo, no tendría vida si no hubieran existido los testimonios de los narradores que dan pruebas de su existencia,

¹⁶⁰ *Ibidem*, p.95.

¹⁶¹ *Ibidem*, p.338.

después de su misteriosa desaparición. Éstas reafirman la existencia de la mujer y la convierten en persona.

Elena Garro nuevamente nos demuestra en esta novela que existe una posibilidad de salvación y ésta es a través de la imaginación, de los sueños, del amor, a través de la fantasía y, sobre todo, como en el caso de Julia e Isabel, de una decisión firme y final.

CONCLUSIONES

A través de mi tesis he demostrado que los personajes femeninos, en las obras analizadas de Elena Garro, transgreden la ley del padre y que, aun llenas de culpas, siempre encuentran la justificación por parte de su autora, a través no sólo del amor, sino también de las decisiones firmes e independientes que estas mujeres logran tomar.

Quizás ahora nos parezca más lejano el mito de la mujer como un ser débil que al saberse indefensa utiliza solamente sus encantos para atraer los favores del varón en cuestión, llámese padre, esposo, amante o hijo. La misma Elena afirmaba, que “el encanto es una manera de engañar al prójimo y un artificio maléfico”.¹

Sin embargo, lo que Garro plantea en sus cuentos y novelas tiene vigencia hasta el día de hoy. Ella misma supo utilizar este encanto, sobre todo con el grupo de admiradores y enamorados alrededor de ella y que cuando caían de su gracia tenían aparecer como personajes en sus cuentos o novelas. Tal fue la suerte que corrió Octavio Paz especialmente en su obra *Testimonios sobre Mariana*, representado en la figura del odioso Augusto, el esposo frívolo y arribista que se movía en un mundo de intelectuales y extranjeros. Elena sin ser feminista defendió su condición de mujer y supo presentar a sus personajes femeninos no sólo con todos los encantos para que un hombre la ame y la proteja, sino también con el coraje y la decisión para romper con las reglas de un mundo hecho por y para hombres.

¹ Elena Poniatowska, , *Las siete Cabritas*, Era.México, p.101.

La escritora utiliza el recurso de la exageración en un discurso que, en términos literarios, es una manera de situarse frente al mito o mitos imágenes y significados que sobreviven a través de los siglos y las épocas que se han tejido alrededor de las mujeres.

En la obra de Elena Garro, las mujeres gozan de cierta autonomía respecto al varón, pero no se desprenden totalmente de éste, no viven ignorando a esa otra parte que se vuelve necesaria para sus vidas. Es el amor a un hombre, finalmente, lo que le da razón a su vida. Sin embargo, entre mujeres hay lazos de solidaridad exclusivos que nunca llegan a sustituirlo. Hay un aceptar que sólo en el encuentro con el otro, con lo otro, es posible verse a sí mismo como un ser de naturaleza diferenciada.

Son el drama del varón de cara a esa otredad que es la mujer y viceversa, y el drama de la mujer frente al “otro”, frente al varón, los que abundan en la obras analizadas de Elena Garro.

Dentro de las dos obras de Elena Garro encontramos un enorme contenido autobiográfico, sin embargo, la escritora logra trascender la anécdota y plantearse reflexiones, entre ellas: la más importante es la relación entre vida y literatura.

Elena Garro intenta exorcizar la presencia de la muerte que la persigue; explicar su sentido es encontrar el de la vida, trascenderla significa salvarse, llegar a una vida eterna que puede perderse por la culpa de la que ha transgredido las normas, las traidoras que violentan la tradición el destino de mujer que se le había confiado. La mujer culpable se identifica con el mito de la hechicera, la rebelde que opta por el camino del mal, el de

las rosas, y es perseguida . Los personajes de Garro, en este caso, Julia, Isabel y Mariana, conocen brevemente la felicidad, el paraíso, e intentan su recuperación en evocarlos en su infancia no exenta de amenazas, enfrentan la realidad de un mundo hostil con la fantasía, el ensueño que ayuda a escapar y muestra la posibilidad de huir a otro mundo, de un revés que niega al derecho opresor del que es preciso fugarse. Evitar la muerte significa evocar el paraíso perdido, recuperar la memoria, volver a la infancia. La otra posibilidad es trascenderla por la fantasía .

La muerte se presenta en toda la obra a través de ella se puede encontrar la condena o la salvación, esto se refleja en la realidad de la que se trata de escapar. Así en *Los recuerdos del porvenir*, Julia desaparece con Felipe Hurtado, dejándonos con la duda de si murieron o lograron escapar. En el caso de *Testimonios sobre Mariana*, esta muerte-salvación de la protagonista es a la que se accede por el amor o la fe.

Las dos formas de concebir la muerte se relacionan con la ubicación de las narraciones en los temas que Todorov presenta como del “yo” y del “tú” que mencionamos en esta tesis. En los del “tú” prima el sentido de culpa y la añoranza por el bien perdido; en los del “yo” se manifiesta el deseo de recobrar el paraíso, el mundo visto con los ojos de la infancia, en tanto en los del “tú” se encuentra una culpa oscura con raíces sociales que lleva la certeza del castigo y la necesidad de huir ante el sentimiento de persecución. Así, en Isabel Moncada flota una premonición vaga, y la sensación de su sexualidad reprimida. Isabel abandona su identidad unívoca y sofocante

de decente para convertirse en una conquista más de Rosas, en una puta, y aunque se siente traicionada por Rosas lo sigue queriendo: este amor la condena y la convierte en piedra. Isabel pasa de ser decente a conquista, a puta, hija ingrata, hermana traidora, intrusa, redentora, traicionada, condenada, piedra. Todos estas identidades le son impuestas por otros, expresan la frustración de no poder definirla, porque ella no sigue las reglas de la sociedad. Isabel parece no haber madurado y de haberse descubierto a sí misma. Isabel siempre estuvo en desacuerdo con la idea de ser una mercancía dentro del mercado del matrimonio, y quiere reconocer en Rosas a su príncipe azul, quien finalmente se convierte en un príncipe de destrucción y de muerte.

El mundo de Julia es triste y reducido: es una mujer oprimida por el patriarcado, y sufre de una golpiza a manos del general Rosas . Las únicas armas que tiene Julia para defenderse de la opresión brutal son la frialdad, el silencio, y el autoexilio en un mundo imaginario. El silencio es un elemento importante, como ya lo hemos visto en el capítulo sobre los personajes femeninos . En el caso de Julia es un arma en contra del general Rosas quien no logra comunicarse con ella y sufre lo indecible, es una forma de agresión que usa Julia para vengarse, pero sobre todo para sustraerse de un mundo que le resulta totalmente hostil para realizarse en un mundo de fantasía, fenómeno que se repite muchas veces en las dos obras de Elena Garro.

En el caso de Mariana, el hecho de llamarse la novela *Testimonios sobre Mariana*, supone el tratar de reafirma la existencia de una mujer, que después de su desaparición

se torna etérea, intangible, dando la idea de que nunca hubiera existido, de ahí que por eso sean necesarias las pruebas de tres narradores. El lector se preguntará ¿quién es Mariana?, y terminará obsesionándose con las posibles respuestas, y en algún momento podrá intuirse que la identidad buscada no es de un solo personaje en un mundo puramente ficticio. Mariana representa no sólo a una mujer sino también la posibilidad de encontrar una identidad auténtica a pesar de la opresión del sistema patriarcal. A Mariana le han prohibido que hable, y por consiguiente está condenada a ser un “tú” o una “ella” , y nunca un “yo”. Su esposo y la sociedad patriarcal han impedido el desarrollo personal de Mariana, encerrándola en una casa /jaula , poniéndole diferentes máscaras y tratando de imponerle una identidad prefabricada.

Por momentos, Mariana se define como una mujer débil, sin apoyo, desprotegida. La pasividad de Mariana y la terrible alineación en que se encuentra, angustian al lector y ello es resultado de la presión ejercida por su esposo, y el mundo que la rodea. Mariana por momentos se presenta como rebelde y al no encontrar apoyo en nadie, la rebelión la conduce a la soledad y al posible suicidio o sublimación. Su silencio es una especie de abstracción y de defensa frente al mundo, un modo de evadir la autoridad.

Condenada al exilio y también al silencio, Mariana constituye un signo ausente física y espiritualmente. Augusto, su esposo, se encarga de prohibirle que hable pues no desea que la identidad de su esposa sea descubierta. Dentro del discurso patriarcal representa el impulso masculino llevado a un extremo. Así para justificar su destrucción la acusa

de inmoralidad, de locura, de crueldad y de abandono del hogar. Mariana necesita de la presencia de los hombres que la rodean para poder sobrevivir; de la misma manera que siendo tan fugaz su presencia necesita de tres narradores para dejar demostrado su paso por la tierra.

La importancia de Mariana radica en el papel que los hombres, básicamente Augusto, le confieren, y aunque ella es humillada por su esposo, sin la presencia de él su importancia se vendría abajo, pues, como hombre poderoso, la da a conocer en los círculos sociales y culturales que frecuenta. Por otra parte si Vicente y André no la hubieran amado, la vida de Mariana hubiera sido oscura. Así se ve que los personajes masculinos ostentan el poder en varios sentidos.

La manera en que Elena Garro resuelve el problema de Mariana es que existe la posibilidad de salvación, y que ésta se encuentra, como ya hemos afirmado anteriormente, en el poder de la imaginación, de los sueños y del amor, a través de la fantasía y de una sólida decisión final. Por ello vemos que la posible muerte de Mariana y Natalia permanece en un misterio, redimido a su vez por el amor desinteresado de André.

A través de este análisis de estas dos obras de Elena Garro, podemos ver que ella construye un mundo que oscila entre la realidad, de la cual nos percatamos diariamente, y lo ilusorio que en este caso es a veces más real en cuanto a la psicología del ser humano y de los personajes femeninos. Elena Garro nos muestra la visión de ser ama de

casa, esposa, madre, amante, siendo esto una síntesis de su forma de percibir social y culturalmente a la mujer mexicana en relación al tiempo y momento histórico en que se desarrolla.

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

- GARRO, Elena, *Los recuerdos del porvenir*, México, Joaquín Mortiz, 1996.
- _____, *La culpa es de los Tlaxcaltecas*, México, Grijalbo, 1989.
- _____, *Reencuentro de personajes*, México, Grijalbo, 1981.
- _____, *Felipe Ángeles*, México, UNAM, 1979
- _____, *Andamos huyendo Lola*, México, Grijalbo, 1980.
- _____, *Testimonios sobre Mariana*, México, Grijalbo, 1981.
- _____, *La casa junto al río*, México, Grijalbo, 1982.
- _____, *Y Matarazo no llamó*, México, Grijalbo, 1989.
- _____, *Memorias de España 1937*, México, Siglo XXI, 1992.
- _____, *Inés*, México, Grijalbo, 1995.
- _____, *Un corazón en un bote de basura*, México, Joaquín Mortiz, 1996.
- _____, *Un traje rojo para un duelo*, México, Castillo, 1996.
- _____, *La vida empieza a las tres... Hoy es jueves... La feria o De noche vienes*, México, Castillo, 1996.
- _____, *Busca mi esquila y Primer amor*, México, Castillo, 1996.
- _____, *El árbol en Revista Mexicana de Literatura*, México, 1963.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura*, Traducción de Nicolás Rosa, México, Siglo XXI, 1972.

BATIS, Huberto, *Cuadernos que el viento nos dejó*, México, Diógenes, 1984.

BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.

BOTTON, BURLA, Flora, *Los juegos fantásticos*, México, UNAM, 1983.

BRADU, Fabienne, *Señas particulares: Escritura*, México, FCE, 1987.

BRUSHWOOD, J.S., *México en su novela*, Traducción de Francisco González Aramburo, México, FCE, 1973.

CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras, Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 1997.

CALLOIS, Roger, *El mito y el hombre*, Traducción de Jorge Ferreiro, México, FCE, 1998.

_____, *El hombre y lo sagrado*, Traducción de Juan José Domenchina, México, FCE, 1996.

CARBALLO, Emmanuel, *Protagonistas de la Literatura Mexicana*, México, Porrúa, 1994.

COHEN, Esther, *La palabra inconclusa*, México, Taurus, 1994.

DALTON, Margarita, *Mujeres, diosas y musas tejedoras de la memoria*, México, El Colegio de México, 1996.

EAGLETON, Mary, *Feminist Literary Theory*, Cambridge, Blackwell Publishers, 1996.

EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, Traducción de José Esteban Calderón, México, FCE, 1998.

ECO, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Traducción de Elena Lozano, Barcelona, Lumen, 1998.

ESCALANTE, Evodio, *Las metáforas de la crítica*, México, Joaquín Mortíz, 1998.

FE, Marina, *Otramente: lectura y escritura feminista*, Programa Universitario de estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, FCE, México, 1999.

FERNÁNDEZ, César, *América Latina en su Literatura*, México, Siglo XXI, 1980.

FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía abreviado*, México, Hermes, 1983.

FLORES, Ángel, *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, México, Premia Editora, 1985.

FREUD, Ana, *El yo y los mecanismos de defensa*, México, Paidós, 1996.

FREUD, Sigmund, *Obras Completas*, Traducción de Luis López Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, Tres tomos, 1973.

_____, *El chiste y su relación con el inconsciente*, México, Iztaccihuatl, 1949

_____, *Psicopatología de la Vida cotidiana*, México, Iztaccihuatl, 1949

_____, *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza, 1986.

_____, *Introducción al psicoanálisis*, Madrid, Alianza, 1986.

FRYE, Northrop, *Anatomía de la crítica*, Traducción de Edison Simons, Caracas, Monte Avila, 1991

FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1980.

_____, *Valiente nuevo mundo*, México, FCE, 1990.

GLANTZ, Margo, *La Malinche, sus padres sus hijos*, México, Taurus, 2001.

GONZÁLEZ PEÑA, Carlos, *Historia de la literatura mexicana, desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Porrúa, 1981.

GORDON, Samuel, *El tiempo en el cuento hispanoamericano*, México, UNAM, 1989.

HIRSH, Charles, *El árbol*, Madrid, Plaza y Janés, 1989.

JAUSS, Hans, Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.

KAMINSKY, AMY K, *Reading the Body Politic, Feminist Criticism and Latin American Writers*, University of Minnesota press Mineapolis, London, 1993.

KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1985.

KRISTEVA, JULIA, *Tales of Love*, New York, Columbia University Press, 1987.

_____, *Poderes de la Perversión*, México, Siglo XXI, 1988

- _____, *About Chinese Women*, Londres, Boyars, 1988
- KUNDERA, Milan, *El arte de la novela*, Traducción de Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde, México, Vuelta, 1986.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia, *Sin imágenes falsas sin falsos espejos*, México, El Colegio de México, 1995.
- MAURON Charles, *Tres enfoques de la literatura*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1980.
- MELGAR LUCÍA y GABRIELA MORA, *Elena Garro , Lectura múltiple de una personalidad compleja*, Benemérita Universidad autónoma de Puebla, 2002.
- MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, Traducción de Amaia Bárcen, Madrid, Cátedra, *Crítica y Estudios Literarios*, 1995.
- OCAMPO, M. Aurora, *La crítica de la novela mexicana contemporánea, Antología*, México, UNAM, 1981.
- OLIVARES, Cecilia, *Glosario de términos de crítica literaria feminista*, México, El Colegio de México, 1997.
- PASTERNAK NORA Y ROSA DOMENELLA, *Escribir la Infancia, Narradoras mexicanas contemporáneas*, México, El Colegio de México, 1995.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, SEP- FCE, 1984.
- _____, *Obra poética*, (1935-1988), México, Seix Barral, 1991.
- _____, *Piedra de sol*, Edición de Pere Gimferrer, Barcelona, Mondadori, 1998.

PRATT, ANNIS, *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, Indiana University Press
Bloomington, 1981.

PONIATOWSKA, Elena, *Las palabras del árbol*, México, Plaza Janés, 1998.

_____, *Las siete cabritas*, México, Era, 2001.

PLATÓN, *Diálogos*, México, Porrúa, 1991.

PRADO, Gloria, *Creación, Recepción y Efecto, una aproximación Hermenéutica a
La obra Literaria*, México, Diana, 1992.

RALL, Dietrich, (compilador), *EN BUSCA DEL TEXTO, teoría de la recepción literaria*,
Traducciones: Sandra Franco y otros, México, UNAM, 1993.

RICOEUR, Paul, *Teoría de la Interpretación*, Traducción de Graciela Monges Nicolau,
México, Siglo XXI, 1998.

_____, *Tiempo y narración I*, Traducción de Agustín Neira, México, Siglo XXI,
1998.

_____, *Tiempo y Narración II*, Traducción de Agustín Neira, México, Siglo XXI,
1998.

_____, *Finitud y Culpabilidad*, Versión castellana de Alfonso García Suárez y Luis
M. Valdés Villanueva Madrid, Taurus, 1996.

RODRÍGUEZ, MONEGAL, Emir, *El boom de la novela latinoamericana*, Caracas,
Tiempo Nuevo, 1972.

ROSAS LOPÁTEGUI, Patricia, *Yo sólo soy memoria. Biografía visual de Elena*

Garro, Monterrey, Castillo, 2000.

RUY SÁNCHEZ, Alberto, *Una introducción a Octavio Paz*, México, Joaquín Mortiz
1990.

_____, *Con la literatura en el cuerpo*, México, Taurus, 1995.

SILVERMAN, KAJA, *The Subject of Semiotics*, Oxford, University Press, 1983

TODOROV, Tzvan, *Introducción a la literatura fantástica*, Traducción de Silvia
Delpy, México, Premia, 1980.

VARGAS LLOSA MARIO, *Nueva novela latinoamericana*, Buenos Aires, Paidós,
1972.

_____, *La orgía perpetua*, México, Seix Barral, 1991.

WELLEK, RENÉ y AUSTIN WARREN, , *Teoría Literaria*, Traducción de José María
Gimeno, Madrid, Gredos, 1979.

UMANZOR MARTA A., *La visión de la mujer en la obra de Elena Garro: El árbol,
Los perros, Los recuerdos del porvenir, Testimonios sobre Mariana y La casa junto al
río*, Miami, Florida, Ediciones Universal, 1996 .