

UAM-I Doctorado en Humanidades

Las tramas del mal y el desencanto: intertextualidad en cuatro novelas de Elena Garro

Nora de la Cruz

1-7-2016

Contenido

Introducción	4
I. Una breve revisión bio-bibliográfica	12
1.1 Infancia	13
1.2 Matrimonio	23
1.3 Activismo	33
1.4 Exilio	41
1.5 Elena Garro y el oficio de escribir.....	50
II. Estado del arte	64
2.1 Obras y elementos más estudiados	64
2.2 La clasificación de la obra garriana	74
2.3 Los ejes de significación de la narrativa garriana.....	86
2.3.1 La denuncia de la impunidad del Mal	86
2.3.2 La representación de la condición femenina	91
2.3.3 La memoria como evasión y creación	95
2.4 Elena Garro y la tradición literaria: influencias y relaciones.....	98
2.5 Sobre el corpus de análisis	112
III. Análisis intertextual.....	116
3.1 Origen y evolución del concepto de intertextualidad.....	116
3.2 Textualidad e intertextualidad	122
3.3 Hacia una definición de intertextualidad	125
3.3.1 Elementos.....	129
3.4 Mecanismos de la intertextualidad.....	138
3.5 La transtextualidad y sus tipos	143
3.6 Nomenclatura y alcance.....	146
3.7 <i>Y Matarazo no llamó...</i>	152
3.7.1 Refranes mexicanos.....	157
3.7.2 Referencias a obras y autores	159
3.7.3 Las leyes y la historia oficial	164
3.7.4 Tradición católica	168
3.7.5 Prensa.....	170
3.7.6 Cine.....	173

3.8 <i>Un traje rojo para un duelo</i>	177
3.8.1 Mitología griega.....	185
3.8.2 Personajes históricos.....	189
3.8.3 Referencias a obras y autores	191
3.8.4 Tradición católica cristiana	201
3.8.5 Cuento de hadas.....	206
3.9 <i>Inés</i>	218
3.9.1 Cuento de hadas.....	225
3.9.2 Tradición católica	228
3.9.3 Literatura francesa	233
3.10 <i>La casa junto al río</i>	240
3.10.1 Tradición católica	252
3.10.2 Tradición clásica	256
3.10.3 Discurso histórico	258
3.10.4 La prensa, el cine y la televisión	264
Conclusiones	268
Bibliografía	279

Introducción

La obra de Elena Garro sobresale en la literatura mexicana producida por mujeres por varias razones. La primera de ellas es su calidad innegable; la segunda, su originalidad, pues propone una visión de la realidad sin antecedentes directos en su propio contexto; finalmente, la controversia que ha producido su estudio a lo largo de los años, no sólo por las divergencias entre los diferentes críticos, sino por las imprecisiones encontradas en los datos que permitirían reconstruir su biografía y la cronología de su producción. En este trabajo se propone una nueva lectura de su narrativa, no sólo al realizar el análisis de los elementos que la vinculan con otros textos -de la tradición literaria y de la propia autora-, sino también al partir de un enfoque distinto sobre su producción, esto es:

a) señalando que la relación con dichas obras es intencional y significativa, sobre todo en *Y Matarazo no llamó*, *Inés*, *Un traje rojo para un duelo* y *La casa junto al río*, cuatro novelas la etapa central –nuclear- de su producción (análisis intertextual y architextual) y,

b) tratando de demostrar que la obra como conjunto no está dividida, sino que sigue una evolución temática y formal que permite entenderla como unidad significativa (análisis intratextual).

Este nuevo enfoque requiere, en principio, dos fundamentos: la revisión, en primer lugar, de las posturas críticas más aceptadas en torno a la autora y, en segunda instancia, de la clasificación que se ha hecho de su obra. A partir de estos dos elementos, se plantea una nueva observación de la narrativa de esta escritora, con base en los factores biográficos e ideológicos que influyeron en su producción, y se establece una nueva clasificación de sus novelas, siguiendo cronológicamente el orden en el que fueron creadas, para trazar una trayectoria evolutiva y establecer nuevas interpretaciones en torno a la obra de Elena Garro como conjunto. A partir de esta clasificación se elige un corpus de análisis y se examina el fenómeno de la intertextualidad, como un aspecto que muestra la unidad semiótica que mantiene la narrativa de la escritora.

Por lo anterior, el presente estudio estará dividido en tres secciones. La primera de ellas, titulada “Una breve revisión bio-bibliográfica”, presenta una recopilación de los datos necesarios para conocer los elementos ideológicos que inciden en la narrativa de la autora, así como para contextualizar la creación de las novelas a analizar. Este primer capítulo se divide, a su vez, en cinco secciones: “Infancia”, “Matrimonio”, “Activismo”, “Exilio” y “Elena Garro y el oficio de escribir”. Es importante señalar que, si bien los textos que abordan la biografía de la autora son abundantes, en este estudio se consideró necesario tomar estos datos como punto de partida para revisarlos desde otra perspectiva:

una que extraiga de ellos información relevante para el análisis y la revaloración de la obra. De cada una de esas secciones se derivan los fundamentos para establecer los parámetros que orientan la interpretación textual posterior. Por otra parte, se puntualizan los aspectos cuya interpretación diverge de la opinión generalizada de los críticos y especialistas. En este sentido, la quinta sección aporta una visión poco abordada hasta ahora: la de Garro como autora, a partir de su propia percepción del oficio y de su ejercicio. Por otra parte, de la revisión biográfica se derivan dos tablas que presentan una visión distinta de la producción de la autora, basada en las fechas de producción de las obras y no en las de publicación, como se organizaban hasta la década de los noventa, cuando muchos de los documentos personales de Garro que permiten conocer su proceso creativo no habían salido a la luz.

El segundo capítulo de este estudio presenta el estado del arte, en el cual se expone cuáles son las obras y elementos más estudiados y se muestran algunas de las valoraciones más consistentes en las interpretaciones de la narrativa garriana, particularmente la que hace una división de ella en dos etapas de calidad desigual. Por otra parte, se problematiza acerca de algunas de las categorías que se han empleado para clasificar el trabajo de Elena Garro, por considerar algunas de ellas imprecisas. El contenido de este capítulo permite dirigir la atención a los textos y aspectos cuya interpretación está pendiente, y

que pueden representar aportaciones significativas para una nueva valoración de la autora. Así, se propone una nueva clasificación de la obra garriana, no en dos, sino en cuatro etapas, la cual permite mostrar una línea evolutiva que inicia como una rememoración de la infancia y, conforme madura, expone una visión del mundo centrada en la tensión constante entre el bien y el mal, que va volviéndose más pesimista hacia el final de la vida de la escritora. Este capítulo permite también justificar la selección del corpus de análisis, pues en esta nueva clasificación cada una de las cuatro novelas seleccionadas representa un hito, además de tratarse de textos cuya relación intertextual con el tema del bien y el mal es evidente.

La clasificación en cuatro etapas que se propone en este capítulo también permite detectar los tres ejes de significación que se toman como punto de partida para señalar la unidad semiótica de la obra garriana. Dichos ejes son líneas temáticas que aparecen en mayor o menor medida en toda la producción narrativa de la autora, y que engloban el resto de los tópicos que aparecen en ella. Estas categorías de sentido se explican en secciones del segundo capítulo y son: la denuncia de la impunidad del mal, la representación de la condición femenina y la memoria como evasión y creación. Finalmente, el estado de la cuestión expone también la relación de Elena Garro con distintas tradiciones literarias, cuyo contenido contribuye a perfilar algunos de los hallazgos que

habrán de realizarse en el análisis intertextual. Además, se describe someramente el corpus de análisis, antes de entrar en materia.

El tercer capítulo, que corresponde al análisis propiamente dicho, inicia con un panorama histórico y metodológico de los conceptos operativos del trabajo, partiendo de lo más amplio, como el origen y la evolución del concepto de intertextualidad, hasta lo más específico, en este caso el uso particular que dichas nociones tienen en el presente estudio. En dicho panorama predominan las aportaciones de Michael Riffaterre y Gérard Genette. El primero explora el funcionamiento de la intertextualidad, y lo considera un aspecto de la naturaleza de lo literario. A partir de sus trabajos pueden observarse los elementos de la intertextualidad como tropo: el texto, el intertexto, el emisor y el receptor, así como los mecanismos mediante los cuales la palabra literaria se vincula con sus precedentes y se actualiza en la interpretación de cada lector, gracias a su conocimiento de otros objetos culturales, anteriores o posteriores al texto interpretado. Por otra parte, Gérard Genette amplía el espectro al considerar como transtextualidad todas las relaciones que se establecen entre dos o más textos, y aporta una clasificación de los distintos tipos de vínculos que pueden existir, de los más concretos a los más abstractos. La intertextualidad es sólo uno de ellos, el más explícito y fácil de identificar. Ante la pluralidad de opiniones en torno a estas nociones, previo al análisis se incluye una

delimitación de la nomenclatura que se emplea en é y de los alcances de la interpretación.

Finalmente, los cuatro últimos apartados de este capítulo corresponden al análisis separado de cada una de las novelas que integran el corpus seleccionado. Cabe señalar que para realizarlo se acudió a la noción de Rifatterre que entiende las marcas de intertextualidad como *interpretantes*, de modo que para extraer su sentido no basta con identificarlos, sino que es necesario revisar su significado original, el que adquieren en contexto y el que tienen como unidades aisladas. Por otra parte, los elementos de intertextualidad se agrupan, en cada caso, en categorías, la mayor parte de ellas genéricas (o architextuales); aunque se revisan por separado, su agrupación permite notar las recurrencias de sentido. Asimismo, no está de más recordar que la lectura se realiza tomando como punto de partida los tres ejes de significación establecidos en el capítulo anterior.

Al iniciar este trabajo de investigación, en 2010, el centenario del nacimiento de Elena Garro parecía todavía medianamente distante, sin embargo, prometía reavivar el interés público, artístico, crítico y teórico en la obra de la poblana. Al entregar la versión final, en pleno 2016, la situación no parece haber cambiado mucho. Entre las iniciativas de la conmemoración ha habido lecturas, presentaciones de libros y artículos, aunque con poco impacto

en la difusión de la obra. Una reedición de los cuentos fue presentada por una editorial transnacional, aunque no ha despertado entusiasmo. Los críticos y periodistas han escrito, salvo honrosas excepciones, mucho más sobre la vida que sobre la obra. Los estudiosos de Garro seguimos siendo, en general, pocos y los mismos. Puede afirmarse que, tanto en la crítica como en la difusión de la obra de esta autora, todavía hay mucho por hacer.

I. UNA BREVE REVISIÓN BIO-BIBLIOGRÁFICA

Realizar las conexiones entre vida y obra suele enriquecer cualquier lectura, pero en el caso de la autora que nos ocupa dichos vínculos han resultado mucho más significativos, tanto que ningún estudio crítico realizado hasta ahora en torno a esta escritora pasa por alto la información biográfica. Esto se debe a varios motivos, como por ejemplo que Garro ganara notoriedad como la esposa de un destacado escritor y diplomático varios años antes de dar a conocer sus propios escritos. Por otro lado, algunos de los críticos contemporáneos de la autora conocían detalles de su vida privada que les permitieron reconocer ciertos referentes -personas y eventos- en los que se basaban algunos de sus textos, cuyas representaciones ficcionales con frecuencia se interpretaron como ataques, lo cual influyó notablemente en la recepción que tuvieron cuando fueron publicados. A lo anterior se sumó su ambigua y muy criticada participación en movimientos disidentes como el estudiantil de 1968, el obrero y algunos relacionados con la devolución de tierras a los campesinos de Morelos. Todo esto le ganó a Garro no pocas animadversiones dentro de los círculos intelectuales de la época. Finalmente, la propia Elena reveló muchos detalles de su biografía en cartas o entrevistas, que terminaron dirigiendo la atención hacia la vida más que hacia la obra.

Este trabajo no pretende descubrir en los textos las claves de una autobiografía, sino retomar los datos necesarios para comprender las preocupaciones temáticas de la autora y su visión del mundo, así como las condiciones en las que produjo su obra. Para ello, se basa principalmente en los diarios dados a conocer por Patricia Rosas Lopátegui en el 2002, que constituyen la fuente más directa y completa publicada hasta el momento; otras fuentes consultadas son las diversas entrevistas concedidas por la autora, las semblanzas elaboradas por críticos literarios y escritores, así como su correspondencia con amigos, admiradores y estudiantes de posgrado especializados en su obra –principalmente mujeres–. Aunque, como algunos autores han sugerido, la biografía de Garro es tan rica que bien podría convertirse en una novela (la propia Elena Poniatowska ficcionalizó algunos pasajes en su novela *Paseo de la Reforma*), en este capítulo abordaremos brevemente cinco aspectos de ella, sustanciales por el impacto que tuvieron en su producción: a) los años infantiles en un pueblo mexicano; b) el matrimonio con Octavio Paz y la asunción de la madurez como mujer; c) el activismo, d) los años del exilio, y e) la forma en la que la Garro asumió el oficio de escritora.

1.1 INFANCIA

Elena Garro pertenece a la generación que presenci6 la formaci6n del M6xico moderno. Nacida en 1917, pudo atestiguar las postrimerías del movimiento revolucionario y la constituci6n de las primeras instituciones derivadas de 6l. Fue, como Frida Kahlo y otras artistas sobresalientes y de gran proyecci6n internacional, una de las primeras mujeres que asistieron a las aulas universitarias en nuestro país. Tal vez por eso algunas obras de esta autora desafían las dimensiones convencionales para insertar allÍ mundos nuevos, a veces improbables, que nacen o existen solamente en la perspectiva de ciertos personajes o que se superponen a la realidad cotidiana: despu6s de todo, si bien Garro no atestigu6 directamente la revoluci6n, sí vio surgir una naci6n distinta, y se debati6 entre los valores anteriores, tradicionalistas, y las nuevas ideas sobre la sociedad, la mujer y lo mexicano.

La infancia de Elena Garro fue particularmente inestable debido a las condiciones en las que se encontraba el país, aunque 6sa no era la 6nica raz6n. En primer lugar, la familia Garro Navarro traslad6 su residencia en diversas ocasiones: la propia autora relata haber nacido en Puebla "por accidente",¹ durante una visita que su madre hiciera a una de sus hermanas. De acuerdo con la versi6n de la escritora, todo apuntaba a que su nacimiento tendría lugar en España, de donde su padre, Jos6 Antonio Garro, era originario, y donde la

¹ Patricia Rosas Lop6tegui, *Testimonios sobre Elena Garro: Biografía exclusiva y autorizada de Elena Garro*, Ediciones Castillo, Monterrey, 2002, p. 82.

familia estaba asentada, pero a causa de una discusión matrimonial, Esperanza Navarro –mexicana– decidió volver a su país. La familia nunca regresaría a Europa,² aunque tampoco tendría una residencia fija: se instalaría primero en la Ciudad de México, posteriormente en Iguala y luego de nuevo en la capital. A pesar de esto, la novelista dijo en más de una entrevista que no tenía recuerdos de Puebla, ni tampoco demasiados sobre su etapa en la ciudad. Así, reduce su niñez a los años transcurridos en Iguala, como se manifiesta en la famosa carta que dirigiera a Emmanuel Carballo, en la que hace un acopio de anécdotas sobre este periodo y afirma que cree en la felicidad porque recuerda que la practicó en la infancia.³ El fin de este periodo es, en la reconstrucción que la autora hace de su propia biografía, el momento en el que es enviada a vivir con unas tías en la Ciudad de México, donde estudiaría –primero en un internado, más tarde en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM– y conocería a Octavio Paz, con quien se casó en 1937.

La niñez que Garro prefiere recordar en sus recapitulaciones es también la que se recrea en su narrativa: un paraíso perdido situado en una casa familiar.

² El paralelismo con Frida Kahlo podría extenderse: la pintora era hija también de un emigrante europeo –alemán– que fue particularmente protector con ella, mientras su madre era aparentemente más distante. El tema de la identidad nacional sería determinante para ambas artistas, aunque con distintos resultados en ambos casos: Garro manifestaba ser una "no persona", carente, entre otras cosas, de nacionalidad; Frida, por su parte, abrazó lo mexicano al punto de convertirlo en uno de sus sellos distintivos. Ambas se casaron con hombres sobresalientes en su mismo ámbito de creación y este hecho tuvo un gran impacto en sus vidas y en sus carreras. Finalmente, tanto Garro como Kahlo presentan una constante en toda su obra: la representación (explícita en un caso y más velada en el otro) de sí mismas.

³ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, 4a ed., Porrúa, México, 1994, p. 476.

Llama la atención que los elementos que relata son siempre los mismos: sus correrías como niña rebelde, acompañada por sus hermanos y su primo Boni, y las dos vetas de su educación: una, medianamente formal, impartida por el profesor Rodríguez en una escuela organizada por los habitantes del pueblo, y otra, informal, recibida de sus padres y su tío, a quienes recordó siempre como gente instruida y cuya influencia sería determinante en la obra que produciría la autora. Es sobresaliente que, en sus evocaciones, pareciera que el mundo es apenas el jardín y todos los habitantes fueran su familia: "Ésa era mi familia paterna, muy corta pero muy igual, todos éramos uno, desde los mozos: don Félix, Rutilio, Antonio, las muchachas Fili, Tefa, Ceferina, Candelaria, mi madre, mi hermanito, mi padre, mi tío, Deva, Estrellita, Boni, el Profesor, Toni el perro y yo".⁴ Más tarde, los cuentos y novelas basados en el periodo vivido en provincia son los que admiten la magia dentro del orden natural de los eventos; en ellos, los niños crean una realidad paralela, una especie de mundo aparte. Pareciera que todo sucede también en un solo jardín, y que lo exterior fuera desconocido y amenazante: una especie de castigo, el umbral que no puede cruzarse sin arriesgar el equilibrio del Edén o, al menos, la vida de quien lo desafía.⁵

⁴ *Ibid*, p. 483.

⁵ Aunque Elena Garro y Octavio Paz se casaron muchos años después, cuando la familia de la escritora ya radicaba en la capital, en sus memorias esto siempre aparece como una desobediencia a la autoridad paterna y como el cruce irreversible del umbral del mundo de la dicha.

En lo anterior se perciben ecos bíblicos: entre las ideas más arraigadas de la autora, inculcadas por sus padres durante la niñez, se encuentran el catolicismo y la defensa de la monarquía, valores que defendería fervientemente hasta su muerte, como se lee en la citada carta a Carballo y en múltiples entrevistas. Sin embargo, a pesar de declararse abiertamente conservadora, Elena Garro se representa a sí misma como una rebelde desde aquellos años en los que se resistía a tomar clase y escapaba por la ventana, se negaba a leer una composición escolar en un evento público y afirmaba no estar interesada en ir a estudiar a un colegio de señoritas, a pesar de que su hermana Deva acudía a él.⁶ Ésta es, quizá, una de las contradicciones fundamentales que señalan quienes han estudiado la biografía de Garro y de quienes la conocieron en persona: aparentemente ingenua e indefensa, sorprendida ante la maldad del mundo y los valores modernos, es también una provocadora, una transgresora sin remordimientos. En carta a Carballo relata:

Las monjas teresianas (con las que estuve antes de ir a Iguala, viaje que coincide con el momento en que empezó la persecución religiosa) estaban sorprendidas ante mi necesidad: ‘Ofendes a Dios’, y para mostrar mis ofensas debía clavar una espina de rosal en un Sagrado Corazón que estaba colocado sobre el pupitre de la monja. Yo clavaba la espina y me quedaba tan campante. ‘¿No tienes remordimientos?’, me preguntaba mi padre con aire preocupado.

⁶ *Ibid*, pp. 477-482.

‘No, no tengo remordimientos’. Al final, cuando ya mi padre era muy viejo, continuaba asombrado: ¿Todavía no tienes remordimientos de nada?’ Era penoso, no tenía remordimientos. Más bien, todavía no los tengo.⁷

Es importante señalar que en los relatos infantiles de Garro –verídicos o ficcionales– la autoridad paterna es prácticamente inexistente; así, mientras que los padres son figuras determinantes en su formación, pues "[le] 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",⁸ también fueron quienes "la condujeron al fracaso", en parte porque no le brindaron un marco estable, pues "vivieron siempre fuera de la realidad". Elena los describe como seres cultos, lectores; el padre aparece –recordado o ficcionalizado– como un hombre protector y afable, "el típico padre español [...] que consiente mucho a sus hijos [...] muy bueno y muy culto".⁹ Esta figura, semejante al "prototipo del rey de los cuentos de hadas",¹⁰ es uno de los pocos actantes masculinos que son representados

⁷ *Ibid*, p. 480. De acuerdo con Rosas Lopátegui, "los primeros años infantiles en la Ciudad de México son ficcionalizados en el cuento 'Una mujer sin cocina'. Ahí surge el rigor del bien y el mal, las niñas son reducidas a objetos buenos y malos, según su desempeño académico" (Rosas Lopátegui, *op. cit.*, 2002, p. 84). Esto es coherente con lo que relata la autora: las monjas son representadas como una autoridad que puede reprender, figura que no aparece, o al menos no de la misma forma, en los relatos situados en Iguala.

⁸ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, 1994, p. 477.

⁹ Michéle Muncy, "Encuentro con Elena Garro", en *Deslinde*, núm. 14, 1980, p. 41.

¹⁰ Patricia Rosas Lopátegui, *op. cit.*, 2002, p. 67.

positivamente en su narrativa, sobre todo en la posterior a *Los recuerdos del porvenir*.

La figura materna, por otra parte, es más difícil de descifrar. Al menos en las novelas, no parece existir una representación sana de la maternidad, mientras que en cartas y entrevistas, Garro la coloca "en otro orden, fuera de la realidad",¹¹ y dice que "era muy buena, pero era como una hermana. No era como madre. Era otra hija de mi padre. Muy caprichosa".¹² Entre las cualidades que le asigna, como recuerdo o como personaje, están las de ser una gran lectora y narradora, incluso con talento para escribir:

Una carta que me escribió a París, que a Octavio le gustó mucho porque escribía muy bien mi mamá, contaba todo lo que pasaba en México, todo, desde la política, la literatura, la familia, y todo muy bien redactado. Decía Octavio: "Déjame leer las cartas de tu mamá porque son las únicas interesantes. Las de mi mamá son una tontería". Sí, porque las de su mamá eran: "Querido hijito, cómo has estado". En cambio mi mamá qué querida hijita ni qué nada. Era: "Aquí pasa esto y esto, y el presidente..."¹³

Es interesante que esta figura femenina se traslada a la ficción como un ser casi carente de atributos, ausente, refugiado siempre en la lectura y ajeno a lo que

¹¹ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, 1994, p. 486.

¹² Michéle Muncy, art. cit., 1980, p. 41.

¹³ Patricia Rosas Lopátegui, *op. cit.*, 2002, p. 69.

ocurre a su alrededor. Sin embargo, es la menos nociva de las madres que aparecen en la narrativa garriana. Los otros extremos serían la mujer mayor que absorbe y manipula a su hijo varón y violenta a una mujer más joven (generalmente su nuera) y la protagonista, cuya irresponsabilidad y falta de determinación terminan por arrastrar a su hija al desastre, aboliendo su identidad y sus posibilidades de hacer una vida independiente, lo cual en algunos casos provoca su rebeldía, que suele tener consecuencias funestas.

Si, como hemos visto, los padres de Elena Garro no aparecen como los adultos capaces de establecer límites durante su infancia, también es posible decir que esta función es asumida, en ocasiones, por otro componente familiar fundamental para la escritora: los sirvientes indígenas. Anteriormente en este capítulo se cita la enumeración que la propia novelista hace de los miembros de su familia: sin duda llama la atención que incluya a su profesor, a los mozos y a las "muchachas". Algunos de ellos aparecerán ficcionalizados más tarde, en algunos casos conservando incluso sus nombres, como Tefa y Rutilio; esto es común en *Los recuerdos del porvenir* y los relatos de *La semana de colores* que, como hemos dicho, recrean en gran medida los años infantiles en Iguala. En dichos textos, los indígenas aparecen como los ancestros sabios, como los verdaderos "mayores"; su influencia nutre la imaginación de Elena desde entonces: no son pocos los estudiosos que han detectado el origen de muchos

de los elementos mágicos que aparecen en la literatura de Garro en la cosmovisión de los antiguos mexicanos. Sin embargo, también es consistente en la narrativa de la autora la relación de los "indios" con elementos negativos o adversos, como la magia negra, la agresión, la traición y la discriminación. Mientras que en muchos de sus recuerdos infantiles se percibe a los criados como personas entrañables para la niña Elena, también es palpable la sensación de extrañeza que le produce ser una "güera" en un país de morenos. Relata, en carta a Emmanuel Carballo:

Mi gran amigo y compañero era Boni Garro, nos parecíamos mucho, sólo que él tenía los ojos azules. En una de nuestras correrías por el monte un arriero me preguntó: ‘¿Cuál de los dos ancianitos es tu papá, niña?’ ‘¿Ancianitos?’, pregunté humillada. ‘Sí, tú también naciste ya ancianita, con el pelo blanco’. Sus palabras nos preocuparon. En efecto, en todos los corridos y las canciones las mujeres tenían el pelo negro y ‘brillante’. Boni y nosotros quisimos quejarnos de la triste suerte de ser güeros, pero en la casa nadie escuchó.¹⁴

Ésta ha sido otra de las grandes contradicciones observadas en la obra de Garro: por una parte, la incorporación de la visión del mundo heredada de los ancestros mexicanos –que puede sintetizarse en una frase incluida en *Los recuerdos del porvenir*: "todos somos medio indios"–; por otra, la exaltación permanente de

¹⁴ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, 1994, p. 483.

lo rubio, al grado de volverlo equivalente de lo virtuoso, en contraposición con lo moreno, presentado en una gama amplia de connotaciones negativas que van desde 'vulgar' hasta 'maligno'. En su biografía encontramos también la defensa apasionada de los derechos de los indígenas, enfundada en un abrigo de pieles en su casa de las Lomas; sus diarios privados revelan que su predilección por lo europeo fue una constante en su vida y, según dice Elena Poniatowska en *Las siete cabritas*, "ser rubia fue su obsesión".¹⁵ A pesar de establecer una oposición tan marcada, nunca se define claramente la identidad nacional de la autora, que no termina de sentirse acogida como mexicana, pero tampoco se considera española en toda regla. Este conflicto recrudecerá con el tiempo, durante los años del exilio, y será uno de los ejes temáticos más importantes de las últimas novelas que publicara.

Recapitulando, se puede decir que la infancia es un referente fundamental en la ficción de Elena Garro; durante este periodo se cimientan algunos de los elementos que más tarde constituirían su estilo literario, como los elementos mágicos, la preocupación por la identidad y la incorporación de la cosmovisión indígena, así como algunos de los temas y valores ideológicos que conformarían la materia prima de su narrativa. En la literatura garricana la infancia es *su*

¹⁵ Elena Poniatowska, *Las siete cabritas*, Era, México, 2000, p. 104.

infancia: la que ella recuerda y vuelve a crear en un primer ejercicio de memoria como forma de invención.

1.2 MATRIMONIO

El más célebre de los hitos biográficos de Elena Garro es, sin duda, su matrimonio: la escritora no sólo ha sido, durante años, reconocida como "la que fuera esposa de Octavio Paz", sino que es uno de los episodios en los que ella misma insiste más al hacer el recuento de su vida. Además, la crítica especializada ha coincidido en que los últimos libros publicados por la autora giran en torno al tema de la infelicidad conyugal.

Su versión sobre la forma en la que casó con Paz es conocida y un tanto inverosímil. La refirió a Rhina Toruño, en 1998, de la siguiente manera:

Era menor de edad y Octavio me aumentó la edad para podernos casar, porque nos casamos sin el permiso ni de mis padres ni de su madre. [...] yo no lo sabía; iba a un examen de latín y en la esquina de la Universidad me cogió Octavio, con un grupo de sus amigos y me dijo:

—Vamos a que te tomen una foto.

—Y, ¿por qué? Tengo examen de latín ahora.

—No, no, vamos, vamos ahora.

Y como era muy dominante, pues fui. [...] De allí me llevaron a un edificio viejo, con una escalera vieja. Cogieron mis libros y los tiraron debajo de la escalera y subimos a un despacho. Estaba allí un viejecito; yo no sabía quién era, ni a qué iba. Me senté en un sofá de bejuco antiguo. [...] El señor empezó a leer un acta, de un librote que abrió; y pensé ¡qué lata! Entonces me dijo el señor:

—Póngase de pie, que se está casando.

¡Ah, caramba! Y me puse de pie, porque era la epístola de Melchor Ocampo. [...] Así que nos casamos y firmé el acta. [...] Después Octavio me llevó a su casa, a anunciarle a su mamá. [...] para mi papá fue muy mala idea. Yo no me atrevía luego a ir a mi casa. [...] Entonces fuimos a ver a mi tío Boni [...] Mi tío respondió:

—¡Hombre! ¿Cómo que te casaste? Chica, estás tan loca como una cabra. ¿Por qué has hecho eso?

—Pues, no sé por qué.

Y no sabía por qué, y de verdad no sé todavía por qué me casé.¹⁶

La anécdota anterior, tal como es narrada, da lugar a muchos cuestionamientos. El primero de ellos sería, ¿por qué una joven brillante, como la propia Garro se retrata a sí misma, sería tan cándida como para no saber a dónde la llevaban o qué estaba sucediendo? ¿No pudo negarse a firmar su acta de matrimonio? En relatos como éste se configura la consistente representación del cónyuge/amante como tirano: en sus memorias, este papel lo desempeña siempre Paz, aunque en

¹⁶ Rhina Toruño, "Elena Garro escribió su 'porvenir' en *Los recuerdos del porvenir*", en AA.VV., *Baúl de recuerdos. Homenaje a Elena Garro*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 1999, pp. 25-26.

sus novelas desfilan otros hombres con quienes sostuvo relaciones sentimentales complicadas y con finales desdichados.

En segunda instancia, resalta en la construcción de esta narración el eco bíblico que se mencionaba en la sección anterior. Si el paraíso infantil era el jardín que se abandona por una desobediencia y al que no se puede volver nunca, el mito termina de construirse con esta representación de la inocente que pierde la gracia del padre, no por auténtica maldad o rebeldía —como Satán—, sino porque alguien la ha engañado. Así, la serpiente/marido la ha orillado a cometer un pecado que deberá expiar el resto de sus días. Esta desobediencia primordial aparece representada en toda la narrativa garricana y es, junto con el adulterio, la máxima falta cometida por las protagonistas femeninas y fuente de todos sus males, aunque en la representación de sus desventuras, ambas faltas parecen menores en comparación con el castigo recibido.

La última observación que me interesa plantear al respecto del episodio de las nupcias de Elena Garro con Octavio Paz es la más delicada de ellas; aunque la obra de la escritora mexicana ha sido considerada feminista por prácticamente todos los especialistas que la han abordado, no es posible dejar de notar que su postura es, en general, ambigua. Por un lado, quienes la conocieron la describen como una mujer incendiaria, nunca sumisa, que incluso compite por ser el centro de atención en las reuniones y, con frecuencia, vence

en esto a su esposo. Ella misma reconoce haber sido rebelde siempre, e independiente, como declara en una entrevista:

Las mujeres somos traidoras [...]. En serio, no lo reconocemos, pero somos traidoras. Como tenemos que vivir de acuerdo con las ideas o la férula de un señor, pues no nos queda de otra sino la traición. La mujer ha estado sometida, cierto, pero depende en gran parte de ella, porque si no le da la gana, no la somete nadie. Yo soy muy independiente, hay que tirar la casa por la ventana. Pero si te fijas, te cuesta mucho.¹⁷

En esta entrevista, en sus diarios y en su obra, podemos ver que Garro describió los estados más nocivos de la sumisión femenina. Sin embargo, dichos estados son consecuencia de las propias decisiones de la autora-protagonista, incapacitada para la emancipación, permanentemente infantilizada, como se muestra en la anécdota de su boda. No es extraño, entonces, que ciertas protagonistas, como Mariana, sean descritas como mujeres-niño, adjetivo (curiosamente, masculino) con el que la propia autora identificaba a lo femenino bello, virtuoso o poético, aunque condenado a la desventura. Poniatowska señala que, durante los años del exilio, Garro exigió siempre que alguien más –

¹⁷ Luviano y Pacheco, *apud* Patricia Rosas Lopátegui, *op. cit.*, 2002, p. 247.

esposo, amigos, amantes, estudiosos de su obra, gobiernos— se hiciera cargo de todo:

Elena siempre vivió en el hambre (dentro de un lujoso abrigo de piel de pantera que le sentaba muy bien), siempre se sintió perseguida, siempre dependió de la dádiva. "¿Con qué voy a pagar la cuenta?" es una pregunta constante en su vida y en su obra. (Los que podían pagarla tenían que ser multimillonarios, porque Elena siempre se quedó en el Beau Rivage de Lausana, el Plaza de Nueva York, el George V de París). Los demás eran responsables, tenían que sacarla adelante a ella, a su hija y a sus gatos.¹⁸

Habría que revisar con más tiento, entonces, las lecturas feministas de la obra garricana; si bien en su narrativa hay una potente denuncia a las estructuras tradicionalistas en las que el hombre detenta el poder, no existen suficientes razones para pensar que esto fuera un recurso deliberadamente crítico de la autora. Por el contrario, su ficción, donde existen víctimas y verdugos, se ocupa mucho más de representar la tensión permanente entre el Bien y el Mal que los conflictos de género.

Lo que sí es claro y diferenciado es el concepto que la autora tiene del matrimonio. Más que considerarlo una institución, lo describe como una especie de castigo, una condena que anula la forma de vida anterior —dotada de libertad

¹⁸ Elena Poniatowska, *op. cit.*, 2000, p. 104.

creativa— y somete a la mujer a los designios casi siempre absurdos, injustificados o incluso malignos de un cónyuge manipulado por una mujer mayor.¹⁹ Garro nunca termina de asumir el matrimonio como una decisión o una transición a la edad adulta, sino como el primero de sus exilios: "un día me casé, abandoné a mis maestros",²⁰ relata en la misma carta en la que afirma que nunca le atrajo la idea de la vida conyugal: "La única razón que encontré siempre para casarme era poder beber café. Aunque, en verdad, nunca pensé en [eso]. El mundo ofrecía demasiadas atracciones para encerrarse en una casa ajena con un desconocido. Sólo imaginarlo [me] producía miedo".²¹

Esta idea sobre el matrimonio es otra invención de la memoria de Garro. Aunque en todas las entrevistas se mantiene firme en decir que lo que impidió que realizara una brillante carrera artística —como actriz o bailarina— fue Octavio Paz, quien le prohibió incluso continuar estudiando,²² es curioso que, en otros momentos, le da crédito al poeta por haber sido el principal impulsor de sus comienzos como escritora. Fue él precisamente quien incluyó sus obras teatrales en *Poesía en Voz Alta*, en 1958, y fue también quien consiguió que se publicara, en 1963, *Los recuerdos del porvenir*, que le valiera a la autora el premio Xavier

¹⁹ Esta conceptualización se encuentra en la mayor parte de su producción narrativa y en sus diarios personales, donde diversas figuras femeninas —desde Josefa Lozano, su suegra, hasta la filósofa María Zambrano— son descritas como seres malévolos, vulgares u hostiles.

²⁰ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, 1994, p. 485.

²¹ *Ibid.*, p. 479.

²² Rhina Toruño, art. cit., 1999, p. 28.

Villaurrutia, con lo que comenzaría sus intentos de ganarse la vida mediante la escritura. No se puede negar que los años de convivencia con Paz fueron tormentosos en más de un sentido: la pareja sufrió penurias económicas y pronto descubrió los que comenzarían como pequeños conflictos y más tarde serían las diferencias irreconciliables que los llevarían a la separación definitiva (fáciles de leer, por ejemplo, en las *Memorias de España 1937*). En los diarios de la escritora se reflejan etapas de severa depresión e incluso un intento de suicidio –que también habría de ficcionalizar más tarde–. Sin embargo, no puede dejar de reconocerse la gran influencia que los años de la odisea por Europa, Japón y Nueva York junto al entonces diplomático, y el contacto constante con intelectuales y artistas, tuvieron en la obra que Garro produciría posteriormente.

Es importante señalar, por otra parte, que en el imaginario de la escritora "matrimonio" y "amor" son dos cosas distintas. El primero es la condena de la que hemos hablado, la restricción de la libertad y la identidad; el amor, en cambio, tiene siempre el tinte de la imposibilidad: se trata de una relación prohibida o irrealizable por factores externos –como la distancia–; comúnmente, las protagonistas de las ficciones garrianas encuentran el amor en seres que no pertenecen a su mundo, que se encuentran distantes, pero que son los únicos capaces de liberarlas de lo que las oprime, y a quienes tienen que esperar. En algunos casos, estos amantes realmente vuelven y rescatan a la

"rubia en problemas"²³ –como en *Los recuerdos del porvenir*–, pero conforme los conflictos en la vida de la autora adquirieron mayor gravedad, este desenlace va desapareciendo de su narrativa. Aunque Garro tuvo varios amoríos más o menos públicos, su correspondencia y las notas en sus diarios apuntan a que la base para esta idea del amor romántico fue la relación –directa en inicio, epistolar después– que sostuvo desde 1949 con Adolfo Bioy Casares (1914-1999), a la que ha descrito como su "amor loco" y como un "mal sueño" por el que casi muere.²⁴

A pesar de la inestabilidad de su vida marital, Poniatowska narra que son esos precisamente los años de "su magnificencia". Según la periodista y otros críticos, que convivieron con la pareja Paz-Garro, era ella el centro de atención: inteligente, atractiva, virulenta y aguda en sus opiniones, talentosa y guapa. Siempre estuvo rodeada de admiradores, sin embargo, para ella –en su vida y en su obra– "la presencia masculina es siempre hostil".²⁵ El único lazo confiable en el que la escritora y sus protagonistas encuentran protección y complicidad es el filial. Al respecto, María Silvina Persino comenta:

²³ Esta analogía entre los estereotipos femeninos de la novela policiaca y los personajes centrales de la narrativa de Garro es planteada por Beatriz García en su artículo "Una rubia en problemas. (Elementos de la novela negra en seis textos de Elena Garro)", incluido en Patricia Rosas Lopátegui (ed.), *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro. 50 años de dramaturgia*, Porrúa, México, 2008, pp. 454-459.

²⁴ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, 1994, p. 485.

²⁵ Elena Poniatowska, *op. cit.*, 2000, p. 102.

Generalmente, cada pareja madre-hija funciona como bloque indisoluble, cada uno de sus miembros guarda lealtad al otro y se protegen entre sí frente a la adversidad del mundo que las rodea, inexorablemente hostil. [...] La protección es mutua. [...] la relación madre-hija tiene un carácter positivo y redentor en la obra de Garro. Este lazo entre mujeres, que no libera pero protege, se representa en un gineceo que incluye no sólo a la madre y a la hija, sino también a otras mujeres perseguidas, amenazadas, cercadas pero juntas. Si algo tiene de feminista la obra de Garro [...] reside en la alianza entre mujeres y, más específicamente entre madre e hija.²⁶

Es evidente la relación simbiótica que unió a Elena Garro y Helena Paz²⁷ hasta la muerte de la primera. La escritora nombraba a su hija "mi maestro", "gran amor de mi vida" y afirmaba que era una de las grandes poetisas mexicanas, pese a que su obra ha tenido una modesta publicación y ha carecido de reconocimiento. Sin embargo, esta relación era también compleja, y en ella quizá la más afectada fue Helena, atada a su madre y sus peregrinajes, separada de la posibilidad de hacer su propia carrera y, al final, desvalida, como apunta Patricia Vega: "me fue imposible sustraerme del doloroso impacto que me causó el desamparo de Helena Paz: a sus 52 años de edad condenada a ser una

²⁶ María Silvina Persino, "La representación de la maternidad en la obra de Rosario Castellanos y Elena Garro", en *Revista de la Universidad de México*, núms. 593-594, 2000, pp. 13-14. Aunque para Persino la unión de las madres y las hijas en la obra de Garro es un rasgo feminista, es decir, positivo, en este trabajo se sostiene que no lo es. Esto resulta más claro en *Un traje rojo para un duelo*, novela narrada desde el punto de vista de la hija, que denuncia lo enfermizo de la relación, que ella siente más como un lastre que como una liberación.

²⁷ "Las dos Elenas" del cuento de Fuentes, como las llaman también el resto de los críticos o escritores que convivieron con ella, a pesar de que hay una diferencia en la grafía, pues el nombre de la hija de Paz iniciaba con H. En este texto nos referimos a ellas usando también este plural.

eterna niña inválida, necesitada de ingerir barbitúricos y de estar, casi todo el tiempo, al lado de su madre".²⁸

Como se ha visto, de la etapa que comienza a finales de los treinta y termina a principios de los sesenta surgen tres de los elementos temáticos fundamentales en la narrativa garriana: el matrimonio como lastre, el amor irrealizable y el vínculo indisoluble entre madre e hija. De esta época data el comienzo de la carrera de Garro como escritora, con las primeras escenificaciones de sus obras y la publicación de *Los recuerdos del porvenir*. Aunque la autora no reconociera estos años como felices, es indudable que fueron determinantes en su biografía y en su formación artística. Es probable que no los refiriera como tales en cartas y entrevistas por el rencor que todavía le guardaba a su exmarido, que perduraría hasta su muerte, pero ésta es la auténtica era dorada en la biografía de Elena Garro: cuando contaba con el reconocimiento y la admiración de círculos intelectuales nacionales y extranjeros, además de encontrarse en el punto más estable de su desarrollo creativo, que sería mermado más tarde por las duras condiciones en que vivió durante el exilio, aunadas con las depresiones severas y los delirios persecutorios que padeció durante sus últimos años.

²⁸ Patricia Vega, "Elena Garro o la abolición del tiempo", en Lucía Melgar y Gabriela Mora, *Elena Garro: lectura múltiple de una personalidad compleja*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2002, p. 117. A este respecto, Vega se extiende, hasta el punto de expresar que Garro "anuló la personalidad de su hija" como producto de la "lucha de narcisismos" que sostuvo toda su vida con Paz.

1.3 ACTIVISMO

La fase menos explorada de la biografía de Elena Garro, al menos hasta hace algunos años, es la que inicia aproximadamente en 1955 y finaliza con los sucesos de 1968, que la obligaron a abandonar abruptamente el país junto con su hija Helena. Durante estos trece años, la escritora estuvo públicamente involucrada en cuestiones relacionadas, primero, con la Reforma Agraria y, más tarde, con el movimiento estudiantil. Patricia Rosas Lopátegui, biógrafa "oficial" de Garro, ha insistido en describir esta faceta de la escritora como "activismo", e incluso ha publicado un libro²⁹ que recopila el trabajo periodístico que probaría, según la investigadora, el compromiso de la mujer de Paz con la defensa de los derechos de los indígenas y de los estudiantes. Al margen de los datos, en este trabajo se revisarán solamente los aspectos de crítica social que, desde su perspectiva ideológica, la novelista trasladaría a su obra literaria.

²⁹ El título de dicho tomo es, ni más ni menos, *El asesinato de Elena Garro*. En él podemos observar el desarrollo de la escritora en el oficio y sus innegables facultades como prosista, sin embargo, a pesar de la apasionada defensa que Rosas Lopátegui hace de ella, su participación en los movimientos agrario y estudiantil aún es ambigua, por momentos casi irresponsable. Aunque el corpus recopilado por la investigadora es valioso, no será considerado en este trabajo pues merecería un análisis más amplio para concluir algo al respecto.

La primera veta en la que se desarrollan las intervenciones sociales de Garro fue la que estuvo relacionada con los indígenas y el agrarismo. Durante un periodo considerable –suficiente para publicar decenas de artículos en la revista *Presente!*, de Cuernavaca, Morelos–, la autora se empeñó en defender la restitución de las tierras a los campesinos de Ahuatepec, Atlixco y Cuernavaca. Existen testimonios de que esta defensa era apasionada y notoria: la autora recogía en su casa a indígenas, los alentaba a ponchar llantas en eventos donde se reunían "los intelectuales" (un conjunto abstracto al que, por esos mismos años, Garro comenzó a denostar, y en el que estaba tácitamente incluido su exmarido), hablaba en su nombre y escribía piezas magistrales en las que representaba su situación y el motivo de su lucha (en 1954, la dramaturga comienza a trabajar en *Felipe Ángeles* y, apenas unos años después, en el conjunto que conformaría, más tarde, *Un hogar sólido*).³⁰ En esa época denunció, desde una posición privilegiada, los abusos cometidos contra una población vulnerable, y es indudable que su actividad rindió frutos al menos en lo literario: sus piezas teatrales han sido representadas por comunidades indígenas o marginadas, que las han abrazado como una bandera. Además, Elena Poniatowska relata que los campesinos de Morelos le contaron que Garro

³⁰ Elena Poniatowska, *op. cit.*, 2000, pp. 106-108.

tenía la intención de alfabetizarlos para que pudieran defenderse,³¹ es decir, la escritora estaba realmente comprometida: su interés en la causa agrarista era auténtico.

Sin embargo, en contraposición con su contemporánea Rosario Castellanos, podemos decir que su motivación no surgía de la indignación o de una firme postura política, sino de la culpa y de la caridad, valores primordiales de su formación católica. La propia Elena afirma: "yo soy agrarista guadalupana, porque soy muy católica. Devota del Arcángel San Miguel y de la Virgen de Guadalupe, patrona de los indios".³² A esto se sumaba el cariño que profesaba a los criados de su casa infantil, a quienes consideró parte de su familia. Así se explica entonces el proceder ingenuo de Garro, que la llevó a protagonizar escándalos memorables en aras de lo que ella consideraba una causa justa y que —en sentido recto— lo era, aunque quizá por ello mismo demandaba un método más ortodoxo y consistente pues, si bien la novelista logró mucho con sus extravagantes diligencias, tampoco puede negarse que, cuando las cosas aparentemente se tornaron más graves, la autora prefirió huir,

³¹ Elena Poniatowska, "Prólogo", en Patricia Rosas Lopátegui, *El asesinato de Elena Garro. Periodismo a través de una perspectiva biográfica*, Editorial Porrúa/ Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2005, p. 25.

³² *Ibid.*, p. 26.

en el año de 1959, abandonando, entre otras cosas, las luchas campesina y obrera de las que también participó.³³

A raíz de su involucramiento en la política, y de haberse convertido en una especie de figura incómoda en los círculos intelectuales, Elena Garro comenzó a desarrollar el delirio paranoide que la acompañaría hasta el final de sus días y que la conduciría al autoexilio. A principios de los sesenta produce dos novelas que giran en torno a la persecución y la huida:³⁴ *Reencuentro de personajes* (1982) y una primera versión de *Y Matarazo no llamó...* (1991); la primera ficcionaliza la vigilancia de Archibaldo Burns, su pareja en aquel entonces, mientras que la segunda está basada en una huelga acontecida en esa época (ambas obras se publicarían casi treinta años después). Por aquellos años comienza también *Testimonios sobre Mariana*, que terminaría en 1977 y publicaría en 1982, aproximadamente. Los tres libros son disímiles en apariencia, pero comparten ciertos rasgos: el primero de ellos es que se nota la preocupación técnica de la autora (los tres están configurados en modos discursivos intencionados y consistentes, además de emplear recursos

³³ De acuerdo con Rosas Lopátegui, que recoge los diarios de Garro, la escritora salió del país justo antes de que el gobierno encarcelara a los líderes obreros, gracias a la posición de la que gozaba Paz, con quien aún estaba vinculada. Las dos Elenas se trasladaron a París y no volvieron a México sino hasta 1963.

³⁴ En esta época se publica también *La semana de colores* (1964), obra vinculada con el mundo indígena pero también con otros temas que se desarrollarán más en obras posteriores, como la imposibilidad del amor. Podría considerarse que este libro, junto con *Felipe Ángeles*, son las obras de transición temática y estructural de la autora, pues su creación corresponde con los inicios del periodo activista. Por otra parte, en esta época es cuando se concibe *Un traje rojo para un duelo*, que se menciona en entrevista con Sommers, en 1968, y cuyos derechos de autor son registrados por Garro en 1971.

narrativos más complejos, sobre todo en el caso de *Reencuentro...*); además, sus protagonistas son seres inocentes que se han involucrado, sin saberlo, en un mundo que no conocen ni comprenden y que termina por asfixiarlos.

Por otra parte, los personajes se distinguen entre sí en su construcción psicológica: a pesar de que Mariana y Verónica son similares en su descripción física, puede decirse que la primera es mucho más pasiva que la segunda, quien no se resigna a su suerte y busca escapar. Eugenio Yañez, figura central de *Y Matarazo...*, es uno de los pocos protagonistas masculinos creados por la autora: un oficinista anodino que se ve involucrado en un conflicto político sin siquiera darse cuenta. En las dos novelas "femeninas" está presente también la crítica a los círculos intelectuales, representados como grupúsculos pervertidos y malignos, y en la tercera, masculina, es evidente la denuncia del sistema mexicano, cuya corrupción y violencia son expuestas. En su favor, puede decirse que las observaciones de la conducta humana presentes en su narrativa son mucho más agudas mientras son más universales, es decir, cuando se alejan de las alusiones y las venganzas literarias. Además, es en esta etapa cuando comienza la renovación de los géneros con los que establece relaciones intertextuales, como el cuento de hadas, el folletín, la novela gótica, el guión cinematográfico y la novela policiaca. Puede decirse que, en estos años, Garro se encuentra consciente del oficio y comienza a adueñarse de él, pero es también

el momento del quiebre que fracturaría su carrera en un "antes" y un "después", al menos en la percepción de la crítica.³⁵

En la década de los sesenta, la novelista tuvo dos tropiezos significativos en el ámbito político. El primero, su involucramiento en la investigación sobre la muerte del presidente Kennedy, mediante declaraciones sin fundamento claro acerca de la participación del gobierno cubano en el atentado. Además de haber sido informante de un agente de la CIA, se presentó el 25 de noviembre de 1963 con su hija a gritar "¡Asesinos!" afuera de la embajada cubana. Sin embargo, las declaraciones hechas por Garro fueron descartadas por el Departamento de Estado norteamericano, pues los reportes de la investigación dicen que "a pesar de su acceso a mucho de lo que está sucediendo en México, incluyendo la situación campesina, el hecho es que tiende a romantizar los acontecimientos al reportarlos y hace difícil, a veces, determinar el grado de credibilidad y la verdadera utilidad de la información que de ella extraemos"; en el reporte final consta que "el asunto fue tratado con escepticismo porque cierto agente consideró que Elena Garro no era exactamente racional".³⁶

³⁵ Los críticos que coinciden en esta idea de la división son Elena Poniatowska, Emmanuel Carballo, Fabienne Bradu y Rinha Toruño. Por otra parte, estudiosas como Lucía Melgar o Patricia Rosas Lopátegui no se pronuncian por una clasificación tajante.

³⁶ Patricia Rosas Lopátegui, *op. cit.*, 2002, pp. 259-261. Garro afirmaba, por ejemplo, haber visto a Lee Harvey Oswald en una fiesta, apenas un par de meses antes del asesinato de Kennedy.

Esta tendencia a "romantizar" o, en algunos casos, a inventar acontecimientos, que muchos recordarían como una de las características más memorables de Elena Garro y su hija, fue la que detonaría los acontecimientos de 1968, que nunca han terminado de esclarecerse: aún no se sabe con certeza cuál fue la participación de Carlos Madrazo y Garro en el movimiento estudiantil, y aún existen opiniones encontradas acerca de las famosas declaraciones en las que señalaba a "500 intelectuales" –con nombres y apellidos, entre los que se encontraban, por ejemplo, Leonora Carrington, que nunca estuvo involucrada– como instigadores de los jóvenes y, por tanto, responsables de la matanza del 2 de octubre. Es posible que la escritora, como en otras ocasiones, se contradijera y enredara en sus propias declaraciones, y después cayera presa de su propia tendencia a la paranoia. Elena Poniatowska sostiene que la mayor parte de los "terribles sucesos" que la llevaron al exilio ocurrieron en la imaginación de la escritora, que fue su propia peor enemiga: "A raíz de la matanza del 2 de octubre de 1968, Elena Garro se desquició. [...] abandonó su casa de Alencastre y se escondió en una casa de huéspedes³⁷ en

³⁷ El periodista Rafael Cabrera realizó muy recientemente un reportaje en el que explora este acontecimiento particular, que hasta el momento era prácticamente desconocido: la huida de Garro, los detonantes de ésta y las circunstancias en las que tuvo lugar. Su texto, "La desconocida historia de la fuga de Elena Garro", fue publicado en el número 309 de la *Revista Emeequis*, el 19 de agosto de 2013.

compañía de la Chata. [...] Las declaraciones de Elena Garro en los periódicos fueron caóticas".³⁸

Sin embargo, su recuento de los hechos retoma la actitud de la inocente involucrada en los sucesos a pesar de su voluntad:

En el 68 yo no me metí para nada. Vivíamos solas allá en Las Lomas, nos cortaban la luz, nos amenazaban... Un día estábamos en el saloncito y unos muchachos se metieron con pistolas y me dijeron que Sócrates quería hablar conmigo y que volverían a recogerme a las 4 de la mañana. El coche se paró frente al cine [Chapultepec] allí hablé con Sócrates [Campos Lemus], Sóstenes Tordecillas y Guillermo González Guardado. Y me empezaron a decir que Madrazo debería encabezar el movimiento para convertirlo en una revolución social. Y dijo Sócrates: 'tenemos la calle y vamos a ganar'. Se fueron y no volví a saber de él hasta que leí en los periódicos que el 5 de octubre me había acusado de proponer a Madrazo y de que les daba 14 mil dólares a la semana para comprar armas; me acusaron entonces de ser agente de la CIA, espía del Vaticano, de comunista y terrorista.³⁹

Sintiéndose perseguida por el gobierno, por los comunistas y, además, por los intelectuales –que, evidentemente, la repudiaron–, la narradora y su hija

³⁸ Elena Poniatowska, *op. cit.*, 2000, pp. 117-118.

³⁹ Patricia Vega, *art.cit.*, 2002, p. 133.

vivieron como prófugas en hoteles, hasta que ambas decidieron abandonar el país por carretera el 29 de septiembre de 1972.⁴⁰ No volverían sino hasta 1991.

1.4 EXILIO

Aunque la fecha que Elena Garro recuerda como la de su salida del país es el 29 de septiembre de 1972, puede decirse que su peregrinaje comenzó desde octubre de 1968. Durante cuatro años, las dos Elenas cambiaron constantemente de domicilio, de apariencia (se tiñeron el cabello de negro) y de lugar de residencia: como Eugenio Yañez, el protagonista de *Y Matarazo no llamó...*, en principio huyeron al norte del país; más tarde se trasladaron a Nueva York, donde vivieron en hoteles, para volver más tarde a México y luego, nuevamente, a esta ciudad estadounidense, cuando el exilio se volvió definitivo. Sin embargo, debido en parte al involucramiento de Garro con asuntos sensibles para el gobierno estadounidense en la década anterior, el asilo les fue negado.

⁴⁰ Los acontecimientos que más claramente las llevaron a tomar esta determinación fueron la muerte de Carlos Madrazo, amigo de Garro, en un accidente aéreo en 1969, la advertencia recibida por un estudiante acerca de un posible atentado contra ellas (referido al periodista Luis Enrique Ramírez) y las constantes hostilidades que ambas relatan haber padecido desde 1968 –como cortes de luz, amenazas telefónicas y el atentado contra sus gatos, ficcionalizado en *Sócrates y los gatos*–. Sin embargo, la versión de Elena sobre estos hechos data de 1991 y aunque tenga bases en la realidad, no se ha definido su confiabilidad. Elena Poniatowska, en su prólogo a *El asesinato de Elena Garro*, descarta que la escritora hubiera estado en un peligro grave y atribuye la huida a su propio delirio persecutorio (pp. 23-29). Por otra parte, estas contradicciones en la acusación que la señala a un tiempo como comunista y reaccionaria serían ficcionalizadas más tarde en *La casa junto al río*.

Así, se trasladan a España en 1974,⁴¹ donde permanecen hasta 1981. En ese año, con el dinero obtenido como parte de un premio literario, Elena Garro y Helena Paz se mudan a París, donde residirían hasta 1993 (con una breve estancia en México en 1991). Durante estos años, sólo en París tienen domicilio fijo: en España y Estados Unidos viven en hoteles, en varios departamentos, incluso en distintas provincias (en España van de Madrid a Ávila y luego a Cangas de Onís) y, en la etapa más cruda, viven en un asilo para mendigos,⁴² de acuerdo con las anotaciones del diario personal de la escritora y la correspondencia intercambiada con periodistas e investigadores como Luis Enrique Ramírez y Gabriela Mora.

En la división que se hace de su biografía en este estudio éste es el periodo más largo; se trata de una etapa caracterizada por la desolación –que la autora reflejaría en cartas, memorias, entrevistas y obras–, pero también son años muy productivos en lo relacionado con la escritura, directamente vinculada con los recuerdos. Garro lleva un diario en el que combina los acontecimientos cotidianos –descripciones de la gente con la que convive, relatos de anécdotas, reflexiones sobre su condición y sus preocupaciones– con narraciones de otros periodos de su vida (algunos de los cuales aparecerán ficcionalizados en las

⁴¹ Allí, Garro obtendría su "antigua nacionalidad española" en 1977, de acuerdo con la cronología de Lucía Melgar. En Lucía Melgar y Elena Mora (coords.), *Elena Garro: Lectura múltiple de una personalidad compleja*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2002, p. 323.

⁴² Patricia Rosas Lopátegui, *op. cit.*, 2002, p. 440.

novelas que datan de esta época). De acuerdo con la interpretación de Rosas Lopátegui, Elena busca un refugio en realidades paralelas como el Tarot, la lectura, la escritura y la memoria como forma de escapar de la realidad que enfrenta.⁴³

Como producto de lo anterior, surgen algunos de los mitos personales de la escritora: el primero de ellos, quizá el más llamativo, la idea de ser una autora maldita, condenada al ostracismo y perseguida por Paz y sus amigos poderosos: "Es un pecado de Nerón⁴⁴ haber pedido que no nos dieran trabajo allá y de calumniarnos aquí. Recuerdo cuando lo recogí en mi casa de París y me rogaba que me suicidara para poder hablar bien de mí: 'Helencitos, si te mueres diré que eras un Genio, etc., etc.' ".⁴⁵

El segundo mito creado a partir de este periodo errático es el del baúl⁴⁶ lleno de manuscritos que viajaba con ella en cada mudanza pero poco a poco fue menguando, de manera que muchos textos quedaron incompletos o inservibles por el maltrato y los orines de los muchos gatos que Elena adoptaría en cada país (al volver a México llegó a tener casi cuarenta). Es de este mítico

⁴³ *Ibid.*, p. 300.

⁴⁴ La autora se refiere a su exmarido.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 316.

⁴⁶ Aunque la autora ha mencionado en diversas entrevistas que era más de uno, o que se trataba de cajas simples o valijas, la representación de su leyenda ha fijado la imagen de un solo baúl sin fondo, del que brotan manuscritos y que, se presume, guarda siempre más textos inéditos, algunos inconclusos (Patricia Rosas Lopátegui, *Testimonios...*, p. 456). Se espera aún, por ejemplo, que vea la luz un texto mencionado en más de una entrevista: *Larga es la noche, Loreto*, del mismo modo que *Mi hermanita Magdalena* o *Parada Empresa* fueron obras que los estudiosos conocieron mediante las entrevistas que Garro concediera durante los años de su producción, pero que no pudieron leer directamente sino hasta los años noventa.

baúl de donde salen, en 1980, los libros que entregaría a Emilio Carballido y que él, a su vez, propondría a editorial Grijalbo: *Andamos huyendo Lola*, *La casa junto al río*, *Testimonios sobre Mariana*, *Y Matarazo no llamó...* y *Reencuentro de personajes*. De él saldrían después novelas, rechazadas previamente por otros editores, como *Mi hermanita Magdalena* y *Un traje rojo para un duelo*, que llegarían a publicarse al final de la vida de la autora o incluso después de su muerte.

Se puede decir que la mayor parte de la producción de la escritora estuvo guardada durante el exilio, lo cual ella y los críticos han explicado de diversas formas: de acuerdo con Garro, nunca le resultó sencillo conseguir editor, pues la mayor parte de sus novelas eran rechazadas; por otra parte, a veces se comprometía a enviar un texto y no terminaba de corregirlo dentro del plazo establecido (como ocurrió con *Un traje rojo para un duelo*); además, la mayor parte de sus novelas aludían eventos y personajes con los que no era conveniente involucrarse, entre ellos Octavio Paz y su madre, Josefa Lozano. Lo cierto es que durante esta época produjo muchas de sus novelas, algunos cuentos, ensayos históricos y un diario de cientos de páginas (la edición que hace Rosas Lopátegui tiene poco más de quinientas, y en él se aclara que muchas de ellas aparecen incompletas, mientras que otras tantas se perdieron). Así, de este periodo datan las últimas versiones de *Testimonios sobre Mariana*, *Y Matarazo*

no llamó, Un traje rojo para un duelo (novela, originalmente concebida como obra de teatro), *Inés* (inicialmente cuento), *Andamos huyendo Lola*, *La casa junto al río*, *Mi hermanita Magdalena*, *La semana de colores* (al que se agregaron "Nuestras vidas son los ríos" y "Era Mercurio", escritos en los años sesenta), "Parada San Ángel", (antes "Parada Empresa"), otras novelas menos célebres, como *Un corazón en un bote de basura*, y algunos textos perdidos como "Cuento de Anapurna", "El visitante" y un libro sobre Greta Garbo, entre otros.

Puede decirse que entre las obras de este periodo también existen algunas de transición, que guardan semejanza con las de la etapa anterior –pues fueron concebidas dentro de ella–, aunque adquieren otros tintes. *Testimonios sobre Mariana*, junto con *Y Matarazo no llamó*, fueron novelas creadas casi totalmente durante la época del activismo, aún en la ciudad de México, aunque serían terminadas más tarde. En ellas puede notarse que la crítica y la rebeldía comienzan a diluirse. *Un traje rojo para un duelo* es la obra puente entre las dos etapas, y anuncia el nuevo ciclo en el que la alianza entre madres e hijas se vuelve un elemento central, no existe posibilidad de rescate y el mal es prácticamente invencible. En la producción subsecuente el elemento temático central es la huida, la victimización y la indefensión de la protagonista inocente, que alcanza su punto más alto en *Mi hermanita Magdalena*, *Andamos huyendo*

Lola, *La casa junto al río* e *Inés*, donde todo desenlace es fatal y queda poco o nulo espacio para la esperanza. A pesar de lo asfixiantes que llegan a ser las atmósferas de estos relatos, aún se perciben ciertos recursos literarios y técnicas narrativas propositivas, cargadas de significado; por ejemplo, todos estos textos comparten, al igual que algunos del periodo anterior, la transtextualidad como recurso, ya sea como adopción de los elementos estructurales y modos discursivos de ciertos géneros no canónicos –como el folletín, el cuento de hadas y las novelas negra y gótica–, o bien, al aludir directamente obras y autores relacionados con el tema que, podemos afirmar, atraviesa toda su obra: la violenta lucha entre el Bien y el Mal.

El mismo tono desesperado y confuso de las novelas aparece en las páginas del diario de Garro durante estos años. Son constantes los relatos de pobreza, soledad, angustia, depresión, enfermedad y rencor hacia Octavio Paz (que no envía dinero y no se ocupa de su hija, según se cuenta en esas páginas). Muchas de las anotaciones comienzan con frases que denotan una intranquilidad permanente: la autora no puede dormir, tiene miedo, no sabe en quién confiar, no encuentra soluciones a sus problemas. En más de una ocasión menciona las obras en las que trabaja en un determinado momento, y también se pregunta constantemente para qué continuar escribiendo, si nadie la publicaba. En las páginas aparecen personajes que son siempre descritos como

hostiles, traidores o enemigos; los amigos ayudan, pero de vez en cuando; el dinero nunca es suficiente. La sensación de abandono es total. Es evidente la falta de conexión en algunos pasajes y también llama la atención que algunos fragmentos estén escritos en inglés, o bien, que se omitan nombres o se tachen frases completas. Para este momento, la paranoia de Garro se ha agudizado: la idea más consistente en sus obras y diarios es que un ser inocente puede hacerse gratuitamente de enemigos insaciables y crueles, siempre impunes. No es una exageración decir que, en la lucha entre el Bien y el Mal que la autora presenta, éste último triunfa la mayoría de las veces. Elena se concibe como la víctima, la eterna perseguida, como explica a Carballo:

Me preguntas: '¿Quién eres?' Hace varios años que formo parte de un ejército que se reproduce por generación espontánea bajo cualquier régimen político. Cuando ingresas, los periodistas escriben: 'Le han cortado el teléfono'. Este 'corte' es aplaudido en los países democráticos y condenado por ellos si se produce en los otros países. El 'corte' indica que has dejado de ser por 'órdenes superiores', y que has alcanzado la nueva categoría de No Persona. Tratar de volver a ser Persona es tarea casi imposible. [...] Helenita Paz [...] esa otra No Persona [...] carece del derecho a enfermarse y si consulta con algún médico debe hacerlo bajo la estricta vigilancia estatal mexicana que teledirige, telescoge y telepaga al médico para ocuparse de la estorbosa No Persona, cuya supuesta enfermedad puede ser un truco económico o publicitario. [...] 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. Una No Persona debe aceptar que firmen y cobren las Personas por las obras que escribió la No 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.⁴⁷

Sin embargo, Elena Poniatowka ofrece una imagen distinta: "La hundieron su inconsistencia y su dispersión, el no saber protegerse de sí misma y el creer a pie juntillas que los demás la victimaban. Convertir al prójimo en verdugo es un recurso demasiado fácil y Elena Garro cayó en él, sobre todo a partir del momento en que empezó a huir no sólo de México sino de sí misma".⁴⁸

La peor parte del exilio terminaría en 1981, cuando *Testimonios sobre Mariana* recibe el premio Juan Grijalbo, que representó la oportunidad de sufragar las deudas y solventar los gastos de manutención. Además, Helena Paz y su padre se reconciliaron; éste le consiguió un trabajo en la embajada de México en Francia, con lo que su situación económica comenzó a mejorar. Diez años después, Elena Garro y su hija consiguen volver a México, invitadas por la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM) –dirigida entonces por José María Fernández Unsaín–. Las crónicas de Patricia Vega sobre los diversos homenajes recibidos por la autora a su regreso dan cuenta de su sorpresa ante la

⁴⁷ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, 1994, p. 476.

⁴⁸ Elena Poniatowska, *op. cit.*, 2000, p. 116.

recepción de su obra, que ella creía que nadie leía. En 1993, tanto la escritora como Helena Paz se instalarían definitivamente en Cuernavaca, con una beca vitalicia de Conaculta; sin embargo, las condiciones en que vivieron fueron precarias, debido al estado físico y psicológico de ambas y al desorden en el que vivieron, según relatan quienes las conocieron en esa época. Verónica Beucker, que la entrevistara en 1996, escribe:

Una amable enfermera vestida de blanco nos abre la puerta. Un penetrante olor a gato me corta la respiración. No hay pasillo, pasamos directamente a una habitación. Justo al lado de la puerta hay un sofá recubierto de plástico, sobre la fea funda de plástico han colocado una sábana rosa, y allí, apoyada en unos cojines, escuálida, frágil, delicada, está sentada la escritora [...]. Nos está esperando, está preparada para nuestra visita, pero yo repentinamente me siento incapaz de llevar a cabo la entrevista planeada. Todavía puedo ver las imágenes de la joven Elena Garro, deslumbrante de belleza, al lado de Octavio Paz. Y ahora tengo ante mí a una anciana jadeante, con un aparato para respirar al alcance de la mano. Los labios de su boca hundida y desdentada están pintados de un bonito color pálido. Todo a su alrededor es pura desolación. Un pequeño cuarto, apenas amueblado, otro sofá muy gastado, unas cuantas estanterías, una mesa, un sillón raído, pósters en las paredes que hacen referencia a actos en honor de Elena Garro [...] Hay libros sobre la mesa y en las estanterías menos desvencijadas, desordenados, amontonados, polvorientos, hace mucho que nadie los toca. La silla de ruedas de Elena es de lo más barato, el asiento es un simple pedazo de tela azul oscuro, desgastado y lleno de manchas. Todo es feo, todo está sucio y polvoriento. [...] Le hemos traído algo. [...] pero ella hace un gesto de rechazo, no quiere comer. Deja el plato sobre su regazo y prefiere

encender un cigarrillo. Tose, se tapa la boca con el pañuelo (Se fumará tres, cuatro cigarrillos durante la entrevista y todos le provocarán un ataque de tos, un suplicio para ella y para los impotentes visitantes. Varias veces al día le dan oxígeno, que la ayuda a soportar el enfisema pulmonar.) [...] En las respuestas de Elena Garro predomina un tono amargo y decepcionado, su visión del mundo es profundamente pesimista.⁴⁹

Finalmente, Elena Garro moriría en 1998, en México. Algunos periódicos, como *La Jornada*, publicaron suplementos en los que varios críticos revaloraban su obra. Desde entonces se le ha calificado como la mejor escritora mexicana desde Sor Juana Inés de la Cruz y, sin duda, la más importante del siglo XX por su aportación a la dramaturgia nacional y por haber renovado la narrativa hispanoamericana con su visión mágica y su prosa, casi poética. Actualmente, es una de las escritoras mexicanas más estudiadas en Estados Unidos y su obra se ha recuperado, re-publicado, traducido y estudiado, aunque aún no se le ha dado todavía la difusión que merece, pues sus libros no son publicitados y su distribución en librerías sigue siendo escasa.

1.5 ELENA GARRO Y EL OFICIO DE ESCRIBIR

⁴⁹ Verónica Beucker, "Encuentro con Elena Garro", en Lucía Melgar y Gabriela Mora (coords.), *Elena Garro. Lectura múltiple de una personalidad compleja*, BUAP, Puebla, 2002, pp. 39-42.

El análisis transtextual –y, particularmente, el enfoque propuesto en este estudio– no puede eludir, como punto de partida, una revisión de la percepción que tenía Elena Garro de la literatura, de la escritura y de su propio desempeño en el oficio, particularmente por dos razones. La primera es que la transtextualidad, como recurso, está inseparablemente ligada al concepto de canon o tradición pues, al convocar obras y autores que le anteceden, el autor adopta una postura, que puede ser de asimilación o de ruptura; la segunda, que este estudio pretende probar que la narrativa garricana no es irregular ni desarticulada, sino que sigue una evolución definida por las intenciones temáticas y estéticas de la autora, afectada por las preocupaciones de la escritora y las condiciones de su producción.

Se ha señalado en este trabajo que ciertos críticos, entre los que se encuentran Emmanuel Carballo, Elena Poniatowska y Fabienne Bradu, sostienen que la obra de Garro está dividida en dos etapas, de las cuales la primera es superior. Estos especialistas coinciden además en la idea de que Elena Garro escribía esporádicamente, sin disciplina y con mucha más inspiración que técnica. Carballo ha sido, probablemente, el más enfático a este respecto, al afirmar por ejemplo que "Elena tenía un baúl donde amontonaba las obras que iba escribiendo y que no se preocupaba por publicar, entonces, cuando tenía carencias de dinero, cosa muy frecuente, sacaba un libro y lo

entregaba a la imprenta pero ya no se ocupaba en corregir";⁵⁰ "era muy floja, no escribía todos los días";⁵¹ "había picoteado la danza, el teatro, la literatura, la teosofía y había formado su pequeña cultura al lado de Octavio [...] no tenía una cultura hecha y derecha. Su cultura estaba pegada con alfileres".⁵² Además, a raíz de la gran pausa que hubo en la publicación de los libros, Carballo concluye que "aunque Elena Garro murió en 1998, para la literatura murió algún tiempo antes. Ya no escribía".⁵³

Visto así, parecería que para Garro la escritura fue un ejercicio ocasional más que un oficio propiamente, lo cual explicaría que sólo sus primeros escritos tuvieran calidad y que el resto fuera menor, como se afirma en algunos textos críticos y académicos realizados durante los años ochenta y principios de los noventa, en parte debido al desconocimiento de una parte importante de la correspondencia de la autora con otros autores, como José Bianco y Adolfo Bioy Casares, y de los diarios personales que dan cuenta, no sólo de ciertos elementos biográficos (como las condiciones en que vivieron Garro y su hija durante el exilio, o su creciente sensación de angustia y desamparo), sino

⁵⁰ Emmanuel Carballo, "Elena Garro, la mejor escritora mexicana del siglo XX", en *Tierra Adentro*, núm. 95, 1999, p. 4.

⁵¹ Carlos Landeros, "Entrevista a Emmanuel Carballo", en *Yo, Elena Garro*, Lumen, México, 2007, p. 183.

⁵² *Ibid.*, pp. 173-174.

⁵³ Emmanuel Carballo, art. cit., 1999, p. 4.

también de sus impresiones como lectora y de su proceso como escritora, que era prácticamente desconocido, salvo por algunas menciones en entrevistas.

Así, las aportaciones hechas en este sentido por Lucía Melgar, Gabriela Mora y Patricia Rosas Lopátegui,⁵⁴ y las entrevistas realizadas principalmente en los años sesenta, muestran otra faceta de Elena Garro: la de escritora consciente del oficio, con una postura propia sobre lo literario. En las entrevistas y cartas que corresponden a sus años activos se lee en su intención de afirmarse como autora, idea que fue perdiendo fuerza conforme pasó el tiempo y crecieron las dificultades.

Dentro de este conjunto de documentos en los que se hace referencia al tema de la escritura, podemos detectar recurrencias. Lady Rojas-Trempe, en "El autorretrato de Elena Garro", analiza un corpus formado por cinco entrevistas (cuatro concedidas a Carlos Landeros –una en 1964 y tres 1980–, y una hecha por Joseph Sommers en 1965) y las cinco cartas que Emmanuel Carballo publica en su *Protagonistas de la literatura mexicana*, junto con la memoria "A mí me ha ocurrido todo al revés", de 1979, y una crónica relacionada con la lucha campesina. A partir de esos textos, plantea que

⁵⁴ Lucía Melgar publica, en *Elena Garro: lectura múltiple de una personalidad compleja*, un artículo con lo más sobresaliente de su intercambio epistolar con la escritora, mientras que Gabriela Mora editó un volumen completo con las cartas recibidas de la novelista durante los años ochenta, principalmente, cuando se encontraba en Madrid, completamente alejada del ojo público; Rosas Lopátegui, agente literaria de Garro hasta su muerte, editó y publicó la "biografía autorizada" *Testimonios sobre Elena Garro: Biografía exclusiva y autorizada por Elena Garro*, compuesta por los diarios de la autora.

las entrevistas de la década de los sesenta anuncian el saber y el querer literario de Elena Garro y la definen como sujeto artístico de México. De manera sintética enumeraremos los valores ideológicos que conforman los postulados de la escritora. Sobre la cultura mexicana, la interlocutora afirma la dualidad occidental e indígena. Lo occidental le aporta una visión cristiana y convicción de la presencia de lo sobrenatural en la tierra, hecho que se patentiza en los milagros. De lo autóctono proviene su filiación a lo mágico y a lo mítico, dos vectores que explican su creencia en otras esferas de la realidad. [...] Sobre la literatura, Garro arguye en contra del naturalismo y por consiguiente del puro calco de la vida. No acepta la literatura didáctica con mensajes y slogans. Pero sostiene en cambio que la literatura puede recurrir y recurre, de hecho, a la existencia para extraer sus materiales. [...] Sobre su profesión dice: yo creo que el escritor es el que da el patrón de cómo vamos a ser. En ese sentido aprecia a los creadores de tipos nacionales entre los que menciona a Homero, Cervantes, O'Neill y Scott Fitzgerald. Su visión romántica la lleva a encumbrar al artista al nivel de genio, del que espera una actitud ética de equilibrio entre lo que dice y hace.⁵⁵

No puede perderse de vista que estas entrevistas fueron realizadas a raíz de la publicación de *Los recuerdos del porvenir*, y de su posterior obtención del premio Xavier Villaurrutia. Dicha novela contó con el apoyo de Octavio Paz para difusión, y durante su producción, Garro aún era parte de los círculos intelectuales que le permitían intercambiar ideas con otros escritores: se sabe

⁵⁵ Lady Rojas-Tempre, "El autorretrato de Elena Garro", en *Alba de América*, núm. 9, 1994, pp. 167-168.

que José Bianco y Adolfo Bioy Casares tuvieron acceso a los manuscritos, y en la *Antología de la literatura fantástica* que realizaran el propio Bioy, Silvina Ocampo –su esposa– y Jorge Luis Borges, el único texto mexicano que se incluye es *Un hogar sólido*. Sin embargo, para 1961, Garro ya se había separado de la mayoría de los intelectuales a los que frecuentaba en el país, y considera la opción de ganarse la vida como escritora, como afirma en una carta a José Bianco: "mi tirada es más comercial que cultural". Así, estos años son los que marcan el inicio de su carrera; la novelista se muestra confiada en sus opiniones sobre la literatura, aunque aún escéptica sobre su propia condición. Carlos Landeros le pregunta por qué no se toma más en serio como escritora, a lo que Garro responde con ironía: "no soy yo quien me debo tomar en serio, sino ustedes, *mis millones de lectores*".

A pesar de esta visión, aparentemente pesimista, es en esa época cuando Garro asume con mayor rigor la tarea de escribir. En estos años produce o inicia obras que tienen como rasgo en común el uso de recursos narrativos modernos y complejos, como los puntos de vista múltiples y la metaficción.⁵⁶ Sin embargo, quedan pocos testimonios de ese proceso creativo, pues es en esa etapa también cuando Garro se enfoca, casi de tiempo completo, a defender las

⁵⁶ La influencia del intercambio intelectual con Bioy Casares en esta etapa merecería una revisión más profunda; en principio, existen vasos comunicantes, como el interés por el género policiaco y el uso de la metaficción, que vincularía la narrativa de Garro con la de Borges también.

causas indígenas, incluso por la vía periodística, a lo que seguiría el conflicto estudiantil del 68 y luego el largo exilio.

Durante su estancia en Estados Unidos y Europa, Garro escribe el diario que más tarde Patricia Rosas Lopátegui editaría como "biografía autorizada". En los años ochenta, pasado el terror inicial que las hiciera escapar de México, Elena Garro y Helena Paz comienzan a recibir visitas, particularmente en Madrid. La novelista comienza sólidas relaciones epistolares, sobre todo con estudiosas de su obra, como Gabriela Mora, o con críticos y escritores, como Emmanuel y Marco Aurelio Carballo, Emilio Carballido y Guillermo Schmidhuber, entre otros. En estos documentos constan los libros que lee, las obras en las que trabaja y los obstáculos a los que se enfrenta. Sus opiniones son consistentes. Lady Rojas-Tempre concluye que en las cartas dirigidas a Carballo

... se configuran ciertos principios de su obra literaria como: la certeza de la premonición, la inevitable repetición de lo ido con la seguridad de que la memoria del futuro es válida, la crítica acerba a los defensores del progreso, la tendencia a recurrir a la astrología para moldear los caracteres, las diferencias entre el arte y la realidad pero también las mutuas influencias, la preferencia por la literatura que se comprende, divierte al público y ordena el acontecer

humano, el respeto por la libertad del creador poético y la distancia irónica en relación a lo que escribe.⁵⁷

De lo anterior, interesa para este trabajo retomar sobre todo la última parte, es decir, la importancia que concede Garro a la claridad y la estructura en un texto literario, y la capacidad que le otorga de fungir como principio de orden y como ejercicio de libertad; también es relevante señalar que en ningún momento de su trayectoria la novelista dejó de cuestionar su propia obra, actitud que se intensifica hacia el final de su vida.

En este sentido, Garro se pronuncia siempre a favor los modelos clásicos. Rechaza prácticamente toda la literatura latinoamericana producida por sus contemporáneos (Vargas Llosa, Cortázar, García Márquez, Isabel Allende). Al sentir que no se ajusta al estilo de su época, menosprecia sus escritos diciendo, por ejemplo, que *Los recuerdos del porvenir* le parece "anticuado", ya que "la gente escribe ahora tan desmelenado [...] pero yo no escribo delirante, ¿ves? Yo todavía creo en la disciplina del lenguaje y de las formas".⁵⁸ Garro insiste en la idea de la claridad y el clasicismo, afirmando que "esa literatura que se dice moderna no me gusta. Me parece que no es literatura, me parece que es una tomadura de pelo. Yo creo en la disciplina, creo en la gramática. Escriben a la

⁵⁷ Lady Rojas-Tempre, art. cit., 1994, p. 169.

⁵⁸ Carlos Landeros, *op. cit.*, 2007, p. 135.

trompa talega y en un español infecto. A mí me gusta que mi idioma sea real".⁵⁹
Aseguraba que el teatro le parecía más fácil de escribir, pues "para escribir novela se necesita cierta madurez, se necesita haber visto muchas cosas. [...] La novela es retedifícil (*sic*)".⁶⁰

En cuanto al proceso creativo, llama la atención que siempre lo vinculó a "las labores de la casa" (que, tradicionalmente, se atribuían exclusivamente a la mujer); en entrevista con Roberto Páramo, señala que su método para escribir "es coser [...] A cada puntada que doy es como si escribiera una palabra, y conforme sigo la guía, la guirnalda o la margarita, voy construyendo la trama, la escena o la situación. Cuando termino me paso a la máquina [...] por eso escribo tan rápido";⁶¹ en entrevista con Michéle Muncy añade: "hace mucho bien el tener que hacer los quehaceres de la casa. Mientras barro o cocino yo pienso en escribir y siempre se me ocurre algo".⁶² Esta visión, aparentemente romántica, no está completa. Marco Aurelio Carballo muestra la otra parte, en la que se percibe el rigor defendido por Garro, al señalar que "a pesar de que se habla de una naturaleza que dicta, no todo es la labor de una musa que inspira y ordena sino que *hay mucho de cálculo, de voluntad de decir las cosas*";⁶³

⁵⁹ Marco Aurelio Carballo, *Manual del narrador. Claves para aprender a escribir*, Gedisa/ Vila, México, 2001, p. 57.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁶¹ Roberto Páramo, "Reconsideración de Elena Garro", en Patricia Rosas Lopátegui (coord.), *El asesinato de Elena Garro*, Porrúa, México, 2005, p. 231.

⁶² Michéle Muncy, "Encuentro con Elena Garro", en *Deslinde*, núm, 14, 1980, p. 42.

⁶³ Marco Aurelio Carballo, *op. cit.*, 2001, p. 75. Las cursivas son mías.

"cuando termino dejo el texto en un cajón dos o tres meses, pero luego lo vuelvo a leer al cabo del tiempo y siempre digo ¡qué barbaridad, esto está muy mal!, *hay que corregir, hay que cortar aquí, hay que alargar acá. A la segunda vez que lo escribo ya me queda bien*".⁶⁴ Esta conciencia del oficio y su técnica mostrada por la autora funciona como argumento contra la visión que la presenta como una creadora indisciplinada, que no escribía con regularidad y que no se ocupaba en corregir.

No es difícil demostrar que Elena Garro no era la escritora ingenua que Emmanuel Carballo describe. En más de una ocasión manifestó intenciones formales y temáticas muy claras que orientaron la producción de sus obras, lo cual implica que, además de la corrección, la novelista era consciente de la importancia de la planificación textual para su configuración formal. A este respecto, por ejemplo, declara en entrevista con Michéle Muncy:

Me movieron tres cosas a escribir *Reencuentro de personajes*, una porque sobre los homosexuales nunca ha escrito una mujer. Siempre son los hombres los que escriben sobre ellos. Ocurre entonces que dan una visión muy azucarada, muy buena del homosexual y ocurre que éste es un ser muy complejo y complicado, muy lleno de recovecos [...] ése fue el motivo principal [...] como el medio de

⁶⁴ *Ibid.*, p. 45. Las cursivas son mías.

ellos es tan claroscuro, porque llevan una vida subterránea increíble, quise airearla. [...] Por eso quise hacerla un poco policiaca.⁶⁵

En este comentario, Garro asume su filiación deliberada a un género para reforzar la caracterización de los personajes y los eventos de la trama. Igualmente, le comenta a Carlos Landeros que *Y Matarazo no llamó...* es algo diferente a *Los recuerdos del porvenir*, "escrito adrede", pues para ella su primera novela fue un "ejercicio de escritura", sin intención de que toda su obra pudiera integrarse al realismo mágico.⁶⁶

Existen suficientes razones para pensar que Garro mantuvo este método durante la segunda y la tercera etapa de su producción, aunque en la cuarta el rigor con el que escribía fue afectado por sus condiciones de vida, sumadas al desencanto producido por considerarse alienada de la vida intelectual y cultural, tanto de México como de los países en los que residió durante el exilio. A este respecto, Lucía Melgar⁶⁷ señala que, durante los años ochenta, Garro se quejaba de no poder escribir por falta de papel, por ejemplo, o que no publicaba por temor a que sus textos le ocasionaran problemas. En carta a Guillermo Schmidhuber, explica que "quería que la novela [*Mi hermanita Magdalena*] fuera graciosa, pero no logro darle la alegría que busco dar en ella. Tal vez se

⁶⁵ Michéle Muncy, art. cit., 1980, p. 43.

⁶⁶ Carlos Landeros, *op. cit.*, 2007, p. 166.

⁶⁷ Lucía Melgar, art. cit., 2002, pp. XX.

deba a la congoja económica y a la censura interior, que paraliza mi mente y mi mano".⁶⁸ A Miguel Ángel Quemain le expresa la importancia que tiene la crítica en el desarrollo de la literatura, pero se lamenta de que a ella no le beneficia: "a mí me critican diciéndome que soy una paranoica como me lo han dicho siempre: otra vez Elena Garro con una novela paranoica...".⁶⁹ La autora llega al límite del desencanto durante su estancia en Madrid,⁷⁰ y no logra revertirlo a pesar de que es en esa época, a principios de los años ochenta, cuando Emilio Carballido gestiona la publicación de algunas de sus obras.

Garro declara en las cartas a Carballo, publicadas en *Protagonistas de la literatura mexicana*, que el único beneficio de haber escrito fue que "le permitió comer algunos días", pero que si no hubiera tenido necesidad económica "nunca me hubiera sentado horas enteras a la máquina para escribir estupideces"; dice que su vocación real era el teatro y se refiere despectivamente a su obra, sin asumirse nunca como una escritora en toda la extensión de la palabra. Este conjunto de misivas son particularmente reveladoras al respecto; en ellas, Garro se califica como fracasada,⁷¹ habla de su novela como "la aburrida Mariana",

⁶⁸ Guillermo Schmidhuber, "Dos cartas de Elena Garro sobre el teatro mexicano", en *Deslinde*, núm. XX, 1993, p. 81.

⁶⁹ Miguel Ángel Quemain, *apud* Vicente Francisco Torres, "Elena Garro en sus novelas", en *Tierra Adentro*, núm. 95, 1999, p. 10.

⁷⁰ Este desencanto radicaliza la idea de que no había valido la pena escribir. Esto explicaría que las últimas novelas que escribió sean historias mucho menos complejas en el aspecto formal, en comparación con el resto de su obra, y que por ello sean calificadas como "menores" por ciertos críticos.

⁷¹ De hecho, se define como No Persona, y explica que se siente completamente alienada e incapacitada –por agentes externos– para incorporarse en la sociedad (ver la sección anterior: 1.4. Exilio). Aunque en estas cartas parece que le pesa haber sido relegada, también existen comentarios irónicos a este respecto, en los que se burla

minimiza su labor al decir que "escribe para nadie", sólo para "matar el tiempo", dice que sus manuscritos se pierden o se echan a perder porque nadie los quiere y, veladamente, señala que algunos de ellos "se publican en otros países" firmados por otros autores.⁷²

A pesar de esta visión pesimista, de aparente decepción, la gran cantidad de diarios, cartas y manuscritos producidos por Elena Garro desde los años cincuenta prueban que la escritura fue una actividad permanente en su vida. Sea como ejercicio de creación, mecanismo de evasión o incluso como recurso terapéutico, la novelista lo concibió como "un acto de libertad privada",⁷³ que probablemente ayudó a paliar la angustia ocasionada por las dificultades enfrentadas por ella y su hija, pero también para expresar su postura sobre la realidad y la época que le tocó vivir, como ella misma afirma: "hacer puramente literatura no me parece muy honrado. Desprecio ese purismo que quiere desprenderse de los hechos bajo la certidumbre de que un arte puro es posible. Yo creo que si se vive en un tiempo y están sucediendo cosas hay que meterlas en el contexto literario, de lo contrario no sirve para nada".⁷⁴

del medio literario mexicano, sugiriendo que es corrupto, pues está basado en las 'influencias'. Elena Garro, en *Las siete cabritas* (2000), cita un comentario al respecto: "¿El Premio Nobel a mí? ¡Uy, no, hombre! Fui una muchachita majadera, muy majadera. Él [Paz] cuidaba su carrera, caravanas aquí, caravanas allá. Buscó siempre el ascenso. Yo no he hecho más que meter la pata" (p. XX).

⁷² Cf. Emmanuel Carballo, *op. cit.*, 1994, pp. 473-497.

⁷³ *Ibid.*, p. 497.

⁷⁴ Marco Aurelio Carballo, *op. cit.*, 2001, p. 73.

Hasta este punto queda claro que Garro estaba lejos de ser una escritora incidental, impulsada a crear únicamente por fines económicos; por el contrario, era consciente de las implicaciones del oficio literario y de la importancia de la literatura como arte y medio de expresión, crítica y cuestionamiento.

II. ESTADO DEL ARTE

Las opiniones e interpretaciones que ha generado la obra de Elena Garro presentan puntos de discrepancia y de convergencia. Para sentar las bases del enfoque desde el cual se realizará el análisis posterior, resulta conveniente revisar las aportaciones de la crítica especializada acerca de la narrativa garricana, por lo cual a continuación se ofrece una visión general de ellas, enfocadas en dos aspectos: los elementos que han merecido más atención de parte de los investigadores, y la opinión extendida de que la obra de Garro puede dividirse en dos categorías o etapas.

2.1 OBRAS Y ELEMENTOS MÁS ESTUDIADOS

Al realizar una investigación bibliográfica en torno a la obra de Elena Garro es evidente, de primeras, que la atención que han recibido sus libros es desigual. Podría decirse que la mayor parte de los estudios dedicados a ella abordan su teatro; en segundo lugar, pero también de manera preponderante, se encuentra *Los recuerdos del porvenir*, la novela más célebre de la autora, junto con el cuento "La culpa es de los tlaxcaltecas", *Testimonios sobre Mariana y Andamos huyendo Lola*. El resto de su producción novelística se menciona

tangencialmente en algunos artículos, pero son muy pocos los que le dedican atención exclusiva –aunque cada vez más, sobre todo en los casos de *Y Matarazo no llamó...*, *Inés* y *Reencuentro de personajes*–. Particularmente ignorados han sido textos como *Un traje rojo para un duelo*, *Un corazón en un bote de basura*, *Busca mi esquela* y, en general, los publicados en la segunda mitad de los años noventa.

Hay una razón clara por la cual *Los Recuerdos del porvenir* y *Testimonios sobre Mariana* tuvieron mayor notoriedad: ambas recibieron premios literarios de gran proyección nacional. Además, cuando se publicó, la primera contó con el apoyo de Octavio Paz, que escribió, en 1966:

Después de Juan Rulfo, autor de una de nuestras pocas obras maestras, la mayoría de los novelistas y cuentistas mexicanos prefieren explotar el tema de la ciudad [...] Y sin embargo, en los últimos años han aparecido dos novelas notables con temas provincianos. Uno de ellos es *La feria*, de Juan José Arreola, creación verbal que no parece inferior a las invenciones de Queneau. La otra novela es una obra de verdad extraordinaria, una de las creaciones más perfectas de la literatura hispanoamericana contemporánea: *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro.⁷⁵

⁷⁵ Miguel Ángel Quemain, "Elena Garro: la magia del espacio", en *Quimera: revista de literatura*, núm. 123, 1994, p. 26.

Las críticas que se han hecho a esta novela son siempre favorables: se le considera un texto innovador, al introducir a Ixtepec como el protagonista y el narrador colectivo de la ocupación del ejército durante la guerra cristera, contada desde las múltiples perspectivas de los habitantes, para quienes el tiempo parece estar detenido durante este periodo. La voz narrativa, original y de aliento inagotable, los elementos mágicos, la representación del amor como salvación y la posibilidad del prodigio son sólo algunos de los componentes que han merecido la atención de los diversos estudiosos, que han coincidido en que es la obra cumbre de la narrativa garriana. Novela histórica, ofrece un retrato del México de la época, pero dicho contexto es sólo el telón de fondo para la representación de conflictos universales. Fabienne Bradu comenta:

Los recuerdos del porvenir [...] plantea la visión del poder y la rebelión en una ficción histórica que se sitúa más o menos en los albores del levantamiento cristero. [...] Ixtepec, el pueblo protagonista [...] es un microcosmos cerrado, emblemático de su memoria circular que lo va recreando en un tiempo basado en la premonición de su repetición, y tal vez paradigmático del México posrevolucionario. [...] Por lo tanto, Ixtepec no es solamente la representación de un mundo cerrado sobre sí mismo por la peculiar concepción del tiempo de un mundo sitiado en el cual las únicas posibilidades de salvación se concretan en la llegada de un extranjero y en las distintas fugas de esta realidad asfixiante

y opresiva. [...] La rebelión es siempre una fuga hacia afuera, hacia otra realidad o hacia la muerte.⁷⁶

El tiempo, la memoria, el amor, la traición y la culpa son algunos de los aspectos más analizados en esta novela, de gran complejidad, que le valdría a la autora la clasificación como precursora del realismo mágico.

Casi veinte años después, otra novela de Garro es galardonada: *Testimonios sobre Mariana* (1981). Situada en París y alejada del realismo mágico, se trata de una narración polifónica, en la que tres distintos personajes brindan información –a veces contrastante o incluso contradictoria– para reconstruir la figura del personaje central, Mariana, una joven humillada y perseguida por un marido poderoso y su círculo de amigos intelectuales. Esta novela tuvo mucho menos aceptación que la anterior, probablemente porque su estilo se alejaba de todo lo que Garro había producido anteriormente, además de que la alusión a Octavio Paz, ficcionalizado como Augusto, incomodaba a ciertos críticos, que la consideraron un ataque o una venganza literaria. Aunque algunos especialistas reconocen su técnica narrativa, también señalan que su prosa no tiene la misma fuerza que en *Los recuerdos del porvenir*.

⁷⁶ Fabienne Bradu, *Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, pp. 14-15.

Publicado un año antes que *Testimonios sobre Mariana, Andamos huyendo Lola* (1981) es un libro de cuentos cuyo hilo conductor es el tema de la persecución y la huida. En él también se desafían los límites de lo racional, pero no a través de la magia, sino de algo semejante al delirio o la ruptura de la lógica natural que, aparentemente, forman parte de un tipo de razón distinta y, por momentos, superior. Los personajes –casi todos femeninos– son víctimas, exiliados o seres marginados. Sin embargo, ambas obras generaron en la crítica la impresión de ser repetitivas en el tono y los recursos empleados. Por ejemplo, Concepción Bados Ciria afirma que "*Andamos huyendo Lola y Testimonios sobre Mariana* pecan, a mi juicio, de un abuso de motivos de la estética surrealista, en la que el desbordamiento onírico y las insistencias persecutorias invaden el relato y lo tornan asfixiante, inverosímil y hasta insoportable a la lectura".⁷⁷

Las siguientes publicaciones de Garro no recibirían la misma atención de los periodistas culturales y la crítica en general; es común que, en las semblanzas que se hacen de la autora, la atención se concentre en las obras anteriormente mencionadas y luego simplemente se enumere el resto de su producción, de forma incompleta. En contraste, algunos de estos textos han sido abordados por estudiantes de posgrado, sobre todo estadounidenses. Sin

⁷⁷ Concepción Bados Ciria, "Tres novelas de Elena Garro", en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, núm. 16, 2002, p. 46.

embargo, a pesar de que en algunas de estas obras la autora emplea técnicas modernas y ambiciosas, quienes las analizan tienden a enfocarse más en lo temático. Así, *Reencuentro de personajes* (1982), *La casa junto al río* (1983), *Y Matarazo no llamó...* (1991) e *Inés* (1995) han sido interpretadas a partir de sus representaciones del absurdo, la identidad, la violencia, el poder, la corrupción y la persecución.⁷⁸ Aunque no puede decirse que se haya agotado el análisis de los primeros libros publicados por Garro, es evidente que es mucho lo que queda por decir acerca de los editados después de 1981, por lo cual es en éstos precisamente en los que se centrará la presente investigación.

Como consecuencia de la visión sesgada predominante en torno a la narrativa garricana, se le ha catalogado en corrientes o estilos que pueden aplicar para ciertos textos, pero no para toda su producción, tales como el realismo mágico, la literatura fantástica y el surrealismo. Aunque estas clasificaciones son extendidas, no abordaremos en este análisis la primera, pues si bien hay suficientes argumentos para sustentar que las primeras publicaciones de Garro están vinculadas con la estética mágico-realista, no así las posteriores, que son las que nos ocupan. Por otra parte, se someterá a revisión la influencia surrealista que ha creído detectarse en la narrativa garricana, y que se ha

⁷⁸ Estos temas son, además, algunos de los más estudiados de la obra garricana. Otros serían el amor, la muerte y la opresión. Lucía Melgar, Carmen Alardín, Patricia Rosas Lopátegui, Lady-Rojas Tempere y Rhina Toruño son algunas de las especialistas que los han abordado.

relacionado con la particular visión del mundo que tienen los personajes femeninos o infantiles que aparecen en sus textos, pues se considera que los factores en los que se ha basado dicha interpretación están más vinculados con lo fantástico, o con las relaciones intertextuales con los autores del Siglo de Oro y con el género gótico.⁷⁹

En cuanto a los elementos estructurales que han recibido mayor atención de los estudiosos, también es evidente el predominio de al menos tres: el tiempo, el espacio y los personajes (femeninos, cabe apuntar), siendo el primer elemento el predominante.⁸⁰ Esto no es gratuito: Garro propone una concepción distinta de la realidad y, por lo tanto, de sus dimensiones. Además, tiempo y espacio están vinculados estrechamente con los mundos interiores de los personajes, y con las atmósferas que se construyen a partir de ciertos sucesos. Son, además, dos elementos que también están ligados intertextualmente con otros géneros, tales como el cuento de hadas y las novelas gótica y de folletín.

⁷⁹ A este respecto, pueden confrontarse las perspectivas de Anita K. Stoll, que defiende la teoría de que el surrealismo influye la narrativa de Garro, con la de Raúl Calderón Bird, que hace una revisión de los elementos mágicos o maravillosos desde la perspectiva de lo fantástico.

⁸⁰ Como muestra, algunos ejemplos sobresalientes: Margarita León ha enfocado su trabajo en el tiempo y el espacio en la novela *Los recuerdos del porvenir* (Cfr. *La memoria del tiempo*, México, UNAM, 2004); Mara García vincula el espacio con la protagonista femenina en la narrativa de Garro, Rosario Castellanos e Inés Arredondo en su tesis doctoral, *El papel femenino y la búsqueda del espacio en Rosario Castellanos, Elena Garro e Inés Arredondo*, publicada en la Universidad de Kentucky en 1997; por otra parte, existen numerosos artículos en torno a la representación de la protagonista, sobre todo de *Los recuerdos del porvenir* y *Testimonios sobre Mariana*, escritos por especialistas en la obra de Garro, como Ute Seydel, Margo Glantz, Lucía Melgar y Patricia Rosas Lopátegui.

Por otro lado, tampoco sorprende que las llamadas "heroínas" de Garro hayan llamado tanto la atención: todos los relatos de la autora están configurados para girar en torno a ellas –a excepción, claro está, de *Y Matarazo no llamó...*–. Sin embargo, los análisis se enfocan en las protagonistas de las primeras novelas, distinguiéndolas claramente entre sí, mientras que el resto de las actantes quedan agrupadas en un estereotipo que tampoco se ha analizado con el cuidado suficiente, por considerársele una repetición o un autorretrato de la escritora.

En este punto, hay dos consideraciones destacables: la primera de ellas es que, si bien es cierto que las protagonistas femeninas comparten muchos rasgos, también es verdad que presentan atributos distintivos entre sí, ya sea porque son observadas desde distintas perspectivas, o porque corresponden a diferentes etapas en la vida de una mujer. Si Garro expresó en su literatura su propia visión de su condición femenina, será necesario particularizar cada una de las representaciones que hizo de ella para generar una interpretación pertinente al respecto. La segunda consideración se relaciona con el alcance de los estudios existentes pues, aunque se ha escrito mucho sobre "los personajes femeninos de Elena Garro", en general se ha centrado la atención en las protagonistas, mientras que se ha dejado fuera a otras mujeres que aparecen en su narrativa y están también cargadas de significado, como las hijas y las

suegras. En mi opinión, no puede estudiarse lo femenino en la obra garriana sin contemplar todas sus manifestaciones. Además, se considera necesaria la revisión de las figuras masculinas, que tan poco interés han generado en la crítica, a pesar de presentar también rasgos consistentes y significativos. Este nuevo análisis permitiría también revalorar y puntualizar las lecturas feministas que se han hecho de las obras producidas por la autora.

Sumados a los anteriores, existen otros elementos estructurales que merecerían ser analizados pues, como se ha explicado previamente, Garro eligió complejas técnicas narrativas, sobre todo en la etapa que va de mediados de los cincuenta a finales de los setenta y abarca la mayor parte de su producción novelística. Uno de los recursos que varios especialistas han señalado y que, sin embargo, aún no se ha analizado lo suficiente, es el de la intertextualidad. Puede decirse que toda la producción de Garro alude a géneros, autores y obras específicas, algunas explícitamente y otras de manera más sutil. Entre las relaciones que se han señalado, sin profundizar en ellas, se encuentran la tradición bíblica, el estilo kafkiano, el Siglo de Oro, el teatro del absurdo, los autores de la Generación Perdida americana, Evelyn Waughn, el Marqués de Sade, John Milton, Dostoievski, Andersen y algunos géneros de corte popular como el cuento de hadas, y las novelas de folletín y policiaca. La revisión de la

intertextualidad que atraviesa la narrativa garriana sería amplia y rica, pero en este trabajo se referirá solamente a algunas de sus novelas.

Finalmente, y siempre a la luz de los mecanismos de trascendencia textual,⁸¹ en este análisis se contemplarán también los temas consistentes en la obra de Elena Garro: la persecución y la huida, la infancia, la muerte, el amor irrealizable y la violencia, que han sido revisados por otros especialistas anteriormente, sin embargo, se agrega uno, quizá el único que aparece de manera explícita o latente en todas las obras de la autora: la lucha entre el Bien y el mal, como trataré de demostrar. Además, se pretende observar dichos contenidos en el conjunto de las novelas, y no de manera aislada en uno o dos textos, como se ha hecho hasta ahora, con el objetivo de interpretar su evolución y las características que tienen en el imaginario de la autora. Para ello, existe un aspecto más que será fundamental para la interpretación que se propone en este estudio: las fechas de producción de las novelas, que permitiría reconstruir la trayectoria de Elena Garro como creadora, y de su narrativa como un todo. Por lo anterior, se presenta a continuación una revisión acerca de la clasificación aceptada hasta ahora de la obra garriana, y se propone una nueva, que será la base para las consideraciones realizadas posteriormente en este trabajo.

⁸¹ Es decir, las relaciones que un texto puede guardar con otros, del mismo autor o de autores distintos, como se definirá más ampliamente en el siguiente capítulo.

2.2 LA CLASIFICACIÓN DE LA OBRA GARRIANA

En torno a Elena Garro existe un solo juicio ampliamente aceptado y difundido: el de que su obra sufre un quiebre que la divide en dos partes, consideradas un antes y un después, con un estadio intermedio, de transición, entre una y otra. Aunque todos, o casi todos, los que se han acercado a la obra de la escritora concuerdan en esta idea, existen matices de opinión que es pertinente revisar con mayor detenimiento. A este respecto, la crítica más estricta es quizá la de Emmanuel Carballo, que afirma:

En su obra hay dos vertientes. La primera está constituida por *Un hogar sólido*, *Los recuerdos del porvenir*, *La semana de colores* y *Testimonios sobre Mariana*, que son la parte excelente de su bibliografía. La segunda contiene títulos como *La casa junto al río*, *Reencuentro de personajes*, *Un traje rojo para un duelo*, *La vida empieza a las tres* y otros que son perfectamente olvidables porque son libros que pudo haber hecho una escritora de segunda categoría. Esto se debe a que Elena tenía un baúl donde amontonaba las obras que iba escribiendo y que no se preocupaba por publicar; entonces, cuando tenía carencias de dinero, cosa muy frecuente, sacaba un libro y lo entregaba a la imprenta pero ya no se ocupaba en corregir. Por todo esto, aunque Elena

Garro murió en 1998, para la literatura murió algún tiempo antes. Ya no escribía.⁸²

Carballo explica la deficiencia que él señala en la segunda etapa por la premura con la que Garro hacía publicar sus libros, sin corregir, para resolver algún apuro económico. Sin embargo, en sus *Memorias*, la autora señala que está corrigiendo algunos de sus textos, y aunque es cierto que algunos de los títulos publicados por la autora después de los ochenta recuerdan a las novelas de folletín, esto no se debe a un descuido de Garro, sino tal vez a su intención de escribir literatura comercial, que le permitiera conseguir la solvencia que sus textos anteriores no le proporcionaban, o incluso a un propósito ideológico o estético.

La escritora hace patente su conocimiento de la literatura de consumo en diversas entrevistas y cartas, como la que le escribió al propio Carballo, donde dice envidiar a Corín Tellado por su éxito editorial: "¿Qué más quisiera yo que ser Corín Tellado? En España supe que existía esa escritora y que es el autor [sic] que más gana en el mundo. Tiene casa, barco, médico, dentista, vacaciones. ¡Es dichosa!".⁸³ Claro que, aunque algunos textos de Garro carecen en gran medida de la calidad literaria que se esperaría de la autora, la

⁸² Emmanuel Carballo, "Elena Garro, la mejor escritora mexicana del siglo XX", en *Tierra Adentro*, núm. 95, 1999, p. 4.

⁸³ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, 4a ed., Porrúa, México, 1994, p. 497.

aseveración de Carballo acerca de la mala calidad de ciertos textos de la escritora parece extrema. Además, si bien es cierto que pueden señalarse elementos folletinescos o melodramáticos en su obra (la figura femenina desventurada y virtuosa como eje central, los personajes polarizados como héroes o villanos, la persecución, la huida y el conflicto amoroso), la relación que Garro establece con este subgénero no es de asunción total (es decir, no se enfoca en escribir textos apegados a las fórmulas ni los ofrece a editoriales especializadas en ellos), sino más bien sutil, tangencial, pero significativa.

Como se ha dicho, la mayor parte de los estudiosos está de acuerdo en que la producción literaria de Garro está dividida en dos etapas o estilos; la primera –calificada por Carballo como "la excelente"– se caracteriza, según Rhina Toruño, por el uso de elementos mágicos, la relatividad del tiempo y el juego con las clasificaciones convencionales de éste y está compuesta por,

escritos pletóricos de luces y sensaciones de colores [...] muchos parecen *cuentos de hadas*. [...] reflejan la inocencia y alegría de la infancia de la autora, y su núcleo temático es la Revolución Mexicana [mientras que en la segunda etapa] la temática de su literatura cambia y lo mismo el tono de las metáforas, es decir, se pierde la alegría, la jovialidad que hay en sus cuentos anteriores, y se entra a una etapa donde hay menos risas. Abundan las tensiones, las

preocupaciones incluso por la comida, el alojamiento [...].⁸⁴ (Las cursivas son mías.)

Es importante hacer notar que, en la cita anterior, Rhina Toruño sugiere que la división de la obra garriana está sustentada en los elementos que podríamos denominar "maravilloso" –relacionados con el mundo de la infancia–, que ella identifica en los primeros textos publicados, y cuya carencia señala en el resto de la obra. Más interesante aún es que vincula estas características con las de los “cuentos de hadas”: es claro que la representación de la niñez, en la narrativa de Elena Garro, retoma símbolos y estructuras propias de dicho género – también en gran medida de origen popular, por cierto, sin embargo, no considero que la relación con el tema de la infancia, ni con el cuento de hadas, se limite a *Los recuerdos del porvenir* y *La semana de colores*. Pueden detectarse ciertos "guiños" en obras posteriores (el zapato que pierde Mariana, protagonista de los *Testimonios...* quizá sea el más evidente).

Aunque, como se ha dicho, la mayoría de los críticos coinciden en la división de la producción de Elena Garro en dos etapas y en el detrimento de la calidad de los textos en la transición de una a la otra, no consiguen establecer con precisión la causa de esta escisión, ni las obras que conforman cada una de

⁸⁴ Rhina Toruño, *Tiempo, destino y opresión en la obra de Elena Garro*, Indiana University, Bloomington, 1994, pp. 15-24.

las partes. Fabienne Bradu y Elena Poniatowska incluyen en la primera etapa las piezas teatrales, los cuentos de *La semana de colores* y la novela *Los recuerdos del porvenir*. Bradu distingue la primera etapa de la segunda "por una negativa: representa la parte menos autobiográfica de su obra";⁸⁵ para ella, la calidad se va perdiendo en la medida que los relatos se acercaron más a la ficción autobiográfica y se convirtieron en variantes de un mismo tema; para Poniatowska, la prosa de Garro "fue perdiendo fuerza al convertirse en una larga recriminación en contra de Octavio Paz".⁸⁶

Personalmente, considero que la división de la obra de Garro es inexacta por varias razones. La primera de ellas es que en su mayoría los críticos se han basado en las fechas de publicación de las obras para clasificarlas, sin embargo, la autora produjo muchos de sus textos incluso veinte años antes de publicarlos, y no vieron la luz en el orden en que fueron creados. Así, la división que clasifica los textos en antes y después del exilio pierde validez, pues algunos de los textos publicados en los años ochenta son anteriores a 1968. Coincido a este respecto con la afirmación de Rinha Toruño, "no hay división en su obra, sino un suspenso en su producción",⁸⁷ o más exactamente, en la publicación de sus

⁸⁵ Fabienne Bradu, *op. cit.*, 1987, pp. 27-28.

⁸⁶ Elena Poniatowska, *Las siete cabritas*, Era, México, 2002, p. 109.

⁸⁷ Rinha Toruño, *op. cit.*, 1994, p. 15.

obras, que –en algunos casos– tuvieron que esperar más de treinta años para darse a conocer.

Mi propuesta, de acuerdo con la semblanza que se presenta posteriormente en este trabajo, es que la producción narrativa de Garro tuvo cuatro periodos.⁸⁸ El primero de ellos, de 1952 a 1958, corresponde a las primeras obras (*Los recuerdos del porvenir* y *La semana de colores*)⁸⁹ escritas durante su matrimonio con Paz. El segundo, de la primera mitad de los años sesenta, está compuesto por sus primeras novelas modernas, "experimentales" si cabe el término, que produce siendo ya dueña del oficio y en pleno ejercicio del periodismo y el guionismo:⁹⁰ *Reencuentro de personajes*, *Y Matarazo no llamó...* y *Testimonios sobre Mariana*. En mi opinión, éste es el ciclo en el cual Garro comienza a asumirse como escritora, lo cual puede notarse en las complejas técnicas narrativas que adopta en este periodo.

El tercer periodo dentro de esta cronología sería el correspondiente a la fase más dura del exilio, que va de finales de los sesenta a mediados de los

⁸⁸ Esta clasificación es semejante a la que propone Gabriela Mora, quien señala que "hubo ciertas etapas o acontecimientos que marcaron en forma indeleble la vida y la escritura de Garro, de las cuales cuatro son las más prominentes por repetirse en entrevistas y cartas, y representarse en las obras: su infancia, su matrimonio con O.P. [Octavio Paz], su amor por A. B. C. [Adolfo Bioy Casares] y por último el ser implicada en los acontecimientos ocurridos en 1968, que la llevaron al exilio". Gabriela Mora, "Correspondencia desde España", en Lucía Melgar y Gabriela Mora (coords.), *Elena Garro: lectura múltiple de una personalidad compleja*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2002, p. 68.

⁸⁹ Aunque es en estos años cuando se produce la primera versión de *Y Matarazo no llamó...*, no lo incluyo en esta etapa, por no tratarse de la versión definitiva.

⁹⁰ En esta etapa produce también *De noche vienes...*, originalmente guión de cine, que se publicaría como relato en 1997.

setenta, en el que escribe *Un traje rojo para un duelo*, *Inés* y *Andamos huyendo Lola*, textos que reflejan la desesperación y el miedo derivados de las condiciones en las que se produjeron, y que son los más violentos de toda la obra. La cuarta fase, que va de 1974 a 1993, está compuesta por novelas cortas en su mayoría, basadas en recuerdos de ciertas anécdotas que pueden detectarse con facilidad en su diario: *Un corazón en un bote de basura*, *Busca mi esquila* & *Primer amor*, *La vida empieza a las tres*, *Hoy es jueves*, *La casa junto al río*, *Mi hermanita Magdalena* y la versión final de *Y Matarazo no llamó...*

En este periodo, Garro decidió reorganizar manuscritos y corregir algunos, con lo que generó las versiones definitivas de obras que escribió en distintos periodos, mucho más sencillas –e incluso más breves– que el resto, quizá debido precisamente a la urgencia que tenía la escritora por publicarlas. En estos últimos textos, predomina el desencanto y la pasividad de las protagonistas.

A partir de esta clasificación, percibo la narrativa de Garro en una línea evolutiva que inicia como una rememoración de la infancia y, conforme madura, expone una visión del mundo, centrada en la tensión constante entre el bien y el mal, representada en un principio con los elementos mágicos incorporados en la infancia y, posteriormente, desde el enfoque y las preocupaciones de una mujer adulta en sus circunstancias: la infelicidad

matrimonial, la maternidad, las carencias en el exilio, el poder y la corrupción, la persecución y la huida, la identidad y la muerte. Según mi criterio, la obra que marca la transición entre ambas fases es *Un traje rojo para un duelo*: novela en la que se narra el rito de paso de una adolescente a la edad adulta mediante el descubrimiento, precisamente, de la maldad (como *leitmotiv* en el relato aparecen distintos atributos de esta idea, asociados a determinados personajes). Además, llama la atención que se trate de la única novela en la que el final abierto deja sitio a la esperanza de que el Bien triunfe, lo cual no volvería a suceder en las obras posteriores.

A la luz de esta propuesta, este trabajo se enfocará en el análisis de algunas de las novelas menos estudiadas de la escritora: *Y Matarazo no llamó...*, *Un traje rojo para un duelo*, *Inés* y *La casa junto al río*. Este corpus de análisis se ha elegido por tres razones fundamentales: la primera de ellas, porque las vincula su evidente relación intertextual con obras y autores que exploran, precisamente, el tema del Bien y el Mal; en segunda instancia, de acuerdo con la cronología que propongo, constituyen hitos en la producción de esta autora, en cada una de sus etapas; finalmente, aunque sin duda comparten temáticas, la representación que hacen de ellas ofrece matices particulares, cuya revisión contribuiría a probar que Elena Garro no se convirtió, como afirman algunos especialistas, en una escritora repetitiva, sino que fue la creadora de una obra

inteligente y singular, cuyas recurrencias tienen un propósito semántico y estético.

A continuación se presenta, organizada gráficamente, una nueva cronología de la narrativa de Elena Garro, basada principalmente en dos trabajos de Patricia Rosas Lopátegui (*Yo sólo soy memoria. Biografía visual de Elena Garro*, de 2000, y *Testimonios sobre Elena Garro: Biografía exclusiva y autorizada de Elena Garro*, de 2002) y en las dos versiones de la cronología elaborada por Lucía Melgar, publicadas en *Elena Garro: Lectura múltiple de una personalidad compleja*, de 2002, y en *Elena Garro. Obras reunidas I: cuentos*, de 2006. Se indica, delante de cada dato, la fuente consultada. Aunque algunos años difieren entre una autora y otra, no se considera que la información contradiga la propuesta presentada en este trabajo.

Obra	Producción	Corrección	Publicación
<i>Los recuerdos del porvenir</i>	Invierno 1952- 1953 (coinciden todas las fuentes)	Verano de 1961 (Melgar, 2002)	1963
<i>Y Matarazo no llamó...</i>	1957: inicia cuento, basado en huelga del 56 (Melgar, 2006) 1959: escribe versión completa del cuento (Melgar, 2002) 1960: (Rosas Lopátegui, 2002) 1981-1993, París (Rosas Lopátegui, 2000)	1986 (Melgar, 2002) 1988-1989 (Melgar, 2002) 1989-1990 (Rosas Lopátegui, 2002)	1991 (al final de la novela se consignan la fecha y lugar de producción: México, 1961)
<i>La semana de colores</i>	1957-1960 (Rosas Lopátegui, 2000)		1987
<i>Reencuentro de personajes</i>	Agosto de 1961, <i>nouvelle</i> , inicia. (Melgar, 2006) 1964 (Rosas Lopátegui, 2000) 1965, terminada. (Rosas Lopátegui, 2002)		1982
<i>Sólo de noche vienes</i>	1963, guión. (Rosas Lopátegui, 2000)		1965 (película) 1997 (relato)
<i>Testimonios sobre Mariana</i>	Años sesenta (Rosas Lopátegui, 2000) 1964, inicio (Melgar, 2006) 1965, inicio (Rosas Lopátegui, 2002) 1972, escribe la última parte (Melgar, 2006) 1977, nueva versión del tercer testimonio (Melgar, 2006)	Años sesenta a ochenta (Rosas Lopátegui, 2000) 1975 (Melgar, 2006)	1981
<i>Un traje rojo para un duelo</i>	1965 (mencionada en entrevista a Sommers como obra de teatro) 1971, registra los derechos como novela (Melgar, 2002)	1983 (Lucía Melgar, 2006)	1996
<i>Inés</i>	1972, mencionada en entrevista a Luis Enrique	1983	1995

	Ramírez (Rosas Lopátegui, 2002) 1975, cuento (Melgar, 2006) 1981-1993, París (Rosas Lopátegui, 2000)		
<i>Andamos huyendo Lola</i>	Verificar: 1975 (Melgar, 2006)		1980
<i>Un corazón en un bote de basura</i> <i>Busca mi esquila & Primer amor</i> <i>La vida empieza a las tres</i> <i>Hoy es jueves</i>	1974 - 1981, Madrid (Rosas Lopátegui, 2000)		1996 1996 1997
<i>La casa junto al río</i>	1976 (Melgar, 2006)	1977 (Melgar, 2006)	1983
<i>Mi hermanita Magdalena</i>	1979 (Melgar, 2002) 1981-1993, París (Rosas Lopátegui, 2000)	1983, después de que la rechaza Mortiz (Melgar, 2006)	1998
<i>El señor Islas</i> <i>Cuento de Anapurna</i> <i>Círculo clavileño</i> <i>La cuenta</i> <i>El suegro de Federico</i>	Incompletos. Tentativamente, de 1981-1993, París (Rosas Lopátegui, 2000)		---
<i>Larga es la noche, Loreto</i>	Incompleto. 1986 (Melgar, 2006)		---

Asimismo, se presenta a continuación la clasificación que se propone de la narrativa garricana en cuatro etapas, estableciendo algunas de las relaciones que habrán de profundizarse en el análisis correspondiente.

Fase	Obras que la componen	Relaciones transtextuales sobresalientes	Relaciones intratextuales
1	<i>Los recuerdos del porvenir</i> <i>La semana de colores</i>	Autores y obras clásicos, como Homero e <i>Ilíada</i> o los dramaturgos del Siglo de Oro español. Literatura <i>maravillosa</i> . Cuento de hadas.	Se presentan los antecedentes de la representación de la desobediencia. Se dibujan los que se convertirán en personajes prototípicos en la narrativa de Garro, así como su concepción del tiempo, la memoria, el amor y la infancia.
2	<i>Y Matarazo no llamó...</i> (cuento) <i>Reencuentro de personajes</i> <i>Sólo de noche vienes</i> <i>Testimonios sobre Mariana</i>	Géneros: novela policiaca, novela gótica, guión cinematográfico, cuento de hadas. Autores: Evelyn Waugh, Scott Fitzgerald, el Marqués de Sade.	Ciclo experimental, centrado en la estructura (a excepción de <i>Sólo de noche vienes</i>); el elemento maravilloso se va desdibujando. Predomina el retrato del adulterio y la desdicha matrimonial.
3	<i>Un traje rojo para un duelo</i> <i>Inés</i> <i>Andamos huyendo</i> <i>Lola</i>	Géneros: cuento de hadas, novela de folletín, novela gótica. Autores y obras: Hans Christian Andersen, John Milton, Franz Kafka, Boris Pasternak.	La lucha entre el Bien y el Mal, que antes se representaba de manera velada, pasa al primer plano. Las narraciones están centradas en la persecución, la huida y el sufrimiento de seres inocentes.
4	<i>Un corazón en un bote de basura</i> <i>Busca mi esquila & Primer amor</i> <i>La vida empieza a las tres</i> <i>Hoy es jueves</i> <i>La casa junto al río</i> <i>Mi hermanita</i> <i>Magdalena</i> <i>Y Matarazo no llamó</i> (novela)	Géneros: novela de folletín, novela policiaca. Autores y obras: Dostoievsky, Dante, Biblia, los clásicos griegos, Arthur Conan Doyle.	Novelas centradas en anécdotas de persecución, pero en ambientes menos desesperados que en la etapa anterior –aunque quizá más desesperanzados–. Persiste la idea del bien y del mal, así como la representación de la desobediencia

			femenina como fuente del mal.
--	--	--	-------------------------------

2.3 LOS EJES DE SIGNIFICACIÓN DE LA NARRATIVA GARRIANA

Como se mencionó previamente, en este trabajo se propone tres líneas temáticas como unificadores de la narrativa de Elena Garro. Si bien es cierto que cada novela aborda distintos asuntos, estos tres ejes de significación engloban los diversos tópicos desarrollados por la autora, y aparecen en cada una de sus producciones, en mayor o menor medida. Por ser el fundamento referencial del análisis posterior, se explican a continuación.

2.3.1 LA DENUNCIA DE LA IMPUNIDAD DEL MAL

Posiblemente, éste sea el hilo conductor por excelencia en la narrativa de Elena Garro: desde *Los recuerdos del porvenir*, su primera novela, la autora crea un mundo paradisiaco, violentado de pronto por la presencia del ejército. Así surgen los dos polos opuestos que habrán de prolongarse en toda su narrativa: las víctimas y sus victimarios, los indefensos y los poderosos, los ricos y los pobres, los rubios y los morenos, los hombres y las mujeres y, como base de todo ello, los buenos y los malos. Esta construcción dual es tan evidente que los críticos acusan su reiteración, y la consideran uno de los puntos débiles de la narrativa garricana, pues no sólo se interpretó como una repetición temática, sino como un exceso autobiográfico. A este respecto, Elena Poniatowska señala que

"Elena habla de sí misma como de una niña indefensa subida en el árbol de la manzana del bien y del mal, nunca deja de llamarse güerita –el serlo le resultó indispensable–, y siempre se considera una víctima y actúa en consecuencia".⁹¹

Aunque la observación de Poniatowska tenga mucho de verdad, tampoco puede eludirse la visión del mundo que se plantea Garro al representar la victimización de un inocente, motivo central de su narrativa, vinculado a temas mucho más amplios, como el poder, la violencia, la persecución y la huida, la injusticia, la libertad y el dinero. Tampoco puede dudarse que las circunstancias en las que vivió la autora después de 1968 radicalizaron su fatalismo, pero al realizar la denuncia de sus padecimientos pretendía también representar los problemas de su propio tiempo. En carta a Guillermo Schmidhuber escribe "el hombre y la mujer es singular y en eso radica su universalidad".⁹² Así, conforme aumenta la gravedad de su situación, el foco de sus historias cambia, hasta fijarse casi exclusivamente en la representación de la lucha desigual entre el Bien y el Mal.

Garro comenta, al presentar *Inés*, que decidió escribir sobre la maldad,

Porque es muy importante en el mundo, y más en este tiempo en que no se ve más que maldad; se han acabado los valores cristianos, la verdad, la contrición,

⁹¹ Elena Poniatowska, *op. cit.*, 2002, p. 109.

⁹² Véase Guillermo Schmidhuber, art. cit., p. XX

el arrepentimiento, el perdón... Y no queda más que la crueldad y la maldad. ¿No ves cómo ponen bombas en el metro y hacen cosas horribles para matar inocentes? La inocencia atrae al malvado.⁹³

De la afirmación anterior se deduce una cuestión central para comprender la obra de Garro: sus nociones del Bien y del Mal son heredadas del catolicismo. A pesar de que otras conceptualizaciones, como la del tiempo o lo prodigioso, parecen estar más cercanas a la tradición oral indígena, la base de su ética proviene de la noción de pecado y, más particularmente, del pecado original: la desobediencia que conlleva la pérdida del Paraíso.

A partir de la segunda etapa (1960 en adelante), la lucha entre el Bien y el Mal se traslada a distintos escenarios en los que un ser inocente o indefenso es presa de abusos que le resultan incomprensibles, y que muchas veces no tienen explicación lógica. Garro plantea entonces cuestiones políticas y sociales como una extensión de esta batalla metafísica entre dos fuerzas opuestas. Este tópico, cuando se acerca a lo irracional y absurdo, se emparenta con lo kafkiano, como han señalado algunos críticos. Por otra parte, la oposición del vicio y la virtud, sin profundidad psicológica, es lo que ha ocasionado que otro sector de la crítica se refiera a la narrativa garriana como cercana al folletín y la novela

⁹³ Patricia Vega *apud* Patricia Rosas Lopátegui, *Testimonios sobre Elena Garro: Biografía exclusiva y autorizada de Elena Garro*, Castillo, Monterrey, México, 2002, p. 337.

rosa pues, como se sabe, los protagonistas de este tipo de literatura están definidos por su virtud y por las vicisitudes que ésta les ocasiona.⁹⁴ Sin embargo, la crítica estadounidense considera que la representación que se hace de la crueldad en las obras desdeñadas por los estudiosos nacionales es de gran complejidad. Michéle Muncy, por ejemplo, afirma que,

The narrative of Elena Garro presents what Susan Klein, in "The Dialectic of Cruelty in the Narrative Works of the Eighteenth Century", finds in modern and contemporary works about cruelty –an inversion of all values in order to shake the spirit of humankind, testifying to our own inhumanity. As Klein points out, the reader may no longer achieve a state of personal "purification" nor undergo the kind of catharsis conceived by Aristotle, but he is faced with universal human problems, in particular the problem of safeguarding individual freedom and maintaining self-respect. By making use of the cruel effect, Elena Garro's fiction serves to awaken one's consciousness to the value of liberty so easily threatened by its antithesis, cruelty.⁹⁵

Al decir que la antítesis de la crueldad es la libertad, Muncy parte de su enfoque de la narrativa garricana, organizado por las características que Evelyn Picón Garfield detectó en ella en su "decálogo de la crueldad",⁹⁶ en el que resume las

⁹⁴ A este respecto se han pronunciado, por ejemplo, Emmanuel Carballo y Delia Galván, por citar algunos. Más adelante, en este mismo capítulo, se hará un breve recuento de otras relaciones transtextuales establecidas por los estudiosos de la obra de esta escritora.

⁹⁵ Michéle Muncy, "Elena Garro and the narrative of cruelty", en Anita K. Stoll (ed.), *A Different Reality. Studies on the work of Elena Garro*, Associated University Presses, Cranbury/ Ontario/ London, 1990, p. 156.

⁹⁶ Véase Michéle Muncy, *ibid.*, 1990, pp. 147-148.

formas de violencia que se representan en la obra de esta autora, y que tienen como origen la privación de la libertad y la ruptura del modo convencional –y feliz– de vida de un personaje inocente. Esto es consistente en toda la obra de Garro, y llama la atención que rara vez se haga alusión explícita del Bien, intercambiándolo, en su oposición al Mal, por otros conceptos, como libertad o verdad, que son los más frecuentes.

En la representación de los entornos opresivos de la ficción de Elena Garro, sobresale la rebeldía de las protagonistas que escapan de sus circunstancias creando una realidad aparte; Fabienne Bradu apunta que la escritura fue para esta autora un mecanismo semejante, pues

... se podría decir que [la novelista] se venga en su literatura y por su literatura de una realidad histórica o personal frente a la cual sólo puede oponer la fuerza de las palabras, el poder de la imaginación [...], había descubierto en este recurso literario un arma poderosa que a la vez diera cuenta de una percepción del mundo y le ofreciera una puerta de salida imaginaria a las rebeliones derrotadas por la vida o por la historia.⁹⁷

La mayoría de los personajes de la narrativa garriana saben que libran una batalla perdida de antemano, de manera que optan por la resistencia pasiva. Esta condición injusta y fatalista, en la que el bueno es siempre más débil que el

⁹⁷ Fabienne Bradu, *op. cit.*, 1987, pp. 13-14.

malo, es explicada por Garro al describir a los seres virtuosos como ajenos al contexto hostil en el que se encuentran. La imaginación, la memoria o la muerte –explícita, como en *La casa junto al río*, o metafórica, como en *Los recuerdos del porvenir*– están, por lo tanto, intrínsecamente ligados a la lucha entre el Bien y el Mal, pues en el universo garriano son sus realidades superiores que permiten escapar de la crueldad.

2.3.2 LA REPRESENTACIÓN DE LA CONDICIÓN FEMENINA

Salvo contadas excepciones (*Y Matarazo no llamó...*, Felipe Ángeles, *El rey mago*, por ejemplo), el universo de Elena Garro es fundamentalmente femenino: sus historias son protagonizadas por mujeres que se desenvuelven en ámbitos tradicionalmente asignados a su género. Aunque los hombres aparecen y actúan, pocos tienen la complejidad de sus contrapartes, a tal grado que las protagonistas suelen captar toda la atención de los lectores y los críticos, y la de quienes abordan la literatura desde la perspectiva de los estudios de género.

Los personajes femeninos de Elena Garro no sólo son el centro de sus narraciones, además comparten rasgos físicos, ideológicos y de carácter, y enfrentan situaciones similares. De alguna manera, hay un prototipo femenino que se mantiene en todas sus ficciones, que suele leerse como *alter ego* de la autora, pero también como una representación de la desventajosa posición de la

mujer en una sociedad patriarcal, que la oprimía o la anulaba. De acuerdo con Minerva Margarita Villarreal:

Las mujeres de Elena Garro son multifacéticas: mujeres ingenuas, frágiles, atormentadas, girando entre el amor y el odio, resistentes a la persecución permanente en un mundo de tensión y crisis, con un destino crudo, propiciado en su inadaptación, van huyendo, o buscando sus orígenes en un mundo que se les cierra, hasta dejarlas sin salida.

Los paralelismos que se presentan en las distintas novelas de Garro, con respecto a la forma como se han estructurado los personajes femeninos, y a la importancia que éstos adquieren a lo largo de la trama, hacen pensar en una temática que resulta de una conciencia crítica sobre la condición femenina. Se presentan situaciones extremas, graves, denigrantes, quizá como una vía de catalizar, de poner el dedo en la llaga. Así, el horror de la cotidianidad de mujeres que buscan su autonomía, su independencia, se manifiesta en "toda la extensión de la inocencia" de la voz narradora.⁹⁸

Como señala Villarreal, las situaciones que presenta Garro en sus novelas son extremas, sin embargo, extraen su crudeza de referentes cotidianos. Las protagonistas padecen, en parte, por la crueldad de sus antagonistas, pero también por las demandas culturales y sociales que prevalecían en la sociedad mexicana de mediados del siglo XX. Las heroínas garrianas desafían los códigos establecidos por el machismo, al afirmarse como individuos ajenas a

⁹⁸ Minerva Margarita Villarreal, "Los personajes femeninos de Elena Garro. Una aproximación a partir de *Los recuerdos del porvenir*", en *Deslinde*, núm. XX, 1995, p. 38.

ellos. Así, temas derivados de esta preocupación por lo femenino son la desdicha matrimonial, el adulterio y la traición, la imposibilidad del amor, la maternidad y la identidad.

Por otra parte, no sólo merece atención la construcción de los personajes femeninos y su contexto, sino también las relaciones que construyen entre sí. La más evidente es el binomio madre-hija, compuesto por dos mujeres inseparables, mutuamente protectoras y técnicamente idénticas. Esta alianza comienza también en la primera novela de Garro, con doña Elvira y Conchita Montúfar;⁹⁹ en otros textos, este binomio es replicado en las hermanas Eva y Leli, compañeras de juegos y habitantes de un mundo que pareciera pertenecerles exclusivamente. En obras posteriores, la pareja de madre e hija se convierte en el centro de las narraciones, en un universo cerrado también, pero menos feliz: el del confinamiento doméstico o el de la clandestinidad propia de la huida.

Existe, asimismo, otro tipo de relaciones entre mujeres en las novelas de Elena Garro: las de poder. De la misma manera en que existe un prototipo de protagonista, encontramos uno de antagonista: la mujer mayor en edad y jerarquía social –aunque de origen humilde o dudoso–, que contribuye o incluso origina el sometimiento y la tortura de la figura central. Esta actante tiene ecos

⁹⁹ Véase Minerva Margarita Villarreal, *ibid.*, 1995, p. 36.

del arquetipo de la madrastra que se encuentra en la literatura popular, particularmente en los cuentos de hadas y en la novela de folletín.

De manera similar, se han establecido comparaciones entre las figuras centrales de la narrativa de Elena Garro con aquellas presentadas en los géneros mencionados, pues se trata de mujeres de belleza singular y virtud a toda prueba, que deben enfrentar una "cruzada contra el Mal y la mentira",¹⁰⁰ dotadas de cierto matiz romántico por su carácter de seres "poéticos" y rebeldes, aparentemente condenados. Estas representaciones de lo femenino, que denuncian la opresión padecida por la mujer pero no se reivindican, se encuentran en una frontera borrosa entre la literatura femenina y la literatura feminista. Martha Robles señala que:

Pasado y porvenir se unen en un presente vivo en el amor-odio padecido en la ausencia del hombre amado-aborrecido, sobrevivido mediante la fábula en la que abundan los signos del combate contra las hostilidades del medio y de la tradición. Caso singular el de esta escritora: a diferencia de Rosario Castellanos, no es el suyo un móvil ético el que orienta su tarea literaria, sino lo desmoralizador en que procura desmitificar aquellos valores con los que se encubre el dominio femenino e incapacita el placer. Sus personajes juegan y sueñan a no ser como los otros, atentan contra el orden, propician el desconcierto y la ruptura, favorecen el caos [...]. La protesta anárquica de Elena es tan pura en la negación de cuanto representa un orden convencional o

¹⁰⁰ Fabienne Bradu, *op. cit.*, 1987, p. 26.

impostura, que un mismo final caracteriza sus obras: la destrucción del orden y la autoridad, la realización del sueño y, como resultado de haber atentado contra lo establecido, la devastación y la esperanza.¹⁰¹

Se percibe, pues, en estas novelas, la necesidad de romper con los esquemas en la lucha por la identidad y la libertad individual, pero –como se ha señalado antes– las protagonistas rara vez son conscientes y activamente rebeldes. En cambio, ceden el poder de definir las o emanciparlas al Otro, casi siempre masculino, ejerciendo solamente una resistencia pasiva ante las injusticias que padecen. Su rebeldía es, entonces, inútil; aun así, persisten en ella, lo cual las conduce hacia la (auto) destrucción, y también las vincula con los héroes románticos.

2.3.3 LA MEMORIA COMO EVASIÓN Y CREACIÓN

El ingreso de Elena Garro al mundo de las letras fue en el año de 1952, cuando se encontraba enferma en Suiza y decidió retomar las vivencias de su niñez en la provincia mexicana. Así, la materia prima de *Los recuerdos del porvenir*, y de la mayor parte de las creaciones de esta autora, es la memoria. La escritora siempre afirmó que se trataba de su novela más autobiográfica, a pesar de que un sector de la crítica considera que las novelas posteriores a *Testimonios sobre*

¹⁰¹ Martha Robles, "Tiempo y memoria en la literatura mexicana", en *Cuadernos Americanos*, núm. 1, 1983, p. 232.

Mariana merecerían esta clasificación. A este respecto, es interesante el estudio de Robert K. Anderson, quien viajó a Iguala, Guerrero, para comparar la imagen que ofrece *Los recuerdos...* con la real, y confirmar que se trata de una representación casi idéntica, en la que incluso los colores de las casas y los nombres de sus habitantes corresponden con los de la ficción. Robert K. Anderson atribuye esta "habilidad de invocar nombres, calles, lugares y sucesos del pasado" a dos factores:

1) Su constante tendencia escapista de retomar el paraíso perdido de Iguala a través de sus recuerdos; y 2) un accidente que tuvo de niña. Referente a este último la autora explicó que "[se fue] de cabeza por el cubo de la escalera" y perdió la memoria: "Dejé de existir. La memoria se convirtió en la única forma de estar vivo" (Garro, "La memoria"). El narrador de la novela refleja esta actitud al declarar "Yo sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga".¹⁰²

Anderson señala acertadamente dos factores imprescindibles en la narrativa garriana: si bien *Los recuerdos del porvenir* es la novela más fidedigna, y en el resto hay mayor grado de ficcionalización, la propia escritora admite siempre que escribe con base en sus experiencias, que forma a sus personajes

¹⁰² Robert K. Anderson, "Las convergencias entre la realidad y la ficción en *Los recuerdos del porvenir*", en *Yo quiero que haya mundo. Elena Garro. 50 años de dramaturgia*, Porrúa, México, 2008, p. 372.

combinando rasgos de personas que ha conocido y que no hay otra manera de crear. Así, sus escritos están hechos de memoria, pero no de una memoria histórica, sino idealizada, o ideologizada, puesto que recordar, en algunos casos, sirvió a Garro como medio de evasión de la realidad. El ejemplo más claro de esto es que la infancia –que la escritora consideró la única época feliz de su vida– se representa en todos sus textos como el paraíso perdido al que se acude para evadir la realidad circundante, como ocurre en *Andamos huyendo Lola*. La memoria es, entonces, materia prima, pero también recurso de la ficción, como ocurre en *Testimonios sobre Mariana*, novela polifónica basada en los recuerdos ficticios y, en ocasiones, contradictorios, a partir de los que se construye el personaje central.

A semejanza del Mal o lo femenino, la memoria en la narrativa garriana es un concepto particular. Puede decirse que se trata de una realidad aparte, en ocasiones más real que la cotidiana, que dota a los seres y a los acontecimientos de sentido y existencia. Pero, en muchos casos, la memoria es considerada una especie de dimensión superior. En algunos relatos, los personajes pueden transitar de un tiempo a otro, como si no existieran límites entre ellos: basta con evocarlos para que se instauren en la realidad, incluso materialmente, como sucede en "Las cuatro moscas", cuento en el que Lelínca recuerda la tienda que frecuentaba de niña y, con ello, puebla el cuarto del hotel donde se encuentra

como adulta con el olor de la tienda que visitaba en la infancia. Al mismo tiempo que se cuestionan los límites de la realidad y la ficción, la línea entre los tiempos se diluye de manera explícita y deliberada. Estos límites ambiguos acercan estas narraciones a lo fantástico o mágico-realista, aunque la escritora afirmara que esto no era su intención.

Evidentemente, la memoria se liga con el tema y la representación de la dimensión temporal, que en la narrativa de Elena Garro tiende a ser circular. Esta negación del tiempo acompaña el sentido de la fatalidad de algunas de las historias, cuyo futuro no se explora, sino que se recuerda, de manera que es inmutable. La memoria acompaña, entonces, el concepto de predestinación que aparece en algunas de las novelas.

2.4 ELENA GARRO Y LA TRADICIÓN LITERARIA: INFLUENCIAS Y RELACIONES

La obra de Elena Garro tiende, desde sus inicios, puentes hacia otras literaturas. Esto resulta evidente, por ejemplo, en los títulos de algunos de sus primeros textos (como "Nuestras vidas son los ríos" y "La dama boba", vinculados con los clásicos españoles), pero es importante a lo largo de su producción. Aunque no se ha abundado en el estudio de las relaciones que establecen las obras de Elena Garro con otras tradiciones literarias o ideológicas, éstas no han pasado desapercibidas para la crítica, que frecuentemente las alude. Por ello, como

preámbulo para el análisis, interesa hacer un recuento de estos vínculos, desde las perspectivas de los especialistas y de la autora.

La clasificación más aceptada, como se ha dicho ya, es la que incluye las primeras obras de Garro en la corriente del realismo mágico. Emmanuel Carballo, por ejemplo, califica así al menos cuatro de los libros más representativos de la autora: *Los recuerdos del porvenir*, *La semana de colores*, *Testimonios sobre Mariana* y *Andamos huyendo Lola*.¹⁰³ A esta opinión se suman Delia Galván¹⁰⁴ y Fabienne Bradu, quien comenta que "hay un goce indiscutible por parte de la escritora en la explotación literaria de su realismo mágico, un goce que da lugar a hermosas imágenes poéticas y a una ironía que suena a sabrosa revancha de la literatura sobre la realidad".¹⁰⁵ Como ejemplo de ello, cita la huida de Julia con Felipe Hurtado que cierra la primera parte de *Los recuerdos del porvenir*, pues considera que la detención del tiempo es un recurso prodigioso, pero no inverosímil dentro de la realidad propuesta en el mundo de esta ficción. Curiosamente, Gloria Prado recuerda que

...algo que verdaderamente la enfurecía era que catalogaran su obra dentro del llamado realismo mágico. Afirmaba con una mezcla de desprecio y enojo que tal cosa no existía ni existió jamás. Que en todo caso podría decirse que era

¹⁰³ Carballo, *op. cit.*, 1994, pp. 491- 493. Es interesante que Carballo usa de manera aparentemente indistinta los términos *realismo mágico* y *real maravilloso*.

¹⁰⁴ Delia Galván, "Las heroínas de Elena Garro", en *La palabra y el hombre*, núm. 65, 1998, p. 152.

¹⁰⁵ Fabienne Bradu, *op. cit.*, 1987, p. 17.

literatura fantástica aquella que se etiquetaba con esa denominación, pero dentro de la que la suya tampoco se inscribía. Su obra, afirmaba, era total y absolutamente realista sin nada de mágico ni de fantástico. [...] Ésas, aseguraba contundentemente, son estupideces.¹⁰⁶

La renuencia a considerarse mágico-realista fue una de las pocas actitudes consistentes en la trayectoria de Garro, que fue considerada dentro de esta corriente debido a que la publicación de sus primeras obras fue posterior al auge de ese estilo, a pesar de que la producción de *Los recuerdos...* fue muy anterior. El "desprecio" al que hace referencia Gloria Prado es patente, por ejemplo, en la entrevista realizada por Carlos Landeros en 1989, en la que la novelista declara que

... ya me aburren tantos pueblos, ¿ves? Dicen que cada gallo canta en su muladar. Por tantos pueblos que han salido, que van y vienen, que las juntas y los generales, y porque todos los sudamericanos han descrito ya su pueblo, ya aburren los pueblos, son los mismos y en todos vuelan las mujeres; bueno, hay una cantidad de personajes idiotas. [...] Pues [*Cien años de soledad*] no lo acabé de leer. Porque la empecé a leer y no entendí. Además ya me chocan las chinches voladoras.¹⁰⁷

Ante la insistencia de los entrevistadores de comparar sus escritos, en más de una ocasión, con los de Juan Rulfo, Gabriel García Márquez o Isabel Allende,

¹⁰⁶ Gloria Prado, "Lazos de familia", en Lucía Melgar y Gabriela Mora (coords.), *Elena Garro. Lectura múltiple de una personalidad compleja*, BUAP, México, 2002, p. 35.

¹⁰⁷ Carlos Landeros, *Yo Elena Garro*, Lumen, México, 2007, p. 121.

la escritora se declaraba más cercana al mexicano, y reconocía haber sido influida por Juan de la Cabada, a quien consideraba también maestro del escritor jalisciense.¹⁰⁸ José Homero se pronuncia también a este respecto, señalando la afinidad de Garro con de la Cabada y con otro cuentista, Bruno Traven, y contraponiéndose a la opinión que clasifica la narrativa garriana dentro del realismo mágico o fantástico.¹⁰⁹

Otro crítico que se declara en contra de esta clasificación es Raúl Calderón Bird, pues señala que no hay "una armoniosa convivencia entre lo real y lo irreal":

Cuando se dice que un acontecimiento es sobrenatural, normal, terrorífico, mágico, etc., hay que especificar quién lo percibe como tal, porque no siempre hay consenso entre las perspectivas que organizan un relato. En Elena Garro sucede a menudo que para sus personajes, sobre todo para las mujeres y las niñas de sus cuentos, es perfectamente normal lo que para el lector es sobrenatural. Ellas tienen, pues, una visión del mundo que podría llamarse maravillosa o, si se prefiere, realista maravillosa. Sin embargo, a esta visión se contraponen siempre, dentro del propio texto y fuera de él, una perspectiva racional que tiende a explicar dicha visión mediante la locura o la imaginación. Si la crítica en general confiere mayor importancia a la perspectiva de las protagonistas, es tal vez porque en la obra de Elena Garro la locura y la imaginación no son otra cosa que una razón superior. Pero es precisamente esa razón superior, que se confunde con lo sobrenatural, el único recurso de que

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 54.

¹⁰⁹ José Homero, "La cuentística de Elena Garro", en *Tierra Adentro*, núm. 95, 1999, p. 19.

disponen la escritora y sus personajes para luchar contra la realidad. Parece, pues, que la etiqueta de realismo mágico se debe, en gran medida, a la consideración de un solo punto de vista.¹¹⁰

Calderón Bird señala, pues, que los elementos que se consideran mágicos son, en cambio, fantásticos, opinión a la que se suman René Avilés Fabila,¹¹¹ Delia Galván,¹¹² Vicente Francisco Torres¹¹³ y Concepción Bados Ciria, quien recuerda el hecho de que el propio Borges haya incluido a Garro en la antología de autores fantásticos del siglo XX¹¹⁴ y señala que en la literatura de esta escritora "lo fantástico se inscribe en un mundo perfectamente creíble, pero donde acontecen cosas increíbles" (41), lo cual la dota de una "veta romántica", pues el delirio, lo extraordinario y la superstición combaten al racionalismo y al orden lógico natural. Estos rasgos, presentes sobre todo a partir de *Testimonios sobre Mariana y Andamos huyendo Lola*, podrían relacionarse también con el onirismo propio de la estética surrealista, como apuntan, entre otros,

¹¹⁰ Raúl Calderón Bird, "Lo fantástico en dos libros de Elena Garro", en *Signos literarios y lingüísticos*, vol. II, núm. 2, 2000, p. 112. Es interesante notar que Calderón Bird parte de una concepción del realismo mágico que lo consideraría una derivación de *La Metamorfosis*, de Kafka, pues ciertos críticos, tales como Delia Galván, Concepción Bados Ciria y Vicente Francisco Torres acusan cierta relación entre los ambientes de los relatos de Garro y los del escritor checo.

¹¹¹ René Avilés Fabila, "Elena Garro, dramaturga muy principal", en Patricia Rosas Lopátegui (coord.), *Yo quiero que haya mundo. Elena Garro. 50 años de dramaturgia*, Porrúa, México, 2008, p. 141.

¹¹² Delia Galván, art. cit., 1998, p. 152.

¹¹³ Vicente Francisco Torres, "Elena Garro en sus novelas", en *Tierra Adentro*, núm. 95, 1999, pp. 14-15.

¹¹⁴ Concepción Bados Ciria, art. cit., 2002, p. 39.

Carballo,¹¹⁵ Bradu, la propia Bados Ciria,¹¹⁶ Inés Ferrero Cárdenas,¹¹⁷ Delia Galván y, particularmente Anita Stoll.¹¹⁸ Las tres últimas autoras relacionan esta corriente con la narrativa garricana a partir de *Testimonios sobre Mariana*, novela en la cual las tres especialistas coinciden en señalar que existen ambientes oníricos y una evocación al *amour fou*.¹¹⁹

Respecto a la relación de Garro con la filosofía y estética surrealistas, ha sido Stoll quien ha profundizado en el análisis y el establecimiento de conexiones en las obras de la escritora mexicana. Desde su perspectiva, son derivaciones del surrealismo el manejo del tiempo, la fusión de los opuestos, la preocupación profunda por el lenguaje y su "poder mágico", el interés por lo mítico y lo antiguo, la representación de la mentalidad infantil y juvenil, la representación del amor y de lo femenino, así como los espacios laberínticos.¹²⁰ Sin embargo, en entrevista con Michéle Muncy la propia Garro descarta esta filiación, diciendo: "De surrealista nada. Creo estar más cerca de algunos clásicos españoles con su juego de apariencia-realidad, como se ve en *La verdad*

¹¹⁵ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, 1994, pp. 491-493.

¹¹⁶ Concepción Bados Ciria, art. cit., 2002, pp. 39, 46.

¹¹⁷ Inés Ferrero C., " 'Era Mercurio' : reescribiendo la mitología surrealista", en *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro. 50 años de dramaturgia*, Porrúa, México, 2008, pp. 412-413.

¹¹⁸ Anita K. Stoll, "Elena Garro y el surrealismo", en *Baúl de recuerdos. Homenaje a Elena Garro*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 1999. 120-130

¹¹⁹ Probablemente por este atributo fue que Emmanuel Carballo (1994, p. 493) tildó esta novela de "rosa". En una carta que escribió como respuesta a las opiniones del crítico, incluida en el mismo libro, Garro señala que escribe por dinero y que envidia el éxito editorial y económico de Corín Tellado.

¹²⁰ *Idem*.

sospechosa o *El coloquio de los perros*".¹²¹ El resto de los elementos enumerados por Stoll pueden relacionarse con otros autores, textos y tradiciones que influyeron en la formación de la novelista, provenientes en su mayoría de los años infantiles, que se han descrito ya en el primer capítulo, tales como la cosmovisión indígena –que llega a ella por medio de la oralidad¹²² y tendrá una presencia recurrente en su obra– y el orientalismo y la tradición bíblica, enseñados por su padre.

Una genealogía de lo mágico en Elena Garro que no se ha explorado del todo, aunque ciertos estudiosos hayan reparado en ella, es la derivada del folklore. Emmanuel Carballo afirma que "el suyo es un realismo mágico, próximo al cuento de hadas";¹²³ Rhina Toruño, al clasificar las etapas de la autora, señala que muchos de sus primeros escritos "parecen cuentos de hadas" pues "reflejan la inocencia y alegría de la infancia de la autora",¹²⁴ opinión con la que coincide Delia Galván;¹²⁵ Esther Seligson afirma que Elena Garro "ha escogido el lenguaje de la poesía, el tono visionario de los cuentos de hadas y el misterio de los relatos que las nanas susurran junto a las cunas".¹²⁶ José

¹²¹ Michéle Muncy, art. cit., 1980, p. 44.

¹²² Como se ha visto en el primer capítulo, Garro señalaba que en la tradición oral de las provincias de México las explicaciones sobrenaturales para hechos cotidianos eran completamente aceptables, rasgo que ella intentó plasmar en *Los recuerdos del porvenir*.

¹²³ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, 1994, p. 487.

¹²⁴ Rhina Toruño, *op. cit.*, 1994, p. 15.

¹²⁵ Delia Galván, art. cit., 1988, p. 147.

¹²⁶ Esther Seligson, "In illo tempore (Aproximación a la obra de Elena Garro)", Plaza y Valdés, México, 1988, p. 28.

Homero analiza esta relación más ampliamente, mostrando más detalladamente sus alcances:

Garro nutrió su imaginación en *La Biblia* y especialmente en la tradición oral y legendaria. [...] en *Los recuerdos...* hay alusión al tradicional relato folclórico de las bujías representando nuestras vidas, como en *Macario*, y "La semana de colores" me parece un cuento en la veta de las fábulas mexicanas. [...] Si la imaginación primitiva impregna a la pequeña Elena, no sorprende que uno de los recursos dilectos de Garro provengan del folclor: la fuga mágica inherente a una confrontación: se detiene el tiempo cotidiano, identificado con el tiempo enemigo, y el tiempo continúa, lo que implica una sensación célere, permitiendo la escapatoria. No preciso recordar que uno de los ejemplos impresos en las tablillas de nuestro imaginario está en "La mulata de Córdoba", que llevara a la imprenta José María Roa Bárcena; tampoco que un ardite semejante permite "Leyenda de la Tatuana", incluida en *Leyendas de Guatemala*, de Miguel Ángel Asturias. [...] La niña Garro no dudó en emplear esta carta mágica para rescatar, para rescatarse de la miseria cotidiana. En ambos casos, el recurso parece procedente del país de las Hadas, llámese milagro o ensoñación debida a los media o aun a la muerte, que todo lo redime.¹²⁷

Homero, quien se pronuncia contra la clasificación de Garro como mágico-realista, aporta una conexión que no es explícita en la mayoría de las aproximaciones críticas: los elementos prodigiosos o sobrenaturales en la obra

¹²⁷ José Homero, art. cit., 1999, p. 19.

de la escritora derivan de las historias que le contaban los criados indígenas con quienes convivió durante su infancia, pero más allá de las marcas culturales de la cosmovisión prehispánica, éstos pertenecen a una tradición más amplia, la del relato popular, en la cual se originan las narraciones que se convertirían en lo que se conoce como "cuento de hadas". Esta relación intertextual, que Garro liga siempre a lo femenino, es clara en *Testimonios sobre Mariana*, sobre todo en el episodio en el que la protagonista pierde un zapato, que después será uno de los pocos vestigios materiales de su existencia. Patricia Rosas Lopátegui elabora una interpretación en torno a la novela y su vínculo con el cuento de "Cenicienta" como metáfora de transición, señalando que

... Garro contrarresta el final feliz a la manera de los cuentos de hadas, 'y vivieron felices para siempre', al introducir a un personaje desconocido. Harald presenta la idea de una Mariana empobrecida y vieja que pide limosna. Esta ambigüedad permite al lector especular y crear un balance entre los extremos de estos dos finales. La verdad sólo se encuentra en la mente del lector.¹²⁸

Si bien la relación con la historia de la Cenicienta, en el caso de *Testimonios...*, no es evidente, el caso de *Un traje rojo para un duelo*, una de las novelas que nos ocupan, es distinto, pues en este relato se hace una comparación explícita de Irene, la narradora-protagonista, con "El espíritu del viento del norte", y se

¹²⁸ Patricia Rosas Lopátegui, "El exilio y el baúl", en *Alba América*, núm. 9, 1994, p. 130.

alude a un cuento de Hans Christian Andersen: "La reina de las nieves". En este sentido, un ámbito de interés para el análisis de la narrativa garriana a partir de su relación con los cuentos de hadas será la construcción de las tramas y de las protagonistas como derivaciones o reescrituras de los modelos estereotípicos de dicho género.

Otra realización de lo sobrenatural en la narrativa de Elena Garro es la que, lejana del prodigio, se asemeja más a la literatura de terror, como señalan varios críticos, que han distinguido elementos propios del modo gótico y el relato de terror en algunas de las narraciones de la escritora, particularmente *Reencuentro de personajes*, *Andamos huyendo Lola*, *Testimonios sobre Mariana*, *La casa junto al río* y, sobre todo, *Inés*. Delia Galván señala, por ejemplo, que "evoca las cámaras de tortura medievales cuyo equivalente [...] es la vida cotidiana",¹²⁹ con "situaciones que desafían lo racional y [...] ambiente de confinación, huida y persecución";¹³⁰ Concepción Bados Ciria señala que en algunos casos la violencia y el erotismo se combinan y se llevan al extremo, evocando a las protagonistas atormentadas de los relatos del Marqués de Sade.¹³¹ Por otra parte, la propia Bados Ciria establece una conexión entre la narrativa garriana y el romanticismo, en el cual "los locos, los

¹²⁹ Delia Galván, art. cit., 1988, p. 153.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 152.

¹³¹ Concepción Bados Ciria, art. cit., 2002, p. 45.

marginados y los hechiceros se convirtieron en héroes de novela";¹³² en ello concuerda Fabienne Bradu, quien comenta que "las mujeres de Elena Garro son figuras románticas sobre todo por el culto al personaje que encarnan, la concepción del amor que hace de ellas personajes elegidos por un destino que se prolonga más allá de la vida, y también por la rebeldía que constituye su mayor fuerza de carácter."¹³³ A este respecto, Elena Garro comenta que sus autores favoritos son "aparte de los clásicos griegos, los románticos alemanes, como Kleist, Buchner, Novalis y Hoffman",¹³⁴ aunque afirma que no cree estar influida por ellos.¹³⁵

Por otra parte, las atmósferas de confinamiento, persecución o terror no están vinculadas exclusivamente al modo gótico. En ellas se leen también recursos adoptados del género policiaco –particularmente del *thriller* y la novela negra–. Este elemento es fácil de identificar, no sólo por la construcción de las novelas –de manera muy clara, *Y Matarazo no llamó...*, *Reencuentro de personajes* y *Mi hermanita Magdalena*, y de forma más discreta, *La casa junto al río*–, sino porque la propia autora señaló, en más de una ocasión, que su

¹³² *Ibid.*, p. 42.

¹³³ Fabienne Bradu, *op. cit.*, 1987, p. 26.

¹³⁴ Carlos Landeros, *op. cit.*, 2007, p. 54.

¹³⁵ A este respecto podría agregarse que otros rasgos ideológicos señalados por la crítica en la obra de Garro, como su aparente liga con el existencialismo, el psicoanálisis y el expresionismo, podrían ser también derivaciones de lo romántico. Véase Concepción Bados Ciria, art. cit., 2002, pp. 39 y 46.

intención era escribir "una obra policiaca pero auténtica".¹³⁶ De acuerdo con Delia Galván, este componente está relacionado con el tema del poder, ya que en las novelas de esta escritora aparecen "lo detectivesco, que permite caracterizar inteligencia, raciocinio y acción; [y] el *thriller*, que cumple la misión de comunicar emociones fuertes y suspenso; todo esto con giros renovados que hacen posible decir cosas que antes no se decían";¹³⁷ en este sentido, el uso que hace Garro de la estructura policiaca no suele ser tan clásico como la resolución de un enigma, pero sí está vinculado, prácticamente en todos los casos, con la búsqueda de una verdad social o individual que, paradójicamente, no puede encontrarse con el simple uso de la lógica, como ocurre en las historias clásicas del género. En cambio, las atmósferas de suspenso se vuelven asfixiantes, lo cual acerca más los textos al género negro, pues la tensión creciente no alcanza una resolución favorable, y los misterios se relacionan casi siempre con asesinatos producidos por cuestiones políticas o económicas.

Otra de las relaciones intertextuales más evidentes en la obra de Elena Garro es la que existe con los escritores de lengua inglesa, particularmente con Francis Scott Fitzgerald y Evelyn Waugh, cuyos textos son aludidos claramente

¹³⁶ Michéle Muncy, art. cit., 1980, p. 43. En este interés de Garro por lo policiaco pudiera haber influido su relación epistolar con Adolfo Bioy Casares, estudioso y exponente de dicho género. Por otra parte, Garro anota en su diario el 2 de julio de 1973 que se encuentra leyendo *El agente secreto*, de Joseph Conrad.

¹³⁷ Delia Galván, art. cit., 1988, p. 153.

en *Reencuentro de personajes*, que se relaciona intertextualmente con las novelas *Tender is the Night* y *Brideshead Revisited*. Esta obra de Garro es reconocida por algunos críticos como una de las más complejas de su producción, pues emplea recursos narrativos complejos y modernos, como la propia intertextualidad, la metaficción y la autorreferencialidad. En esta obra, además, se percibe cierta influencia del guión cinematográfico –género con el que la autora estaba familiarizada– y se hacen referencias a una película, *Death Takes a Holiday*. Esta novela no es la única en la que se alude a algún filme, aunque dichas relaciones han pasado prácticamente inadvertidas para los estudiosos de la obra de Garro. Esta perspectiva de estudio de la narrativa garriana podría ofrecer varias aristas: la más evidente, la traslación de recursos propios del género dramático –aprendidos en su experiencia como escritora de obras teatrales y guiones– a la narrativa.

Hasta este punto se ha establecido el panorama de las relaciones que la crítica ha insinuado que existen en la narrativa de Elena Garro, sin profundizar en el análisis. No pueden quedar fuera de este recuento las influencias declaradas de la autora, así como sus preferencias y las lecturas que integraron su formación. Algunas de ellas las hemos señalado ya, y son consistentes en su obra y en sus diálogos con los periodistas: los clásicos griegos y romanos, así como los autores del Siglo de Oro español, especialmente Cervantes, Quevedo

y Lope.¹³⁸ Durante los años de matrimonio que le permitieron relacionarse con otros escritores e intelectuales, añade a sus lecturas otros autores, como O'Neill, Malraux, T. S. Elliot, Camus, Breton, Faulkner, Fitzgerald, Salinger y Bernanos (en esta época sus lecturas también están influidas, indudablemente, por Octavio Paz). Desde entonces mantiene cierto escepticismo ante la literatura latinoamericana, que mantiene el resto de su vida, pues al único narrador al que le reconoce mérito auténtico es a Borges y, entre las mujeres de su generación, concede crédito a Guadalupe Dueñas y, con cierta reticencia, a Rosario Castellanos.¹³⁹ En la década siguiente, que corresponde a los años más crudos de su auto-exilio, su diario registra pocas lecturas (entre ellas, *Gulag II* de Alexander Solzhenitsyn y *El agente secreto*, de Joseph Conrad).

En los últimos años de su ejercicio como escritora, del 80 al 86 aproximadamente, vuelve a sus primeras lecturas –posiblemente porque los clásicos siempre son económicamente más accesibles que las novedades editoriales– e incorpora a los que señala como sus grandes maestros: Dostoievsky, Tolstoi y Balzac. En 1989 declara que ha leído "a casi todos los

¹³⁸ Véase Delia Galván, art. cit., 1988, p. 153; Michéle Muncy, art. cit., 1990, p. 155; Beatriz Espejo, "Elena Garro, una maga que transformaba la realidad en literatura", en Patricia Rosas Lopátegui (coord.), *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro. 50 años de dramaturgia*, Porrúa, México, 2008, p. 346; y Roberto Páramo, "Reconsideración de Elena Garro", en Patricia Rosas Lopátegui (coord.), *El asesinato de Elena Garro*, Porrúa, México, 2005, p. 232.

¹³⁹ Carlos Landeros, *op. cit.*, 2007, p. 56. Entre los hombres, reconoce a Juan de la Cabada y Rulfo como narradores, y a Rodolfo Usigli como dramaturgo. Curiosamente, Usigli escribió también una novela policiaca, *Ensayo de un crimen* (1944), que fue considerada en el momento de su publicación como una obra menor, en comparación con su producción dramática.

disidentes, que son los únicos buenos escritores que hay" y señala su admiración por la obra de Bukowski y Bulgakov.¹⁴⁰

Este breve recuento de las fuentes de las que abreva la literatura de Elena Garro nos brinda una visión panorámica de sus preocupaciones temáticas, ideológicas y formales, que posibilita un análisis más profundo de cada novela de la autora, y del conjunto como unidad de significado.

2.5 SOBRE EL CORPUS DE ANÁLISIS

La producción narrativa de Elena Garro está compuesta por once novelas, dos *nouvelles* y dos libros de cuentos que, en el primer capítulo de este trabajo, hemos clasificado en cuatro etapas, atendiendo su fecha de producción y las características que comparten. Así, dividimos la obra garriana en cuatro fases: la primera está compuesta por los libros escritos y publicados todavía con el auspicio de Octavio Paz (*Los recuerdos del porvenir* y *La semana de colores*); la segunda, más experimental, corresponde a los primeros años de independencia intelectual y creativa, e incluye la primera versión de *Y Matarazo no llamó...*, *Reencuentro de personajes*, *Sólo de noche vienes* y *Testimonios sobre Mariana*; en tercer lugar se encuentra un conjunto de textos centrados en la persecución y la lucha por sobrevivir, en los que aparece consistentemente un binomio madre-hija, perseguido injustamente por el padre, como son *Un*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 140.

traje rojo para un duelo, *Inés* y *Andamos huyendo Lola*; finalmente, la cuarta etapa comprende una cantidad mayor de relatos, compuestos casi todos en Madrid con la esperanza de publicarlos para obtener una retribución económica –lo cual no siempre sucedió–, en los que se ficcionalizan episodios de la vida de Garro, durante los años que vivió con Paz en Europa.

En este análisis, hemos centrado nuestro interés en las obras que han recibido menos atención de parte de la crítica y del público, es decir, las publicadas en su mayoría durante los años noventa que, paradójicamente, son las que fueron escritas durante la etapa nuclear del ejercicio de Garro. La selección del corpus responde a dos criterios básicamente: a) entre las cuatro novelas que lo integran existe una relación formal, pues todas presentan una relación architextual con géneros considerados populares o paraliterarios (la novela policiaca, el cuento de hadas, la novela de folletín y la novela gótica), así como relaciones intertextuales con obras y tradiciones –literarias o culturales– recurrentes; y b) en este conjunto se percibe la consistencia de las preocupaciones temáticas de la autora, en cuya representación (nutridas citas, alusiones, referencias y recursos propios de géneros de literatura de consumo) pueden tejerse relaciones e incluso notar una trayectoria evolutiva.

Así, este corpus está conformado por cuatro textos: *Y Matarazo no llamó...* (producida entre 1957 y 1961), *Un traje rojo para un duelo* (iniciada

en 1965 y registrada en 1971); *Inés* y *La casa junto al río* (escritas durante los años setenta).¹⁴¹ Dichos relatos serán analizados a continuación en su ámbito intertextual, estableciendo vínculos intratextuales en los casos pertinentes.

¹⁴¹ Quedan fuera del alcance de este trabajo dos novelas cuyas relaciones con otras obras y géneros son también sobresalientes: *Reencuentro de personajes* y *Mi hermanita Magdalena*. La razón por la cual fueron omitidas en este análisis se relaciona con que sus vínculos con el conjunto tratado no eran tan evidentes como en las cuatro que se eligieron, además de que la complejidad y extensión de estos trabajos de Garro, y de los textos que convocan (*Tender is the Night*, *Brideshead Revisited* y *Crimen y castigo*, entre otros) merecería un estudio separado.

III. Análisis intertextual

Antes de elaborar el análisis literario propiamente dicho, corresponde sentar los fundamentos teóricos en los que éste se basará. Estos fundamentos se desarrollarán a lo largo del presente capítulo. En primer lugar, se abordará el origen y la evolución del concepto de intertextualidad, con el fin de revisar las aportaciones de distintos teóricos que han contribuido en su construcción. En segunda instancia, se comentarán algunas definiciones, así como los elementos y los mecanismos implicados en la producción y la recepción del intertexto. A continuación, se elaborará una delimitación operativa en la cual se establecerán las definiciones que habrán de usarse en este trabajo, centradas básicamente en las perspectivas teóricas de Gérard Genette y Michael Riffaterre.

3.1 Origen y evolución del concepto de intertextualidad

Unánimemente, se considera que el germen de la teoría de la intertextualidad se encuentra en los trabajos de Mijail Bajtin, publicados a partir de 1919. En ellos se acuña la idea del principio dialógico implícito en la creación literaria, pues el sujeto de la enunciación no puede sustraerse de interactuar con "múltiples puntos de referencia y destinatarios, a lo largo y a lo ancho de la dimensión

espacial y temporal del contexto".¹⁴² Así, aunque la obra literaria sea una expresión individual, no puede evitar remitir a otras expresiones individuales o genéricas. El dialogismo es, entonces, "la capacidad de los enunciados de uno mismo para relacionarse en una red de múltiples enunciados de los otros, entre todos los cuales se establece un diálogo, una polifonía en el nivel del discurso, no en el de la lengua (se trata por tanto de translingüística)".¹⁴³

Aunque, como se ha mencionado, la obra de Bajtin data de principios de siglo, su impacto en los círculos lingüísticos y literarios mundiales no fue inmediato; la difusión de sus aportaciones teóricas se debe en gran medida a los trabajos de Julia Kristeva, quien interpretó los conceptos propuestos por el teórico ruso y los amplió, generando entre otras cosas el término "intertextualidad" como designación para este intercambio permanente de los textos con textos anteriores, en un proceso que puede ser de transposición o de transformación. Por ello, es difícil dissociar el origen de esta noción de los nombres de Kristeva y Bajtin y, asimismo, es técnicamente imposible separar el trabajo de ambos estudiosos al realizar la revisión histórica, al menos al referirse a las primeras publicaciones de la filósofa francesa de origen búlgaro. Por ello, a continuación retomaremos algunas de las interpretaciones que hace

¹⁴² Helena Beristáin, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, Instituto de Investigaciones Filológicas/ Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 28.

¹⁴³ Jesús Camarero, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Anthropos, Barcelona, 2008, p. 28.

de las nociones del teórico ruso en su artículo "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". En dicho trabajo se recuperan algunas ideas que considero conveniente retomar, basadas en la conceptualización de la palabra literaria como un "cruce de superficies", un diálogo entre la escritura del escritor, la del destinatario y contextos actuales o anteriores.¹⁴⁴ Así, los tres elementos involucrados en este cruce son, precisamente, a) el sujeto de la escritura; b) el destinatario, y c) los textos exteriores.

En este proceso de construcción dinámica, la palabra literaria se define en dos ejes, uno horizontal y otro vertical. En el primero se establece el diálogo entre el sujeto y el destinatario, mientras que en el segundo se crea la relación entre un texto y el corpus literario anterior —o incluso posterior—, sincrónicamente. Los términos que emplea Mijail Bajtín para denominar esos dos ejes son *diálogo* y *ambivalencia*, respectivamente. A partir de estos conceptos, surge la definición de Kristeva, una de las más citadas en los trabajos sobre intertextualidad por ser precisamente la que acuña dicho término: "todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala el de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como

¹⁴⁴ Julia Kristeva, "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", en Desiderio Navarro (sel., trad. del francés y pról.), *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Casa de las Américas/ Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)/ Embajada de Francia, La Habana, 1997, p. 6

doble".¹⁴⁵ Con esto, se establece que la palabra literaria tiene simultáneamente dos sentidos: el que adquiere en el texto particular (diálogo) y que toma de su relación con otros textos con los que se vincula (ambivalencia).

Aunque Julia Kristeva más tarde ampliaría su propia visión de la intertextualidad y llegaría incluso a sustituir dicho término, no puede negarse que su trabajo fue la base sobre la cual se desarrollarían muchos de los estudios post-estructuralistas en torno al tema. Un ejemplo de ello es el teórico francés Roland Barthes, quien lleva la definición de Kristeva al extremo, afirmando en su obra *El placer del texto* que todo texto es un intertexto y que no se puede existir fuera del "texto infinito", pues toda enunciación tiene un precedente cultural.¹⁴⁶ Así, para Barthes, "la intertextualidad es menos un fenómeno de imitación y filiación y es sobre todo un movimiento esencial de la escritura, un movimiento de transposición de enunciados anteriores o contemporáneos".¹⁴⁷ Sin embargo, y a pesar de que el semiólogo insiste en el tema en otras dos obras (*El grado cero de la escritura* y *S/Z*), su trabajo ofrece pocos elementos operativos que puedan incorporarse al análisis literario propiamente dicho.

Por su parte, Jean Ricardou añade a los estudios previos una distinción importante que permitirá elaborar tipologías posteriores. En principio señala

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 3. **Cursivas del original.**

¹⁴⁶ Michael Worton y Judith Still, "Introduction", en *Intertextuality: Theories and Practices*, Manchester University Press, Nueva York, 1991, p. 18.

¹⁴⁷ Helena Beristáin, *op. cit.*, 1996, p. 29.

que existe una intertextualidad externa, entre un texto y otro, y otra interna, del texto consigo mismo. Esta clasificación inicial sería desarrollada hasta establecer la categorización –que habremos de retomar más adelante– en dos tipos: intertextualidad general, entre textos de autores diferentes, y restringida, entre textos de un mismo autor.¹⁴⁸

En otro sentido, Umberto Eco contribuye con los estudios intertextuales al señalar en su obra *Lector in Fabula* que ningún texto puede leerse independientemente de las experiencias de lectura previas; de esta manera, el crítico italiano centra la atención en otro elemento que será importante en la definición de intertextualidad: la participación del lector. Esto no sólo presenta importantes implicaciones en el análisis de la intertextualidad como proceso textual, sino en su definición como cualidad inalienable de lo literario.¹⁴⁹ Michael Riffaterre coincide con Eco al apuntar la importancia del lector en la intertextualidad, pues a él le corresponde identificarla y sin su capacidad para interpretarla ésta carece de sentido. Este teórico francés hizo importantes aportaciones, que se desarrollarán más adelante, pues se incorporarán en el análisis. Una de ellas es la distinción entre dos tipos de intertextualidad, en función del lector: la "aleatoria", si existe aunque el lector no la perciba, u "obligatoria", que resulta tan explícita (a través de marcas textuales o de

¹⁴⁸ Jesús Camarero, *op. cit.*, 2008, p. 30.

¹⁴⁹ *Idem.*

"agramaticalidades") que el lector no puede pasarla por alto.¹⁵⁰ Por otra parte, este semiólogo ofrece también una distinción importante entre intertexto e intertextualidad, según la cual el primero es el conjunto de textos que podemos asociar con uno determinado que leemos en un momento dado, mientras que la segunda es un fenómeno, que orienta la lectura y determina su interpretación, y que se opone a la lectura lineal. Igual que Bajtin, Riffaterre afirma que la intertextualidad es una condición inalienable de la textualidad y, específicamente, de la literariedad pues, para él, el fenómeno literario no se encuentra solamente en el texto en sí, sino en el lector y en sus posibles reacciones. Por otra parte, otra contribución importante de este teórico es haber establecido definiciones para "intertextualidad" e "intertexto", que detallaremos más adelante.

Finalmente, dentro de este recuento histórico era ineludible mencionar los trabajos de Gérard Genette, quien es, posiblemente, el autor cuyas aportaciones en torno a este fenómeno son más reconocidas y que serán el eje del análisis literario que se desarrollará en esta tesis. El primer acercamiento teórico de este semiólogo a la intertextualidad se encuentra en *Introducción al architexto*, estudio que señala que la poética no debería enfocarse en la singularidad de un texto, sino en su architextualidad, entendiéndola como un

¹⁵⁰ *Idem.*

conjunto de categorías generales entre las que se encuentran el género, el tipo de discurso y el modo de enunciación, por ejemplo.¹⁵¹

Posteriormente, Genette amplía esta idea en su obra *Palimpsestos*. En ella propone un concepto más general para englobar las distintas relaciones de trascendencia textual, explícita o latente, que designa como *transtextualidad*. Asimismo, distingue cinco tipos de relaciones transtextuales, entre las cuales se encuentra la intertextualidad, restringida a la copresencia de un texto en otro.¹⁵² Con esta obra, Genette dice su "última palabra" en torno al tema, y se enfoca en el estudio de la hipertextualidad, una de las categorías que propone. Sin embargo, la clasificación que sugiere de las relaciones que pueden existir entre los textos, así como sus definiciones, han sentado las bases para una gran porción de los estudios posteriores, y serán las que empleemos en este trabajo.

3.2 Textualidad e intertextualidad

Antes de establecer los límites teóricos y terminológicos operativos para este estudio, conviene revisar las implicaciones generales de las que se habrá de partir para comprender las relaciones que pueden establecerse entre un texto y otros, de un mismo autor o de autores distintos. Por ello, en esta sección

¹⁵¹ Michael Worton y Judith Still, art. cit., 1991, p. 22.

¹⁵² Gérard Genette. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, trad. de Channa Newman y Claude Doubinsky, University of Nebraska Press, Nebraska, 1997, pp. 1-7.

revisaremos algunas de las definiciones de intertextualidad que permitirán fijar la que se empleará en este trabajo; por otra parte, se revisarán también los elementos involucrados en este fenómeno, en los ejes del diálogo y la ambivalencia, señalados por Bajtin: a saber, el autor y el lector, y el texto y el intertexto, respectivamente.

En principio, partiremos de la afirmación de que la intertextualidad es una de las marcas de la textualidad misma. De acuerdo con José Enrique Martínez Fernández, Beaugrande y Dressler definen el texto como

... "un *acontecimiento comunicativo* que cumple siete normas de *textualidad* y tres principios reguladores de la comunicación textual"¹⁵³ [...]; de las siete normas, dos serían, siguiendo las páginas preliminares del traductor de la obra, Sebastián Bonilla, de tipo lingüístico: *cohesión* y *coherencia*; otras dos, de carácter psicolingüístico: *intencionalidad* y *aceptabilidad*; de tipo sociolingüístico serían la *situacionalidad* y la *intertextualidad*; y de tipo computacional, la *informatividad*.

Los tres principios reguladores de la comunicación textual se nombran como *eficacia*, *efectividad* y *adecuación*.¹⁵⁴

¹⁵³ Robert-Alain de Beaugrande y Wolfgang Ulrich Dressler, *Introducción a la lingüística del texto*, trad. de Sebastián Bonilla, 1972, p. 35, *apud.* José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria. (Base teórica y práctica textual.)*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 22. Las cursivas son del original.

¹⁵⁴ José Enrique Martínez Fernández, *loc. cit.* Las cursivas son del original.

Evidentemente, en todo texto se reconoce la huella de un sociolecto en el que éste se incorpora –por imitación o transgresión–; así, el texto, como forma lingüística de interacción social, no puede nunca aislarse de otros. Por ello, su intertextualidad es una de sus normas sociolingüísticas inalienables. Además, los enfoques modernos de la crítica literaria asumen este rasgo textual como una marca de la literariedad. Carlos Reis define al texto literario de la siguiente forma:

el *texto literario* configura un universo de naturaleza *fictional*, con dimensión e índice de particularización muy variables; al mismo tiempo, evidencia una considerable *coherencia* tanto desde el punto de vista semántico como desde el punto de vista técnico-compositivo; el texto literario debe ser entendido como entidad *pluriestratificada*, esto es, constituida por diversos niveles de expresión; por último, hay que considerar todavía que el texto literario comprende una dimensión virtualmente *intertextual*, en la medida en que es posible relacionarlo con otros textos que con él dialogan y en él se proyectan.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Carlos Reis, *Comentario de textos. Fundamentos teóricos y análisis literario*, Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1995, p. 11.

Así, los textos literarios están ligados, en el momento de su producción, a una tradición, sea por adición o por ruptura; además, en su interpretación, desencadenan en la memoria del lector una serie de vínculos y reconocimientos, que pueden ser de categorías tan amplias como los temas o los géneros, o bien, tan particulares como elementos de léxico, sintaxis, estructura o significado, de textos anteriores o posteriores al que se está leyendo, en función de la distancia contextual que exista entre el enunciador y el enunciatario. Evidentemente, como Rifatterre explica, dichas relaciones pueden ser aleatorias o intencionadas y, con ello, necesarias para la interpretación cabal del texto. Aunque ambos fenómenos –el aleatorio y el intencionado– conviven y enriquecen el texto, la crítica literaria puede ocuparse solamente del segundo, al tratarse de un recurso significativo cuyos límites se encuentran dentro del propio objeto de análisis. Por ello, una vez que revisadas las definiciones de intertextualidad y sus elementos, se dará cuenta también de los mecanismos que pueden emplearse en un texto literario para generar una relación con otro, intencionada, significativa y decodificable.

3.3 Hacia una definición de intertextualidad

Como se ha apuntado anteriormente, el término "intertextualidad" fue acuñado por Julia Kristeva en 1967, a partir del comentario de los trabajos de Mijail Bajtin. En su composición etimológica está implícita una relación de reciprocidad entre textos. Aunque simple en apariencia, el concepto ha sido abordado por diversos teóricos desde su surgimiento, y aun después de este amplio estudio y comentario, no ha perdido su complejidad. Por ello, es necesario revisar algunas de las definiciones con las que se le ha dotado, antes de establecer los límites de lo que entenderemos por intertextualidad en este trabajo.

De acuerdo con Laurent Jenny, se puede hablar de intertextualidad "solamente cuando estamos en condiciones de hallar en un texto elementos estructurados anteriormente a él, más allá del lexema, es obvio, pero cualquiera que sea el nivel de estructuración de los mismos".¹⁵⁶ Al referirse a 'elementos', queda abierta la posibilidad de que se trate no sólo de fragmentos de otro texto, sino también de recursos más puntuales, como un término, o bien, categorías más generales, como estructuras, modos discursivos o temas. Un intertexto es, entonces, un

¹⁵⁶ Jenny Laurent, "La estrategia de la forma", en Desiderio Navarro, *op. cit.*, 1997, p. 110.

...objeto cultural cuya formación y modos específicos de significación se refieren estructuralmente, siguiendo prácticas de interconexión diferenciadas e históricamente determinadas (procedimiento de creación/ mediación literaria, teatral, musical, cinematográfica, etc.), a una realidad formal preconstruida tal como es percibida, asumida y transformada en el momento de la producción/ recepción de semejante objeto [...]. esos formantes intertextuales [...] sirven finalmente de objetos de conocimiento construidos en relación con la ejecución productora y/ o la competencia receptora de un sujeto individual o colectivo.¹⁵⁷

Reuniendo nociones, en la intertextualidad se presenta la inserción en un texto de un elemento previo a él, que funciona como objeto de conocimiento, tanto para el emisor, que los configura con una intención particular dentro de su discurso, como para el receptor, que requiere interpretarlos para obtener del texto no sólo el sentido, sino la significancia.

Michael Riffaterre se muestra particularmente preocupado por deslindar los conceptos de intertexto e intertextualidad. Afirma que el primero designa al conjunto de obras que un lector debe conocer para comprender la significancia –y no sólo el sentido lineal– de una obra literaria; por otra parte, señala que la intertextualidad es la red de funciones que constituye y regula las relaciones

¹⁵⁷ Hans-George Ruprecht, "Intertextualidad", en Desiderio Navarro, *op. cit.*, 1997, p. 26.

entre el texto y el intertexto.¹⁵⁸ Para este teórico, la intertextualidad es el mecanismo que gobierna y define la lectura literaria, pues –desde su perspectiva– el texto literario no está compuesto por referentes, sino por otros textos.

En otro sentido, el fenómeno de la intertextualidad y sus distintas manifestaciones han sido tipificados de diversas maneras. En primer lugar, puede mencionarse que existe una idea de la intertextualidad "extensa", que incluye todos los cruces posibles de un texto con otros, anteriores o posteriores a él; ésta se opone a la intertextualidad "restringida",¹⁵⁹ que abarca las relaciones entre un texto y otros textos cuya presencia es necesaria y está marcada dentro del mismo. Dentro del segundo tipo podría incluirse la clasificación que propone Genette, de cinco categorías de relaciones de trascendencia textual o transtextualidad, que pueden dividirse a su vez en dos: las que manifiestan la presencia explícita del intertexto, las que son una derivación de él, por imitación o transformación.¹⁶⁰

Por otra parte, hay otras dos relaciones que pueden producirse entre textos, que consideramos pertinente mencionar en esta tipología: en primer

¹⁵⁸ Michael Riffaterre, "Compulsory Reader Response: The Intertextual Drive", en Michael Worton y Judith Still (eds.), *Intertextuality: Theories and Practices*, Manchester University Press, Nueva York, 1991, pp. 56-57.

¹⁵⁹ Puede decirse también que se trata de una intertextualidad implícita, es decir, la que es inseparable de la condición textual, o explícita, la que está marcada y determinada, y condiciona la interpretación de la obra.

¹⁶⁰ Jesús Camarero, *op. cit.*, 2008, pp. 34-35.

lugar, la intertextualidad interna (a la que nos referiremos en este trabajo como intratextualidad), que abarca los textos de un mismo autor; y, en segunda instancia, la extratextualidad, que "tiene que ver con lo que es exterior a la obra: referencias histórico-culturales, detalles biográficos, propuestas e intenciones de poética, etc."¹⁶¹

3.3.1 Elementos

Como se ha visto hasta ahora, hay básicamente cuatro elementos involucrados en el fenómeno intertextual: el autor o sujeto de la enunciación, el lector o receptor, el texto que se interpreta y el intertexto convocado por éste. Para comprender el papel que cada uno desempeña durante el proceso, presentaremos algunas consideraciones al respecto.

a) Emisor y receptor

Una de las premisas de las que se parte al hablar de intertextualidad es que, en ella, tanto el productor como el receptor interactúan en la generación del sentido de la obra, a partir de la memoria, pues "todo lector al oír o leer un texto tiene siempre en cuenta la experiencia que en cuanto lector tiene de otros textos".¹⁶²

Mientras que el enunciatario encuentra en sus lecturas la información que le

¹⁶¹ José Enrique Martínez Fernández, *op. cit.*, 2001, pp. 79-81.

¹⁶² *Ibid.*, p. 20.

permite completar el sentido del texto que se le presenta, el enunciador toma como punto de partida en la producción del discurso su propia experiencia como lector. La intertextualidad es, pues, un fenómeno centrado en la recepción, en la que la figura del autor por momentos se desvanece. Al respecto, Jesús Camarero refiere a Bergez, Géraud y Robrieux, que enumeran las implicaciones del fenómeno intertextual que, desde la perspectiva del enunciador

... podría suponer: una modestia intelectual (afirmación implícita de una filiación respecto de la autoridad de ciertos autores, clásicos por lo general), una determinación estética (idea de imitación, de origen clásico), un juego con el lector (sería como compartir una cultura común), un deseo de parodia (el modelo es ridiculizado al tiempo que es reutilizado), una voluntad de irrisión (que conduciría al absurdo en algún caso, al poner en evidencia el mecanismo mismo de la intertextualidad), y por supuesto una reescritura (no ya sólo de uno mismo sino también de los otros) y un polifonía de enunciados (enunciados que quedarían así inscritos en la textualidad y a disposición de todos los lectores y escritores).¹⁶³

Puede señalarse, además, una intención semántica o ideológica, cuando el autor convoca un intertexto que funciona como analogía o contraste con el suyo, o

¹⁶³ Jesús Camarero, *op. cit.*, 2008, pp. 57-58.

bien, complementa, matiza o amplía su contenido. Sin embargo, como más de un autor señala y Riffaterre explica detalladamente, las referencias a un intertexto desconocido para el lector y, por lo tanto, no percibido, permanecen como potencialidades textuales, dejando la obra literaria inacabada. Por ello, al menos en lo que refiere al estudio de la intertextualidad, la atención de los teóricos se ha centrado en el lector.

Como se mencionó en un apartado anterior, la intertextualidad es un componente sociolingüístico de la textualidad que debe entenderse como doble: si bien hemos definido –siguiendo a Riffaterre– el intertexto como un conjunto externo de textos convocados por el que se lee en un momento determinado, puede decirse también, como afirma Mendoza Fillola, que existe un *intertexto del lector*, compuesto por

el conjunto de saberes, estrategias y recursos lingüístico-culturales activados a través de la recepción literaria para establecer asociaciones de carácter intertextual y que permite la construcción de conocimientos lingüísticos y literarios integrados y significativos (competencia literaria), a la vez que potencia la actividad de valoración personal a través del reconocimiento de

conexiones y del desarrollo de actitudes positivas hacia diversas manifestaciones artístico-literarias de signo cultural.¹⁶⁴

Estos saberes y estrategias, en un sentido amplio, pueden ser variables, con lo cual las posibilidades de recepción de un texto determinado son infinitas. Sin embargo, y como hemos explicado anteriormente, los límites del intertexto del autor y el del lector convergen cuando la intertextualidad es restringida –es decir, pilotada por el propio texto– y, por lo tanto, explícita. En este caso, el autor empleará recursos que evidencien la relación de su obra con otras, que servirán al lector como indicios que le permitirán hacer uso de sus estrategias de interpretación. Estas marcas de intertextualidad pueden ser "tipográficas (tipos de letras), paratextuales (títulos, notas, índices, etc.), puramente textuales (referencias directas), rupturas sintáctico-semánticas (la 'agramaticalidad' de Riffaterre, las diferencias lingüísticas, estilísticas, etc.), léxicas (vocabulario), etc."¹⁶⁵ Sin embargo, como apunta también Camarero, ni siquiera el uso de este tipo de recursos puede garantizar que la interpretación del lector se complete exitosamente, pues no basta con reconocer la presencia del intertexto, sino que será necesario identificarlo e integrarlo al sentido del texto que se lee.

¹⁶⁴ Antonio Mendoza Fillola, "El intertexto del lector: un análisis desde la perspectiva de la enseñanza de la literatura", en *Signa*, núm. 5, Madrid, 1996, p. 277, *apud*. José Enrique Martínez Fernández, *op. cit.*, 2001, p. 142.

¹⁶⁵ Jesús Camarero, *op. cit.*, 2008, p. 47.

Michael Riffaterre es, quizá, uno de los autores que más se han ocupado en señalar la importancia de la participación del lector en el proceso intertextual. Para este teórico, el fenómeno literario no es solamente el texto, sino también la percepción que de él tiene el lector y sus posibles reacciones. Así, distingue dos tipos de lectura: la heurística o lineal, de la que se extrae el sentido referencial, y la lectura hermenéutica, sin la cual es imposible completar la obtención de la significancia del texto.¹⁶⁶ De este modo, la lectura literaria sólo es posible si el lector reconoce que el texto articula una presuposición del intertexto y si consigue interpretarlo:

Literariness, therefore, must be sought at the level where texts combine, or signify by referring to other texts rather than to lesser sign systems.

When we speak of knowing an intertext, however, we must distinguish between the actual knowledge of the form and content of that intertext, and a mere awareness that such an intertext exists and can eventually be found somewhere. This awareness in itself may be enough to make readers experience the text's literariness. They can do so because they perceive that something is missing from the text: gaps that need to be filled, references to an as yet unknown referent, references whose successive occurrences map out, as it were, the outline of the intertext still to be discovered. In such cases, the

¹⁶⁶ Michael Worton y Judith Still, art. cit., 1991, pp. 24ss.

reader's sense that a latent intertext exists suffices to indicate the location where this intertext will eventually become manifest.¹⁶⁷

Estos "huecos" que Riffaterre alude, y que el lector debe llenar, son lo que el semiólogo llamará 'agramaticalidades': marcas de disrupción en el texto, que orientan la atención del receptor y representan indicaciones para la interpretación de la obra literaria. Sin embargo, es necesario aclarar que la intertextualidad, aun cuando sea deliberada y "controlada" por el autor, no restringe la amplitud del intertexto del lector, es decir, a los referentes que el enunciador convoca y el receptor reconoce, se suman siempre los saberes individuales –lingüísticos, culturales, históricos, literarios– de cada enunciatario, que colaboran en la construcción del texto literario.

b) Texto e intertexto

Autor y lector son, como hemos dicho, los encargados de cifrar y decodificar, respectivamente, el texto y su intertexto. Corresponde ahora describir, brevemente, a los miembros de la interacción textual.

Riffaterre, al priorizar el papel del lector en el fenómeno literario, explica que este proceso requiere que el texto ofrezca recursos que posibiliten la

¹⁶⁷ Michael Riffaterre, art. cit., 1991, pp. 56-57.

identificación de la presencia del intertexto y su involucramiento en la lectura hermenéutica de la que hemos hablado previamente. El semiólogo dice que, aunque existan señas sutiles que pudieran pasar desapercibidas para el lector inexperto o "distráido", siempre deben existir marcas secundarias que aseguren que incluso este tipo de receptor pueda detectar la presencia de intertextos relevantes y, con ello, encontrar el hilo de la significancia.¹⁶⁸ A continuación señalaremos al menos dos: los conectivos y las previamente mencionadas agramaticalidades.

Los conectivos son designados así por Michael Riffaterre en función de su naturaleza de pivote textual: se trata de indicios (palabras o frases) que presentan, dentro del texto que se lee, una cierta dificultad en su interpretación, indicando al lector que requiere de un intertexto para su cabal comprensión; su naturaleza es doble, pues pertenecen a un texto particular, en el que están insertos, pero también al intertexto con el que se vinculan.

De acuerdo con este teórico francés, la naturaleza combinatoria de los conectivos explica tres aspectos de la intertextualidad:

It explains the fact that intertextuality enables the text to represent, at one and the same time, the following pairs of opposites (within each of which the first

¹⁶⁸ *Ibid.*, 1991, p. 65.

item corresponds to the intertext): convention and departures from it, tradition and novelty, sociolect and idiolect, the already said and its negation or transformation. It explains also that intertextuality should be one trope that modifies a whole text rather than a sentence or phrase, as metaphor, say, or a synecdoche would. Indeed, it takes a whole text to compensate for the disappearance of the repressed intertext, and at the same time to transfer to that text (i.e., to the periphrastic derivations of the repressed item) a significance issuing from the intertext. It explains above all that the most important component of the literary work of art, and indeed the key to the interpretation of its significance, should be found outside that work, beyond its margins, in the intertext.¹⁶⁹

De acuerdo con lo anterior, la intertextualidad permite conciliar los opuestos implícitos en la evocación simultánea de un corpus literario abstracto y general (la convención, la tradición, el sociolecto) y una realización literaria concreta (la transgresión, la novedad, el idiolecto); asimismo, este fenómeno, aunque se encuentre significado en un elemento (el conectivo) transforma al texto entero y no solamente a la frase en la que se encuentra; finalmente, y según Riffaterre lo más importante de todo: que la significancia de un texto siempre se encuentra

¹⁶⁹ *Ibid.*, 1991, pp. 76-77.

más allá de sus propios límites. A partir de esto, la literariedad de una obra reside en su recepción.

Las agramaticalidades son el segundo recurso que el texto puede ofrecer al lector para activar el proceso de intertextualidad. Riffaterre las define como las anomalías del discurso que introducen una interferencia, un cierto enrarecimiento del texto al romper con su normalidad –"una obscuridad, por ejemplo, un giro de frase inexplicable con la sola ayuda del contexto, una falta con respecto a la norma que el idiolecto del texto constituye"¹⁷⁰–, lo cual le indica al lector que su sentido debe ser buscado en un texto exterior, es decir, en el intertexto.¹⁷¹ En este punto, el semiólogo afirma que "para que haya intertexto, basta con que el lector haga necesariamente la asociación entre dos o más textos", declarándose en contra de la perspectiva de Roland Barthes, según la cual el intertexto existe de manera independiente. Riffaterre puntualiza que el texto literario controla su propia decodificación, de manera que la intertextualidad también acota la lectura: mediante los recursos que hemos citado –conectivos y agramaticalidades– detona un proceso de asociación ilimitado, pero vinculado al menos en su principio al texto que lo origina y a cuya interpretación contribuye.¹⁷²

¹⁷⁰ Michael Riffaterre, "El intertexto desconocido", en Desiderio Navarro, *op. cit.*, 1997a, p. ???.

¹⁷¹ *Ibid.*, 1997a, pp. 170-171.

¹⁷² Michael Riffaterre, "Semiótica intertextual: el interpretante", en Desiderio Navarro, *op. cit.*, 1997b, pp. 149-150.

A la luz de lo anterior, Riffaterre afirma que la intertextualidad, como lectura opuesta a la lineal –o meramente referencial– implica

... la toma de conciencia del hecho de que, en una obra literaria, las palabras no significan por referencia a cosas o conceptos, o, de manera más general, por referencia a un universo no-verbal. Significan por referencia a complejos de representaciones ya enteramente integrados al universo del lenguaje. Esos complejos pueden ser textos conocidos, o fragmentos de textos que sobreviven a la separación de su contexto, y a los que, en un nuevo contexto, se reconoce como pre-existentes al mismo.¹⁷³

Así, la significancia de una obra literaria provendría de la comprensión de la *palabra* en función de su contexto y, por otra, de su filiación a un conjunto al que pertenecía previamente, en el que tenía otro significado. Esto liga la perspectiva de Riffaterre con la de Bajtin y Kristeva, en su concepción de la *palabra literaria como doble*.

3.4 Mecanismos de la intertextualidad

La intertextualidad es un fenómeno que rompe la lectura lineal para introducir un modo de lectura distinto cuya mecánica interna puede presentar variantes.

¹⁷³ Michael Riffaterre, art. cit., 1997a, pp. 171-172.

La incorporación del intertexto en el texto, su transformación y su interpretación son procesos que han recibido la atención de diversos teóricos, que han intentado representarlas de distintas formas. Riffaterre, cuyos conceptos sirven como fundamento teórico para este trabajo, propone una esquematización, basada en el triángulo lógico-semántico de Frege y en el concepto de *interpretante*, de Peirce:

al *signo* (el *representamen* de Peirce) corresponderá el texto que el lector tenga ante sus ojos; a su objeto, el intertexto. [...] El interpretante será un tercer texto que el autor habrá utilizado como equivalente parcial del sistema de signos que él construía para volver a decir, para volver a escribir el intertexto. Esta equivalencia toma necesariamente la forma de préstamos lexicales o gramaticales, y hasta citas (combinaciones de esos dos tipos de préstamos, o de alusiones, que parecen anomalías, formas aberrantes con respecto al objeto, es decir, al intertexto. El lector que descifra el texto busca su norma en el intertexto: en lucha con el nuevo sistema de signos que se le propone para representar ese intertexto, las equivalencias aberrantes le parecerán verdaderas agramaticalidades y verá indicios de originalidad, o de obscuridad, o los dos. Sólo se esclarecerán cuando él halle el contexto original de las mismas, sin que pierdan por eso su extrañeza. [...] La intertextualidad sólo funciona, y el texto, por consiguiente, sólo asume su textualidad, [...] si la interpretación del texto

a la luz del intertexto es función del interpretante. Si se lee directamente [del texto al intertexto] sólo se percibe una alusión, una cita, una fuente, y es en eso donde muy a menudo se ha detenido la crítica académica.¹⁷⁴

Esta extensa cita integra algunas de las nociones que habíamos revisado anteriormente en este capítulo, por ejemplo, la de "agramaticalidad" como marca intertextual y la importancia de la recepción. Sin embargo, agrega un matiz importante al englobar los recursos de incorporación del intertexto dentro del concepto de *interpretante*: les da la categoría de signos. Así, la interpretación intertextual no se restringe a la obtención de la significancia de un texto, o a la mera identificación de los intertextos convocados en él, sino a la observación y decodificación del *interpretante*, como vínculo entre lo ya dicho y su actualización. Es decir, no basta con reconocer el intertexto aludido, sino comprender la forma en la que se alude y su relación con el texto en el que se integra.

Si, como hemos dicho anteriormente, el interpretante puede corresponder a una agramaticalidad, es decir, a una heterogeneidad discursiva que le permita al lector percibir la necesidad de buscar el sentido del texto más allá de sus límites, también puede adoptar formas más o menos explícitas, que van desde

¹⁷⁴ Michael Riffaterre, art. cit., 1997b, pp. 151-152.

marcas tipográficas o la introducción de una cita como discurso indirecto, por ejemplo.

Al respecto de los recursos en los cuales el interpretante es más evidente, o bien, cuando el texto externo está plenamente presente, Laurent Jenny señala que

... el problema de la intertextualidad es hacer que varios textos estén contenidos en uno sin que se destruyan mutuamente, ni que el intertexto ([entendido como] "texto que absorbe una multiplicidad de textos al mismo tiempo que permanece centrado por un sentido" [...]) estalle como totalidad estructurada.¹⁷⁵

Lo anterior se debe a que en el texto coexisten, como hemos visto, un texto ajeno, anterior, y su actualización, es decir, el sentido original del intertexto, su sentido dentro del contexto y su sentido como texto aislado que, de acuerdo con Riffaterre, en ocasiones puede ser independiente del que tiene en su función de interpretante.¹⁷⁶ Por ello, señala que el intertexto, al ingresar en un texto, se transforma mediante tres especies de tratamiento, que lo "normalizan" para

¹⁷⁵ Jenny Laurent, art. cit., 1997, p. 116.

¹⁷⁶ Michael Riffaterre, art. cit., 1997b, p. 158.

insertarlo en el conjunto nuevo.¹⁷⁷ Estos tres modos de homogenización son, de acuerdo con este teórico, la verbalización, la linealización y la incrustación.

El primero de estos procesos, la verbalización, implica la transformación de signos ajenos al sistema verbal, en el caso de los préstamos provenientes de otro sistema sígnico –como el pictórico, por ejemplo–. En segunda instancia, la linealización implica la incorporación del elemento externo dentro de la progresión del sintagma, de manera que se percibe como una continuación dentro del propio texto, cuya heterogeneidad no es reconocida de inmediato en todos los casos.¹⁷⁸ Finalmente, el tercer medio descrito por Laurent es la incrustación en sí misma, cuyo montaje puede estar basado en tres tipos de relaciones semánticas:

- Isotopía metonímica: se utiliza, se hace venir un fragmento textual, porque permite proseguir, con una precisión o a menudo "de primera mano", el hilo de la narración.
- Isotopía metafórica: se hace venir un fragmento textual al contexto por analogía semántica con él. [...] Es frecuente que este tipo de incrustación adquiera un tinte metalingüístico, porque esas analogías son a menudo el fruto de una reflexión más o menos consciente del autor de su propia producción.

¹⁷⁷ Jenny Laurent, art. cit., 1997, p. 121.

¹⁷⁸ *Ibid.*, pp. 121-123.

Sirven para esclarecer el sentido de un pasaje, una dirección de lectura. Entonces, habría casi que considerar como un subconjunto de incrustaciones por *isotopía metalingüística* a todo metalenguaje que estableciera cierto tipo de relación metafórica con aquello de lo que trata. [...]

- Montaje no isótopo: se inserta un fragmento textual en un contexto sin ninguna relación semántica *a priori* con él.¹⁷⁹

Evidentemente, la descripción de las funciones que hace Laurent están en dependencia directa de su utilidad dentro del texto; sin embargo, esta visión pragmática habrá de complementarse con elementos exteriores al texto, algunos de los cuales se mencionaron al hablar del autor y sus intenciones al convocar un intertexto determinado, las cuales serán determinantes para la interpretación del texto.

3.5 La transtextualidad y sus tipos

Sin lugar a dudas, el trabajo de Gérard Genette en torno a la intertextualidad es uno de los más reconocidos y difundidos. Concentrado prácticamente en dos obras – *Introducción al architexto* y *Palimpsestos*–, ofrece conceptos claros y

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 125.

operativos, fundamentados en diversos teóricos –desde los clásicos griegos–, además de presentar útiles ejemplos para la comprensión de las nociones que explica.

Aunque puede decirse que su atención se ha concentrado en el estudio de la architextualidad y la hipertextualidad, Genette brinda en *Palimpsestos* una clasificación del fenómeno que nos ocupa, que permite realizar los deslindes necesarios para el análisis literario. Esta clasificación parte de un concepto general de trascendencia textual y cinco realizaciones particulares o tipos que, si bien no se contraponen a las definiciones que hemos revisado hasta ahora, sí proponen un sistema de abstracción distinto, cuyo punto de partida es la noción de transtextualidad, que propone para sustituir al de intertextualidad como categoría general: "Today I prefer to say, more sweepingly, that the subject of poetics is *transtextuality*, or the textual transcendence of the text, which I have already defined as 'all that sets the text in a relationship, wether obvious or concealed, with other texts' ".¹⁸⁰ La cita anterior nos muestra que lo que otros teóricos han denominado *intertextualidad* es, para Genette, la transtextualidad, cuyas distintas realizaciones generan los tipos que este mismo semiólogo define, a saber: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la

¹⁸⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes. Literature in the second degree*, trad. de Channa Newman y Claude Doubinsky, University of Nebraska Press, Nebraska, 1997, p. 1.

hipertextualidad y la architextualidad, que, como señala Camarero,¹⁸¹ podrían dividirse de acuerdo con una doble distinción: las relaciones de copresencia y las de derivación. Entre las relaciones de copresencia incluiríamos los tres primeros tipos (intertextualidad, paratextualidad y metatextualidad), mientras que el segundo estaría conformado por las dos restantes (hipertextualidad y architextualidad). Además, Genette las presenta en orden creciente de abstracción, de implicación y de globalidad. José Enrique Martínez Fernández ha sintetizado la categorización del teórico francés de la siguiente forma:

- 1) La *intertextualidad*, definida como una relación de copresencia entre dos o más textos; su forma más explícita y literal es la cita; menos explícita, el plagio; menos aún, la alusión, campo de estudio privilegiado de Riffaterre;
- 2) la *paratextualidad* o relación que el texto mantiene con su paratexto: título, subtítulo, prólogos, epílogos, notas al margen, al pie, sobrecubiertas, fajas, etc.;
- 3) *metatextualidad* o relación del texto con otro que habla de él; incluye esencialmente la relación crítica;
- 4) *hipertextualidad* o relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es el comentario; hipertexto es todo texto derivado de otro anterior por transformación simple o transformación indirecta [...];
- 5) *architextualidad* o conjunto de categorías generales o trascendentes de las que

¹⁸¹ Jesús Camarero, *op. cit.*, 2008, p. 34.

depende todo discurso (tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.).¹⁸²

Aunque en un primer momento podría parecer que se trata de categorías separadas, Genette hace dos aclaraciones que es importante no obviar. La primera de ellas es que los cinco tipos de transtextualidad no pueden verse como formas aisladas o absolutas (sin contacto recíproco, o incapaces de superponerse) sino que, por el contrario, sus entrecruzamientos son "numerosos y a menudo cruciales".¹⁸³ Por otra parte, y siguiendo a Riffaterre, Genette apunta que, al ser la transtextualidad un aspecto de la textualidad y un imperativo de la literariedad, las cinco relaciones enunciadas no son categorías de textos, sino *aspectos textuales*.

3.6 Nomenclatura y alcance

Con base en las nociones revisadas a lo largo de este capítulo, y debido a la amplitud del propio concepto, en este apartado se establecerán los límites teóricos válidos para el análisis literario que se efectuará en las secciones siguientes, en dos sentidos principales: la terminología que habrá de emplearse y los aspectos textuales en los que se centrará el comentario.

¹⁸² José Enrique Martínez Fernández, *op. cit.*, 2001, p. 62.

¹⁸³ Gérard Genette, *op. cit.*, 1997, p. 7. La traducción es mía.

Para empezar, la denominación que se empleará de ahora en adelante para referir al fenómeno de interacción entre textos será *transtextualidad*, entendiéndola como la operación mediante la cual se construyen relaciones entre un texto dado y un intertexto. Por otra parte, definiremos *intertexto* como un conjunto de objetos culturales externos a él: textos literarios o no literarios, o bien, textos codificados en otros lenguajes, como el pictórico o el cinematográfico. Dichas relaciones, cuando son deliberadas, son codificadas por el emisor del mensaje (el autor), pero requieren ser interpretadas por el lector quien, al actualizarlas, obtiene la significancia total del texto y participa en su elaboración.

Igualmente, se empleará en este trabajo la terminología de Genette para designar las distintas relaciones transtextuales que pueden presentarse, entendiéndolo, por lo tanto, la *intertextualidad* como una de ellas, en la que el intertexto se hace presente en el texto. Este aspecto textual, será el eje del estudio, aunque a la categorización del semiólogo francés, y para los fines de este trabajo, se añadirán otros dos tipos de transtextualidad: la *extratextualidad*, que engloba los elementos externos al texto –ideológicos, históricos, biográficos– que contribuyen a su interpretación; y, por otra parte, la *intratextualidad*, que se presenta cuando el intertexto está conformado únicamente por obras escritas por el mismo autor.

Finalmente, en congruencia con la perspectiva de Riffaterre, el estudio no se limitará al análisis del texto base, pero tampoco exclusivamente reconociendo o describiendo el intertexto convocado, sino revisando también el *interpretante*, es decir, la forma en la que se incorpora, así como la manera en que se transforma al actualizarse, y lo que aporta a la construcción de la significancia del texto. Con la intención de que la delimitación operativa sea lo más precisa posible, se detalla a continuación la noción de las que se partirá para la revisión de la intertextualidad, así como algunos de los recursos textuales relacionados con ella y cómo habrá de abordarse en el presente trabajo.

Siguiendo la definición de Gérard Genette, en este trabajo entenderemos la intertextualidad como la relación de copresencia entre dos o más textos, en la que la presencia de uno en otro es evidente. Como hemos dicho, su forma más explícita es la cita, mientras que la menos literal sería la alusión, que el teórico francés define como una enunciación cuyo significado completo presupone la percepción de una relación entre ella y otro texto, al que necesariamente refiere mediante algunas inflexiones que de otra manera permanecerían ilegibles¹⁸⁴ – semejante a la "oscuridad" que introducen las *agramaticalidades* descritas por Riffaterre. En este trabajo nos enfocaremos en tres formas de la intertextualidad: las mencionadas –cita y alusión–, y la referencia, un estadio intermedio entre

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 2.

ambos. A continuación definiremos brevemente cada una de ellas, en el sentido en el que serán empleadas en este trabajo.

En primera instancia, la cita es quizá la forma más explícita de transtextualidad, al tener marcas tipográficas, o bien, al ser introducida como discurso indirecto, es decir, al diferenciarse con claridad del texto en el que se incrusta en el momento en el que se incorpora en él. Michael Worton y Judith Still realizan algunas consideraciones acerca de la cita, su funcionamiento y su valor metafórico; de acuerdo con los autores, la cita genera una lectura centrífuga y una centrípeta, es decir, hacia el original del que parte el fragmento y hacia su nuevo significado, es decir, a su transformación dentro del nuevo contexto. Así:

A tropological reading of a quotation 'sees it as' something other than it is/was in its original context, sees it as a metaphor. This act of reading is analogous to what Ricoeur describes as the iconic moment of metaphor [...]: the reader passively receives the vehicle and actively tries to understand not only the tenor but also the Gestalt, the figure in which similarity or analogy coheres. [...] In each encounter with a quotation, the reader perceives that, while there is an obvious conflict between sameness or identity and difference, there is also a covert fusion of differences *within* the single textual utterance. We would suggest that every quotation is a metaphor which speaks of that which is absent

and which engages the reader in a speculative activity. This speculation centers not on the/a historical source but on the signifying force of a textual segment which, simultaneously within and without the text, can have its origin in the moment(s) of reading.¹⁸⁵

Del otro lado del espectro, es decir, de manera menos explícita, la alusión sigue un procedimiento semejante, con la diferencia de que aquello a lo que remite no es nombrado, sino apenas sugerido. Aunque es semejante a la cita al establecer una relación patente entre un enunciado y otro, se distingue de ella porque no es literal y es mucho más sutil, al no romper la continuidad del discurso. De acuerdo con Helena Beristáin: "la alusión transporta al lector a un orden análogo de cosas mediante una relación indirecta a un texto conocido o común dentro de un determinado espacio cultural, relaciona tímidamente dos textos mediante una serie de indicios textuales vagos",¹⁸⁶ como podemos ejemplificar con una de sus formas más frecuentes, la del *mitologismo*, que remite a un intertexto a partir de una o más unidades textuales, o bien, mediante la reproducción de rasgos característicos de ciertas corrientes, autores o géneros, aunque el uso más frecuente es hacerlo mediante un breve fragmento. Funciona como alusión un nombre o epíteto; un ejemplo de esto es el primer

¹⁸⁵ Michael Worton y Judith Still, art. cit., 1991, p. 11.

¹⁸⁶ Helena Beristáin, *op. cit.*, 1996, p. 38.

verso de "El Golem", de Jorge Luis Borges: "Si (como el griego afirma en el *Cratilo*)...", donde "el griego" es el propio Cratilo, personaje del diálogo platónico que lleva su nombre y que constituye el intertexto convocado, aunque no necesariamente citado literalmente. El tercer verso presenta una alusión mucho más sutil, al decir que "en las letras de rosa está la rosa": este fragmento continúa la idea que se presenta en el texto clásico, es decir, la discusión sobre la arbitrariedad de los nombres, que aparece en Shakespeare, aunque en un sentido contrario, pues Romeo contradice a Cratilo –el personaje platónico– al afirmar que la rosa emanaría el mismo perfume aunque se llamara de otro modo.

Como se hace evidente en el ejemplo anterior, la complejidad de la alusión es mucho mayor, y sus implicaciones retóricas, amplias. Por otra parte, al extenderse a la reproducción, no sólo de elementos de obras específicas, sino de rasgos estilísticos de géneros o autores, superpone aspectos intertextuales y architextuales. Por ello, dentro de los límites de este trabajo, usaremos el término 'alusión' para referirnos a la sugerencia innombrada de *una obra específica*; mientras que hablaremos de 'referencia' en los casos en los que se remite de manera explícita, sea mediante un título, el nombre de un autor, de un personaje o de una situación concreta, a una obra en particular.

3.7 *Y Matarazo no llamó...*

Aunque fue una de las últimas novelas que se dieron a conocer, se trata de la segunda que escribió Garro, después de *Los recuerdos del porvenir*, pese a que fue modificada posteriormente como podemos inferir por la ficcionalización de anécdotas que aparecen en el diario de la escritora y corresponden a los meses del movimiento estudiantil y los conflictos posteriores a él. Sin embargo, la novelista fija el año de 1960 como la fecha de creación de este relato: así aparece en la última página del libro y en todas las entrevistas concedidas después de su publicación.

Garro aceptaba que *Y Matarazo no llamó...* era algo muy distinto a su obra más conocida –*Los recuerdos del porvenir*–, "escrito adrede",¹⁸⁷ con la intención de alejarse del realismo mágico. Es, de toda su producción, el texto más explícito en su crítica contra el sistema político mexicano y la veracidad de los medios de información supeditados al gobierno, en congruencia con su convicción de que "si se vive en un tiempo y están sucediendo cosas hay que meterlas en el contexto literario, de lo contrario no sirve para nada".¹⁸⁸ Patricia Rosas Lopátegui consigna en su biografía de Garro el testimonio de Kathy Taylor, a quien la escritora le "regaló una copia de *Y Matarazo no llamó...*,

¹⁸⁷ Carlos Landeros, *op. cit.*, 2007, p. 166.

¹⁸⁸ Marco Aurelio Carballo, *Manual del narrador. Claves para aprender a escribir*, Gedisa/ Vila, México, 2001, p. 73.

diciendo que fue para ella su mejor novela. [...] Dijo que era la pura verdad".¹⁸⁹
A pesar de ello, fue uno de sus trabajos menos aceptados por la crítica y prácticamente desconocidos para el público en general.

Y Matarazo no llamó... narra la historia de Eugenio Yáñez, un oficinista que vive cerca de una estación de tren, en la Ciudad de México, y que una noche decide regalarle cigarros a los huelguistas que hacen guardia en ella, como una forma de evadir su propia soledad. Este contacto con los huelguistas, de apenas una noche, lo involucra en un asunto político que él no alcanza a dilucidar con claridad, y que se convierte en una persecución misteriosa que termina en la muerte del personaje. La novela comienza *in medias res*: después de que el gobierno ha atacado a los rebeldes y algunos de ellos han huido, un herido es llevado a casa de Eugenio Yáñez, quien a partir de ese momento se sabe implicado en algo grave. La primera escena de la novela nos sitúa en el departamento donde el protagonista se encuentra, a medianoche, esperando la llamada de Matarazo, para luego dar paso a una prolongada analepsis que constituye el desarrollo de la historia: Yáñez recuerda que apenas una semana antes conoció a Tito y a Pedro, dos huelguistas jóvenes a quienes les regaló cigarros, y a quienes acompañó hasta una casa en la calzada de Chabacano, donde constató su pobreza y las tensiones que existían entre los propios

¹⁸⁹ Patricia Rosas Lopátegui, *Testimonios sobre Elena Garro: Biografía exclusiva y autorizada de Elena Garro*, Castillo, Monterrey, México, 2002, p. 482.

integrantes del movimiento. Días después conocería a Matarazo, un personaje que llegó en compañía de los jóvenes a casa del protagonista, aunque su identidad nunca fue clara. Cuando la huelga fue reprimida por el gobierno, Pedro y Tito huyeron al norte y Yáñez encontró en la puerta de su casa a un herido, con lo que inició su preocupación, tanto por la recuperación de este personaje como por su propio destino, pues a pesar de no pertenecer propiamente al grupo de rebeldes la presencia de este lesionado lo involucraba gravemente. Yáñez trata de continuar con su rutina normal, sin confiar su angustia ni siquiera a Matarazo, a pesar de que éste comienza a visitarlo cotidianamente.

Cuando la desesperación del protagonista es casi absoluta el relato llega a su punto de partida, en el que comienza el desenlace: la persecución de Yáñez, que se fuga a Torreón y recibe la ayuda de un sacerdote y una antigua cristera, quienes no pueden evitar que la policía lo detenga, lo torture y, finalmente, lo mate, junto a Matarazo, que era también un hombre común involucrado en el asunto incidentalmente.

El tema principal de la novela es la corrupción política como una forma de la injusticia y, por lo tanto, del mal. Este tema es representado como parte de una fórmula policiaca, pues el crimen que desencadena la trama ha sido cometido por el Estado y está destinado a quedar impune. Parte de dicha

corrupción recae en gran medida en los medios de comunicación, como se señala en varios momentos del relato. Así, este texto expresa la preocupación de Elena Garro por el mal y una de sus formas: la mentira. Se trata de un caso singular en su producción, al presentar un universo predominantemente masculino, aunque las mujeres que aparecen en el texto -como personajes incidentales- corresponden a los prototipos que pueden encontrarse en el resto de su producción: la madre ausente (Lucía Espejo, madre del protagonista, muerta), la mujer virtuosa (la señorita Refugio, compañera de trabajo), y la mujer frívola y vulgar (la esposa de López Rubio, el amigo político de Yáñez). Por otro lado, la memoria, a pesar de no ocupar un lugar central en esta obra, no se encuentra ausente del todo, pues representa –junto con el cine y la ensoñación– una posibilidad de escape de la realidad opresiva.

Y Matarazo no llamó... se desarrolla en pocos espacios: el departamento de Eugenio Yáñez, a espaldas de la avenida de los Insurgentes, su oficina, la estación de tren donde están los huelguistas, la casa de la calzada de Chabacano que sirve de cuartel a los rebeldes, la casa de Eulalio, a las afueras de la ciudad y en un callejón sucio y oscuro, la plazoleta y el hotel donde Yáñez se refugia, en Torreón, la iglesia y, finalmente, el cuarto donde el protagonista y Matarazo son torturados y mueren. Igualmente, hay pocos personajes, que aparecen con frecuencia en pares y que, en diferentes momentos, establecen con otros

personajes relaciones de paralelismo o contraste: el ejemplo más claro de ello son Yáñez y Matarazo, dos hombres comunes que mueren por ingenuos, pero también están Tito y Pedro, los obreros idealistas, opuestos a Eulalio e Ignacio, los traidores.

A pesar de que el narrador del relato es heterodiegético, en tercera persona, la focalización se encuentra la mayor parte del tiempo en la perspectiva del protagonista, lo cual produce un suspenso creciente pues el lector carece, como él, de suficiente información para descifrar lo que ocurre. Al morir el personaje central, la focalización se mueve a diferentes puntos con el fin de aclarar parcialmente el misterio para el lector, pero también para mostrar que la mayor parte de los personajes nunca llega a saber toda la verdad, e incluso que algunos viven en la mentira absoluta, debido a la información difundida en los diarios.

Sobresale en esta obra la insistencia en señalar lo borroso de la frontera entre la realidad y la ficción, lo cual complementa el tema de la mentira como forma de perpetuación del mal, y ayuda a lograr la "atmósfera de kálfismo" que Margo Glantz señala. Hay varios momentos a lo largo del texto que contribuyen a este efecto: uno de ellos es, por ejemplo, que algunos de detonadores narrativos más relevantes (como la visita de Ignacio para avisar que el gobierno ha golpeado a los huelguistas y hay heridos) tienen como antecedente el

momento en el que Yáñez estaba dormido o iba a dormir; por otra parte, en más de un momento, ante los acontecimientos, el narrador señala que lo que el protagonista observa le parece irreal, o bien, lo compara con sueños, pesadillas, novelas o películas. Sin lugar a dudas, a este efecto se suma la dedicatoria del libro ("A Tito y a Pedro") que, si bien puede hacer referencia a activistas amigos de la autora, como explican Helena Paz y Patricia Rosas Lopátegui, también puede interpretarse como un recurso de metaficción, si alude a los personajes de la novela.

Las relaciones intertextuales detectadas en la obra, que revisaremos a continuación, contribuyen casi en todos los casos a la representación de los dos temas que hemos señalado: el mal, en forma de corrupción e injusticia, y el predominio anti-natural de la mentira sobre la verdad, que en un punto determinado hace imposible distinguir una de otra.

3.7.1 Refranes mexicanos

Los refranes son expresiones semejantes a los aforismos que, por medio de ejemplos o sentencias, sirven para demostrar una verdad aceptada por una cultura determinada. Así, son creados, asimilados y transmitidos por una comunidad, de boca en boca, como parte de la tradición oral. Por ello, pueden

considerarse un género popular. A pesar de ser patrimonio de todos los hablantes, su uso suele ser más frecuente en las clases medias y bajas.

En *Y Matarazo no llamó...*, aparecen cuatro refranes en momentos distintos de la trama. El primero de ellos es "reata no te revientes, que es el último tirón", dicho por Tito a Pedro para animarlo a resistir el viaje de huida cuando se encuentra herido por el ataque del gobierno; el segundo es "a cada capillita le llega su función", con el cual Tito indica a Yáñez que, a pesar de que el gobierno ha conseguido ejercer la violencia para romper la huelga, sus acciones no permanecerán impunes; el tercer es "o todos hijos o todos entenados", que la señorita Refugio usa en una discusión en la oficina para criticar los privilegios económicos de la clase política y la desigualdad social que causan; finalmente, Eugenio Yáñez se convence de que su desgracia se debe a su mal juicio y su miedo a la soledad, con lo cual recuerda que "más vale estar solo que mal acompañado". Estos cuatro ejemplos tienen en común estar relacionados con personajes positivos de la novela, y sirven para caracterizarlos como personajes humildes y honestos, que acuden a la sabiduría popular, en contraste con los personajes negativos, que suelen usar términos complicados y académicos que no necesariamente comprenden (Yáñez califica la jerga utilizada por Eulalio como "revolucionaria"). Además, los refranes son una marca cultural que los identifica como mexicanos, lo cual contribuye a

contextualizar la realidad que representa y critica la autora. Finalmente, el uso de elementos del habla popular es un rasgo característico de las primeras obras de Garro, como *Los recuerdos del porvenir* y las piezas teatrales recopiladas bajo el título de *Un hogar sólido*.

3.7.2 Referencias a obras y autores

De manera semejante, es decir, como elementos que sirven para caracterizar a los personajes, se mencionan ciertas obras y autores que, al relacionarse con ciertos personajes, nos permiten conocer su ideología. Eso sucede, por ejemplo, cuando Yáñez acompaña a los jóvenes huelguistas a una casa de la Calzada de Chabacano que funcionaba como una especie de cuartel, y al escuchar sus conversaciones, el narrador indica que el protagonista: "recordó las novelas rusas que leyó en su juventud y le pareció ser uno de aquellos protagonistas. ¿De cuál? No podía precisarlo."¹⁹⁰ Este vínculo, aunque impreciso, permitiría suponer una idealización de la pobreza y de la rebeldía, lo cual se afianza cuando, en una de sus visitas, Matarazo examina el librero de Yáñez,

en el que figuraban *María*, de Jorge Isaacs, el Código Civil, la Constitución mexicana, una biografía de Simón Bolívar, el *Ulises Criollo* de Vasconcelos, *La Amada Inmóvil* de Amado Nervo, *Entre Naranjos* de Blasco Ibáñez, *La*

¹⁹⁰ Elena Garro, *Y Matarazo no llamó...*, Grijalbo, México, 1991, p. 19. Todas las citas a esta novela provienen de esta edición y en adelante aparecerán entre paréntesis en el cuerpo del texto.

Dama de las Camelias y una fila entera de novelas de detectives. (Y
Matarazo... p. 58)

En este conjunto de libros existen al menos tres tendencias: la primera alude a amores trágicos –como las de Isaacs y Nervo– o bien, de amor imposible por cuestiones relacionadas con las divisiones entre clases sociales –como las de Dumas y Blasco Ibáñez–; por otra parte, figuran dos textos biográficos, de personajes que pueden considerarse revolucionarios, humanistas, pero cuyos proyectos ideológicos no pudieron cumplirse a cabalidad por ser, hasta cierto punto, románticos. En este punto llama la atención que Matarazo manifieste su afinidad con Vasconcelos y de este modo también con Yáñez, pues en el desenlace de la novela se revelará que ambos personajes eran dos hombres comunes que se involucran en el conflicto y mueren, precisamente por haber procedido con buena fe e ingenuidad. En este punto de la trama, Matarazo señala que el *Ulises criollo*:

[...] —Es la mejor lectura que podemos hacer los mexicanos. ¡Vasconcelos!

Ese sí que es un hombre. ¡Y un hombre como se debe! [...]

—Pues sí y ya ve usted cómo le fue...

—Tuvo que irse al exilio. Pero, ¿qué tal?, ¡les cantó las cuarenta! Y si no se va, lo matan. ¡Qué violencia hay en México! ¡Qué violencia! (*Y Matarazo...*, p. 58)

Esta conversación es significativa pues describe el destino de Vasconcelos, el cual sugiere por analogía el que tendrán los dos personajes al final de la novela y la propia autora, de acuerdo con la versión que relata en diarios y entrevistas sobre su etapa como activista.

La tercera tendencia en el librero de Yáñez se relaciona con el tema de la historia y con la caracterización de los personajes, al tratarse de dos textos legales: el código civil y la Constitución. El protagonista se involucra en la huelga y constantemente señala que no entiende lo que sucede y no sabe cómo proceder. Sin embargo, durante una de las conversaciones que tiene con los huelguistas, en la que también se hace referencia a la Carta Magna, se explica que no sirve de nada conocer las leyes, pues no funcionan en la práctica:

—Pero vamos a ver muchachos, ¿existe o no existe el derecho de huelga?— preguntó con optimismo, mientras limpiaba el parabrisas empañado con tantas respiraciones.

—¡Claro que existe!... Lo que no existe es el derecho a ejercerla...— contestó Tito.

—Entonces, ¿la huelga está prohibida?— insistió Eugenio.

—En la práctica está prohibida. En la Constitución y en las leyes del trabajo el derecho a la huelga existe. Es uno de los derechos de la clase obrera, sólo que no debemos ejercerlo —contestó Pedro animándose repentinamente.

—¡Eso es absurdo! Si existen las leyes, ese derecho debemos ejercerlo. ¿Cuándo dejaremos los mexicanos de ser un pueblo de borregos? [...]

—¿Es nuevo en la lucha?...— preguntó el más moreno de los amigos de Tito, y que más tarde supo que se llamaba Eulalio.

—Sí, es decir, ni siquiera nuevo, digamos un espontáneo...— confesó Eugenio súbitamente ruborizado. (*Y Matarazo*, pp. 17-18)

En la conversación anterior, Yáñez, como los huelguistas, apela a lo que se establece en las leyes y a la necesidad de hacer valer sus derechos, por lo que Eulalio reconoce su inexperiencia. Es este personaje quien traiciona a Tito y a Pedro, y probablemente quien denuncia al protagonista y a Matarazo como colaboradores de los rebeldes. Evidentemente, el conocimiento y el respeto de la ley son casi tan románticos como el resto de los libros de Yáñez, pues la policía y el gobierno actúan contrariamente, y sólo pueden sobrevivir en el sistema quienes conocen los modos de operación de la corrupción.

Finalmente, la cuarta tendencia en este conjunto de obras es "una fila entera de novelas de detectives" (*Y Matarazo*, p. 58) que, además de constituir

una auto-referencia, indican que Yáñez gustaría de la intriga policiaca y estaría familiarizado con la solución típica de este tipo de relatos, es decir, la resolución del misterio y la restitución del orden. En este sentido, para él la ficción es mejor que la realidad, como se señala en otras partes de la novela.

La última referencia a un libro aparece con la misma función caracterizadora de un personaje, en este caso negativamente. Cuando pasan días sin conocer el paradero de Tito y Pedro, Yáñez decide pedir ayuda a un viejo amigo que se ha dedicado a la política. Lo visita en una casa lujosa, pero al plantearle lo sucedido, López Rubio –el personaje– se niega a darle apoyo, acusando a los jóvenes de ser "delincuentes irresponsables que se han enfrentado a la Ley" (*Y Matarazo*, p. 83). A pesar de que este actante habla de sí mismo como de un servidor público que busca el bienestar del país, la perspectiva de Yáñez –y del lector– es la opuesta: representa a la clase política enriquecida mediante influencias y fraudes. Decepcionado, el protagonista se despide de su antiguo amigo, y éste lamenta que su visita termine, pues deseaba comentar con él "un libro escrito por una vieja formidable: *El segundo sexo*" (*Y Matarazo*, p. 83). Esta frase encierra una contradicción: la obra de Simone de Beauvoir es fundacional para el feminismo, y López Rubio se refiere a la autora usando un término misógino. Esta caracterización de políticos o intelectuales que tienen acceso a la formación académica pero aparentemente no la

comprenden o no la aplican es una constante en la narrativa de Elena Garro, y es uno de los rasgos que suelen identificar a los personajes negativos de sus historias. Sirve, además, para contrastar con la sabiduría popular de los refranes, que suele asociarse con la humildad y la honestidad en los relatos de esta autora.

3.7.3 Las leyes y la historia oficial

En la primera escena de la novela, en la que Yáñez espera a Matarazo al borde de la desesperación, el personaje se siente culpable y se asume como alguien que anda "fuera de la Ley" (*Y Matarazo*, p. 13). En ese mismo instante se pregunta: "¿Y quién habrá hecho esta Ley tan desnaturalizada?' [...] 'Creo que los padres de la Patria'... se dijo con amargura" (*Y Matarazo*, p. 13). En este fragmento, y en el que se mencionó en el apartado anterior, en el que López Rubio apunta que los huelguistas se oponen a la Ley, llama la atención que esta palabra aparezca escrita con mayúscula. En cambio, cuando se refiere a los textos legales –como la ley del trabajo, o las leyes en general–, aparece con minúsculas. Así, puede decirse que se trata de dos cosas distintas: una, la teórica, que pretenden defender los idealistas; otra, la real, impuesta por quienes ejercer el poder en su propio beneficio.

Cuando Yáñez habla de la Ley, la califica como desnaturalizada, y López Rubio señala que a este sistema violento es precisamente al que se oponen los

huelguistas. Con ironía, el protagonista afirma que dicha Ley fue creada por los padres de la Patria, es decir, por aquellos personajes que la historia oficial consigna como héroes, aunque no necesariamente lo fueran. El desenlace de la novela presenta a Yáñez y Matarazo como las víctimas y a Eulalio e Ignacio como los vencedores, aunque en el universo diegético los primeros aparezcan como delincuentes en la versión oficial de los hechos. En éste y otros pasajes, Garro describe que, en la realidad, la ley (con minúscula) no tiene aplicación – Matarazo afirma que "la Constitución es un mono pintado en la pared" (*Y Matarazo*, p. 59)–, pues hay un sistema oculto de poder (la Ley) que lo controla todo, y ante el cual no existe más escapatoria que la muerte.

Si bien en el texto existen muchas marcas que permiten contextualizar su ubicación y temporalidad en el México de los años cincuenta, y se ha leído la novela como una crítica directa al gobierno priista de aquella época, conforme el tono se va volviendo más grave y angustioso la reflexión se vuelve también más universal, como lo ejemplifica el monólogo interior de Yáñez mientras sus torturadores lo conducen de regreso a la Ciudad de México:

Los hombres que lo llevaban, ¿ignoraban que morir era un acto sagrado? A esas horas en el mundo, ¿cuántos hombres irían en el fondo de un automóvil para morir en manos de unos desconocidos? Como él, millares de inocentes en

el mundo viajaban en coches oscuros, con los ojos vendados, tragando su propia sangre, hacia un destino inicuo. El destino de la víctima es siempre el mismo: ¡terrible! ¿Qué había hecho para ocupar ese lugar en el suelo de un auto? "Yo no soy nadie...", se dijo sorprendido, y recordó el momento en que les regaló los cigarrillos a los huelguistas. Nunca imaginó que el final iba a ser el fondo de un coche negro. ¿Cómo se llamaban los hombres que lo sacaron del coche de doña Alicia? ¿Y cómo se llamaban los otros que habían sacado de sus casas a hombres iguales a él? El nombre no importaba. Aquellos hombres existían para que existiera el acto prodigioso del crimen, y nuestro tiempo era sólo eso: el crimen. (*Y Matarazo*, p. 124)

Así, el *crimen* y la violencia son manifestaciones de la nueva Ley, impuesta por personajes como Eulalio, López Rubio, Gómez (el jefe de Yáñez) y otros. Quienes se oponen a ella deliberadamente, como Vasconcelos, o sin darse cuenta, como el protagonista, están condenados. En este sentido, a pesar de no ser mujer, Eugenio Yáñez no difiere del resto de las figuras centrales de la narrativa garricana, cuyos finales trágicos siempre están derivados de su incapacidad para adaptarse al mundo moderno –vulgar y sórdido–, al que no pertenecen.

Finalmente, una acepción de la palabra "ley" que no puede dejar de considerarse es la que se vincula con el conjunto de preceptos de una religión.

En la tradición de la iglesia católica romana, dichos preceptos son los Diez Mandamientos establecidos en las "tablas de la ley" que Jehová entrega a Moisés. Con este acto, surge una relación formal entre Dios y los hebreos (la *Alianza*, iniciada en el Monte Sinaí y renovada con el advenimiento de Jesucristo); este vínculo sagrado, que implicaba la protección de Jehová a su pueblo, podía ser violado al desobedecer alguno de los mandamientos. Con esto, se institucionalizó la noción hebrea del mal, o "pecado", que consistía precisamente en la transgresión de la Ley, es decir, la ruptura de la relación con Dios. Algunas de estas faltas podían resarcirse por medio de la confesión, pero otras, como el asesinato, la idolatría y el adulterio, implicaban un rompimiento definitivo de este contrato sagrado.¹⁹¹ De manera analógica, la nueva Ley que se ha impuesto garantiza la protección de los poderosos a quienes se adhieran a ella, pero sus disposiciones son contrarias a las de la moral judeocristiana; puede decirse, por lo tanto, que la Ley que rige –y que Yáñez es culpable de infringir– es la del mal.

¹⁹¹ Donald Taylor, "Theological thoughts about evil", en David Parkin (coord.), *The anthropology of evil*, Basil Blackwell, Nueva York/ Oxford, 1986, pp. 27-32.

3.7.4 Tradición católica¹⁹²

En todas las novelas de Garro, la religión católica está vinculada por medio de alusiones a los protagonistas y, en general, a las figuras positivas. *Y Matarazo no llamó...* no es la excepción: es evidente que tanto Yáñez como Matarazo y la señorita Refugio son caracterizados como creyentes. Más aún: en los momentos en los que el personaje central se siente al borde de la perdición y no sabe qué hacer, la única opción que encuentra como posible ayuda es la religiosa. Esto ocurre, por ejemplo, cuando necesita cuidar del moribundo que está en su casa y pide a la Virgen de Guadalupe que lo ayude a recuperarse (*Y Matarazo*, p. 92); en Torreón, cuando se sabe perseguido y no tiene opciones para sobrevivir, se alegra de encontrar una iglesia donde puede confesarse (*Y Matarazo*, p. 113); finalmente, cuando es atrapado y torturado, lo único que le queda es rezar por la salvación de su alma (*Y Matarazo*, p. 123). Poco antes de morir, cuando Yáñez finalmente es reunido con Matarazo, ambos oran juntos, después de concluir: "nadie vendrá por nosotros... sólo Dios" (*Y Matarazo*, p. 92).

En todos los casos anteriores, las alusiones sirven para caracterizar al personaje como católico y, en todo caso, como indicio cultural, pues la Virgen de Guadalupe es la advocación mexicana de María. Sin embargo, hay dos

¹⁹² En este estudio, nos referimos a la tradición de la iglesia católica romana, base del catolicismo mexicano que prevalecía en la época en la que vivió Elena Garro.

alusiones que trascienden esta función y se relacionan con el apartado anterior. La primera de ellas es el momento previo a que comience la tragedia de Yáñez, cuando Ignacio, uno de los personajes que en el final se descubrirán como traidores, va a su casa a avisarle que el gobierno rompió la huelga y hay heridos. Antes de marcharse, dice: "—¡Es inútil! No hay quien pueda con el gobierno. No, ellos tienen la fuerza... ¡el poder y la gloria!" (*Y Matarazo*, p. 27). Esta frase es una reformulación de la que la grey responde al oficiante de la misa al terminar de rezar el *Padre Nuestro*, una vez que él ha pedido a Dios Padre librarnos de todos los males y concedernos la paz de nuestros días, y constituye el reconocimiento que los creyentes hacen de su fe en un solo Dios, absoluto y todopoderoso. En la novela, el gobierno ocupa este lugar, y en la enumeración se ha sustituido el primer término —"el reino"—, por "la fuerza", implicando que el control que ejerce está basado en la violencia.

Más adelante, cuando la situación del herido parece irremediable, Yáñez se exaspera, no tanto por lo peligroso de su situación, sino por "dejar que sufra así un cristiano, un pobre cristiano... [...] Dios me castigará. Con la vara que midas serás medido" (*Y Matarazo*, p. 91). Esta cita, igual que el *Padre Nuestro*, aparece en el "Sermón de la Montaña" (texto bíblico que sintetiza las bases de la moral cristiana y representa la actualización de los mandamientos entregados por Moisés, es decir, la Ley); con ella se muestra que el protagonista actúa

conforme a los principios católicos, asociados al bien, pero anulados por la ley vigente, opuesta, que es realmente la responsable del sufrimiento y la muerte del herido. Antes de su propia muerte, Yáñez concluye que es torturado porque en ese sistema él es culpable "de no ser como sus verdugos" (*Y Matarazo*, p. 126).

3.7.5 Prensa

Como se menciona al principio de este apartado, en la novela el tema del mal está asociado con la incertidumbre y la mentira. Esto es evidente, en principio, porque una de las causas de la angustia de Yáñez es no conocer la identidad de sus amigos ni del herido y, más tarde, no conocer su paradero; a esto se añaden las versiones contradictorias que existen en torno a un solo hecho (por ejemplo, la culpabilidad o inocencia de Tito y Pedro, sus intenciones o su relación con los comunistas); constantemente, las impresiones del protagonista se matizan con la frase "le pareció irreal" (con una marcada tendencia a lo pesadillesco) y, como se había mencionado antes, la mayor parte de los momentos determinantes en la trama son precedidos por un instante de ensoñación. Este tópico alcanza su punto más alto un poco antes del desenlace, cuando Yáñez ha huido a Torreón, se encuentra a solas en el hotel y sufre una alucinación en la

que "no supo si era él quien estaba bajo la ducha o si era el herido que estaba tendido sobre su cama" (*Y Matarazo*, p. 106).

La incapacidad de acceder a la verdad como una de las condiciones impuestas por el dominio del mal aparece representada constantemente en la novela por medio de la desconfianza generada por los medios de comunicación, específicamente la prensa. Este motivo inicia con la caracterización del "Novillero", un niño de la calle que vende la *Extra* y colabora con los huelguistas, informándolos de noticias que escucha en la calle y a quien Pedro y Tito describen como "un buen elemento" (*Y Matarazo*, p. 20).

Aunque este personaje no vuelve a aparecer más que una sola vez, cuando huye de Yáñez por creerlo policía (*Y Matarazo*, p. 63), las alusiones a la falsedad de lo que se publica en los periódicos son constantes a partir de su aparición. Estas alusiones siguen una secuencia creciente en su gravedad, pues inician con la indignación de Eugenio ante "los titulares de los periódicos [que] acusaban a los huelguistas de traición a la patria y de estar al servicio de potencias extranjeras" (*Y Matarazo*, p. 25); se acentúan en el nudo de la historia, cuando alaban "la energía empleada por las autoridades para anunciar a los sediciosos, que habían actuado bajo las órdenes de algunas potencias extranjeras" (*Y Matarazo*, p. 34) y pierden la credibilidad del protagonista del relato (y del receptor del texto, que ha sido testigo de los hechos), quien, una

vez que ha huido a Torreón, ha decidido dejar de leerlos (*Y Matarazo*, p. 106). La falta de veracidad de los diarios e, incluso, su complicidad con el sistema opresor es evidente en el final de la novela, cuando su versión de los hechos es completamente opuesta a la verdad que el lector conoce, pues muestra a Yáñez y Matarazo como delincuentes y a Eulalio e Ignacio como protegidos por el sistema:

En las esquinas leían en voz alta los encabezados y artículos escritos sobre el caso de los dos degenerados que torturaban y asesinaban a sus víctimas. [...] Esa misma tarde, los diarios publicaron las declaraciones de dos huelguistas hechas a la prensa desde la clandestinidad. En los diarios no aparecían ni sus nombres ni sus fotografías. Y los periodistas guardaban el más absoluto secreto profesional. (*Y Matarazo*, pp. 130, 134)

Esta información es aceptada por la mayor parte de la gente (por ejemplo, los compañeros de oficina de Yáñez y la gente que lo vio en Torreón); solamente el sacerdote y doña Alicia, por una parte, y Tito y Pedro, por otra, reconocen lo publicado en los diarios como mentiras. El padre se compadece del protagonista, a quien reconoce como un justo, mientras que los jóvenes disidentes reconocen que lo más probable es que su destino sea el mismo, pues la policía necesita a traidores como Eulalio e Ignacio, y concluye: "a los que no

necesita es a dos idiotas como nosotros. Y estamos en sus manos..." (*Y Matarazo*, p. 135). Así, en la crítica a la estructura política mexicana que se presenta en esta novela, los medios de comunicación no son un problema aparte, sino que se contemplan como una extensión del gobierno, es decir, como un elemento más que conforma el sistema violento e injusto que la autora denuncia.

3.7.6 Cine

Como se ha señalado en apartados anteriores, en *Y Matarazo no llamó...* existe una preocupación constante por la verdad, en dos sentidos principalmente. El primero se relaciona con el ocultamiento o distorsión de información a favor de quienes ejercen el poder, es decir, con la mentira. El segundo incluye el onirismo, la memoria y la evasión por medio de la ficción. Ambas vertientes se combinan para agudizar el ambiente de angustia e incertidumbre que vive el personaje principal y, junto con él, el receptor, pues durante casi todo el relato comparte su perspectiva.

El mecanismo de ficción evasiva que aparece más recurrentemente en la novela es el cine, que se menciona en varios momentos importantes para la trama, del mismo modo que ocurre con la ensoñación. Algunas de estas menciones se limitan a la intención que tiene el personaje de ir ver una película para distraerse, o bien, acentúan la sensación que tiene Yáñez de que lo que

sucede no es real, pues lo compara con lo visto en las películas de crímenes (*Y Matarazo*, p. 35). Sin embargo, en la novela hay un par de referencias significativas al ámbito cinematográfico.

La primera de ellas, que se repite en tres ocasiones, es la película *Shangrilá*, que probablemente remita a *Lost Horizon* (Frank Capra, 1937), filme que narra la expedición de unos aventureros que llegan a Shangri-La, un paraíso terrenal, ubicado en el Himalaya, donde prevalece el bien y el mal ha sido aniquilado por completo. Esta película es la que Yáñez ve en la televisión minutos antes de que dejen el herido en su puerta. En otros relatos de Garro se presenta una escisión de realidades y algunos personajes centrales viven, aparentemente, en dos mundos: uno fantástico, al que pertenecen o aspiran pertenecer, y otro material y opresivo.¹⁹³ Este rompimiento está representado en *Y Matarazo no llamó...* en el momento en el que Yáñez termina de ver el filme y es separado para siempre de la posibilidad del bien:

Sus compañeros tenían razón, pues desde las primeras imágenes Eugenio se sintió atrapado por la película. "Si se pudiera vivir en un lugar como ése", se repitió durante toda la función. No quiso ver las noticias para no romper el estado beatífico que creó en su interior la historia que acababa de pasar ante

¹⁹³ El ejemplo más claro de esto sería "La culpa es de los tlaxcaltecas", aunque es un motivo que se repite en la obra de la autora.

sus ojos. Soñador, recostó la cabeza sobre el respaldo de su sillón y fumó un cigarrillo, tratando de revivir las imágenes de la película. Dormiría en paz; había olvidado los sobresaltos, las exaltaciones y luego la depresión producida por esos días agitados y locos que acababa de vivir. [...] Un sueño dulce empezó a surgir del centro mismo de su ser y con calma se lavó los dientes, se puso la pijama, se aseguró de que su puerta estuviera bien cerrada, apagó la luz y se metió a la cama.

El timbre del teléfono llamó en esos momentos. (*Y Matarazo*, pp. 36-37)

En este breve pasaje, llama la atención que el bien es una aspiración más cercana a la ficción y al sueño que a la realidad. El "sueño dulce" que es interrumpido por el timbre del teléfono es el último momento de paz que tiene el personaje central, antes de que comience su angustia. Posteriormente, las experiencias que vive hacen que casi se olvide del tema de *Shangrilá* (*Y Matarazo*, p. 48), cuyas "pacíficas escenas" contrastarán en la memoria de Yáñez con "el horror del herido" (*Y Matarazo*, p. 52) y con el mundo "real" que describe la novela.

La otra alusión al cine hollywoodense sirve en el relato para construir una analogía que cobrará sentido en el desenlace. Se trata de una conversación que tiene el protagonista con Matarazo; en su intento de evitar un tema comprometedor, el protagonista propone hablar de las películas de moda:

"Matarazo declaró su predilección por Marilyn Monroe y Eugenio por Audrey Hepburn. Al final, llegaron a la conclusión de que ambas actrices, a pesar de ser físicamente opuestas, representaban al mismo tipo de mujer: infantil, ingenuo y angelical" (*Y Matarazo*, p. 57). Esta conclusión anticipa de cierta forma el desenlace, en el que se descubrirá que Matarazo y Yáñez, sin saberlo, son también el mismo tipo de hombre, y su implicación en los hechos que los conducen a la muerte es también idéntica. Su desenvolvimiento puede calificarse también como infantil, ingenuo y angelical.

En resumen, el conjunto de las relaciones intertextuales que aparecen en *Y Matarazo no llamó...* está relacionado con la representación de la lucha entre el bien y el mal, y con la caracterización de los personajes que representan cada uno de los bandos: mientras que la bondad se inclina del lado de los humildes y creyentes (particularmente, católicos), la maldad es ejercida por los poderosos, falsos intelectuales. El mal aparece como un sistema violento impuesto en sustitución del bien, identificado con la moral judeocristiana. Por otro lado, las alusiones al cine, la prensa y la historia oficial contribuyen a representar la preocupación por la verdad y su ocultamiento, vinculado estrechamente en las ficciones garrianas con el tema del bien y el mal.

3.8 *Un traje rojo para un duelo*

Por haberse publicado en 1996, cuando Elena Garro ya no concedía entrevistas por encontrarse cada vez más enferma, esta novela no gozó de ninguna atención por parte de la crítica, la prensa o los investigadores literarios. En general, apenas se le menciona: Garro lo hace de pasada, en dos entrevistas, una concedida a Joseph Sommers durante la producción del texto, y otra concedida a Landeros, en la que la cita como una de las novelas que tiene terminadas y no sabe si vale la pena publicar. Los críticos y periodistas suelen nombrarla al enumerar la producción de la autora, Horacio Molano Nucamendi¹⁹⁴ la reseñó brevemente y los investigadores en general la han abordado poco. Sin embargo, Lucía Melgar consigna en su cronología que el texto fue registrado como cuento en el año de 1971, es decir, se ubica en la etapa central de la narrativa de Garro. Considerando lo anterior, la novela llama la atención por ser la que primera que se relaciona con el tema de la lucha contra el mal de manera explícita; por otro lado, aunque aparecen los personajes habituales de los relatos garrianos (la mujer casada, desdichada y perseguida por su marido a causa del adulterio cometido; los falsos intelectuales; la familia católica, rubia y bondadosa), la protagonista es, en este caso, una niña, pero distinta de las que se encuentran en los cuentos que componen *La semana de colores*: Irene es la hija del matrimonio

¹⁹⁴ Horacio Molano Nucamendi, "Reseña: Elena Garro, *Un traje rojo para un duelo*", en *Literatura Mexicana*, VIII, núm. 2, 1997, p. XX.

que en otros relatos ocupaba la posición central, y observamos el drama conyugal desde su perspectiva.

La novela cuenta la historia de una niña que transita a la madurez mediante el descubrimiento de dos misterios: el mal y la muerte. La acción comienza con Irene, la protagonista, de visita en casa de su abuela paterna, Pili. La joven se siente incómoda allí, pues nunca la habían invitado, pero su padre decide llevársela del departamento donde vive con su madre porque en él se encuentra Antonio, el abuelo materno, a punto de morir. Conforme el relato avanza, nos enteramos de que sus padres, Gerardo y Natalia, están divorciados, y que éste aún persigue a su exesposa, motivado por su madre y valiéndose del poder económico que ejerce sobre ella. Mientras tanto, el abuelo Antonio agoniza, y con su muerte se desata el episodio más desagradable de la historia: la falsa promesa de una fiesta y de un vestido de gala, que no son más que una trampa de Pili y Gerardo, con la que engañan y humillan a la joven protagonista. A partir de ese momento, Irene emprende la lucha por salvarse y salvar a su madre, y la búsqueda de una verdad que no se determina con claridad en el texto, pero que continúa incluso después de que "ha corrido sangre".¹⁹⁵

En esta obra aparecen los tres ejes temáticos que abordamos en este análisis, aunque los más importantes son la lucha entre el bien y el mal y la

¹⁹⁵ Garro, Elena, *Un traje rojo para un duelo*, Castillo, Monterrey, México, 1997, p. 89. Todas las citas a esta novela provienen de esta edición y se indicarán, entre paréntesis, en el cuerpo del texto.

representación de lo femenino. La memoria como salvación o vía de escape también está presente, aunque en menor medida: en un par de ocasiones, entre las que destaca el fragmento en el que el abuelo Antonio, en medio de la pobreza que lo rodea, recuerda su niñez:

"Sí, mamá, me pondré los calcetines de lana para ir al parque..." Era la voz de mi abuelo que murmuraba en su habitación. "Llueve, llueve mucho... estuve bajo unos arbustos, pero llueve tanto que estoy empapado... no, no tengo frío..."

Guardamos silencio para no interrumpir el diálogo de mi abuelo con su madre. De pronto, en el salón sopló un viento húmedo y vio cómo se deslizaba un parque e invadía la habitación. En el parque, sentado en una banca de piedra colocada bajo unos arbustos, estaba un niño de flequillo rubio, que era mi abuelo Antonio. El viento y la lluvia nos salpicaron el rostro. Una mujer con una cofia blanca recogió al niño. "¿Por qué?", preguntó mi abuelo desde el sillón de su cuarto. "¡Ah, me espera mi madre!", dijo sonriendo y el niño se acercó a una señora rubia que lo esperaba en la puerta de una casa de piedra. La señora rubia estaba en una fotografía y era mi bisabuela. Todos escuchamos aquella conversación llevada en un caminillo de grava mojada y oscurecido por las ramas frondosas de los árboles. Después, todo volvió al silencio y mi abuelo

pareció regresar de aquel día infantil, y sólo quedó el perfume de la lluvia en el salón.

—¡Qué bien huele aquí! Se diría que hay castaños y manzanos en el cuarto... —dijo mi abuelo con voz clara.

El timbre de la puerta llamó agitado y rompió el hechizo. Era una amenaza inesperada y de pronto vi frente a mis ojos la mirada iracunda de mi padre. (*Un traje rojo*, pp. 44-45)

Este fragmento muestra un motivo recurrente en la producción de esta escritora: la memoria como vía de escape, interrumpida casi siempre por los embates de una realidad opresiva. En un apartado previo de este capítulo se ha explicado que, además, la memoria aparece en algunas ocasiones como una escenificación, empleando a la vez recursos dramáticos y elementos semejantes a los de la literatura fantástica.¹⁹⁶ En este sentido, se vincula con el resto de la narrativa garriana, y resume otro tópico fundamental de ella: la idea del paraíso perdido, que suele situarse en el pasado y, en casi todos los casos, en la infancia.

Si bien la memoria no recibe excesiva atención en esta novela, la representación de lo femenino es, en cambio, un tema sustancial que, si bien se relaciona con otros trabajos de Garro, también presenta diferencias importantes.

¹⁹⁶ Véase las explicaciones correspondientes en los apartados “Elena Garro y la tradición literaria: influencias y relaciones”, en el capítulo 2.

La primera de ellas, y tal vez la más sobresaliente, es que la protagonista y narradora no es el arquetipo garriano de lo femenino, es decir, la mujer joven, rubia y bella que padece un matrimonio desdichado del que desea huir. Este personaje aparece en un segundo plano, observado por su hija, quien es la figura central de la historia y cuya perspectiva y actitud se oponen notoriamente a los de la madre. Además, aunque existen otros personajes, tanto masculinos como femeninos, son éstos últimos los que tienen mayor presencia en el texto y mayor influencia en los acontecimientos, lo cual sirve en algunos momentos del relato para presentar sutiles reflexiones en torno a la condición desfavorable de la mujer en la sociedad mexicana de los siglos XIX y XX.

No cabe duda de que la representación de los personajes es el elemento estructural más importante de *Un traje rojo para un duelo*, pues aparece ligado de manera inseparable al tema central de la novela, que es el tercer eje de significación planteado en este análisis: la lucha entre el bien y el mal, en la que el mal siempre vence. Esto resulta evidente porque a partir de la división de bandos (de manera simple, "buenos" y "malos", aunque tal vez sea más preciso decir "víctimas" y "victimarios"), el resto de los recursos se configura en binomios de opuestos o de paralelos. Uno de los aspectos en los que esto resulta más claro son los espacios: las casas de Pili y Natalia, escenarios predominantes de la novela, ofrecen un claro contraste. Acerca de la casa de la abuela se dice:

... imitaba a un cortijo andaluz, y con los años y la falta de cuidados se había convertido en un andrajo de tejas rotas y paredes sucias. Mi abuela rentaba el piso superior a una familia numerosa, que convirtió el jardín en un rincón de polvo y raíces secas. Ella y su hijo ocupaban la planta baja, antes destinada a bodegas, y en esos cuartos estrechos acumulaban baratijas, flores de papel y calendarios. En las vitrinas guardaban cristales preciosos, restos de la casa de mis abuelos paternos. En una habitación adyacente al cuarto central, que hacía de comedor, habían colocado los anaqueles de caoba cargados de libros. [...] Junto a los libreros, Pilar colocó un sofá y dos sillones pesados forrados en terciopelo rojo con dibujos labrados. Los muebles pertenecían al gusto dudoso de su segundo marido, ya difunto. Los sótanos habitados por mi padre y por mi abuela atestiguaban dos culturas, dos clases sociales mezcladas con torpeza: la alta burguesía del siglo XIX, a la cual pertenecía mi padre, sobre cuyos restos se imponía la obtusa clase baja de los comerciantes a la que pertenecía mi abuela, con su gusto por las baratijas de plástico. [...] En la habitación de Cuca, su sirvienta, se acumulaban en desorden las fotografías de mis bisabuelos y de mi abuelo y sus hermanos, que yo a veces revisaba a escondidas. (*Un traje rojo*, pp. 12-13)

De manera discontinua, se agregan objetos y atributos a esta descripción a lo largo del relato: la casa de Pili es, además, permanentemente oscura, y a Irene sólo se le permite estar sentada en un sofá rojo, iluminada por una lámpara violeta. Por otra parte, la casa de Natalia es representada con características y valores opuestos: no sólo porque todo armoniza perfectamente, sino porque la propia Natalia ha sido quien ha creado la decoración: "[...] trabajaba y con orden y esmero combinó los ocres, los marrones y los oros hasta lograr un interior luminoso como una nuez" (*Un traje rojo*, p. 25).

Este poderoso contraste en los ambientes se extiende, como se ha dicho, a los personajes: quienes habitan el mundo de Pili son seres hostiles, vulgares y malignos (entre ellos, Cuca, la sirvienta, el bicho que habita en el baño y el propio Gerardo, padre de Irene); por otra parte, los actantes que se desenvuelven en el apartamento de Natalia son piadosos y de maneras refinadas, en algunos casos incluso cultos. Del lado de la abuela paterna están la brujería y la ambición y, en el contrario, la moral católica y la pobreza. Si leemos los elementos estructurales aparentemente aislados como representaciones continuadas, podremos inferir los conceptos del bien y el mal que propone Garro en esta novela, y que se extienden al resto de su producción. En este sentido, llama la atención que este texto se encuentre en el centro de su obra, en el punto medio, pues es el único que establece de manera explícita lo que en sus textos anteriores

se expresa de manera sutil, y que en los relatos posteriores pasaría al primer plano. Pareciera que con esta novela la autora dividiera su producción en dos partes: la primera, en la que el resultado final de la lucha entre el bien y el mal puede ser esperanzador o es, al menos, ambiguo; y la segunda, donde la única posibilidad de escape o salvación es la muerte.

A este respecto, no puede dejar de señalarse que en *Un traje rojo para un duelo* aparecen, casi a manera de manifiesto, afirmaciones concretas sobre el mal, en las que se le describe como algo "que ronda los días" (*Un traje rojo*, p. 10), que es "permanente y eterno" (*Un traje rojo*, p. 11), que existe y se relaciona con el dinero y el poder (*Un traje rojo*, p. 28), que "todos aman" y, por ello, brinda impunidad a quien lo ofrece (*Un traje rojo*, p. 37), y, finalmente, que se oculta en algo pequeño (*Un traje rojo*, p. 38). En este sentido, y como se comentará a continuación, las relaciones intertextuales que aparecen en el texto contribuyen con la construcción de los personajes y, de este modo, con representación del mal y del bien, tendiendo puentes también con otras novelas de la autora, además de sugerir distintas facetas de lo femenino y de las relaciones y conflictos de poder entre mujeres.

3.8.1 Mitología griega

En la novela aparecen cuatro referencias a la mitología: una en abstracto y el resto tomadas concretamente de la cultura griega clásica. En un plano meramente funcional, las cuatro sirven para caracterizar a los personajes que las realizan (Gerardo, Natalia, Irene y Miguel) como personas con cierto grado de cultura. Esto, aunque aparentemente menor, se relacionará con las distintas representaciones que hace la autora de la intelectualidad que analizaremos más adelante. Por otra parte, y en clara relación con el eje de significación vinculado a lo femenino, este conjunto de referencias es una parte del discurso figural usado para caracterizar a otros personajes, pues las cuatro alusiones son efectuadas por algún actante para describir a otro al que se oponen, para distanciarse de él. Si, como hemos dicho, Irene, la protagonista, está situada en medio de dos mujeres mayores (su madre y su abuela paterna), tampoco es trivial que este conjunto de referencias sirva para describirlas a ellas, en casi todos los casos, desde la perspectiva de los dos personajes que las ligan: la propia Irene y Gerardo, su padre.

La primera frase de la novela, pronunciada por un personaje secundario, es una advertencia a la protagonista acerca de su abuela. Miguel, primo de Irene, le dice a escondidas: "¡cuídate de esta hidra!" (*Un traje rojo*, p. 7), y con ello inaugura las expectativas del lector sobre Pili, pues la Hidra de Lerna es el monstruo al que tuvo que enfrentarse Hércules como parte de sus trabajos: una

especie de serpiente o dragón con cuerpo de perro, de múltiples cabezas (una de ellas inmortal), tan venenosa que su aliento era mortífero. Hércules intentó matarla cortando sus cabezas, pero al hacerlo brotaban de nuevo, por lo que necesitó la ayuda de Yolao, gracias a quien finalmente pudo alcanzar la cabeza inmortal con una daga de oro.¹⁹⁷ Esta frase, además de crear tensión en el relato, cobrará otros sentidos posteriormente, cuando se revele que el personaje caracterizado como monstruo es la abuela de ambos jóvenes, y también cuando, al final del relato, Irene tome la decisión de enfrentarla, armada solamente con "la hermosa espada de la verdad" (*Un traje rojo*, p. 90), con lo cual la protagonista puede equipararse con el héroe griego.

Esta referencia no es la única que sirve para representar a Pilar como un monstruo. La otra, que aparece en dos ocasiones, la compara con la Gorgona, pues así es como la llama secretamente Natalia (*Un traje rojo*, p. 10), e Irene coincide con esta apreciación, pues la nombra así en sus pensamientos (*Un traje rojo*, p. 90). En la mitología griega, la Gorgona es una mujer de "cara redonda, con cabellera formada de serpientes, un cinturón de dientes de jabalí, a veces, con barba, largas alas y ojos penetrantes, cuyo poder era el de convertir en piedra a los hombres que los veían".¹⁹⁸ La Medusa es una variante posterior del mito de Gorgona, y es semejante a la Hidra porque se cree que las serpientes de

¹⁹⁷ Ángel María Garibay, *Mitología griega: dioses y héroes*, p. 131.

¹⁹⁸ Garibay, *Op. cit.*, p. 112.

su cabellera también volvían a brotar, triplicadas, si eran cortadas y, además, también fue derrotada por un héroe, Perseo, quien cortó su cabeza con una espada.

Las dos relaciones intertextuales anteriores, como hemos visto, se relacionan con la antagonista de la historia, una figura femenina que, a pesar de no ser el único personaje vinculado con el mal en el relato, sí es el más poderoso y el que lo origina. Pili, igual que la Hidra y la Gorgona, es considerada prácticamente invencible, además de tener la capacidad de petrificar a quienes la rodean, sea por el miedo que ejerce sobre ellos (como ocurre con Natalia, por ejemplo) o debido a su capacidad para la manipulación, como sucede con los desconocidos con quienes trata, pero también con Gerardo, lo cual motiva la compasión de Irene, que lo considera, de alguna manera, víctima. En cualquier caso, Irene se equipara nuevamente con los héroes griegos por ser la única que desafía a su abuela y decide enfrentarse a ella.

Por otro lado, en el relato aparecen otras dos referencias, aparentemente triviales, pero significativas. La primera de ellas corresponde a la visión que tiene Irene de su madre:

A veces, por las noches, me asomaba al cuarto de Natalia y la espiaba leer, o iba al cuarto de Gerardo para ver si ya había llegado, pues mi padre me

producía una piedad infinita. En cambio a ella, tan alta y tan buena deportista, la miraba con severidad. Estaba siempre tostada por el sol y no me permitía quejarme, ni se quejaba. Sólo tenía miedo. "¿Qué es tu madre?", me preguntaba Gerardo, y a fuerza de escuchar esa pregunta, Natalia se me convirtió en un ser mitológico. Ignoraba "quién" era mi madre. (*Un traje rojo*, p. 20)

En el fragmento anterior, la perspectiva de Irene se combina con la de Gerardo, su padre, para concluir que Natalia es un ser que le resulta incomprensible y por ello lo califica como "mitológico". Aunque en varios momentos del relato se dice que la protagonista guarda gran parecido con su madre, esta comparación la lastima y, como ella misma indica, juzga con severidad a este personaje, a quien califica como "abyecta" o "cobarde". Ante los personajes que la rodean y ante el lector, Natalia aparece como un enigma, pues su comportamiento no tiene explicación lógica, y la propia Natalia manifiesta ser un misterio para sí misma al decirle a su esposo: "Gerardo, soy un rompecabezas revuelto, déjame que acomode las piezas" (*Un traje rojo*, p. 19). Esta percepción es compatible con el otro referente intertextual usado para caracterizar dicho personaje, también desde la perspectiva de Irene, combinada con la de su padre: "La vi caminando descalza sobre las alfombras; ya no era joven, había cumplido treinta y cinco años, pero guardaba una silueta de adolescente, y recordé a mi padre: 'Natalia es una Narcisa. No piensa en ti; ¡mira!, se ha fabricado este

departamento que sólo es un marco para su tipo físico' " (*Un traje rojo*, p. 24). Aunque Irene no manifiesta abiertamente que concuerda con esta opinión de su padre, la considera al observar a su madre y, si bien Gerardo intenta decir que Natalia es egocéntrica, también coloca en un primer plano su preocupación por su propia identidad, que es tan fundamental que la absorbe casi por completo y la separa de los demás. Así, Natalia es una Narcisa (no una 'narcisista') pues, de acuerdo con las fuentes revisadas por Garibay, este personaje mitológico era un hermoso joven que desdeñaba los amores de sus pretendientes y, como venganza de uno de ellos, fue condenado por los dioses a enamorarse de su reflejo, hasta morir mirándose a sí mismo.¹⁹⁹ De este modo, se dibujan tres tipos femeninos distintos, que corresponden a tres generaciones diferentes: la abuela, manipuladora y cruel, movida por la ambición; la madre, que no pertenece a los esquemas sociales impuestos, y se pierde en la búsqueda de su propia identidad; y, finalmente, la hija, que habrá de confrontarse con cada una, en su afán de definirse y diferenciarse de ellas.

3.8.2 Personajes históricos

Como en *Y Matarazo no llamó...*, en *Un traje rojo para un duelo* se hace referencia a un par de personajes históricos, también como un recurso de

¹⁹⁹ Garibay, *Op. cit.*, p. 173.

caracterización de los personajes. En el primer caso, la propia Irene introduce la referencia para identificarse:

Durante la cena solo pensaba: "Te voy a interrogar. Me has dejado andar a ciegas", y no quité la vista de Natalia. "No seré una fracasada. Daré una gran batalla", y recordé a Napoleón, mi héroe preferido. La indiferencia de mi madre me desconcertó; tal vez había olvidado todo, y me volví a mi abuela Margarita, que comía su sopa con tristeza y que no había perdido su inocencia. Ella me diría los secretos familiares que me agobiaban. Tenía fama de indiscreta, le gustaba charlar de "sus tiempos" y olvidaba guardar los secretos. (*Un traje rojo*, p. 87)

Una de las preocupaciones principales de la protagonista de esta novela es demarcar su identidad, lo cual en algunas ocasiones implica deslindarse de sus padres, con quienes no se identifica. En este caso, la diferenciación es explícita, cuando afirma que "no será una fracasada" y se identifica con Napoleón. La referencia a este personaje es significativa, no sólo por tratarse de un hombre, sino porque la percepción de él suele ser ambigua: mientras que algunos lo califican como un gran estratega y genio militar, otros lo consideran un tirano y un megalómano. Así, la caracterización de Irene en tanto que figura femenina se mantiene siempre abierta, a diferencia del resto de las mujeres del

relato, que son personajes cerrados. Por otra parte, vinculado a la configuración de lo femenino aparece el tema de la memoria, pues en este fragmento es un diferencial entre Natalia, la fracasada indiferente que ha olvidado todo, y Margarita, que gusta de charlar sobre el pasado y no ha perdido su inocencia, lo cual contribuye a la representación de la memoria como elemento de salvación.

La segunda referencia histórica es unívoca: al describir a Corrales, un amigo de Gerardo, Irene observa su boca, que es "pequeña como la de Hitler y al abrirse semejava un abismo sin fondo" (*Un traje rojo*, p. 76). Este atributo se vuelve significativo si se considera que se agrega a una descripción de este personaje como un "intelectual", amigo de Gerardo, vinculando así a su padre y a este tipo de individuos con una de las personificaciones del mal más importantes de la historia moderna. Esta representación de la clase intelectual persiste a lo largo de la obra de Garro, como hemos señalado en el análisis de *Y Matarazo no llamó...*, y como veremos en el resto de las novelas que componen el corpus.

3.8.3 Referencias a obras y autores

Aunque en el relato existen diversas alusiones a ciertas obras o corrientes literarias y de pensamiento, dichas menciones pueden relacionarse también con los dos grandes conjuntos de personajes que existen en el relato y, por lo tanto, con la idea del bien y del mal. Por un lado, Gerardo y sus amigos aparecen

caracterizados, directa o indirectamente, en función de sus lecturas, en general dudosas o incoherentes; por otra parte, Natalia y su madre se revelan como aficionadas a los libros, aunque su relación con ellos es distinta. A continuación se analizará brevemente cada caso.

Las dos alusiones vinculadas a Gerardo funcionan para caracterizarlo, pero también aportan una perspectiva de Natalia; además, las dos aparecen en conversaciones de Irene con su padre. Es por ello que se trata de las más significativas de este conjunto. La primera de ellas ocurre cuando Gerardo amenaza con "lanzar" a Natalia de su departamento, porque "tiene que aprender que la vida no es un milagro, sino algo mucho más serio" (*Un traje rojo*, p. 29). Esta idea sobre la falta de seriedad, o incluso de madurez, de Natalia y su familia, es persistente a lo largo del texto. Sin embargo, este diálogo presenta una singularidad: la protagonista le concede la razón a su madre, contradiciendo a su padre; éste es el primer indicio de empatía de Irene hacia Natalia, uno de los elementos más importantes en la transformación que sufre en el relato. La reacción que esto produce en Gerardo es de evidente molestia, pues responde, despectivamente: "Ya veo que te ha domado. Verdaderamente, es la picaresca española en todo su apogeo" (*Un traje rojo*, p. 29). En su sentido más directo, esta frase se relaciona con el origen de Natalia, hija de un exiliado, pero en un sentido más amplio la caracteriza negativamente, pues el pícaro es, ante todo,

un personaje tipo caracterizado por su afán de asegurarse la subsistencia casi siempre por medio de engaños. Esta alusión es importante además porque la novela picaresca establece a su vez relaciones intertextuales, al tratarse de un género que parodia constantemente a otro: la novela de caballerías. Así, desde la perspectiva de Gerardo, Natalia (y, por extensión, el prototipo de la protagonista de las novelas de Garro) dista de ser una damisela en apuros o una princesa de cuento de hadas, y se trata más bien de una arribista. Evidentemente, el hecho de que use una referencia literaria para significar lo anterior caracteriza a Gerardo como un hombre culto, o al menos con ciertas aspiraciones intelectuales.

La siguiente alusión que hace este personaje complementa la antes mencionada, pues se usa también para caracterizar a su esposa y tiene lugar durante otra conversación con su hija durante los días de agonía del abuelo Antonio, que a ella le parecen eternos debido a la incomodidad y el miedo que le produce estar en la casa de Pili:

—Vamos a dar una vuelta —me ordenó mi padre una tarde.

Obedecí sin chistar y no pregunté por qué dejó a Pancho en la casa y él tomó el volante del automóvil. Dio varias vueltas por la ciudad y al final se detuvo en un camino del Bosque de Chapultepec; me miró con ojos trágicos y dejó caer la cabeza sobre el volante. Después se enderezó y volvió a mirarme.

—¡Yo soy Zhivago!... —me dijo con voz entrecortada. Lo miré sin comprenderlo. Me explicó que había leído la novela de Pasternak y que se identificaba con el personaje. No me asombró; era su costumbre reconocerse en los personajes de los libros que leía. Guardé silencio.

—Tu madre es Lara... y la he perdido para siempre. ¡He perdido a mi conciencia!... —exclamó sollozando.

Estaba acostumbrada a sus crisis y me empeñé en guardar silencio; además no había leído la novela e ignoraba quién era Lara.

—Dime, Irene, ¿qué es el alma rusa?... Quiero saber qué cosa es el alma rusa... —dijo llorando.

No pude contestarle. Ahora me salía con "el alma rusa". ¿Por qué si lloraba por Natalia la perseguía como a su peor enemigo? Yo había escuchado sus conversaciones con Pili y con el Gran Rioja para aniquilar a mi madre. Había visto con horror el vacío que Gerardo formaba poco a poco alrededor de ella, dejando caer frases mortales entre los amigos, y me sentía perdida, mientras que Natalia permanecía impasible. Yo sabía que nunca la había querido; la rigidez de su trato en la intimidad de la casa me había producido escalofríos desde mi primera niñez, y ahora, en esa tarde fugitiva, lloraba por ella como ya lo había hecho muchas veces. "Tal vez llora para impresionarme"... , me dije. (*Un traje rojo*, pp. 48-49)

A nivel argumental la escena no aporta nada, pero enriquece la caracterización de los personajes y muestra la confusión de la protagonista ante las contradicciones de sus padres, a quienes no entiende. Por otra parte, llama la atención que en la referencia anterior Gerardo considere a su esposa una arribista, para luego nombrarla "su conciencia" y equipararla con una musa inalcanzable y un amor imposible, pues se identifica con el poeta Yuri Zhivago, personaje central de la novela de Pasternak. De esto consigue inferirse que este fragmento continúa con dos temas relacionados que se habían observado antes: el primero, la crítica de los falsos intelectuales, que realmente no comprenden, o manipulan a conveniencia, aquello que leen o que dicen conocer o incluso defender,²⁰⁰ como sucedía en *Y Matarazo no llamó...*; por otra parte, ofrecer dos ideas tan opuestas de Natalia se complementa con la idea de la identidad indefinida, representada en esta figura femenina y constante en el resto de las representaciones que Garro realiza particularmente de las mujeres de su generación, como ocurre en *Testimonios sobre Mariana* (novela en la que la protagonista es observada, definida por los otros, y nunca alcanza a ser completamente comprendida). Así, se relacionaría con dos de los ejes de

²⁰⁰ Es interesante observar que esta novela, que al parecer Gerardo no comprende, fue escrita por Boris Pasternak, un escritor que fue orillado a vivir al margen del sistema y cuya obra fue censurada. Cabe mencionar que fue uno de los autores favoritos de Garro.

significación propuestos: la lucha entre el bien y el mal (caracterizando al mal) y la preocupación por lo femenino.²⁰¹

Como continuación del motivo de la falsa intelectualidad aparece una descripción de dos amigos de Gerardo: El Gran Rioja y Eusebio Corrales. El primero es un abogado que apoya el intento del padre de Irene por expulsar a Natalia del departamento. Sobre él, la protagonista dice que

... Lo llamaban el Gran Rioja [...] porque desde muy joven mostró sus aptitudes para ejercer la abogacía, y porque era el hijo de una actriz de la radio que los domingos recitaba comedias de Benavente en la Estación Cultural de la Radio. El Gran Rioja además había leído a Spengler y mezclaba en sus conversaciones legalistas al filósofo alemán y a Arniches y Muñoz Seca, pues había heredado de su madre el gusto por el teatro. (*Un traje rojo*, p. 83)

En este fragmento es mucho más evidente la representación de los intelectuales como personas de formación deficiente, que intentan aparentar lo contrario. Como muestra, la formación dispar del Gran Rioja, compuesta por autores

²⁰¹ No está de más señalar que en más de una novela Garro presenta protagonistas preocupadas por su nacionalidad, sus papeles de identificación e incluso el color de su piel, que difiere de la del resto. A pesar de no declararse feminista, la autora presenta a los personajes masculinos en ventaja, pues cuentan con mayor capacidad para emanciparse. La idea de la identidad negada aparece también en sus cartas, cuando se autodenomina 'No-Persona', y relata que se le niega el derecho al trabajo y a la publicación de sus textos que equivaldría al derecho de decir.

menores y disímbolos (el recurso sumativo 'además' parece indicar que lo único que conoce el personaje, junto con Benavente, son los autores que se enumeran). Es notorio, además, que un personaje que finge defender lo justo pero actúa injustamente sea aficionado del teatro, que continúa el motivo de lo real y lo aparente, vinculado en la literatura de Garro con la lucha entre el bien y el mal, y que aparece también, como hemos visto, en *Y Matarazo no llamó...*, evocado en las referencias cinematográficas.

La caracterización del segundo amigo de Gerardo, Eusebio Corrales, es mucho menor –se había mencionado previamente que uno de sus rasgos es tener la boca pequeña, "como la de Hitler"– y continúa el motivo anterior: ambos se reúnen para escribir "el ensayo ciego", descrito desde la perspectiva de la protagonista como

... un experimento que ya se había hecho en Europa: él escribía una frase y Corrales escribiría la otra. Cuando hubieran llevado varias páginas distribuirían las frases, una de Corrales y otra de mi padre [...]. Esto sería la demostración perfecta del pensamiento colectivo. Corrales estaba entusiasmado con el experimento; era ligeramente más joven que Gerardo y *lo consideraba su maestro*. Ambos estaban dispuestos a alcanzar *el poder y la gloria*. "Son juegos pueblerinos", había dicho Natalia. A mí, aquellos juegos me producían un enorme tedio. [...] "El ensayo ciego" alcanzaría un éxito enorme, no en balde *sus autores pertenecían al mundo oficial*. [...] La idea del "pensamiento

colectivo" me resultó insoportable. Yo creía que el pensamiento era una disciplina interior y estrictamente personal. Corrales y mi padre deseaban aplicar la teoría de la memoria colectiva a la del pensamiento colectivo, que conducía a la masa como única realidad. (*Un traje rojo*, pp. 75-76. Las cursivas son mías.)

Esta cita presenta una crítica más literal a los intelectuales, desde las perspectivas de Natalia e Irene, que juzgan el ejercicio del "ensayo ciego" como algo trivial y mal entendido. Al decir que ya se había intentado en Europa, podemos relacionar el método con el empleado para elaborar los cadáveres exquisitos surrealistas, lo cual lo hace más equívoco, pues es aplicado a un género distinto y casi podría decirse que opuesto. Así, la intención renovadora de Gerardo y su amigo no es tal, y su afán creativo está, según vemos, más regido por una intención de sobresalir que por una auténtica intención de expresarse. Esto queda claro cuando Irene dice que intentan "alcanzar el poder y la gloria", y que seguramente lo lograrán, pues pertenecen al "mundo oficial". Estas frases construyen una relación directa con *Y Matarazo no llamó...* y su representación del poder y la corrupción que impera en el mundo, en la que se emplea la misma frase tomada de la misa católica.²⁰²

²⁰² Véase arriba, p. XX.

En total oposición, la familia materna de Irene se relaciona con la lectura de una manera distinta, al entenderla como un ejercicio de placer y, en cierto sentido, de fuga de la realidad. Ejemplo de ello es que Natalia, durante la ausencia de Gerardo y la agonía de su padre, puede asumirse como individuo, lo cual se refleja en su capacidad para obtener dinero por medio de su trabajo como traductora, pero también en el hecho de que puede elegir sus lecturas:

Irene, ya puedo leer otra vez a Grimm y a Andersen y olvidar "la crisis del capitalismo", acostumbraba decir riendo. Era verdad: "el avance inexorable de la historia" y las "estructuras del capitalismo" habían desaparecido de la casa junto con el grupo de amigos ricos que frecuentaba mi padre. (*Un traje rojo*, p. 33)

Este comentario presenta la clara contraposición entre Gerardo y Natalia, ya que ésta prefiere los cuentos infantiles –textos evasivos, fantasiosos– en vez de los que se relacionan con la realidad y sus problemas. Por su parte, Margarita, abuela materna de Irene, la llama "El Espíritu del Viento del Norte", aludiendo a un texto de Andersen,²⁰³ y aparece, como su marido, siempre leyendo, aunque es significativo que, mientras no se detalla lo que lee el abuelo Antonio, la obra

²⁰³ Las relaciones intertextuales con éstos y otros cuentos de hadas se revisarán más profundamente en otra sección de este mismo capítulo.

que consume la atención de Margarita, al grado de mantenerla "en otra dimensión [...] [sin darse cuenta] de que su marido se hallaba moribundo" (*Un traje rojo*, p. 74) es *El paraíso perdido*, de John Milton, título que se menciona en dos ocasiones durante el relato.

La referencia al poema de Milton es significativa, pues crea una distancia entre los falsos intelectuales, que se ocupan de autores que podríamos calificar como menores, y la abuela, quien lee por entretenimiento a un autor fundamental de la literatura en lengua inglesa. Analógicamente, la obra representa la lucha inaugural entre el bien y el mal, desde la perspectiva cristiana, y del sufrimiento que recae sobre Adán y Eva a partir de la desobediencia que les cuesta la expulsión del Edén. Esto se relaciona con la representación de las integrantes de la familia de Natalia como seres condenados, que no pertenecen al mundo en el que viven, en un nivel literal, por ser rubios y descendientes de extranjero, pero en un plano simbólico, porque son buenos e inocentes, mientras que el ambiente que los rodea es corrupto. Por otra parte, para Natalia, su matrimonio representó la pérdida de la niñez y, con ello, de la libertad y, como explica a un amigo luego de la muerte de su padre, fue una desobediencia (*Un traje rojo*, p. 59), continuando una idea sobre el mal propia de la narrativa garriana.

3.8.4 Tradición católica cristiana

Como se mencionaba anteriormente, en la narrativa de Elena Garro la religión católica aparece ligada a los personajes positivos y, de esta manera, asociada con el bien (una de las frases características de la madre de la protagonista es, según ella refiere, "la Divina Providencia siempre provee"). En *Un traje rojo para un duelo*, sin embargo, existen un par de ambigüedades al respecto. La primera es que, si bien la familia de Natalia es marcadamente católica, al inicio Irene explica que su relación con su abuelo Antonio es estrecha, y uno de sus elementos es el conocimiento que él le transmite sobre diversas tradiciones espirituales:

Mi abuelo Antonio iba a morir; recordé sus ojos verdes estriados de amarillo como las hojas del otoño. Me gustaba hablar con él. Había una parte mía que sólo encontraba eco en él, cuando me explicaba el lado oculto de las religiones; me hablaba de Teología, me leía los evangelios, me relataba el misterio de los Templarios del santo Graal, de la Cábala, de los Vedas y de las analogías y correspondencias de los mitos. Él me enseñó la aceptación de los misterios y cómo de la misma vida emanaban efluvios que me conducían al éxtasis, frente al origen desconocido de la belleza, o al terror, frente al mal que rondaba los días. La verdad era la fuente de todo lo creado y la mentira la máscara terrible de la destrucción y del miedo. Sin él, caminaba a tientas. (*Un traje rojo*, p. 10)

De acuerdo con esta cita, Irene, a pesar de ser el eslabón entre las dos familias, se identifica más con la materna, pues empatiza con su abuelo, a quien reconoce como su guía ante el mal, pero no como categoría moral, sino metafísica y amplia, más allá de la noción católica de pecado. Es importante señalar que, al establecer un contraste, la narradora dice que el éxtasis es producido por la belleza, y el terror, por el mal, de manera que mal y belleza aparecen como los términos opuestos, y no mal y bien, como se esperaría. Por otra parte, esta cita es la primera mención que se hace del mal en la novela, seguida de una comparación –"Las cosas no eran tan materiales como aseguraba mi padre, ni tan perversas como decía mi abuela Pili, ni tan simples como las tomaba Natalia" (*Un traje rojo*, p. 11)– que culmina concluyendo que la muerte del abuelo Antonio parecía irreal para Irene, quien asume que todos moriremos, a excepción de su abuela paterna, a quien considera "permanente y eterna como el mal" (*Un traje rojo*, p. 11). Se establecen de esta manera dos polos opuestos, el bien y el mal, encarnados en Antonio y Pilar. Las cualidades que se asignan a lo bueno son la verdad y la belleza, mientras que lo malo se relaciona con lo material y la mentira. A pesar de ello, sólo el mal prevalece, mientras que el bien está condenado a desaparecer. Por otra parte, Natalia asume las enseñanzas

de su abuelo como verdaderas y trascendentes, en clara contraposición con la falsa intelectualidad de Gerardo y sus amigos.

La segunda referencia a la tradición católica se relaciona también con la lucha entre el bien y el mal, así como con otros intertextos que hemos revisado anteriormente: la fecha de la muerte del abuelo Antonio coincide con el día de su santo patrono, San Miguel. A ese respecto, Irene afirma:

ese día [...] empecé a entender al mundo y reconocí que Natalia no lo había entendido nunca; por eso no la entendían a ella. Pensé que la espada luminosa de San Miguel había cortado el camino pedregoso de la vida de mi abuelo y le había abierto una rendija de luz, cuyo resplandor gozábamos nosotros en esos instantes. Después volveríamos a la oscuridad del lugar feroz en el que nos hallábamos, y sentí miedo. (*Un traje rojo*, p. 60-61)

Con esta referencia, la lucha entre el bien y el mal vuelve a cobrar dimensiones metafísicas, más allá de los conflictos maritales entre Gerardo y Natalia y sus consecuencias. Antonio es liberado por San Miguel del mundo opresivo en el que vivía, en el que Irene y su familia materna están condenados a permanecer. Cuando Irene afirma que en ese momento *entiende* al mundo, vuelve a relacionar la lucha contra el mal con la búsqueda de la verdad, imagen que se repetirá en el desenlace de la novela:

Nunca imaginé que mi investigación resultaría tan peligrosa, por eso la empecé sin ningún miedo... Ahora sé que Pili se cobró con sangre y tengo miedo... Estoy bien escondida y ellos me buscan; pienso que darán conmigo aunque ando de mendiga. Han muerto mis amigos, pero yo tengo la hermosa espada de la verdad. ¡Ya no investigo! Lo sé absolutamente todo, y los secretos que descubrí son espantosos. El hedor de la casa de Pili se ha extendido como una mancha de aceite por el mundo, pero esta flor pequeña y verdadera que poseo es inmortal, y por ella ya ha corrido sangre. De esa sangre pura nació ella y es tan visible e invisible como la verdad a la que sólo niegan o disfrazan los cómplices de la mentira. No sé qué sucedió con aquel famoso traje rojo para un duelo, pero sí sé que para mí se convirtió en una espada flamígera, y que su resplandor iluminó las tinieblas en las que me hallaba. (*Un traje rojo*, p. 90)

Es relevante, por un lado, que el patrono del abuelo Antonio sea san Miguel Arcángel, pues según la tradición católica será él quien enfrente a la Bestia el día del Juicio Final, además de tratarse del encargado de comunicar a Adán y Eva su expulsión del Paraíso, y de ser el portavoz de las razones por las cuales es necesario someterse a las leyes de Dios en *El paraíso perdido*, de Milton. Resulta muy significativo que el abuelo, personaje que representaba la comprensión de la verdad, muera precisamente el día de San Miguel, que sea

precisamente en ese momento cuando Irene tiene una revelación mediante la cual "comprende el mundo", que a raíz de este acontecimiento la abuela Pilar – encarnación del mal– intente confundirla, tentándola con un traje rojo (como una manzana, el fruto prohibido del jardín del Edén) y que ese mismo traje se convierta en la "espada flamígera" con la cual Irene comienza su propia búsqueda de la verdad.²⁰⁴ También es importante señalar que en este conjunto de referentes se muestra, nuevamente, que aunque la verdad y la belleza son los opuestos del mal, no son necesariamente sus antídotos, y que la única forma de escapar de él es la muerte, que en casi toda la narrativa de Garro es, para los personajes positivos, una liberación, en algunos casos deseada. Además, el desenlace que presenta a Irene como mendiga crea una relación transtextual con otra obra importante de la autora, *Testimonios sobre Mariana*, en la cual también hay una pareja de madre e hija sobre cuyo destino se especula y, entre otras versiones, se afirma que son vagabundas en París.

Finalmente, hay una referencia tan sutil que puede pasar desapercibida, pero que cobra otro valor cuando se complementa con el análisis que se ha hecho de *Y Matarazo no llamó...: en Un traje rojo para un duelo*, Irene dice que Gerardo y su amigo Corrales "estaban dispuestos a alcanzar el poder y la gloria" (*Un traje rojo*, p. 76), y que lo lograrían debido a sus influencias. Así,

²⁰⁴ No deja de ser interesante, también, que Irene se identifique, más que con modelos tradicionales femeninos, con arquetipos combativos, como Napoleón o el propio Arcángel Miguel.

se establece también una continuidad en la representación de los intelectuales corruptos que detentan el poder en el mundo actual, que han sustituido el orden impuesto por las leyes divinas de la tradición católica.

3.8.5 Cuento de hadas

En *Un traje rojo para un duelo* existe un conjunto muy sutil de alusiones a elementos vinculados con el imaginario popular, originados en los cuentos de hadas. Si bien este recurso aparecía ya en *Testimonios sobre Mariana*, con la pérdida del zapato de la protagonista, en la novela que nos ocupa no se trata de una referencia aislada, sino de un conjunto que, si bien parece discontinuo, es consistente en su significado.

Lo primero que es importante notar es que todas las referencias provenientes de la tradición de la literatura popular infantil están relacionadas con los personajes femeninos principales del relato. Así, es indudable que contribuyen con el eje de significación orientado a la representación de la condición femenina pero, contrario a lo que pudiera pensarse, son empleados para diferenciar a los personajes, más que para establecer conexiones entre ellos. Es por eso que revisaremos dichos recursos en función del actante al que corresponden.

En el caso de Pili, las alusiones son empleadas desde la perspectiva de Irene, quien las usa para caracterizarla, estableciendo la relación intertextual de manera explícita:

El cuarto de baño me producía terror: grande, con un tocador de espejo enorme que reflejaba los innumerables pomos de cremas, frascos de perfumes, lociones, polvos, lápices de labios y coloretos de mi abuela. La bañera, colocada bajo una ventana enrejada y de vidrios esmerilados, y, sobre una pared, enormes manchas de humedad. Sabía que apenas intentara tomar la ducha de agua casi fría, el bicho iba a aparecer a grandes carreras para colocarse sobre los mosaicos. Tenían razón *los cuentos de hadas*: en las casas de las brujas malignas vivían seres perversos que originaban desgracias. Ese bicho era el testigo y el instigador de lo que sucedía. Era, además, la liga entre Pili y Cuca que, a pesar de ser muy diferentes físicamente, pensaban y actuaban exactamente igual. Cuando una de las dos se ausentaba, quedaba la otra para mirarme, y si me hallaba lejos de las dos aparecía el bicho. (*Un traje rojo*, pp. 47-48. Las cursivas son mías.)

En esta descripción, la casa de Pili se convierte en un espacio hostil, y ella es calificada como una bruja a quien Irene le adjudica la capacidad de enviar criaturas mágicas para vigilarla: posteriormente en el relato, cuando Irene se

entera de que su madre será lanzada a la calle y trata de impedirlo, el bicho la sigue al cuarto de baño y allí "corrió sobre el piso de mosaicos dibujando las letras que leí hipnotizada: '¡Suicídate!' " (*Un traje rojo*, p. 85) En estos ejemplos, y en el resto de los que refieren a la abuela paterna, el tema de la condición femenina se entrecruza con el de la representación del mal, pero es importante señalar que sirven también para realizar distinciones generacionales evidentes, puesto que las brujas de los cuentos de hadas suelen ser mujeres mayores que las protagonistas, y en muchos casos fungen como figuras maternas sustitutas, por lo cual se establece una tensión y una lucha de poder que suele girar en torno a la disputa por la atención de un hombre, como sucede en *Un traje rojo para un duelo*.

Finalmente, el primer episodio en el que Irene desafía abiertamente a su abuela y, con ello, inicia la lucha activa entre el bien y el mal en el relato, alude también al imaginario del cuento de hadas: después de que Pili acusa falsamente a Miguel y le ocasiona problemas con su padre, se niega a ayudarlo a obtener el perdón que le permitiría volver a su casa. A causa de esta negativa, el joven se muestra abrumado; Irene entonces intenta reconfortarlo: "—No llores, no le tengas miedo a esta enana... Me detuve, aturdida por haber pronunciado aquella palabra. [...] Desafiar a la enana era la única manera que encontré para romper su hechizo" (*Un traje rojo*, p. 36). La interpretación que hace Irene de la

situación en la que transgrede un tabú lingüístico es mágica, no sólo porque los enanos tienen una connotación en las literaturas populares que dieron origen a los cuentos infantiles, sino por su semejanza con el recurso del nombre secreto como método para romper un encantamiento, cuyo ejemplo más reconocido sea, tal vez, el de "Rumpelstiltskin", cuento recopilado por los hermanos Grimm. En este sentido, si bien este tipo de referencias caracterizan a Pilar, también aportan rasgos a la composición de Irene, que muestra todavía rasgos infantiles en su percepción de la realidad.

Por otra parte, el conjunto de alusiones que se relaciona con la caracterización de la protagonista se vincula con la anécdota central, que da nombre a la novela: la promesa incumplida de la fiesta y del traje rojo, que representan el umbral entre la niñez y la madurez de Irene, y su paso de la duda constante a la búsqueda activa de la verdad.

Hemos referido ya este segmento de la novela en un apartado anterior, al observar sus relaciones con la tradición católica, evidentes sobre todo en el desenlace de la anécdota. Sin embargo, en su planteamiento y desarrollo predominan las relaciones con dos textos que, si bien pertenecen a la tradición de la literatura infantil, presentan ciertas peculiaridades: *Alicia en el país de las maravillas* y su secuela, *A través del espejo*, de Lewis Carroll; y "La reina de las nieves", de Hans Christian Andersen. Los dos están estrechamente

vinculados con la identidad de Irene, como es evidente en la primera alusión de este conjunto, que es también el inicio del incidente climático:

En el espejo del vestidor apareció una nueva imagen mía, desconocida y relampagueante. Hasta entonces ignoraba la blancura de mis hombros y la perfección de mi espalda. [...] Los pliegues suntuosos me convirtieron en una estatua de fuego, y desde todos los ángulos del vestidor los espejos me devolvieron la imagen de una Irene desconocida. La seda roja me devolvió la vitalidad perdida: detrás de los espejos se encontraba la vida y yo, como Alicia, mi personaje literario preferido, cruzaba en ese instante el azogue para llegar al mundo de las maravillas. (*Un traje rojo*, p. 66)

Ante el espejo, Irene se reconoce mayor pero, como en otras obras de Garro, su realidad se encuentra dividida entre una, concreta e inmediata, y otra ideal, a la que usualmente sólo unos cuantos tienen acceso. Por otra parte, el hecho de que Irene se identifique con Alicia es también significativo, pues se trata de una de las pocas protagonistas de la literatura infantil que no son figuras pasivas, cuya desobediencia es castigada y necesitan que otro personaje, generalmente masculino, las rescate. Alicia, en cambio, comienza su aventura al ingresar a un mundo completamente diferente al que conoce, movida únicamente por la

curiosidad. Además, al verse inmersa en este ambiente absurdo, la pregunta que se plantea no es qué sucedió, sino quién es ella:

Alicia cogió el abanico y los guantes, y, como hacía mucho calor en la sala, se puso a abanicarse mientras decía: “¡Dios mío, Dios mío! ¡Qué raro es todo hoy, mientras ayer todo era tan normal! Me pregunto si habré cambiado algo durante la noche. A ver: ¿estaba igual cuando me levanté esta mañana? Casi creo recordar que me sentí un poco diferente. Pero, si no soy la misma, la siguiente pregunta es: ¿Quién soy yo? ¡Ah, ése es el gran enigma!”²⁰⁵

Después de esta visión, mientras la tensión entre Natalia y Gerardo aumenta y el desalojo se vuelve inminente, la abuela Margarita –aparentemente distraída de la realidad concreta– parece ser el único personaje que nota el cambio en Irene:

—¡Irene!, qué bonita estás. Parece el espíritu del viento— después calló asustada. Mi padre le lanzó una mirada de reproche, ante lo que él juzgó "una manera de evadir la realidad", y mi abuela inclinó la cabeza y calló. Sus palabras me reconfortaron: "el espíritu del viento".

—¿De cuál viento, abuela? —le pregunté.

²⁰⁵ Lewis Carrol, *Alicia en el país de las maravillas*, México: FCE, 2012, p. 18.

—Del viento del Norte —contestó ella con la vista baja.

Mi lectura favorita era "La Reina de las Nieves", de Andersen, y la opinión inesperada de mi abuela me llenó de regocijo. ¡Nadie, excepto mi madre y mi abuelo Antonio, me había dicho bonita! Pero la palabra era banal. En cambio el juicio de mi abuela estaba cargado de misterio. Sentí que me envolvía la nieve y se prendía de mis cabellos. (*Un traje rojo*, p. 74)

En este caso específico, la conexión entre "el espíritu del Viento del Norte" y el texto de Andersen no es clara, salvo que los dos podrían considerarse como pertenecientes a la misma región. Sin embargo, las semejanzas entre Alicia y Gerda, la protagonista de "La Reina de las Nieves" y la propia Irene son notables. Las aventuras de las tres se vinculan en algún punto con un espejo: Gerda y su amigo Kay son felices, hasta que cae en el ojo de éste un trozo de un espejo mágico que modifica la apariencia de las cosas, de manera que todo se refleja como su propio contrario, lo cual desencadena un súbito cambio de actitud de Kay, que lo lleva a perderse en su trineo, atraído por la aparentemente afable Reina de las Nieves, quien lo manipula de un modo similar a como lo hace Pili con Gerardo. Aunque todos lo dan por muerto, Gerda decide salir a buscarlo para averiguar qué es lo que realmente ha sucedido. Así, las tres figuras femeninas inician un periplo en busca de la verdad, como personajes jóvenes, activos, con un objetivo distinto del matrimonio, lo cual las diferencia de la

mayoría de las protagonistas de este tipo de relatos. Las tres, además, se enfrentan ante una mujer mayor, que ejerce cierta autoridad. También llama la atención que, en una de las aventuras de Gerda, un lirio le cuenta una historia sobre una mujer que vela a su marido muerto vestida de rojo:

Do you hear the drum? Rub-a-dub, it has only two notes, rub-a-dub, always the same. The wailing of women and the cry of the preacher. The Hindu woman in her long red garment stands on the pile, while the flames surround her and her dead husband. But the woman is only thinking of the living man in the circle round, whose eyes burn with a fiercer fire than that of the flames which consume the body. Do the flames of the heart die in fire?²⁰⁶

Por otro lado, en ese mismo episodio otra flor relata una historia sobre una doncella, a la espera de un hombre misterioso:

An old castle is perched high over a narrow mountain path, it is closely covered with ivy, almost hiding the old red walls, and creeping up leaf upon leaf right round the balcony where stands a beautiful maiden. She bends over the balustrade and looks eagerly up the road. No rose on its stem is fresher than

²⁰⁶ Hans Christian Andersen, "The Snow Queen", en *Andersen's Fairy Tales*, p. 198.

she; no apple blossom wafted by the wind moves more lightly. Her silken robes rustle softly as she bends over and says, "Will he never come?"²⁰⁷

Ambas historias guardan relación con eventos que aparecen en *Un traje rojo para un duelo*, aunque de diferentes formas. El primer relato, aunque comparte el elemento del traje rojo para un duelo, contrasta con lo ocurrido con Irene, pues su maduración no está relacionada con el descubrimiento del amor, sino del mal (en este sentido, se relaciona por oposición también con Isabel Moncada, protagonista de *Los recuerdos del porvenir*, que se fuga vestida de rojo con su amante, traicionando a su familia, mientras que el desprendimiento del vestido de seda representa para Irene la filiación a Natalia y sus antecesores). Por otra parte, el segundo relato es analógico al de la madre de Irene, que sigue carteándose con Juan, hombre con quien cometió adulterio, pues confía en que habrán de reunirse cuando su Irene sea mayor de edad y, con ello, sea posible divorciarse.

Sin embargo, la relación con Alicia y con "el espíritu del viento del Norte" queda aparentemente cancelada ante la sordidez de los hechos, por ejemplo, cuando se menciona más adelante en el relato que: "Mi padre hizo un gesto de impaciencia y no se volvió a hablar de la muerte que acababa de ocurrir

²⁰⁷ *Ídem.*

en casa. Yo había olvidado que era 'el espíritu del viento del Norte' y la imagen esplendorosa de 'La Reina de las Nieves' había desaparecido de mi mente" (*Un traje rojo*, p. 75). O, en el desenlace del episodio del traje rojo y la fiesta:

A las diez de la mañana depositamos a mi padre en la puerta de su despacho, y Pili y yo fuimos de tiendas. No podía evitar la ilusión inesperada que me producía la fiesta de esa noche. Me desconcerté al ver que no íbamos directamente a la casa donde se hallaba el traje rojo.

—Hay que estar seguras de que no hay otro más bonito —dijo mi abuela.

En los grandes almacenes Pili revisó con cuidado las secciones de trajes hechos y tuve que probarme uno tras otro. A las dos de la tarde estaba cansada y ansiosa.

—¡Abuela, habíamos escogido el traje rojo! —le reclamé.

Pancho nos llevó a la tienda de la francesa. En el trayecto me asustó la tensión del rostro de mi abuela: se diría que se preparaba para hacer algo perverso. La señora francesa nos recibió sonriente y yo volví a reflejarme en "los espejos de Alicia". De pronto escuché decir a mi abuela:

—No puedo pagar ese precio. [...] ¡No sé cómo puedes pensar en trajes cuando apenas ayer enterraron a tu abuelo! [...] ¡Sí, señora! Y su pobre abuelito

era un santo varón [...] ¡Y ésta, quiere ahora un traje rojo para un duelo! (*Un traje rojo*, p. 79)

La cancelación se completa cuando, al volver a casa, la abuela Margarita insiste en su parecido con el Gran Viento del Norte y le pregunta si no irá a la fiesta, a lo que Irene responde que no tiene "ganas ni traje" (*Un traje rojo*, p. 85). A pesar de ello, tanto Gerda como Alicia son personajes que salen avantes de sus aventuras, a pesar de los obstáculos que presentan. En el relato de Garro, el final es abierto, dejando la historia de Irene inconclusa y, con ello, concediendo la posibilidad de que, como los personajes con los que se identifica, su final sea favorable, aunque no se explica cómo.

Hasta este punto, se observa que los conjuntos intertextuales vinculados con el cuento de hadas más amplios y complejos son los relacionados con Pili e Irene, protagonista y antagonista, y que sirven no solamente para caracterizarlas en esta función, sino para distinguirlas generacionalmente. Resta mencionar la última alusión, mucho más simple pero igualmente significativa: la que corresponde a Natalia y, en el sentido generacional, al eslabón entre lo que podría designarse como una vieja forma de ser mujer –anquilosada y negativa, que ejerce el poder mediante la manipulación y la pasividad– y una nueva –positiva, aunque no definida con claridad, que decide activamente

emprender la búsqueda de la verdad—. Este eslabón corresponde a la mujer madura, casadera o casada, que representaría las mujeres de la generación de la autora y, podría decirse, no se identifica totalmente con ninguno de los dos extremos, pues si bien es pasiva, no ejerce ningún control. En su caso, los cuentos de hadas son solamente una evasión, como lo expresa la madre de la protagonista al decir que el divorcio representa para ella la oportunidad de volver a leer a los Grimm y a Andersen y "olvidar la crisis del capitalismo" (*Un traje rojo*, p. 33). Este recurso irónico no es menor, pues los cuentos de hadas ofrecen, en general, la representación del matrimonio como el máximo bien al que puede aspirar la mujer virtuosa, mientras que Garro lo presenta más bien como una pausa en la fantasía y la ensoñación: es cuando termina el matrimonio que realmente se puede volver al cuento de hadas. Como hemos visto, las relaciones intertextuales con este género popular son empleadas en la narrativa garriana no solamente para configurar el eje de significación de la lucha entre el bien y el mal, como podría deducirse a partir de una primera lectura, sino que contribuyen a la representación de la condición femenina, de una manera mucho más compleja que la que se había atribuido hasta el momento a la autora al afirmar que su visión de la mujer quedaba reducida a una heroína, calificada además de formularia.

3.9 *Inés*

Entre las últimas novelas que la autora publicó en vida, *Inés* (1995) fue la que tuvo cierta notoriedad, probablemente porque fue la primera en aparecer después de su regreso definitivo a México. Aunque de 1995 a 1997 Elena Garro recibió algunos homenajes, sobre todo en el interior de la república, tampoco puede decirse que su obra tuviera difusión suficiente, a pesar de que durante esos años diferentes editoriales le publicaron seis libros más. Así, puede decirse que *Inés* fue la última de sus obras que aún merecieron comentarios de la crítica y de algunos periodistas, lo cual no sucedió con los trabajos que se editaron posteriormente. Aunque tampoco fue bien recibida por los especialistas, en general cuenta con más aprobación que las publicaciones que le siguieron. Así, fue reimpresa en el año 2012, por Joaquín Mortiz, con una sinopsis en la cuarta de forros que indica, con cierta imprecisión, que la novela estuvo guardada durante mucho tiempo por voluntad de su autora y que se adelantó al narcorrealismo.

La novela relata la paulatina victimización de la protagonista que le da nombre: una doncella española, huérfana y criada en un convento, que es enviada a París para trabajar en la residencia de Javier, un misterioso hombre que recibe constantemente la visita de otros intelectuales latinoamericanos, estrafalarios y vulgares, con quienes realiza ritos oscuros. Esto, así como la violencia que el patrón y sus amistades ejercen sobre Paula e Irene –esposa e

hija de Javier, respectivamente— aterrorizan a la doncella, quien desea huir, pero no lo consigue, y termina convirtiéndose en la víctima fatal.

De manera evidente, los dos elementos estructurales que más llaman la atención en la configuración del relato son los personajes y los espacios. La figura central es una inocente en toda regla, rodeada de seres intrigantes, a los que nunca termina de comprender pues todo el tiempo le niegan información. Esta perspectiva sesgada, que compartimos como lectores, es la que genera la atmósfera asfixiante de la historia. En ello colaboran los espacios, oscuros, cerrados, con rincones prohibidos y objetos inquietantes, entre los que sobresalen los espejos, motivos recurrentes. Como sucede en *Y Matarazo no llamó...*, en un momento previo a la aniquilación de la protagonista el foco de la narración se mueve hacia otros personajes, lo cual permite completar el panorama del lector. Sin embargo, en este trabajo de Garro comienza a notarse, más que en los anteriores, la premura: ciertas acciones carecen de un desarrollo profundo, o bien su calidad es desigual, lo cual le resta eficacia a la novela, en comparación con el resto de su producción.

Evidentemente, el eje de significación más importante en esta obra es el que se relaciona con la lucha entre el bien y el mal, aunque en esta novela no podría hablarse de una lucha realmente, sino de un dominio absoluto del segundo: si en relatos anteriores existía un margen de ambigüedad, o una

esperanza de ganar el combate, en éste no: Inés es un personaje sin culpa, y en apariencia el único que es permanentemente compasivo, lo cual no evita que sufra tortura hasta la aniquilación. Así, la posibilidad de un final feliz se clausura de manera mucho más contundente, si comparamos la novela con las dos que se han comentado antes. Al respecto de esta novela, ante la pregunta de Patricia Vega sobre su intención de escribir sobre la maldad, Garro responde:

Porque es muy importante en el mundo, y más en este tiempo en que no se ve más que maldad; se han acabado los valores cristianos, la verdad, la contrición, el arrepentimiento, el perdón... Y no queda más que la crueldad y la maldad. ¿No ves cómo ponen bombas en el metro y hacen cosas horribles para matar inocentes? La inocencia atrae al malvado.²⁰⁸

Para Elena Garro la victoria del mal es tan inapelable que en este relato la protagonista no cuenta con ninguna de las salvaciones a las que acuden otros personajes de sus historias: Inés, debido a la tortura y a los narcóticos que la obligan a consumir, pierde la memoria, y aunque por momentos desea morir o cree estar muerta, tampoco se le concede esa escapatoria. Cuando finalmente

²⁰⁸ Patricia Vega *apud* Patricia Rosas Lopátegui, *op. cit.*, 2002, p. 336.

muere, acuchillada, no recibe cristiana sepultura, lo cual implica que no alcanza el descanso.

Así, *Inés* es una novela en la que el mal lo ha conquistado todo, y lo que se representa en ella es su ejercicio, relacionado directamente con la violencia, la privación de la libertad, la abolición del tiempo y la anulación de la identidad. Esto se ejemplifica claramente en lo que acontece con la protagonista, pero también en el segundo plano de la novela: el maltrato psicológico y en ocasiones físico que ejerce Javier sobre su esposa e hija. Del mismo modo en que Inés no es libre para volver al convento, porque no tiene papeles de identidad, Javier dispone de Irene y de Paula. Esto es evidente en el momento en el que, luego de enfrentarse a Gina (su amante y cómplice en ciertos negocios turbios) vuelve a buscar la protección de su exesposa, a pesar de todos los maltratos previos y sin dar siquiera una explicación. Además, intenta utilizarla para evitar repercusiones legales en su contra:

Javier se acercó aún más al silloncito, cogió las manos de Paula y con voz persuasiva le explicó su plan.

—Gina es una usurpadora. Usurpó tu nombre para comprar unas joyas. Por lo tanto las joyas son tuyas. Yo las pagué y Gina ahora se niega a devolverlas. Tú, Paula, guiada por mí y por un abogado, debes acusarla de

usurpación de nombre y de robo de joyas. Lo tengo todo muy bien pensado, está perdida —dijo Javier con voz concentrada de odio.

Paula sintió que el cuarto giraba en derredor suyo. Contempló a Javier sin esperanza y balbuceó:

—¿Yo? ¿Yo acusarla de robo? No puedo. Al final me triturarían todos... no puedo... *¿Por qué le regalaste mi nombre y las joyas?* (Inés, p. 142. Las cursivas son mías.)

Este motivo, el de la identidad determinada externamente, que se manifiesta en la capacidad de Javier de "regalar el nombre" de Paula, o el control que ejerce Ivette sobre Inés al negarle sus papeles, se relaciona también con el poder mediante el cual se somete a los más débiles. La falta de documentos será un motivo recurrente en otras obras de Garro, como *Andamos huyendo Lola y La casa junto al río*.

Aunque en general quienes padecen el sometimiento son mujeres, no puede afirmarse que el poder sea exclusivamente masculino. Por el contrario, quienes motivan muchas de las acciones más violentas del relato son precisamente personajes femeninos, mientras que Javier es retratado como un cobarde, egoísta y ambicioso, y se le califica incluso como "imbécil". Así, como ocurre en *Un traje rojo para un duelo* (*nouvelle* con la que este texto guarda una estrecha relación), puede decirse que las mujeres en los relatos de Elena

Garro son víctimas y victimarias que, sin embargo, no pueden actuar directamente, y por ello requieren manipular a un hombre, que se convierte en el eje de las pugnas por el poder. Sin embargo, en el último giro de la novela, cuando Inés ha muerto y Javier aparentemente ha huido, se nos presenta la perspectiva de Ivette, que completa para el lector la visión de los acontecimientos:

Durante muchos días y luego durante varios meses, la señorita Ivette la estudió a fondo: era rebelde, irreductible e implacable. Era necesario retenerla con subterfugios que no podían prolongarse eternamente. Su inteligencia era superior a la normal, su espíritu de análisis, perfecto. [...] La Madre Superiora no se equivocó al decirle: "Vas a un lugar impecable". Se equivocó simplemente en su enviada. Debió escoger a alguien más flexible, menos observador, dotada de una inteligencia mediocre, que hubiera podido ser absorbida por el medio. Nunca imaginó que su protegida no saldría jamás de aquel lugar en verdad ¡impecable! La señorita Ivette tomó la decisión desde la primera noche en que dejó sobre la mesa de Jesús el dinero para la comida del día siguiente, que Inés no saldría de aquella casa. [...] La señorita Ivette era la única persona que no podía permitirse el lujo de equivocarse o de tolerar irregularidades como Inés. La señorita Ivette era la Directora Internacional del Círculo Industrial R. A. D. O. Los demás eran sus empleados. El menor de

todos, pero el más ágil y vistoso era el pobre Javier. Hubiera sido muy brillante si no padeciera esas crisis agudas de sentimentalismo, que lo convertían en un socio peligroso. [...] Estaba previsto que el señor Javier no viera nunca más a Paula y a su hija, que lo incitaban a sus crisis sentimentales. Javier entendió su enorme error y en pocos años llegó a ser la cabeza del Círculo Industrial R. A. D. O. de Toronto, Canadá. (*Inés*, pp. 158, 160)

En este fragmento se ofrece mucha información relevante. En primer lugar, se nos revela que Ivette es, en realidad, quien tiene el control de toda la situación y que Javier es manipulado con ella, lo cual es otra elaboración del prototipo garricano de mujer mayor que controla a un hombre joven, en detrimento de otras mujeres (usualmente su esposa e hija). Por otra parte, aunque *Inés* no es la protagonista habitual de los relatos de Elena Garro (Paula, que sí corresponde a este prototipo, aparece en segundo plano), sí presenta un rasgo común en las figuras centrales: la rebeldía. Esta característica, presente en las dos hijas, ambas llamadas Irene (la de *Un traje rojo para un duelo* y la de *Inés*) consiste en el deseo de encontrar la verdad, develar los secretos y enfrentarse al mal. Lo que determina el destino de víctima de *Inés* es su intento de defender a la joven de las agresiones sexuales de su padre y Gina (*Inés*, pp. 84-85). Más tarde, se alía con Irene en su desafío, lo cual acarrea más violencia a la hija y representa la perdición de la doncella (*Inés*, pp. 89-90).

Finalmente, otros elementos comunes en la narrativa garricana que están representados en *Inés* de manera más explícita y contundente son: la tensión entre una madre y una hija, aliadas contra el padre pero en conflicto permanente, pues la menor es mucho más determinada y reprocha la tibieza y cobardía de la madre; los círculos intelectuales como mafias compuestas por personas ignorantes y vulgares que detentan poder económico; y el catolicismo como sistema ideal de valores, despreciado por el mundo contemporáneo, donde reina el mal.

3.9.1 Cuento de hadas

Entre los muchos elementos que establecen una relación intratextual entre *Inés* y *Un traje rojo para un duelo* se encuentra la referencia a los cuentos de hadas. En este caso, tiene una función caracterizadora, pues Gina, al enterarse de que la hija de Javier está de visita, encerrada en una habitación, lo llama "Barba Azul" (*Inés*, p. 38), aludiendo al personaje del relato tradicional francés recuperado por Charles Perrault. En éste, un hombre desea casarse con alguna de las dos bellas hijas de una mujer de su pueblo. Las dos se resisten al matrimonio porque no quieren un esposo que tenga la barba azul, además de que les parecía extraño que nadie supiera lo que había ocurrido con sus esposas anteriores. Sin embargo, el personaje se gana la confianza de la hermana menor

con sus atenciones, pues parece ser generoso y amable. Cuando finalmente se casan, él sale de viaje y la deja en casa, proponiéndole incluso que reciba visitas, con la única condición de que no abra el gabinete de su habitación. La joven desobedece y encuentra los cadáveres decapitados de las esposas anteriores de Barba Azul quien, al descubrir esto, intenta asesinarla a ella también, pero es detenido por los hermanos de su esposa, que la rescatan y matan al personaje que le da nombre a la historia. Perrault finaliza con una doble moraleja: la primera, contra la curiosidad; la segunda, para aclarar que los "esposos terribles" ya no existen.

Es significativo que Javier sea identificado con este personaje: un marido violento que aparenta afabilidad y castiga la indagación, con lo cual se vuelve incuestionable. Además, este motivo reafirma otros que se encuentran en la narrativa de la autora: la curiosidad, o búsqueda de la verdad, como rebeldía que puede costar la vida, y la desobediencia como fuente de catástrofes, sobre todo para las mujeres. Por otra parte, aunque Barba Azul y Javier sean semejantes, sus destinos son diferentes: nadie acude a salvar a las mujeres victimizadas por éste que, lejos de recibir un castigo, parece ser premiado con un cargo público, lo cual reafirma la idea de que el mundo vive en un nuevo orden en el que el mal prevalece y todos los que no se someten ante él son

exterminados. Esto es explícito en el diálogo que sostienen Jesús y Ángela cuando intentan salvar a Inés:

—¿Qué le hicieron? —preguntó asustada Ángela.

—¿Qué le hicieron? ¡Yo qué sé! Ahora no puede salir, la Gina ésa la busca para meterla a la cárcel. Dice que le robó sus alhajas...

—¿A la cárcel? Ya se cuidará muy bien esa pájara de acercarse a la policía. Si la que debe estar en galeras es ella. Si la policía ve a Inés, le pedirá cuentas a esa bruja. De modo que de cárcel ¡nada! ¡Eso te lo digo yo!

Jesús la escuchó boquiabierto, pareció darse cuenta de que Ángela tenía razón, pero luego movió la cabeza con tristeza.

—No, no, no, tú no conoces el mundo. Lo único que cuenta es el ¡dinero!, y como nosotros no tenemos una perra gorda, estamos jodidos. (*Inés*, p. 132)

En este sentido, y como se había mencionado previamente, existe un contraste claro entre la forma en la que se evocan los cuentos de hadas en *Un traje rojo para un duelo* y en *Inés*, pues en la primera novela parecen proponer una alternativa de actuación femenina que venza aquello que la oprime, mientras que en la segunda el personaje masculino, a pesar de ser un asesino, queda

impune para seguir ejerciendo la violencia sobre sus víctimas, a quienes nadie puede salvar.

3.9.2 Tradición católica

En la novela que se analiza, aparecen seis referencias a la tradición católica, que pueden clasificarse en dos grupos. El primero, podría decirse, es un conjunto de blasfemias; el segundo, de invocaciones con la esperanza de encontrar la salvación. En ambos casos, dentro del relato tienen la función de caracterizar a sendos conjuntos de personajes: los intelectuales poderosos y las víctimas inocentes. Normalmente, en ésta y otras novelas de Garro, los personajes que podríamos calificar como "buenos" son explícitamente cristianos católicos. En *Inés*, el hecho de ser ateos es un atributo que contribuye a la caracterización de los seres viles y vulgares, lo cual es claro en la primera alusión, cuando uno de los invitados de Javier, durante el desayuno, repite: " 'mastiquemos el cuero del hijo de José y de su concubina María' para después corear su propia frase con una carcajada llena de flemas" (*Inés*, p. 62).

Por otra parte, estas blasfemias sirven para continuar la idea de que el orden "natural", cuyos valores provienen de Dios, ha sido subvertido en el mundo moderno. Esto es claro, por ejemplo, en el hecho de que los amigos poderosos de Javier, quienes se reúnen para efectuar ceremonias de magia negra

(guiados en ocasiones por grabaciones con la voz de María Sabina), escuchan un "disco que salmodiaba en aquel lenguaje extraño y que repetía sin cansarse: Virgen María, Arcángel San Miguel" (*Inés*, p. 70). En este pasaje, los nombres de dos de las figuras más importantes de la tradición judeo-cristiana son empleados en un rito pagano y oscuro, desprovistos de su sentido original, lo cual es profundamente significativo pues, como se menciona en el apartado correspondiente al análisis de las referencias católicas en *Un traje rojo para un duelo*, San Miguel representa la lucha entre el bien y el mal, al ser el Arcángel que enfrentó a Satán y lo venció; por otra parte, en *Y Matarazo no llamó...*, el protagonista se encomienda a la Virgen, quien es la intercesora por excelencia entre los hombres y Jesús y, como madre de éste, es la representación de la fe humana en Dios como fuente de salvación. Esto es lo que evocan esos nombres en *Inés* aunque, al encontrarse inserta en el mundo moderno, dichos dones no son realizables, como observamos en un pasaje posterior, cuando se encuentra secuestrada y se le droga para torturarla, con lo cual su percepción se trastorna:

Escuchó voces entrecortadas unidas a los ruidos agudos de los triángulos y de los círculos que viajaban sobre su cabeza. Las voces llegaban hasta ella con gran claridad o bien oscuras como piedras pesadas. En medio del estrépito escuchó la voz monótona de "María Sabina":

—Virgen María... Arcángel San Miguel...

Estas palabras le produjeron visiones verdes que se extendían como praderas lejanas y perdidas que ella necesitaba alcanzar. Un tropel de vacas blancas con cencerros tintineantes desfiló por la llanura inalcanzable que la rodeaba.

A partir de ese momento su vida cambió: no sabía cuánto duraba una hora, ni el momento en que terminaba el día o si siempre era de noche. [...] Estaba magullada y recordaba vagamente que se había azotado contra las paredes. (*Inés*, p. 109)

Las menciones a la Virgen María y el Arcángel San Miguel producen en Inés alucinaciones verdes de "praderas lejanas", una "llanura inalcanzable" en la que desfila un tropel de "vacas blancas". En la liturgia cristiana, el verde es el color de la esperanza y el blanco el que representa a Dios. Las vacas pueden leerse como símbolo de abundancia, como en el sueño que interpreta José al Faraón en el Antiguo Testamento. Así, aunque los nombres sagrados aún convocan para Inés la posibilidad de redención, ésta es inalcanzable; por ello, como se lee inmediatamente, "a partir de ese momento su vida cambió", pues a partir de ese momento está condenada a morir.

Es significativo también que un elemento ligado a la inminente pérdida de Inés sea su incapacidad de recordar. En los textos anteriores de Garro, ante la desesperación, la desgracia o el miedo, los personajes se refugiaban en la

memoria. Para Inés todo consuelo está cancelado y, aunque en otros pasajes se señala que ha olvidado todo, no es trivial que cuando se da cuenta de que ha sido capturada y no tiene posibilidad de escapar, intenta rezar el *Padre Nuestro* y no es capaz de recordarlo (*Inés*, p. 106). Además, la memoria y la identidad se encuentran estrechamente ligadas, con lo cual podríamos afirmar que se anula a Inés mucho antes de que se le extermine físicamente; sin embargo, a pesar de que no tenga papeles ni sea "nadie" en el sistema operado por los poderosos, su esencia es inalienable, lo cual se manifiesta en el momento en el que Gina le propone que le ayude a defenderse de Javier, lo cual podría representar una alianza con ella y tal vez su salvación:

—¡Hay que matarlo! —urgió Gina.

—¡No matarás! —contestó Inés y retrocedió hasta el umbral de la puerta de su cuartucho.

Afuera continuaba el estrépito de muebles rotos, de blasfemias, de pasos pesados y de rugidos. La casa se estremecía. Inés se sentó en la orilla de su catre, estaba muy cansada y la tormenta que se abatía sobre el salón la aturdiría. Aturdida, *recordó que no había olvidado el mandamiento: "No matarás"*, y tal vez esa frase terrible le produjo aquella enorme fatiga. Gina se sentó junto a ella y la abrazó. (*Inés*, p. 117. Las cursivas son mías.)

Este fragmento muestra que, aunque la protagonista ha perdido los recuerdos que la diferencian como individuo, conserva los que la ligan al "otro orden", aquel al que frecuentemente pertenecen los personajes de Garro, que los separa de la realidad cotidiana, a la cual nunca consiguen adaptarse. El hecho de que Inés no recuerde nada más que un mandamiento, es decir, *la ley*, también la liga –si bien de manera sutil– con *Y Matarazo no llamó...*

La última referencia a la tradición católica que aparece en esta novela parece reunir el sentido de todas las anteriores. Se trata de una caracterización de Javier, hecha desde la perspectiva de Paula:

Vio sus cabellos prematuramente blancos esparcidos sobre la almohada blanca. Vio la mueca suelta y aterrada de la boca y se dijo: "Tiene mucho miedo". ¿Cuántas veces le había suplicado que hiciera un acto de contrición? Sólo así lograría expulsar las tinieblas que anidaban en su pecho y en su cerebro, pero Javier le había contestado con un: "¡Idiota!, ¿un acto de contrición?", y se había echado a reír. (*Inés*, p. 149)

Con su reacción, Javier queda unido al bando de los poderosos, de lo maligno; inmediatamente después en el relato consigue escapar de sus problemas legales y más aún, obtiene un nombramiento importante en el extranjero. En este desenlace amargo, Garro sugiere que se premia a quienes eligen

deliberadamente ejercer el mal y, aunque la novela no muestre qué sucede posteriormente con la esposa y la hija de Javier, podemos inferir que su destino será similar al de Inés, pues su convicción en el arrepentimiento cristiano las liga al "otro orden", del cual Javier se burla, pues a la luz de los acontecimientos es inoperante y parece ingenuo.

3.9.3 Literatura francesa

La edición de 1995 de *Inés* la describía en la contraportada como "un ejercicio literario que recrea el relato erótico francés (Louÿs, Bataille, Mandiargues, Rège) y donde no está ausente el homenaje a Sade". Es cierto que en esta novela de Garro el sexo cobra una relevancia que no había tenido en ninguna de las anteriores, sin embargo, es necesario observar con más cuidado esta afirmación. Por una parte, es cierto que aparecen agresiones verbales que aluden a la conducta sexual de Paula con el fin de humillarla –además de mostrar la incongruencia de Javier y Gina, pues la llaman "puta" y "frígida"–; esta violencia se extiende a Irene, quien además de recibir los insultos y calumnias de su padre delante de los amigos de éste, es agredida sexualmente por Gina:

—Ven, Irene, Gina tiene algo que decirte.

Cogió a su hija por el brazo y ante la mirada atónita de Inés se llevó a la joven que se dejó guiar con mansedumbre. Inés los siguió de lejos. Los vio

entrar a la habitación del señor y escuchó los alaridos de La Loba. No sabía qué hacer, los alaridos aumentaban, escuchó golpes violentos. Inés se precipitó a entrar: Gina con los cabellos negros revueltos, los ojos fuera de las órbitas y la pijama desgarrada, arañaba los muros y profería frases obscenas:

—¡Virgen hedionda, podrida! ¡Javier, dame un sacacorchos para desvirgarla yo misma! ¡Dámelo...! ¡Dámelo...! ¡Puta hipócrita...!

Javier, de pie, contemplaba la escena sonriendo de una manera extraña. Se había colocado junto a una ventana interior y miraba embelesado a Irene. La jovencita, puesta de rodillas en el suelo, miraba a Gina con terror, mientras que de una mejilla le corría la sangre como si le hubieran dado un navajazo. Tenía los cabellos en desorden y el traje desgarrado cubierto de sangre. Inés se precipitó sobre ella, la abrazó, la puso de pie y la sacó de ahí, en medio de los alaridos de La Loba, que amenazaba con matarla y fornicar ella misma con la puta Virgen María. (*Inés*, pp. 84-85)

Si bien este tipo de sugerencias de comportamientos extremadamente sexualizados, junto con la insinuación de que las reuniones de intelectuales en la casa de Javier no son más que ceremonias paganas y orgías, este tipo de indicios, más que tener un fin estético o ideológico que los vincule al erotismo, sirven para caracterizar a los personajes como perversos. En el fragmento citado, por ejemplo, predomina la sordidez sin visos de placer ni de parte de la

víctima ni de los victimarios, además, el acto sexual no parece consumarse, en cambio la violencia física sí. Por otra parte, las orgías se vuelven más evidentes al final del relato, cuando la protagonista es secuestrada. En este punto, la carga sexual es explícita (por ejemplo, en el departamento al que la llevan hay un buzón donde se lee "Misivas Lascivas"; los personajes aparecen desnudos; las violaciones, aunque no son representadas, se consuman); sin embargo, estos elementos aparecen nuevamente subordinados a la tortura. Se puede concluir que las agresiones sexuales que aparecen en *Inés* están más relacionadas con el poder y el control que con el erotismo en sí, pues en ningún caso la tortura es un estímulo, con lo cual se descarta la relación con Bataille, Louÿs y Rège²⁰⁹ sugerida en la sinopsis.

En cambio, la relación de *Inés* con la obra de Sade parece más clara a partir de un retrato que se encuentra en el departamento en el que la doncella se encuentra secuestrada. Se trata de una imagen que perturba a la protagonista:

El lugar adonde la habían llevado era un piso estrecho. El saloncito se abría sobre la misma puerta de entrada y en él había algunos libros, un caballito arrancado de un ti vivo, pintado en color naranja, con tupidas crines blancas y enjaezado en oro. De los muros colgaban fotografías de hombres y de mujeres

²⁰⁹ En el prólogo a *Historia de O*, sin embargo, encontramos un apunte interesante. El autor afirma que "el cuento de hadas es el relato erótico de los niños".

desnudas, en posturas osadas. Casi a su pesar, Inés levantó la vista y su mirada cayó sobre la fotografía de una mujer, que se repetía en todas las paredes. La mujer era vieja, se parecía a Almeida, estaba desnuda, con las piernas abiertas y el sexo cerrado con un candado. (*Inés*, p. 102)

Este cuadro se convierte en un motivo recurrente durante el secuestro de Inés y cobra mayor importancia en el momento en el que la protagonista, desesperada en medio de una alucinación producida por la droga que le suministran, desea arrojarse al vacío:

De pronto se levantó enfurecida del corro y se lanzó contra una ventana, pero ésta sólo era la fotografía amplificada del sexo encadenado de la india parecida a Almeida.

—¡No quiero ver a su madre! —gritó muchas veces.

Torrejón corrió hacia ella y la recogió del suelo con la frente herida por las astillas del vidrio. La sangre le cubría los ojos y resbalaba dulcemente hasta su cuello.

—¡Déjenla que se muera de una vez! —chilló la voz aguda de Asunción que con las bragas en la mano hacía figuras eróticas trepada en una silla.

Inés descubrió que de los ojos de Torrejón manaba una paz inefable, que se convirtió en ríos de sangre brotando inacabables de sus cuencas vacías. Dio

alaridos agudos y corrió a la alcoba en donde fornicaban Gina y Javier y otros invitados, al compás de los salmos de "María Sabina". (*Inés*, pp. 110-111)

Este pasaje es significativo porque antecede el punto culminante de la anulación de la identidad de Inés: cuando Gina la rapa, de manera que cuando vuelve en sí le cuesta trabajo reconocer su propia imagen en el espejo. La joven, como otros personajes de Garro, intenta el suicidio como vía de escape, pero lo que se interpone entre ella y esa posibilidad es precisamente el cuadro que representa a la madre de Torrejón, desnuda y con el sexo clausurado. Esta imagen remite al climático desenlace de la *Filosofía en la alcoba*, en el que la joven Eugenia, aprendiz de libertina, alcanza el punto culminante de su formación al coser el sexo de su propia madre.²¹⁰ Sin embargo, no se trata de un homenaje a la obra del Marqués, como la propia autora lo aclaró en una entrevista: "no es un homenaje, es una refutación de Sade porque él dice que las víctimas y los verdugos son iguales, pero aquí Inés es la víctima. Es una novela muy cristiana".²¹¹ En este sentido, más que el pasaje al que alude, es significativo que *Inés* sostenga una relación con esta obra de Sade, en la cual se encuentra inserto el texto "Un paso más, franceses, antes de que podáis llamaros

²¹⁰ D. A. F., de Sade, "Filosofía en la alcoba", en *Obras completas, vol. I*, México, Lagusa, 1999, p. 277.

²¹¹ Patricia Vega, "Elena Garro o la abolición del tiempo", en Lucía Melgar y Gabriela Mora, *op. cit.*, 2002, p. 143.

republicanos" (243-259). En este texto, el escritor francés elabora una extensa argumentación en contra de los valores católicos, a los que considera un remanente de la monarquía y, por lo tanto, un obstáculo para la liberación del pueblo; entre los actos que justifica este panfleto ficticio se encuentra el asesinato. Puede decirse, a partir de lo anterior, que Garro establece una analogía entre los intelectuales contemporáneos y los libertinos que pueblan los textos de Sade, y parece afirmar que son sus valores los que rigen el mundo en la actualidad, pues la ley católica ha sido subvertida, como se ha observado en el apartado anterior.

Finalmente, hay una referencia concreta a una obra, también de autor francés: "Un sábado por la tarde los tres se sintieron presos en el pequeño piso de Paula. Irene echada en el diván del cuarto de entrada leía o fingía leer *El diálogo de las Carmelitas*, para evitar hablar con sus padres" (*Inés*, p. 138). Esta obra de teatro, escrita por Georges Bernanos, una joven aristócrata toma los hábitos, pero durante su noviciado ocurre un incidente siniestro: en el contexto de los alzamientos, durante la revolución francesa, varias monjas fueron torturadas y asesinadas. Bernanos, de tendencia claramente católica, alaba los valores cristianos y muestra su desaprobación de las protestas contra la monarquía, pues "la rebelión es siempre cosa del diablo";²¹² es notable, además

²¹² Georges Bernanos, *Diálogos de carmelitas*, Barcelona: Plaza & Janés, 1976, p. 55.

que, cuando la comisión ingresa al monasterio, quien la dirige se niega a respetar los usos y costumbres del convento porque "no conocemos más regla que la Ley, somos representantes de la Ley".²¹³ Más adelante, este personaje encarna la violencia y la blasfemia, como sucede también en la narrativa de Garro. Para reafirmar esta idea, un capellán explica a la novicia que

... un pez no podría vivir fuera del agua, pero un cristiano puede, muy bien, vivir fuera de la Ley. ¿Qué nos aseguraba la Ley? Nuestros bienes y nuestras vidas. Bienes a los cuales hemos renunciado, una vida que no pertenece sino a Dios. Quiere decir que la Ley no nos serviría para mucho.²¹⁴

En este sentido, no sólo es analógica la anécdota central, en la que una joven religiosa es torturada y asesinada, sino que también existe una fuerte vinculación ideológica, pues en la obra se encuentran también, en diversos momentos, reflexiones sobre el mal y sobre la imposibilidad de vencerlo, al menos materialmente. Puede decirse, en resumen, que Garro establece relaciones con dos autores franceses, probablemente porque es ahí donde se sitúa la historia que se relata, cuyos discursos en torno a la moral (particularmente, la moral cristiana) se contraponen. Con estas alusiones

²¹³ *Ibid.*, p. 94.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 103.

reafirma la idea central del texto, que el mal impera y no hay posibilidad de salvación para los inocentes.

3.10 *La casa junto al río*

Publicada en 1983, *La casa junto al río* fue una de las últimas novelas de Garro que gozaron de cierta atención de los periodistas y críticos pero, como ocurrió con *Inés*, los juicios en torno a ella fueron desiguales. En general, no suele considerársele una obra relevante en la producción de la autora, aunque es importante mencionar que varios estudiosos (sobre todo norteamericanos) se han enfocado en su análisis, a la luz de temas como la muerte, el vacío, el absurdo y la violencia.²¹⁵

La novela relata la historia de Consuelo Veronda, una mujer que luego de la muerte de su familia en México decide viajar a España, de donde emigraron, en busca de sus parientes y su vieja casa: la casa junto al río. La protagonista se nombra, desde las primeras páginas, una "detective del pasado", que va buscando pistas que le permitan descifrar lo que sucedió con sus tíos José Antonio y Adelina. Sin embargo, los habitantes del pueblo se niegan a darle información, o bien, le proporcionan versiones contradictorias o absurdas.

²¹⁵ Véase Anita K. Stoll (ed.), *A Different Reality: Studies on the Work of Elena Garro*, Associated University Presses, Cranbury/ London/ Ontario, 1990.

Aunque en apariencia la hostilidad es producida por diferencias políticas o por xenofobia, con el tiempo Consuelo descubre que los verdaderos motivos de este comportamiento son económicos. Con esta revelación se resuelve el misterio familiar, aunque ello implique la muerte del personaje central, en un desenlace que podría parecer ambiguo.

La casa junto al río fue escrita por Elena Garro durante su estancia en Madrid, presumiblemente en los años setenta, cuando su situación económica era precaria. Aparentemente se basa en una experiencia de la autora, que fue a buscar a sus ancestros a Cangas de Onís. Se publicó gracias a la intervención de Emilio Carballido, que se llevó el manuscrito de España a México, junto con los de *Testimonios sobre Mariana y Reencuentro de personajes*. Los elementos estructurales más importantes en *La casa junto al río* son los personajes y el espacio. En esta novela, como en ninguna otra tal vez, hay una variedad de espacios con un alto grado de simbolismo, como la propia casa, el puente que conduce a ella, el palacio convertido en cárcel y el hostel donde se aloja la protagonista. Si bien todos ellos tienen relación con el espacio doméstico, como ocurre en la producción anterior de Garro, dicho ámbito aparece modificado, deformado hasta la ruina. Por otra parte, la protagonista activa que emprende voluntariamente la búsqueda de la verdad y la defensa de su identidad es tratada

con hostilidad y, finalmente, asesinada, pero con ello consigue liberarse de un entorno opresivo y reunirse finalmente con la familia a la que buscaba:

Torció hacia la izquierda, a unos metros estaba el puente romano. Si lograba cruzarlo llegaría al otro lado, al país de las brumas, los huertos de manzanos, los senderos de helechos y los macizos de rosas y huiría para siempre de sus perseguidores. Alcanzó el puente y subió para avanzar sobre sus piedras resbaladizas cubiertas de yerbas olorosas. Empezaba a dar el primer paso para descender su curva y llegar al otro lado, cuando escuchó la voz que la llamó la primera noche: "¡Consuelo!... ¡Consuelo!". Dudó un segundo y se detuvo. Entonces, alguien le dio un golpe en la espalda. Pensó que caía y que las voces y los pasos cesaban. Arriba de ella estaba el cielo cada vez más alto, sus bóvedas de azules oscurísimos se abrían en vetas de azul claro, clarísimo. ¡Se había salvado! Bajó el puente y entró a la casa de su tía Adelina. [...] Su tía levantó la vista del bordado y sonrió. [...] Por la gran puerta que conducía al fumador apareció su tío José Antonio, avanzando hacia ella muy despacio, muy despacio. [...] Afuera, en la noche, algunos brazos acercaban linternas a su cuerpo tirado en el puente romano. [...] Consuelo se hallaba adentro del corazón tibio del oro, levantando apenas la cortina de muselina blanca, y desde allí vio a Ramona de pie, debajo de un manzano plantado a la orilla del río. Era una sombra oscura y sólo eran visibles sus ardientes ojos afiebrados. [...] Consuelo sonrió, ahora nunca más aquella mujer oscura y terrible le haría daño,

estaba dentro de la casa junto al río, a su lado se hallaban sus tíos y la casa resplandecía como un arco iris. ¡Estaba a salvo! ¿Acaso no había venido a España en busca de sus muertos...? (*La casa junto*, pp. 102-103)

Así, en el desenlace convergen dos planos, el real, opresivo, y uno alterno, como sucede en otros relatos de Garro (por ejemplo, *Los recuerdos del porvenir* y *La culpa es de los tlaxcaltecas*). De manera semejante, un puente es la frontera material entre ambos mundos, y aparece también la representación del tiempo cíclico. Tampoco sorprende la caracterización de los personajes, consistente en toda la narrativa garriana: los virtuosos, rubios, bellos y pobres; los viles, morenos, generalmente gordos y vulgares. Asimismo, en esta novela, como en las anteriores, el mal es controlado o ejercido por una mujer que manipula a los hombres que la rodean. En este caso, Ramona no es solamente el centro de la intriga en torno a Consuelo, sino que es finalmente quien la asesina.

Aunque ha sido calificada como una obra menor ("es un borrador, le falta trabajo de corrección", afirma Emmanuel Carballo en una entrevista con Carlos Landeros),²¹⁶ su estudio es importante para la revisión de los ejes de significación establecidos en el presente análisis, los cuales son abarcados en ella mediante tópicos derivados. En primer lugar, la lucha entre el bien y el mal

²¹⁶ Carlos Landeros, *op. cit.*, 2007, p. 183.

está representada en la corrupción de los habitantes del pueblo, que persiguen a una inocente hasta la muerte. Como en ficciones anteriores, existen al menos uno o dos personajes dispuestos a ayudar o a compadecerse, al menos momentáneamente, de la víctima, aunque su esfuerzo siempre es insuficiente. Es digno de resaltar que, como ocurre en el resto de los relatos que componen nuestro corpus de análisis, en algún momento la protagonista se dirige a una monja o sacerdote para pedir ayuda, que suele ser ambigua o nula. Esto sucede también en esta novela:

Se dirigió a la Cueva, le pidió consejo a la Virgen de rostro visigodo, encendió un cirio grueso y lo colocó sobre el pretil de piedra abierto al viento; después terminó de oír la misa celebrada por un sacerdote muy viejo. Al terminar corrió tras él y lo alcanzó en el pasaje abierto en la roca.

—¡Padre! Necesito hablar con alguien... [...] Ahora tengo miedo. Hay una familia que pretende ser mi familia...

—Lo sé todo. Pon tierra de por medio, mucha tierra, estarás más segura. [...] No tengas miedo. Es falta de confianza en Dios; pero pon tierra de por medio —insistió. (*La casa junto*, pp. 56-57)

Aunque la recomendación del sacerdote se hace con buena fe, está lejos de ser una solución. Más tarde, cuando gracias a Severina —la carcelera— el misterio

familiar ha sido esclarecido, Consuelo busca descansar, para lo cual se persigna y reza, pensando que "no debía tener miedo, Dios estaba con ella" (*La casa junto*, p. 94); al día siguiente despierta con la sensación de que "era más fácil vivir sabiendo la verdad" (*ídem*). Sin embargo, todo ello es el preámbulo de su persecución final, que desemboca en su muerte. Así, aunque los valores católicos siguen siendo reconocidos como los virtuosos, son representados como insuficientes o ajenos al mundo moderno que, en la visión de la novelista, está en función del poder económico, aunque –como en este caso– esté disfrazado de un conflicto ideológico; a este respecto, Severina, al revelar la verdad a la protagonista, es contundente: "el dinero lava la sangre, no hay ideales" (*La casa junto*, p. 92).²¹⁷ Como en el resto de su producción, dicho poder se encuentra en manos de falsos intelectuales y artistas, seres que suelen ser ignorantes, vulgares y ambiciosos. Esta idea aparece representada también en *La casa junto al río*, aunque de forma mucho más discreta si se compara con el resto del corpus, pues se reduce a un solo pasaje:

Perico decía cualquier cosa, deseaba llenar un espacio vacío en el que se preparaban cosas oscuras, palabras sin sentido. Amparo sonrió: su pobre

²¹⁷ En este sentido, la huelga que tiene lugar al final del relato es descrita como una banalidad, un "pretexto para la violencia" (*La casa junto*, p. 87), con lo cual se continúa también con la crítica a los juegos sociales y políticos basados en guardar las apariencias.

hermano soñaba con la llegada de los grandes artistas. El arte era la razón de su vida.

—Perico fue un gran músico, tocaba el piano, pero lo abandonó... —
dijo con tristeza.

—¡Sí, abandoné la música! No da para comer. ¡No produce pasta! Y en este mundo todo es dinero, dinero, dinero. Yo formé una orquesta ¿y para qué sirvió? Para nada, ahora cuido el hostal.

Perico levantó los brazos e hizo como si dirigiera una orquesta, la batuta era un tenedor. Señaló hacia un rincón y Consuelo descubrió un piano viejo que demostraba las pretensiones artísticas de Perico y su familia. Quiso reír, pero el individuo, con el tenedor empuñado, la boca llena y la palabra música en la lengua, le produjo miedo. Conocía muy bien a aquel tipo de personas que se escudaban en "el arte" para cometer sus crímenes. (*La casa junto*, p. 96)

Podemos observar en esta caracterización que el comportamiento de Perico es brusco, distante de lo que se esperaría de una persona refinada o con sensibilidad artística. Así, la personificación del mal es consistente en éste y el resto de los relatos de Garro, así como la del bien, que está siempre encarnado en los débiles, pobres y bellos. Un ejemplo de ello son Joaquín y su hermana Covadonga, posiblemente los únicos retratados positivamente en la novela:

Durante varios días se rehusó a frecuentar a sus "familiares" y la vieja del kiosko se negó a venderle el periódico, única distracción que tenía en el pueblo.

—¡Véndeselo! —ordenó una voz a sus espaldas.

Se volvió para encontrarse con un hombre alto y rubio, que después de saludarla se alejó. [...] Parecía ser el único hombre rico del pueblo, con su traje azul marino y su camisa blanca impecable. Sus maneras eran tímidas; en cambio, su mujer era charlatana y amaba el cine. (*La casa junto*, p. 32-33)

Este personaje es uno de los pocos auténticamente amables, pues aunque Manolo se muestra interesado en su problema y en darle información, sus intenciones no son claras y su comportamiento es agresivo, pues Consuelo señala que sólo aparece para darle órdenes. En cambio, Joaquín, Covadonga, Severina y un viejo que se encuentra en el hostel son los únicos que le dicen la verdad, aunque siempre a medias por el temor a ser descubiertos. Ellos acuden a la memoria para ayudar a la protagonista en su búsqueda, por eso no sorprende que sean precisamente Joaquín y Covadonga los únicos capaces de recibirla en sus respectivas tiendas y crear, a partir de la evocación, un espacio alterno, como sucede en otras novelas de Garro, en las que los recuerdos se materializan, insertando el pasado en el presente, como sucede cuando Consuelo se refugia de la lluvia en el negocio de Joaquín:

—Usted estuvo en Rusia...

Joaquín no levantó la vista, continuó limpiando la máquina.

—Gente muy dulce la rusa —dijo como para sí mismo.

Su respuesta la desconcertó. Ella sabía por Concha que su hermano había muerto en aquel país. Escuchó caer la lluvia y después de un rato le preguntó por qué se había ido de voluntario a la División Azul, si pensaba que los rusos eran "tan dulces". El hombre dejó su trabajo y miró hacia la calle.

—Yo era casi un niño cuando los rojos mataron a mi padre... Un poco después también mataron a mi hermano mayor. Fue una tragedia. Más tarde, cuando pidieron voluntarios para ir a Rusia, me inscribí. [...]

La voz de Joaquín no se alteró. Miraba algo y su pasado entró a la tienda cubriéndola de una melancolía infinita. Se diría que sobre ambos cayeron copos de niebla. Joaquín dejó sus manos quietas. [...]

—Recuerdo que durante una licencia, un compañero y yo llegamos a Madrid. No conocíamos a nadie y decidimos ir al teatro. [...]

Joaquín rio de buena gana al recordar aquel episodio juvenil. [...] Invocados por él, aparecieron en la tienda dos oficiales de uniforme azul en un patio de butacas. Era él quien proyectaba aquella imagen remota, era su pasado magnífico en la modestia de la tienda. (*La casa junto*, pp. 50-52)

Si en otros textos la memoria tiene la función de brindar un escape de la realidad asfixiante, en *La casa junto al río* además se vincula con la construcción de la

identidad y con la búsqueda de la verdad. Esto es evidente desde el principio, cuando Consuelo se califica como "detective del pasado", pero también en la constante aparición de recuerdos aislados, que poco a poco le ayudan a encontrar el sentido que motivó su viaje y, en cierta medida, a encontrar la liberación de la muerte, que la reúne con su familia.

Finalmente, la identidad es un tema central en esta obra, aunque no necesariamente la femenina, si bien en este caso es representada en una mujer. En *La casa junto al río* el asunto aparece como el núcleo de toda la angustia de la protagonista, que va en busca de su origen, y que todo el tiempo es cuestionada sobre su nombre y su nacionalidad. En más de una ocasión se le confunde con su hermana, se le atribuyen afiliaciones políticas o se le imponen falsos parientes. De esta manera, Garro reafirma una idea presente en la mayor parte de sus relatos: existe un poderoso opresor que otorga o niega la identidad a los débiles, generalmente en función de intereses económicos. En todos los casos hemos visto que a las figuras centrales se les niega la capacidad de afirmarse como individuos, pero en esta novela dicho conflicto se hace más evidente con el problema de identidad que representa para Consuelo el hecho de que todos le asignen atributos sin que ella tenga la capacidad de aceptarlos o desmentirlos:

En la acera y a dos pasos de ellos estaban el relojero y su amigo, el hombre flaco de la cazadora verde, que le había llamado "la mexicana" en el café "Saltillo". Quiso saber quiénes eran aquellos dos hombres pero Ramiro hizo un gesto de impaciencia.

—¡Ta, Ta, Ta! En el pueblo todos sabemos que eres comunista. No hables de política. Aquí la Derecha tiene el poder —empleaba una voz impersonal.

Consuelo quiso decir algo, pero Ramiro no le permitía decir una palabra.

—¡Ta, Ta, Ta! Tengo las pruebas.

—¿Cuáles pruebas? —preguntó aterrada.

Ramiro se balanceó de atrás a adelante y de adelante a atrás. La miró a través de sus gafas de arillos niquelados, con condescendencia, y se volvió, pues del café salían Joaquín, Josefina y Concha, que se detuvieron a charlar con ellos. Fue entonces cuando se acercó el hombre de la cazadora verde.

—¡Comunista! —le gritó con voz estentórea.

—¡Basta! —exclamó Joaquín.

—Gil es una gran persona y amigo nuestro —protestó Concha, y saludó efusiva a Gil.

—Perdone usted a Gil, es un hombre bueno, pero inculto —explicó Joaquín.

El relojero observaba la escena y ella se alejó de prisa para ocultar su derrota. Lo único que la consolaba era no haberle dado la mano a Ramirín, que

le había puesto la trampa. [...] Junto a ella se sentó el hombre calvo que comía en la mesa frente a la suya. De pronto, el hombrecillo se inclinó:

—Deseo que todos los mexicanos se ahoguen en mierda —le dijo en voz baja.

—Soy española...

—¡Muy elegante ser español cuando conviene! —contestó el calvo, subiendo la voz. (*La casa junto*, pp. 34-35)

Como en relatos anteriores de Garro, la única escapatoria a la crueldad que rige en el mundo es la muerte, que se convierte, entonces, en algo incluso deseable; por otra parte, permanece la idea de la búsqueda de la verdad como mecanismo para combatir al mal, pero en este texto la autora es contundente al mostrar que no es suficiente para vencerlo, acaso sólo para escapar de él por medio de la muerte.

Esta novela, como *Inés*, presenta más relación con géneros literarios que con obras o tradiciones concretas, sin embargo, pueden encontrarse referencias específicas. Por otra parte, hay elementos de notoria intratextualidad: motivos que vinculan este relato con los anteriores, como el retrato de un antepasado escondido e inaccesible, como en *Un traje rojo para un duelo*; el nombre del café que la remite a su pasado y la hace consciente de su huida se llama "Saltillo", otra ciudad de Coahuila, estado al que huye Eugenio Yáñez en *Y*

Matarazo no llamó...; la defensa que hacen ciertos personajes de otros por ser intelectuales o artistas, a pesar de que su calidad moral sea dudosa, como ocurre en *Inés*. Quizá el más llamativo sea el uso de una frase empleada en el desenlace de *Un traje rojo para un duelo*, cuando se dice que la búsqueda de la verdad tiene un alto costo; de forma similar, cuando a Consuelo finalmente se le revela la razón por la cual es hostilizada, su informante le dice al despedirse: "Ha corrido ya tanta sangre..." (*La casa junto*, p. 85). Dichos elementos se relacionan de manera coherente, incluso complementaria, de modo que es sencillo vincularlos. Por otra parte, algunas de las obras y tradiciones a las que se alude en esta *nouvelle* son consistentes con las referidas en los relatos previos, con una significación muy similar, sobre todo en el caso de la tradición católica y el discurso histórico.

3.10.1 Tradición católica

Además de los comportamientos que hemos mencionado previamente, tales como ir a confesarse o rezar, que contribuyen en la caracterización de Consuelo como una mujer católica, existen otras referencias a esta tradición a lo largo del relato, vinculadas en general con la idea del mal y su predominio sobre el bien. La primera de ellas aparece en la apertura de la *nouvelle*, con un par de alusiones a la Biblia:

Las tragedias se gestan muchos años antes de que ocurran. El germen trágico está en el principio de las generaciones y éstas, como los caballitos de las ferias, hacen la ronda alrededor del tiempo, pasan y nos señalan. Pasa Caín asesinando a Abel, y la quijada del burro permanece en su lugar inicial; pasa el incestuoso lecho de Edipo, y sus horribles ojos sacados de las órbitas; pasa Helena con el fruto de oro, premio a la belleza y origen de la guerra y pasa Job castigado por su inocencia. Aparece Nerón fornicando y aspirando el humo del incendio que nunca afinará su lira y también pasa Cuauhtémoc de pie y prendido en su piragua y todos giran en la infinita ronda que nos refleja y engendra la tragedia. Y el tiempo circular e idéntico a sí mismo, como un espejo reflejando a otro espejo que nos repite.²¹⁸ (*La casa junto*, p. 7)

En este pasaje, las dos alusiones a la tradición católica se vinculan directamente con motivos persistentes en la literatura de Elena Garro. El primero, el crimen fratricida de Caín, es el primero de la humanidad y es el origen de una estirpe violenta. Además, el castigo que recibe el asesino es una maldición que lo condena a vagar, de manera que cualquiera que le dé muerte recibirá la ira de Dios. Así, la idea garriana de que la muerte es una liberación se encuentra

²¹⁸ Es evidente también la noción del tiempo circular, recurrente en la narrativa de Elena Garro, que vincula este fragmento con otras piezas de su obra.

vinculada directamente a esta ideología religiosa, en la que la tierra es un valle de lágrimas y se aspira, más que a la gloria mundana, a la vida eterna. Por otra parte, se menciona también a Job, "castigado por su inocencia", que guarda analogía con los personajes centrales de Garro, que son perseguidos y torturados sin tener ninguna culpa, o incluso a causa de una buena acción.

Las siguientes alusiones guardan un vínculo estrecho entre ellas y con la idea católica (y garricana) de la muerte. La primera alude a Severina, la carcelera, que en la percepción de Consuelo poseía todos los secretos y "tenía las llaves de aquel purgatorio por el que habían pasado todos; era una antesala de la muerte o de la vida" (*La casa junto*, p. 76); muy cerca del final del relato, cuando la protagonista finalmente consigue llegar a la casa junto al río (después de varios intentos interrumpidos por sus perseguidores), aparece otra alusión igualmente significativa:

Se asió a las rejas para contemplar la casa quieta. La capilla era un almacén en que guardaban granos. Se preguntó por el destino que habían sufrido los ángeles, las vírgenes, y recordó los reclinatorios de madera negra y terciopelo rojo. No podía entrar, la Capilla estaba cerrada. A ella la habían expulsado de todo lo que amaba: familia, casa, pueblo. Sólo le interesaban las sombras luminosas y trágicas de sus tíos, que a esa hora del oscurecer cobraban rasgos

transparentes. Asida a las rejas contempló la casa inaccesible y lejana, tan lejana como el Paraíso. (*La casa junto*, p. 101)

Lo más evidente es que en ambos momentos (ceranos al desenlace de la historia) se mencionan lugares relacionados con la vida después de la muerte. Si la cárcel del pueblo (donde muchos inocentes fueron torturados y luego murieron) es una antesala, esta analogía podría extenderse metonímicamente al pueblo mismo, donde Consuelo parece estar encerrada (dado que no tiene posibilidad de escapar), y donde finalmente es asesinada. Tampoco puede dejar de observarse la ambigüedad de la frase: "antesala de la muerte o de la vida"; como se ha señalado ya, lo que en el plano mundano parece el fin de la existencia, es en la perspectiva de los inocentes garrianos el paso a la vida plena y verdadera. La referencia al Paraíso complementa a la anterior, pues aunque la casa (equiparada con él) parece inaccesible, inmediatamente después Consuelo consigue ingresar a ella y reunirse con su familia "adentro del corazón tibio del oro" (*La casa junto*, p. 103), después de morir. Esta imagen, además, vincula a *La casa junto al río* con otras novelas de Garro, en las que el "paraíso perdido" estaba representado siempre por el pasado y la casa familiar.

Finalmente, aparece una referencia que también guarda relación con otros textos de la autora, en los que la caracterización negativa de los personajes

mezquinos y ambiciosos (muchos de ellos, intelectuales o artistas) se vale, en algún punto, de la anulación o deformación de la cosmovisión católica. Se ha señalado ya que en otros textos es consistente la referencia al *Padre Nuestro*; *La casa junto al río* no es la excepción, pues un personaje que alardea de ser un músico frustrado explica que renunció al arte por cuestiones económicas. Para expresar esta idea, señala: "¡La música no da para esto! ¡La carne nuestra de cada día!" (*La casa junto*, p. 96). Nuevamente, la distorsión de la plegaria en un sentido mundano funciona como un caracterizador, y refuerza el motivo del "falso artista", que es uno de los recursos empleados por Garro para representar el mal que domina el mundo.

3.10.2 Tradición clásica

Cercanamente ligada a la tradición católica aparece la griega clásica; en todos los casos, las referencias y alusiones a la mitología se encuentran en el mismo pasaje que las que pertenecen a la ideología religiosa. El propio inicio de la novela es el ejemplo más claro, pues –intercalados con los personajes bíblicos– se mencionan referentes provenientes de antigüedad clásica, concretamente "el incestuoso lecho de Edipo, y sus horribles ojos sacados de las órbitas" y "Helena con el fruto de oro, premio a la belleza y origen de la guerra". Estos intertextos funcionan de forma analógica en relación con los bíblicos, pues sirven para

reforzar la representación del mal, pero además se vinculan con la idea de la predestinación. Edipo, por una parte, está condenado desde su nacimiento a desposar a su madre y asesinar a su padre, aunque su ignorancia lo exculpa; así, la tragedia deriva de la anagnórisis, es decir, de la revelación de la verdad.²¹⁹ Por otra parte, la referencia a Helena, una inocente secuestrada debido a una polémica entre deidades, sostiene la manzana de la discordia, que en la mitología griega fue la causa de la guerra de Troya. De manera semejante, Consuelo, al volver al pueblo, ignora que es la heredera de una fortuna (un fruto de oro que origina guerras) y es arrastrada por un conflicto producido casi totalmente entre mujeres. En ambos casos, los personajes son inocentes, pues no tienen consciencia total de sus actos; sin embargo, a pesar de ello, están predestinados a tener un desenlace fatal.

Por otra parte, la descripción de Severina –la carcelera– que se hace cuando se compara a "Siberia" con el Purgatorio, y en el segmento del relato en el que las revelaciones sobre la historia familiar de Consuelo comienzan a acercarse más a la develación total de la verdad, la señala como "un ser mitológico, venido de las profundidades del pasado". Esta descripción, semejante a la que Irene hace de su madre en *Un traje rojo para un funeral*, liga a un personaje femenino con el enigma, pero también con una verdad oculta,

²¹⁹ También llama la atención el hecho de que Edipo es un personaje que sufre el destierro, como Caín y en cierta medida como Consuelo.

que la protagonista desea encontrar y cuyo costo es alto, pero le permitirá consolidar su identidad. En este recurso se ligan, como en otros textos de Garro, la búsqueda de la verdad como medio para combatir el mal, así como la construcción activa del ser femenino, encarnada en ciertos personajes, que suelen ser oprimidos y victimizado a causa de lo que podría interpretarse como una rebeldía.

3.10.3 Discurso histórico

Este tipo de intertexto es uno de los más persistentes: aparece en tres de las cuatro novelas analizadas en este trabajo, y es sumamente importante en otras obras de Garro, como *Los recuerdos del porvenir* y *Felipe Ángeles*. Normalmente, el uso que tiene en la narrativa de esta autora se relaciona con la idea de que la historia, al ser escrita desde la perspectiva de los poderosos, está repleta de mentiras, de manera que es manipulada del mismo modo que los medios de comunicación. En *La casa junto al río* las referencias al discurso histórico cumplen funciones distintas, aunque no del todo distantes.

En primer lugar, en el inicio de la novela, junto con las tradiciones citadas previamente, se alude también a personajes históricos, concretamente Nerón y Cuauhtémoc. Lo primero que llama la atención es que estén colocados en el mismo plano del tiempo que otros personajes, cuya existencia es mencionada

en textos literarios e históricos. Si bien, en la antigüedad la mitología era considerada una forma de la Historia, ¿es la Historia siempre una forma de mitología? Esta ambigüedad es precisamente la que está planteada en *La casa junto al río*, y persiste a lo largo del relato, sobre todo en el absurdo que se deriva del hecho de que existen dos bandos confrontados, pero nunca se puede saber quién pertenece a cuál, pues todos acusan a los demás de ser "azules" o "rojos" de manera intermitente y en ciertos sentidos arbitraria. De este modo, se vuelven a poner en duda los parámetros de verdad.

Por otra parte, la selección de los eventos históricos tampoco es trivial: el primero es el gran incendio de Roma narrado por Tácito, en el cual la responsabilidad de Nerón no termina de dilucidarse totalmente, y que ocasionó la persecución de los cristianos, a quienes se inculpó. Así, "Nerón fornicando y aspirando el humo del incendio que nunca afinará su lira" es otra recurrencia al motivo del falso intelectual o artista, que no tiene escrúpulos para conseguir sus fines y que persigue a inocentes, oponiéndose a los valores religiosos.²²⁰ En este mismo segmento, se menciona a "Cuauhtémoc de pie y prendido en su piragua", como una alusión al motivo del inocente atrapado sin alternativa de salvación, otro elemento recurrente en la narrativa de Elena Garro. Para la autora, además,

²²⁰ No deja de ser importante, además, como clave biográfica, que en muchas de sus cartas Elena Garro se refiriera a Octavio Paz como Nerón, a quien acusó siempre de criticarla por ser católica y conservadora.

los acontecimientos históricos pierden singularidad, pues están inscritos en esta "infinita ronda que nos refleja y engendra la tragedia": todo es repetición.

La segunda referencia histórica es el nombre de la cárcel del pueblo: "Siberia", vinculada históricamente a la persecución ejercida por Stalin, al grado de convertirse en sinónimo de exilio. Todas las descripciones que se hacen de este lugar en el texto tienen que ver con discusiones políticas, además de representar una forma de amenaza contra Consuelo, a quien llevan a conocer ese lugar sin motivo aparente, con el fin, aparentemente, de intimidarla:

—Es "Siberia". La construyeron los rojos. El primero que ocupó una celda fue el Padre Fana. ¿Lo recuerdas? Era el canónigo que decía la misa en la capilla de tu tía Adelina. ¡Por ahí lo sacaron! Fue el primer muerto.

—Me da miedo este lugar —gimió Ramona.

Severina no cedió el paso, quieta en el puentecillo colgante señalaba "Siberia", con su mano rojiza. [...]

"Siberia" se llenaba todas las noches y todas las noches quedaba vacía. [...] De "Siberia" subía un frío helado que congelaba los barrotes de hierro del puentecillo colgante. Consuelo se sintió suspendida sobre un infierno imprevisto, y trató de no ver a sus familiares. [...] y se preguntó por qué aquellos dos personajes la llevaron a visitar "Siberia" y por qué no le dijeron antes nada sobre la muerte del Padre Fana. (*La casa junto*, p. 21)

En el fragmento anterior, y en todas las menciones que se hacen de este lugar, se le representa como algo temible, excepto en la última, cuando Severina se convierte en una informante y Consuelo acude por su propia decisión a visitarla a la prisión que alguna vez había sido un palacio. "Siberia" vincula el encarcelamiento y la persecución con las ideologías políticas, pero es también una representación de la decadencia del mundo, pues lo bello y suntuoso es deformado y envilecido. Por otra parte, hay una clave biográfica relacionada con el auto-exilio de la autora, pues inmediatamente después de la primera alusión a "Siberia" aparece también otro lugar importante en la trama, el café "Saltillo", con lo cual Consuelo recuerda el país que abandonó con cierto desconcierto. Este personaje, en cierto sentido alter ego de la autora, se manifiesta siempre confusa ante las discusiones sobre política, de las que prefiere no participar: "Consuelo nunca había hablado de política, ni siquiera cuando la llevaron a Siberia" (*La casa junto*, p. 28). Esta frase es altamente significativa, sobre todo al considerar la gran cantidad de entrevistas en las cuales Garro intentó aclarar su participación en el movimiento estudiantil de 1968, pues lo que la orilló a salir del país fue el hecho de que la comunidad intelectual y artística la considerara una delatora a raíz de unas declaraciones que, de acuerdo con su versión, fueron tergiversadas.

En otro sentido, hay un conjunto de referencias históricas que sirven solamente para aludir a un cronotopo determinado: la España de la Transición. Esto es perceptible en las referencias a Franco (*La casa junto*, p. 25) y al monumento a Don Pelayo (*La casa junto*, pp. 67, 98), que permiten ubicar un espacio y un tiempo de manera concreta. Sin embargo, hay algunos anacronismos, por ejemplo la mención de un encabezado en el que se menciona "El Otoño Caliente" (*La casa junto*, p. 26), momento de la historia italiana previo a la etapa que refiere la autora en esta *nouvelle*; también parecen fuera de lugar las constantes acusaciones a unos y otros personajes de ser comunistas o fascistas, pues este tipo de disputas serían más propios del periodo de Guerra Civil. Gracias a la alusión a Jimmy Carter como presidente de Estados Unidos podemos saber que los sucesos del relato tienen lugar a finales de los años setenta. Sin embargo, más allá de la contextualización, algunos de estos referentes se usan también en el sentido anterior, el de mostrar que no hay un parámetro de verdad en lo tocante a la historia sino que, por el contrario, existen versiones e interpretaciones equívocas. Los ejemplos de ello son la caracterización que hace Manolo, el supuesto joven comunista, de Don Pelayo como un fascista que "tenía más prejuicios raciales que Hitler" (*La casa junto*, p. 68), o bien, el pasaje en el que el relojero comenta las noticias:

Recordó a los habitantes de su pueblo y le parecieron títeres ridículos. "Los nuestros", había dicho el relojero, refiriéndose al presidente Carter y a sus partidarios. "¡Los nuestros!" ¿Por qué? No había nada más alejado de aquel relojero infeliz que el presidente de los Estados Unidos. Imaginó la risa de los norteamericanos ante aquel personaje de gafas verdosas²²¹ que se paseaba bajo su enorme paraguas negro. Baltasar, el dueño del "Saltillo", lo escuchaba boquiabierto. Era curioso, ambos mezclaban a Carter con Columbo, el detective de la serie televisiva, y para los dos eso era la democracia. ¿Y a esos seres fantásticos el señor Fernando temía? Recordó a Himmler, productor de gallinas antes de pertenecer a la Gestapo, y concluyó que tal vez el señor Fernando llevaba algo de razón: el potencial de crimen encerrado en los seres anónimos era infinito. Seguramente Baltasar y el relojero llevarían gustosos el uniforme de verdugo. (*La casa junto*, p. 86)

En este pasaje aparece nuevamente la caracterización del falso intelectual, cuya comprensión de las cosas es deficiente, que además encarna el mal y lo ejerce. Por ello, esta imagen se complementa al comparar a esos "personajes anónimos" con uno de los agentes más perniciosos del nazismo, con lo cual se establece un

²²¹ Las gafas verdes son el atributo más persistente del relojero, que podrían aludir a Auguste Dupin, uno de los personajes fundacionales del relato policiaco. Dicha agramaticalidad vincularía, en todo caso, con el architexto, aunque no está de más notarla en este nivel, puesto que Dupin aparece en tres obras concretamente: "Los crímenes de la calle Morgue", "El misterio de Marie Rogêt" y "La carta robada".

vínculo con *Un traje rojo para un duelo*, en la que también se compara a un personaje de este tipo con Hitler.

3.10.4 La prensa, el cine y la televisión

Otro intertexto que vincula a *La casa junto al río* con *Y Matarazo no llamó...* es el que incluye a los medios impresos, el cine y, tal vez por la época en la que se ubica la historia, la televisión. Estas referencias, usadas en aquel relato como una representación de la incapacidad de discernir con claridad las fronteras de la verdad y la mentira, vuelven a aparecer en este sentido, aunque también con otros significados. Si bien, en la mención al detective de la televisión²²² existe una intención de mostrar que los personajes no distinguen la realidad de la ficción, los medios son también para Consuelo un recordatorio de los acontecimientos que la rodean, más allá de su búsqueda personal: "En la taberna un hombre leía un diario en que aparecía en grandes titulares: 'El Otoño Caliente'. Recordó que existía la política y se supo extranjera entre aquellas gentes" (*La casa junto*, p. 26); esto sucede también cuando se encuentra a punto de descubrir la verdad sobre su familia, mientras que el resto del pueblo está concentrado en lo que dicen los diarios acerca de una huelga general que está a

²²² Esto remite también al architexto policial.

punto de estallar. Sin embargo, en este relato, la alusión a la prensa también sirve para caracterizar a los personajes:

Un jovencito con cazadora azul marino, cara abierta y risa fácil, se plantó frente a ella.

—Camarada, voy a sentarme aquí, sé lo que te ocurre con los paisanines —dijo con voz decidida.

El chico empujó con el pie un taburete y se sentó a su lado.

—¿Qué me ocurre?

—¡Hombre!, que todos son unos fascistas —contestó, inclinándose para decirle la última palabra en voz baja.

El muchacho lanzó una mirada satisfecha, encendió un cigarrillo y sonrió. Después miró hacia todas partes con rapidez y le pasó una revista que llevaba escondida bajo la cazadora.

—¡El viejo topo! —dijo con voz de conspirador.

Consuelo trató de esconder la revista, que debía ser muy subversiva, y miró al chico, asustada. (*La casa junto*, p. 35)

El viejo topo se trata de una revista crítica que aborda temas sociales, económicos y culturales. Su primera etapa corresponde precisamente a los años de la Transición y se encuentra activa nuevamente. Sin embargo, ni en su

primera etapa ni en la actual se caracterizó por ser particularmente subversiva y nunca sufrió la persecución del régimen. De manera semejante, Manolo es un comunista aparentemente muy aguerrido, que resulta ser un traidor más que un aliado de Consuelo. Así, la alusión a esta publicación sirve para caracterizar al personaje: un izquierdista más bien tibio; además, brinda también un marco de referencia, pues la revista se editó entre 1976 y 1982.

Finalmente, como en *Y Matarazo no llamó...*, se hace referencia a una película que, por una parte, se vincula con el género negro (contribuyendo a la idea de que la búsqueda de Consuelo es detectivesca): *Gilda*. En la cinta, el personaje central es una mujer casada con un hombre que, sin saberlo, le salva la vida a un antiguo amante, lo cual implica un reencuentro, rodeado además por una intriga policial a raíz de una desaparición. El sentido de este referente no va más allá de la idealización del pasado y los estereotipos hollywoodenses por parte de las mujeres pueblerinas, aunque más tarde Gil compara a Consuelo con el estereotipo encarnado por Gilda, el de la mujer fatal, al decirle: "Ya me dijo Ramiro que usted habla varios idiomas. ¡Como en el cine! Usted me recuerda a esas mujeres que salen en el cine, muy elocuentes, muy preparadas para engañar a todos" (*La casa junto*, p. 47). Este señalamiento no solamente es una acusación falsa, sino que se relaciona directamente con las marcas sociales

atribuidas a lo femenino y, por lo tanto, con el eje de significación de la identidad.

Conclusiones

Luego de retomar los datos necesarios para comprender las preocupaciones temáticas de la autora y su visión del mundo, así como las condiciones en las que produjo su obra, se extrajeron hitos relevantes para la interpretación de su narrativa. Al pertenecer a la generación de las postrimerías de la Revolución, Garro planteó en su ficción un desafío constante a las dimensiones convencionales que derivaron en la creación de mundos nuevos, en ocasiones posibles sólo en la perspectiva de ciertos personajes, o bien, que se superponen a la realidad cotidiana. Asimismo, extrajo de su niñez una concepción del mundo sustentada en los valores católicos inculcados por sus padres, en sus lecturas de los clásicos y en la influencia que tuvieron los sirvientes indígenas en su educación. En este marco, es fundamental su representación de ella misma como una rebelde, a pesar de su ideología marcadamente conservadora. Su mayor desobediencia fue casarse y abandonar la casa familiar, lo cual le acarrearía la pérdida de la libertad y, por lo tanto, la desdicha. La constante tensión entre estos dos mundos irreconciliables – el paraíso infantil contra la hostilidad del mundo adulto, en el que siempre hay un perseguidor- crearon, en el imaginario de la autora, tres preocupaciones

centrales, que fueron el eje de su narrativa: la impunidad del mal, la condición femenina y la memoria como evasión y creación.

En la mayoría de las ficciones de Garro, un mundo apacible es violentado por una fuerza exterior. Comienza entonces la lucha entre los opuestos: víctimas y victimarios, indefensos y poderosos, ricos y pobres, rubios y morenos, buenos y malos. El mal aparece siempre vinculado al poder, la violencia, la persecución y la huida, la injusticia, la libertad y el dinero. Estas nociones son herencia del catolicismo, cuya concepción de la desobediencia como pecado original es también fundamental en la obra de la escritora. A partir de 1968 se radicaliza su fatalismo: denuncia sus padecimientos, pero también los problemas de su tiempo, aunque las cuestiones políticas y sociales son concebidas como una extensión de esa batalla metafísica entre el bien y el mal, donde el bien rara vez vence.

Por otra parte, el universo de Elena Garro es fundamentalmente femenino: sus historias protagonizadas por mujeres que se desenvuelven en los ámbitos tradicionalmente asignados a su género. Aunque los hombres aparecen y actúan, pocos tienen la complejidad de sus contrapartes. De alguna manera, hay un prototipo femenino que se mantiene en sus ficciones, una especie de alter ego, que funciona como una representación de la desventajosa posición de la mujer en una sociedad patriarcal. Las heroínas garrianas se ven obligadas

a desafiar los códigos establecidos por el machismo al afirmar su individualidad; por ello, temas derivados de este eje de significación son la desdicha matrimonial, el adulterio y la traición, la imposibilidad del amor, la maternidad y la identidad. En la representación garricana de lo femenino es importante la alianza entre mujeres, sobre todo entre madre e hija, cuya fuerza ahora es valorada por los estudios de género con el término de sororidad. Sin embargo, también aparecen las relaciones y luchas de poder entre la protagonista y una mujer mayor en edad y jerarquía social.

El tercer eje temático es la memoria, la cual es materia prima pero también recurso de la ficción; con frecuencia se trata de un mecanismo escapista si la realidad concreta es asfixiante. Pero es importante señalar que la memoria garricana es un concepto particular: es considerada una realidad aparte, más real incluso que la cotidianidad, que dota a los personajes de sentido y existencia, una especie de dimensión superior. En ella, los límites de los tiempos se diluyen de manera explícita y deliberada. Este eje de significación está vinculado con el tema del tiempo y su representación, que tiende a ser circular; esta negación del tiempo lineal acompaña el sentido de fatalidad de algunas historias, pues el futuro no se explora, sino que se recuerda, y por lo tanto es inmutable.

Hasta ahora, al revisar la obra de Elena Garro, la crítica se ha ocupado de ciertos elementos estructurales: el tiempo, el espacio y los personajes. La atención recae casi siempre en las protagonistas de las primeras novelas, mientras que se suele considerar al resto como una repetición estereotípica del autorretrato de la autora -aunque Garro expresó su propia visión de su condición femenina, en cada caso hay diferenciales que ameritan particularización. Así, se ha dejado fuera del análisis casi siempre a las hijas y a las suegras, así como a las figuras masculinas, cuya revisión permitiría revalorar y puntualizar las lecturas feministas que se han hecho de su obra.

Por otra parte, la opinión generalizada es que existe un quiebre que divide la obra de Elena Garro en dos partes, un antes y un después del exilio (las clasificaciones de qué obras incluye cada parte pueden variar). Por ello, en la interpretación que se presenta se propone una nueva clasificación de la narrativa de Garro, a partir de las fechas de producción y no de publicación, que es como se había hecho hasta ahora.

Esta nueva clasificación propone cuatro periodos: del año 52 al 58, periodo del que datan las primeras obras, escritas durante matrimonio con Paz; del año 60 al 65, cuando escribe sus primeras obras experimentales; del 68 al 75, en el exilio, sus escritos reflejan la desesperación y el miedo cotidianos; finalmente, del 74 al 93 la autora produce novelas cortas que son una especie de ejercicio

de memoria, y corrige manuscritos anteriores; en los textos de esta etapa predominan el desencanto y la pasividad de las protagonistas.

Esta clasificación muestra una línea evolutiva que inicia como una rememoración de la infancia y conforme madura expone una visión del mundo centrada en la tensión constante entre el bien y el mal, representada en principio por los elementos mágicos de la infancia y luego por los de la edad adulta.

Un recurso poco observado a profundidad (aunque señalado), y que resulta útil para mostrar la unidad de sentido de la obra garriana es el de la intertextualidad; a la luz de este concepto se revisaron en este estudio algunos de los temas recurrentes en la obra de la autora, en un conjunto de cuatro novelas, y no en un texto aislado, como hasta ahora, en aras precisamente de mostrar la unidad de la obra completa.

En el análisis se centró la atención en las obras que han recibido menos atención de parte de la crítica y del público, publicadas en su mayoría en los años noventa, que fueron escritas durante la etapa nuclear del ejercicio de garro. Para elegir las, se aplicaron dos criterios: entre las cuatro novelas existe una relación formal, pues todas presentan relaciones intertextuales con obras y tradiciones -literarias o culturales- recurrentes, y en este conjunto se percibe la consistencia de las preocupaciones temáticas de la autora, en cuya

representación (citas, alusiones, referencias y recursos propios de la literatura de consumo) pueden tejerse relaciones e incluso notar una trayectoria evolutiva.

Y Matarazo no llamó... es la novela de Garro más explícita en su crítica contra el sistema político mexicano y la veracidad de los medios de información supeditados al gobierno. Para ella fue su mejor novela, según dijo a Kathy Taylor al obsequiarle una copia, aunque fue uno de sus trajo menos aceptados por la crítica y prácticamente desconocido por el público en general. El tema principal de la novela es la corrupción política como una forma de la injusticia y, por lo tanto, del mal, representado como parte de una fórmula policiaca, pues el crimen que desencadena la trama ha sido cometido por el estado y está destinado a quedar impune. Parte de dicha corrupción recae en gran medida en los medios de comunicación, así se expresa la preocupación de Garro por el mal y otra de sus formas: la mentira. Se trata de un caso singular en su producción por representar un universo predominantemente masculino, aunque las mujeres que aparecen como personajes incidentales corresponden a los prototipos que pueden encontrarse en el resto de su producción. Por otro lado, la memoria, representa –junto con el cine y la ensoñación– una posibilidad de escape de la realidad opresiva. Sobresale en esta obra la insistencia en señalar lo borroso de la frontera entre la realidad y

la ficción. Las relaciones intertextuales detectadas en la obra contribuyen casi en todos los casos a la representación de los dos temas que hemos señalado: el mal, en forma de corrupción e injusticia, y el predominio anti-natural de la mentira sobre la verdad, que en un punto determinado hace imposible distinguir una de otra.

Por su parte, *Un traje rojo para un duelo* es una novela prácticamente desconocida, sin embargo, se produjo en la etapa central de la trayectoria creativa de la autora. Es la primera que se relaciona con el tema de la lucha contra el mal de manera explícita. Aunque aparecen los personajes habituales de las ficciones garrianas, la protagonista es la hija, y el drama conyugal se observa desde su perspectiva. Se trata de un relato de la transición a la madurez mediante el descubrimiento de dos misterios, el mal y la muerte, en el que aparecen los tres ejes temáticos que abordamos en este análisis, aunque los más importantes son la lucha entre el bien y el mal y la representación de lo femenino. La memoria como salvación o vía de escape también está presente, aunque en menor medida, la memoria como vía de escape, interrumpida casi siempre por los embates de una realidad opresiva. Pareciera que con esta novela la autora dividiera su producción en dos partes: la primera, en la que el resultado final de la lucha entre el bien y el mal puede ser esperanzador o es, al menos, ambiguo; y la segunda, donde la única

posibilidad de escape o salvación es la muerte. Las relaciones intertextuales que aparecen en el texto contribuyen con la construcción de los personajes y, de este modo, con representación del mal y del bien, tendiendo puentes también con otras novelas de la autora, además de sugerir distintas facetas de lo femenino y de las relaciones y conflictos de poder entre mujeres.

Entre las últimas novelas que la autora publicó en vida, *Inés* (1995) fue la que tuvo cierta notoriedad, probablemente porque fue la primera en aparecer después de su regreso definitivo a México. Fue la última de sus obras que aún merecieron comentarios de la crítica y de algunos periodistas, aunque tampoco fue bien recibida por los especialistas, pero en general cuenta con más aprobación que las publicaciones que le siguieron. La novela relata la paulatina victimización de la protagonista que le da nombre: una doncella española, huérfana y criada en un convento, que es enviada a París para trabajar en la residencia de Javier, un misterioso hombre que recibe constantemente la visita de otros intelectuales latinoamericanos, estafalarios y vulgares, con quienes realiza ritos oscuros. En este trabajo de Garro comienza a notarse, más que en los anteriores, la premura: ciertas acciones carecen de un desarrollo profundo, o bien su calidad es desigual, lo cual le resta eficacia a la novela, en comparación con el resto de su producción. Evidentemente, el eje de significación más importante en esta obra es el que se relaciona con la lucha

entre el bien y el mal, aunque en esta novela no podría hablarse de una lucha realmente, sino de un dominio absoluto del segundo. Otros elementos comunes en la narrativa garriana que están representados en *Inés* de manera más explícita y contundente son: la tensión entre una madre y una hija, aliadas contra el padre pero en conflicto permanente, pues la menor es mucho más determinada y reprocha la tibieza y cobardía de la madre; los círculos intelectuales como mafias compuestas por personas ignorantes y vulgares que detentan poder económico; y el catolicismo como sistema ideal de valores, despreciado por el mundo contemporáneo, donde reina el mal. Además de la relación con la tradición católica y con el cuento de hadas, que vincula a esta novela con la anterior, Garro establece en ellas relaciones con dos autores franceses, probablemente porque es ahí donde se sitúa la historia que se relata, cuyos discursos en torno a la moral (particularmente, la moral cristiana) se contraponen. Con estas alusiones reafirma la idea central del texto, que el mal impera y no hay posibilidad de salvación para los inocentes.

Publicada en 1983, *La casa junto al río* fue una de las últimas novelas de Garro que recibieron atención de los periodistas y críticos pero los juicios sobre ella fueron desiguales. En general, no suele considerársele una obra relevante en la producción de la autora, aunque varios estudiosos (sobre todo norteamericanos) se han enfocado en su análisis. La novela relata la historia

de Consuelo Veronda, una mujer que luego de la muerte de su familia en México decide viajar a España, de donde emigraron, en busca de sus parientes y su vieja casa: la casa junto al río.

Aunque ha sido calificada como una obra menor ("es un borrador, le falta trabajo de corrección", afirma Emmanuel Carballo en una entrevista con Carlos Landeros),²²³ su estudio es importante para la revisión de los ejes de significación establecidos en este estudio. En primer lugar, la lucha entre el bien y el mal está representada en la corrupción de los habitantes del pueblo, que persiguen a una inocente hasta la muerte. Además, si en otros textos la memoria tiene la función únicamente de brindar un escape de la realidad asfixiante, en *La casa junto al río* se vincula con la construcción de la identidad y con la búsqueda de la verdad. Por otra parte, las relaciones intertextuales ayudan a caracterizar a los personajes y representar la lucha desigual entre el bien y el mal, y guardan congruencia con los conjuntos encontrados en las novelas anteriores, particularmente con *Y Matarazo no llamó...*, sobre todo en la alusión a la prensa, la tradición católica y el discurso histórico.

El análisis de las alusiones y referencias presentes en el corpus de análisis permite señalar que el universo ficcional de Elena Garro era consistente:

²²³ Carlos Landeros, *op. cit.*, 2007, p. 183.

propone una crítica de la moral contemporánea, desde sus propios valores, heredados de la tradición católica, pero señala también la crueldad con que se anula a quienes no tienen poder -grupos marginados como los pobres, los indígenas y las mujeres-. Resta mucho por decir acerca de la mayor parte de la producción de esta escritora, y el análisis intertextual es apenas una de las vertientes que pueden explorarse. Queda pendiente, por ejemplo, la revisión de las relaciones architextuales evidentes que existen entre estas cuatro novelas y ciertos géneros *paraliterarios*: la novela policiaca, la novela gótica y el cuento de hadas. La riqueza de sentidos que ofrece la obra de Elena Garro es una parte del patrimonio literario mexicano que aún requiere honda exploración y difusión.

Bibliografía

A) PRIMARIA

DE LA AUTORA

Garro, Elena. *Y Matarazo no llamó...* México: Grijalbo, 1991.

-- *Un traje rojo para un duelo.* México: Castillo, 1997.

-- *Inés.* México: Grijalbo, 1995.

-- *La casa junto al río.* México: Grijalbo,

-- *Los recuerdos del porvenir.* México: Joaquín Mortiz, 1963.

-- *Testimonios sobre Mariana,* México, Grijalbo, 1981.

-- *Reencuentro de personajes,* México, Grijalbo, 1982, ISBN 968-419-220-7

-- *Busca mi esquila & Primer amor.* Monterrey, Ediciones Castillo, 1998.

-- *Un corazón en un bote de basura,* México, Joaquín Mortiz, 1996.

-- *Mi hermanita Magdalena,* Monterrey, Ediciones Castillo, 1998.

-- *La vida empieza a las tres,* Monterrey, Ediciones Castillo, 1997

-- *Obras reunidas I. Cuentos.* Introducción de Lucía Melgar. México: Fondo de Cultura Económica.

OBRAS ALUDIDAS O REFERIDAS

Andersen, Hans Cristian, "The Snow Queen", en *Fairy Tales.* Londres: Penguin, 2006.

- Bernanos, Georges. *Diálogos de carmelitas*. Barcelona: Plaza & Janés, 1976.
- Blasco Ibáñez, Vicente. *Entre naranjos*. Barcelona: Plaza & Janés, 1988.
- Carroll, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas*. México: FCE, 2012.
- D. A. F., de Sade, "Filosofía en la alcoba", en *Obras completas*, vol. I, México, Lagusa, 1999.
- De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. México: Alianza, 1989.
- Dumas, Alexander. *La dama de las camelias*. México: Porrúa, 1980.
- Isaacs, Jorge. *María*. México: SEP-UNAM, 1982.
- Milton, John. *Paradise Lost*. Oxford University Press, 2008.
- Nervo, Amado. *La amada inmóvil*. México: Espasa-Calpe, 1961.
- Pasternak, Boris. *Doctor Zhivago*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010.
- Reage, Pauline. *Historia de O*. México: Tusquets, 2015.
- Vasconcelos, José. *Ulises Criollo*. México: Trillas, 2008.

B) SECUNDARIA

ESTUDIOS CRÍTICOS Y BIOGRÁFICOS

- Avilés Fabila, René. «Elena Garro, dramaturga muy principal», en Rosas Lopátegui, Patricia (coord.) *Yo quiero que haya mundo*. México: Porrúa, 2008. 139-141.

- Bados Ciria, Concepción. «Tres novelas de Elena Garro.» *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 16 (2002): 39-46.
- Beucker, Verónica. «Encuentro con Elena Garro.» Melgar, en Lucía y Gabriela Mora (coords.) *Elena Garro. Lectura múltiple de una personalidad compleja*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002. 37-52.
- Bradú, Fabienne. *Señas particulares: escritora*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Calderón Bird, Raúl. “Lo fantástico en dos libros de Elena Garro”, *Signos literarios y lingüísticos*, II, 1, (2000).
- Carballo, Emmanuel. «Elena Garro, la mejor escritora mexicana del siglo XX.» *Tierra Adentro* 95 (1999): 4-19.
- . *Protagonistas de la literatura mexicana*. 4ta. edición. México: Porrúa, 1994.
- Carballo, Marco Aurelio. *Manual del narrador. Claves para aprender a escribir*. México: Vila, 2001.
- Espejo, Beatriz. “Elena Garro, una maga que transformaba la realidad en literatura”, en Rosas Lopátegú, Patricia (coord.) *Yo quiero que haya mundo*. México: Porrúa, 2008. 346-350.
- Ferrero C., Inés. “‘Era Mercurio’: reescribiendo la mitología surrealista”, en Rosas Lopátegú, Patricia (coord.) *Yo quiero que haya mundo*. México: Porrúa, 2008. 412-413

- Galván, Delia. "Las heroínas de Elena Garro", *La palabra y el hombre* 65 (1988).
- Homero, José. "La cuentística de Elena Garro", *Tierra Adentro* 95 (1999).
- K. Anderson, Robert. "Las convergencias entre la realidad y la ficción en *Los recuerdos del porvenir*", en Rosas Lopátegui, Patricia (coord.) *Yo quiero que haya mundo*. México: Porrúa, 2008
- Landeros, Carlos. *Yo, Elena Garro*, México: Lumen, 2007.
- Melgar, Lucía. "Cronología de Elena Garro", en *Elena Garro. Obras reunidas I: Cuentos*. México: FCE, 2006.
- Mora, Gabriela. "Correspondencia desde España", en Lucía Melgar y Gabriela Mora (coords.), *Elena Garro: lectura múltiple de una personalidad compleja*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2002.
- Muncy, Michelle. "Elena Garro and the narrative of cruelty", en Stoll, Anita, *A different reality. Studies on the work of Elena Garro*. Londres: London Associated University, 1990.
- "Encuentro con Elena Garro". *Deslinde* 14 (1980).
- Páramo. Roberto. "Reconsideración de Elena Garro", en Rosas Lopátegui, Patricia (coord.), *El asesinato de Elena Garro*. México: Porrúa, 2005.
- Persino, María Silvina. «La representación de la maternidad en la obra de Rosario Castellanos y Elena Garro.» *Revista Universidad de México* 593-594 (2000): 9-14.

- Poniatowska, Elena. «"Elena Garro: la partícula revoltosa".» Poniatowska, Elena. *Las siete cabritas*. México: Era, 2000. 79-122.
- Prado, Gloria. "Lazos de familia", en Melgar, Lucía y Mora, Gabriela (coords.) *Elena Garro. Lectura múltiple de una personalidad compleja*, México: BUAP, 2002.
- Quemain, Miguel Ángel. «Elena Garro, la magia del espacio.» *Quimera: revista de literatura* (1994): 26.
- Robles, Martha. "Tiempo y memoria en la literatura mexicana", *Cuadernos Americanos* 1 (1983).
- Rojas-Tempre, Lady. "El autorretrato de Elena Garro", *Alba de América* 9 (1994).
- Rosas Lopátegui, Patricia. "El exilio y el baúl", *Alba de América* 9 (1994).
- . *Testimonios sobre Elena Garro: Biografía exclusiva y autorizada de Elena Garro*. Monterrey: Ediciones Castillo, 2002.
- Schmidhuber, Guillermo. "Dos cartas de Elena Garro sobre el teatro mexicano", *Deslinde* 41-42 (1993).
- Seligson, Esther. *La fugacidad como método de escritura*. México: Plaza y Valdés, 1988.
- Stoll, Anita. "Elena Garro y el surrealismo", en AA.VV. *Baúl de recuerdos. Homenaje a Elena Garro*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Donald Taylor, "Theological thoughts about evil", en David Parkin (coord.), *The anthropology of evil*, Basil Blackwell, Nueva York/ Oxford, 1986. 27-32.

- Torres, Vicente Francisco. "Elena Garro en sus novelas", *Tierra Adentro* 95 (1999).
- Toruño, Rhina. «Elena Garro escribió su "porvenir" en Los Recuerdos del porvenir.»
AA.VV. *Baúl de recuerdos. Homenaje a Elena Garro*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 199. 23-34.
- . *Tiempo, destino y opresión en la obra de Elena Garro*. Bloomington: Indiana University, 1994.
- Vega, Patricia. «Elena Garro o la abolición del tiempo.» Melgar, Lucía y Gabriela Mora. *Elena Garro: lectura múltiple de una personalidad compleja*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002. 93-148.
- Villarreal, Minerva Margarita. "Los personajes femeninos de Elena Garro. Una aproximación a partir de *Los recuerdos del porvenir*", *Deslinde* 46-47 (1995).

TEORÍA LITERARIA

- Beristáin, Helena. *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México: UNAM, 1996.
- . *Análisis estructural del relato literario*. México: UNAM - Limusa, 1994.
- Boerneuf, Roland y Real Ouellet. *La novela*. Barcelona: Ariel, 1985.
- Camarero, Jesús. *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos, 2008.
- Genette, Gérard. «Géneros, tipos, modos.» Garrido Gallardo, Miguel Angel. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988. 183-233.

- . “Las situaciones narrativas”, en Enric Sullá (comp.), *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, 1996. 261-268
- . *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Trads. Channa Newman y Claude Doubinsky. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.
- Jenny, Laurent. «La estrategia de la forma.» Navarro, Desiderio. *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC-Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba, 1997. 104-133.
- Kristeva, Julia. «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela.» Navarro, Desiderio. *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC-Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba, 1997. 1-24.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI, 1998.
- Reis, Carlos. *Comentario de textos. Fundamentos teóricos y análisis literario*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1995.
- Riffaterre, Michael. «Compulsory reader response: the intertextual drive.» Worton, Michael y Judith Still. *Intertextuality: theories and practices*. New York: Manchester University Press, 1991. 56-77.

----- . «El intertexto desconocido.» Navarro, Desiderio. *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC-Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba, 1997. 170-172.

----- . «Semiótica intertextual: el interpretante.» Navarro, Desiderio. *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC-Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba, 1997. 146-162.

Ruprecht, Hans-George. «Intertextualidad.» Navarro, Desiderio. *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC-Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba, 1997. 25-33.

Tomasevskij, Boris, "Tema y trama", en Enric Sullá (comp.), *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, pp. 40-55.

Worton, Michael y Judith Still. «Introduction.» *Intertextuality: theories and practices*. New York: Manchester University Press, 1991. 1-40.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00193
Matrícula: 210382537

LAS TRAMAS DEL MAL Y EL
DESENCANTO: INTERTEXTUALIDAD
EN CUATRO NOVELAS DE ELENA
GARRO

En la Ciudad de México, se presentaron a las 11:30 horas del día 14 del mes de junio del año 2017 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. ARALIA LOPEZ GONZALEZ
DRA. MARGARITA LEON VEGA
DRA. EDITH DEL ROSARIO NEGRIN MUÑOZ

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretaria la última, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

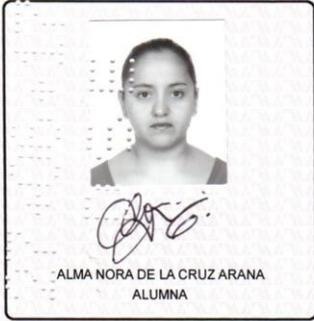
DOCTORA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: ALMA NORA DE LA CRUZ ARANA

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

 a p r o b a r

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.



REVISÓ

LIC. JULIO CÉSAR DE LARA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH

DRA. JUANA JUÁREZ ROMERO

PRESIDENTA

DRA. ARALIA LOPEZ GONZALEZ

VOCAL

DRA. MARGARITA LEON VEGA

SECRETARIA

DRA. EDITH DEL ROSARIO NEGRIN MUÑOZ