

CANADIAN THESES ON MICROFICHE

THÈSES CANADIENNES SUR MICROFICHE



National Library of Canada
Collections Development Branch

Canadian Theses on
Microfiche Service

Ottawa, Canada
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada
Direction du développement des collections

Service des thèses canadiennes
sur microfiche

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE

Canada

**"ESTRUCTURA, IDEOLOGIA Y EXILIO
EN LOS CUENTOS ANDAMOS HUYENDO LOLA
DE ELENA GARRO"**

por

LADY ROJAS-TREMPE

TESIS PRESENTADA A LA ESCUELA DE ESTUDIOS SUPERIORES Y DE INVESTIGACION
DE LA UNIVERSIDAD DE OTTAWA
PARA OBTENER EL GRADO DE MAITRE ES ARTS (M. A.)

OTTAWA, JULIO 1985

© Lady Rojas-Trempe, Ottawa, Canada, 1985.



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

RESUMEN

Los diez cuentos comprendidos en Andamus huyendo Lula de Elena Garro ponen en juego múltiples recursos lingüísticos, determinadas formas narrativas que funcionan de manera estructural entre palabra y sentido, una ideología síntesis entre el romanticismo alemán de principios del siglo XIX y el nacionalismo de México del siglo XX y el tema del exilio. Esta tesis se propone revelar dichos elementos y dar una idea global de los valores literarios que aportan los cuentos en general.

"Estructura, ideología y exilio en los cuentos de Andamus huyendo Lula de Elena Garro" se divide en tres capítulos. En el primero, explico el proceso de la comunicación que se desprende de los cuentos que encabezan la obra narrativa, a saber "El niño perdido" y "El mentiruso". En ambos relatos los protagonistas-niños Faustino y Carmelo huyen de sus familias y se convierten en sujetos de la enunciación de los cuentos. Los narradores rememoran su vida sujeta a la tiranía de sus padres y la contrastan al presente libre de sus aventuras. En la huida los locutores establecen relaciones con otros personajes. De esta manera el circuito dialogado de la comunicación se perfila entre los emisores y los receptores. Los deícticos ponen en evidencia la presencia y la actitud de los elementos formales de la enunciación y el mensaje se forja y manifiesta mediante las funciones sintácticas que ayudan a conocer al sujeto que habla.

El lector aprecia el uso de ciertas técnicas narrativas, en especial en algunos cuentos, que propician la eficacia del relato. A partir de una selección previa, estudio las técnicas contemporáneas que ayudan a comunicar la visión particular de los hablantes acerca del mundo en el que viven. Entre las técnicas que destacan en algunos cuentos investigo el punto de

vista del narrador de primera persona, el tratamiento del tiempo y del espacio y la inserción de elementos fantásticos en la cuentística de Garro.

En "La primera vez que me vi" analizo los caracteres del narrador no-humano, Dimas, que encarna los valores de los vencidos políticos de su patria y que combina su percepción objetiva con una visión subjetiva del mundo. De "Debo olvidar" extraigo al hablante aterrizado, cuyo monólogo interior traza las manifestaciones literarias de dicho discurso; y a Lelínca a quien conocemos mediante la escritura de su diario de vida. De "Las cabezas bien pensantes" tomo el soliloquio de Lelínca a Lola para definir las notas peculiares que presenta. Cada técnica narrativa permite descubrir los rasgos propios del temple de ánimo de cada hablante, además de captar el medio ambiente en el que se encuentran como los seres que los rodean.

Las acciones de los personajes transcurren en tiempos y espacios constrictivos, amenazadores y alienantes. Fundamentalmente la década de los sesenta en México, en Nueva York o en Madrid; y los lugares familiares o públicos -las calles y los hostales- son factores determinantes del comportamiento asustadizo, solitario y nómada de Faustino, de Carmelo, de Lelínca y su hija Lucía y de sus gatos Lola y Petrouchka, del viejo cesante y de Dionisia.

La peculiaridad de los cuentos de Garro es que favorecen la mutación tanto de las esferas temporo-espaciales como del desenvolvimiento de los actantes. El pasaje de un cosmos caótico a uno libre se realiza mediante las capacidades intelectuales de los personajes o por intermedio de fuerzas externas a ellos. La intervención de la imaginación, de la memoria o de la fantasía salvan a Carmelo de la crueldad de sus padres, a Lelínca y a Lucía del desamparo frente a los hosteleros madrileños de "La corona de Fredegunda", "Las

cuatro moscas" y "Una mujer sin cocina"; y a Dionisia de la soledad existencial del mundo de los humanos, en "La dama y la turquesa".

Los cuentos de Garro además de estructurarse sobre bases lingüísticas y técnicas narrativas contemporáneas, comportan un sistema ideológico de contenidos claramente identificables con el romanticismo alemán del siglo XIX. En el segundo capítulo trato de encontrar a través de la comparación, los nexos literarios que permiten esclarecer la visión política y cultural de los personajes de Garro en relación con los pensadores, filósofos y artistas idealistas de Alemania. La mirada del mundo contemporáneo a la luz de una ideología antigua, refuerza la concepción circular del tiempo de la escritora mexicana y explica la generalización de las ideas de sus criaturas literarias acerca del Estado, de la repetición del dominio caudillista en México, del enfrentamiento entre el Estado y la Iglesia; así como del patrimonio cultural de su pueblo.

Se advierte en Andamos huyendo Lula la especificidad de la relación entre ficción y no ficción, entre literatura e historia, entre elaboración poética y lenguaje cotidiano, entre criaturas literarias y personajes reales. Este enfoque globalizante cobra gran eficacia en los cuentos de Elena Garro porque la narración se desarrolla en un ambiente reconocible sin que se caiga en el documentalismo, a la vez que crea un medio puramente estético. La literatura de Garro habla cuando la historia calla y lo hace con la postura idealista de sus personajes, en especial de Telinca, de Dimas, de Mario y de Dionisia.

A partir de la estructura literaria de los cuentos se configura el conte

nido ideológico romántico, pero al mismo tiempo se desprende el tema palpitante y de sumo interés actual: el exilio contemporáneo. Cada uno de los cuentos se hace eco del desgarramiento personal, social y ontológico que produce el desplazamiento de las personas de su lugar de origen a otras ciudades. Vista la amplitud de posibilidades, yo limito mi estudio a las causas y posibles móviles del exilio, a los tipos de exilio como a sus manifestaciones vitales en los personajes de Garro, a las etapas de la adaptación a la nueva realidad, al exilio intelectual y trascendente que viven Lelinka y Dionisia y en último lugar a las consecuencias en los transterrados. Como el cuento "Andamos huyendo Lula" gira en torno a las implicaciones del exilio, lo analizo con detenimiento en este tercer capítulo, sin poner de lado las valiosas aportaciones al respecto de los demás cuentos.

La estructura literaria, la ideología romántica y el exilio contemporáneo son los tres polos que guían el estudio de esta tesis sobre la obra Andamos huyendo Lula de Elena Garro. Juntamente a la maestría estética de los cuentos y al fervor nacionalista, se descubre la preocupación constante por la humanidad y su destino en general. La visión de la escritora es una síntesis del escepticismo existencial con una dosis pequeña de esperanza y un profundo convencimiento de que la literatura puede servir al ser humano para soportar su paso por la tierra.

INDICE

RESUMEN	iv
INDICE	vi
INTRODUCCION	1
CAPITULO I : LA ESTRUCTURA DE LOS CUENTOS EN <u>ANDAMOS HUYENDO LOLA</u>	
1. Bases lingüísticas y estructura formal de los cuentos	6
1.1. Los deícticos, los demostrativos y los pronombres	6
1.2. Las funciones sintácticas de la enunciación	10
2. Las técnicas narrativas	14
2.1. El punto de vista del narrador en los cuentos.	15
Formas narrativas en primera persona: monólogo interior, diario de vida y soliloquio.	22
2.2. La sintaxis del tiempo	29
2.3. El tiempo y el espacio	32
Ruptura del tiempo y del espacio	36
2.3.1. La imaginación	36
2.3.2. La memoria	45
2.3.3. Lo fantástico	47
CAPITULO II : LA IDEOLOGIA ROMANTICA EN <u>ANDAMOS HUYENDO LOLA</u>	55
1. Política	56
1.1. Definición romántica del Estado	56
1.2. Preferencia política por la Monarquía	58
1.3. Las relaciones entre los individuos y la sociedad	63
2. La identidad cultural	68
2.1. Historia	68
2.1.1. La Reforma liberal y la Monarquía francesa	73
2.1.2. El Porfirismo	75
2.1.3. La Revolución Mexicana	75
2.2. La Religión	78
La Guerra de los Cristeros: Estado e Iglesia	78
3. El pueblo y su arte	81

CAPITULO III: LA INDAGACION DE ELENA GARRO RESPECTO DEL EXILIO	88
1. Las causas del exilio: familiares, sociales, económicas y políticas	89
2. Los tipos de exilio y sus manifestaciones vitales	92
2.1. La transculturación	93
2.2. Problemas psicológicos	95
2.3. Problemas sociales	98
3. Las etapas del exilio	102
4. El exilio intelectual y el exilio trascendente	107
5. Consecuencias del exilio	114
5.1. Desinserción de la sociedad	114
5.2. Desintegración individual	121
CONCLUSIONES	124
NOTAS A LA INTRODUCCION	134
NOTAS AL CAPITULO I	135
NOTAS AL CAPITULO II	140
NOTAS AL CAPITULO III	146
BIBLIOGRAFIA ELENA GARRO	149
BIBLIOGRAFIA	151

INTRODUCCION

Breves ensayos personales sobre la obra narrativa de Elena Garro despertaron mi curiosidad académica sobre sus planteamientos lingüísticos, fantásticos y sociales. Esta tesis responde por un lado a mi inquietud cultural por revelar las múltiples potencialidades y plasmaciones artísticas del compendio de cuentos Andamos huyendo Lola; y por otro, a mi deseo de romper el silencio que parece impedir un conocimiento acertado de la producción narrativa de la escritora mexicana.

Al principio de su carrera, la obra literaria de Elena Garro se concentra en el ámbito dramático,¹ que merece la atención de críticos, de traductores y del público mexicano y extranjero. En la década de los sesenta, Garro colabora como periodista en el semanario La Cultura en México y paralelamente se inicia en la narrativa. Su novela Los recuerdos del porvenir (1963) la consagra como una de las mejores escritoras del momento y le permite obtener el premio Villaurrutia.² Situada entre "las narradoras vigorosas"³ y como "escritora de primera línea"⁴, Garro publica su primer libro de cuentos La semana de colores (1964). Desde entonces hasta 1979 existe un vacío que la autora trata sin duda de borrar con la aparición casi anual de novelas y cuentos. Así tenemos: Andamos huyendo Lola (1980), Testimonios sobre Mariana (1981) que merece el premio novela Juan Grijalbo 1980, Reencuentro de personajes (1982) y La casa junto al río (1983).

Hasta ahora, lamentablemente, sólo existen tres estudios dedicados con seriedad a la novelística y a la cuentística de Elena Garro. Las tesis de Martha Oehmke Lustanau⁵ y de Rinda R. Stowell⁶ son los primeros intentos de explorar la temática que se desarrolla en Los recuerdos del porvenir.

Carmen Salazar Parr ⁷ posteriormente analiza con profundidad las técnicas narrativas de Los recuerdos del porvenir y de La semana de colores.

Hasta la fecha Andamos huyendo Lola ha motivado una pequeña reseña literaria de Elena Urrutia y un artículo analítico de Robert K. Anderson. Urrutia destaca la composición bipartita de los cuentos, de acuerdo a la participación del personaje Lola o no, la habilidad de la escritora para ocultar la identidad de Lola; y las acciones de Lelínca y de Lucía, personajes claves de la mayoría de los relatos. En la reseña sobresale fundamentalmente la actitud crítica de la lectora Urrutia respecto al sinsentido de la persecución que se ampara de los actantes y "*que no logra convencer ni conmovér*".⁸

Anderson en "La cuentística mágico realista de Elena Garro" ⁹ estudia el procedimiento narrativo mediante el cual la autora combina los aspectos de la realidad con los de la magia, de tal suerte que tanto los personajes como los lectores acaban cuestionándose ¿qué se esconde detrás de las apariencias de lo real y qué es lo verdadero? El artículo de Anderson enfoca las perspectivas que toman los narradores en La semana de colores y en Andamos huyendo Lola. Plantea de esta manera la aplicación de una técnica, yo la llamaré fantástica,¹⁰ que parece regir tanto su obra dramática como su narrativa.

Como estos dos ensayos no cubren la riqueza formal ni temática de los cuentos, mi tesis emprenderá la tarea de proporcionar los elementos necesarios que permitan una visión general de Andamos huyendo Lola ¹¹ y un estudio detenido de algunos relatos. Al principio explico la estructura interna y las relaciones literarias de los cuentos, para buscar en un segundo momento la huella de la escritora en ellos así como el mundo creado a partir de las palabras.

La tesis consta de tres capítulos. El primero explica los textos mientras que los otros dos, los interpretan. En el primer capítulo "La estructura de los cuentos en Andamos huyendo Lula", examino la construcción lingüística de algunos relatos, el funcionamiento de los elementos de la comunicación imaginaria y algunas técnicas narrativas relevantes en ciertos cuentos. Respecto a las técnicas narrativas me concentro en el punto de vista del narrador homodiegético en el monólogo interior, en el diario de vida y en el soliloquio; en la concepción temporo-espacial de los cuentos y en la superación de ésta mediante la imaginación, la memoria y la fantasía. Todos estos procedimientos aplicados al campo narrativo ¹² se engarzan para crear el mundo complejo e independiente de los cuentos como ficción.

La metodología aplicada en el primer capítulo corresponde a los lineamientos de la Lingüística que centra su estudio en la lengua como objeto de ciencia. Fundamentalmente retomo los postulados de Emile Benveniste, de Gérard Genette, de Oswald Ducrot, de Paul Ricoeur y de otros que permiten explorar los signos verbales y su realización en la narratología. A partir de una lectura explicativa se llega a la evidencia de que los cuentos son una estructura autónoma que se bastan a sí mismos; pero que a su vez cimentan el cosmos en el cual se mueven y actúan los personajes.

La literatura como un cuerpo organizado de signos se amplía, en los cuentos de Elena Garro, a otro plano que según Ricoeur constituye la apertura del texto. Ricoeur afirma "*si la lecture est possible, c'est bien parce que le texte n'est pas fermé sur lui-même, mais ouvert sur autre chose.*" ¹³ De acuerdo a esta idea, la literatura activa y promueve la función comunicativa que requiere el desentrañamiento de la significación de los signos y el contenido del discurso. Dichas preocupaciones conforman la orientación del segundo y

y tercer capítulos.

El segundo capítulo emprende el estudio comparativo entre la ideología romántica alemana de principios del siglo XIX y la de los personajes de los cuentos de Garro, que viven en el siglo XX. A partir de los signos verbales ¹⁴ se intenta conocer y entender la situación que los personajes ocupan en su medio social, así como el pensamiento que los mueve a actuar. Empleo el término ideología en el sentido de sistema de ideas mediante las cuales los seres interpretan el mundo y adoptan un tipo de comportamiento. Para establecer las mutuas interacciones entre la ideología y el lenguaje, adopté los conceptos de Eliseu Verón ¹⁵ y las de Heinz Schulte-Herbrüggen.

H. Schulte-Herbrüggen considera que "*El lenguaje [es] un medio para apoderarse mentalmente del mundo.*" ¹⁶ En este sentido, la visión del universo que reflejan los cuentos de Garro parece a primera vista contradictoria. Sus seres literarios buscan explicaciones y soluciones a problemas contemporáneos, referidos a la política y a la cultura, en el pensamiento de filósofos y poetas idealistas del siglo pasado. De esa contradicción nace mi interés por estudiar los puntos de convergencia entre la concepción romántica alemana y la de los personajes de Garro. Me sirvo de la obra de Jacques Druz Le romantisme politique en Allemagne ¹⁷ y especialmente de la obra de Novalis para establecer esta relación.

Elena Garro, como antigua estudiante de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, concede una gran importancia a las interpretaciones filosóficas que guían, según ella, la cultura de un país. El punto de partida para su concepción del mundo y del ser humano lo constituye "*la filosofía espiritualista o trascendente*", nombre que designa al idealismo alemán del siglo XIX. Conocedora del pensamiento occidental, Garro asevera "*La importancia del romanticismo alemán... surge como*

respuesta al materialismo de la enciclopedia francesa, el siglo de las luces." 18

Así como algunos filósofos y algunos poetas alemanes se opusieron rotundamente al racionalismo y al materialismo de los defensores de la Revolución Francesa, Garro se yergue contra el marxismo y contra todo materialismo contemporáneo.

Conforme se organiza la significación ideológica de los textos de Garro brota de ellos la intención del habla respecto de un tema que restituye la huella del autor y el mundo creado por éste. El tercer capítulo "La indagación de Elena Garro respecto del exilio" examina el drama vigente del exilio, el sondeo de las causas y posibles móviles, la caracterización de los personajes de acuerdo al tipo de exilio, los conflictos sociales, políticos y culturales; y las consecuencias vitales. Para investigar el tema del exilio recurro a los aspectos referenciales de los mismos así como a algunos documentos producidos por escritores y especialistas en el asunto.

La escritura de Andamus huyendo Lula descubre la astucia y la maestría con las que Garro forja signos, procedimientos estilísticos y técnicas narrativas contemporáneas -si se los compara con los tradicionales-; que a su vez, proyectan la actitud de los hablantes. Los personajes de Garro son seres que están marcados por la angustia existencial, por la duda ontológica y por la incunicación. La realidad multifacética y oprimiente en la que se mueven se patentiza en el tratamiento del tiempo y del espacio y en la ruptura de los mismos. El poder evocador y poético de las imágenes, de los recuerdos y la nota fantástica que dominan en muchos de los relatos serían suficientes criterios para que Elena Garro se merezca la atención de la crítica.

El propósito global de mi trabajo persigue valorar los cuentos de Andamus huyendo Lula, de tal manera que las dotes de Garro como cuentista y como escritora consciente de la problemática existencial del ser humano en el mundo, sean reconocidos como un medio de búsqueda para superar las trabas del lenguaje y de la vida.

CAPITULO I

LA ESTRUCTURA DE LOS CUENTOS EN ANDAMOS HUYENDO LOLA

Bases lingüísticas y estructura formal de los cuentos

Los cuentos de Andamos huyendo Lola están construidos de acuerdo a una lógica interna que se manifiesta en el discurso, el cual busca la comunicación. En cada uno de los cuentos se plasma el proceso lingüístico que relaciona al emisor, al mensaje y al receptor. El estudio detenido de "El niño perdido" y de "El mentiruso" puede ser considerado como una muestra representativa de cómo funcionan los elementos de la enunciación. Utilizaré para esta parte el modelo descriptivo que presenta E. Benveniste en "L'appareil formel de l'énonciation."¹ En primer lugar, estudiaré el uso de los deícticos en el enunciado de cada hablante y en un segundo momento, explicaré las funciones sintácticas de la enunciación; componentes que ayudarán a captar la actitud del personaje que habla y su situación en el mundo.

Los deícticos: los demostrativos y los pronombres

El cuento "El niño perdido", así como cada uno de los demás cuentos de Andamos huyendo Lola, supone como texto dos elementos necesarios y permanentes que lo configuran como tal: un locutor o emisor y un alocutario o receptor. A partir del siguiente ejemplo analizaré al primer elemento estructural de toda enunciación:

Mis padres nunca salieron de su dichoso barrio del Niño Perdido... y ahora que lo pienso me va bien el nombre y se han de estar acordando de mí, porque yo soy el niño perdido... Pero, no como me decía mi papá: "¡Perdido!... ¡Sinvergüenza! ¡Ojalá y que nunca hubieras nacido!" y luego ¡zas! y ¡zas! y ¡zas! zumbaban los cinturonzos y yo me encogía en el suelo y mis lágrimas me dolían al salir y al correr por mi cara. Sí, en mi casa estaba yo muy perseguido y me escondía en un rincón oscuro a pedirle a Nuestro Señor que le secara la mano a ese individuo, pero Dios dispuso de otro modo y ahora soy el designado por mi calle: el Niño Perdido. (pp. 10-11)

En el fragmento anterior se capta la presencia de un hablante que utiliza la lengua. A través de los índices personales *me*, *mí*, *yo* y de los índices demostrativos *mis* y *ahora*, el locutor organiza su propio discurso, habla y se impone en su posición de sujeto de la enunciación. Este *yo* individual y único que se afirma en el habla, define según Benveniste a la enunciación "*comme un procès d'appropriation. Le locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue.*"² En el discurso del locutor se encuentran las marcas lingüísticas que lo sitúan como tal.

Las diecisiete veces que el *yo* utiliza los deícticos (repartidos de la siguiente manera: 1 *mí*, 2 *mis*, 3 *ahora*, 4 *yo*, 5 *mí*, 6 *me*) ayudan a ubicarlo como a uno de los parámetros constantes de la enunciación, al mismo tiempo que lo caracterizan expresamente. El *yo* es un ser reflexivo que piensa y recuerda su posición vital. La autodefinición consciente del hablante como el centro de su discurso "*yo soy el niño perdido*" y "*ahora soy el designado por mi calle*" permite que el lector capte el sentido egocéntrico y la preocupación obsesionante del emisor, en cuanto participante activo y generador de la situación lingüística de la enunciación.

Con los deícticos el *yo* expresa su individualidad y revela su intimidad, además se sitúa en relación de oposición a otros seres, frente a los cuales se siente inferior o disminuido. Quiere decir que a partir de la situación de enunciación, el sujeto habla de su situación referencial específica. Cuando dice "*Mis padres*" y "*mi papá*", el hablante se relaciona con terceras personas y delimita su relación de hijo frente al padre. Los deícticos permiten que el sujeto pueda referirse al mundo del cual habla³ y en este sentido contribuyen a intensificar la situación del hablante como de un *yo*-infante que sufre maltratos físicos y morales, sin que tenga los medios para remediar su con-

dición de "perseguido". La imposibilidad de desligar "mi" de "papá" lleva al lector a inducir que el hablante trata de considerarse como alguien diferente y prefiere la identificación entre "mi" y "calle", para concluir finalmente que es "el Niño Perdido".

Los deícticos introducen de manera directa al sujeto de la enunciación, como se puede observar en el ejemplo citado u en el siguiente fragmento de "El mentiruso".

Y aquí estoy en el rincón, viendo mi sombra sobre la pared de adobe, con las rodillas y los brazos muy cansados, con mis tiritas de regalos tiradas en el suelo, oyendo cómo roncaban mis padres, mientras yo estoy crucificado sólo porque vi las trescientas setenta y cinco casas de Dios... por eso ahora estoy crucificado en este rincón oscuro. (p. 66)

Tanto el yo de "El niño perdido" como el yo de "El mentiruso" se afirman por sí mismos, sin necesidad de recurrir a intermediarios entre ellos y el discurso que enuncian. La deixis entonces señala al sujeto de la enunciación, posibilita que el hablante haga referencia al mundo que lo rodea, los caracteriza y finalmente alude a los rasgos espacio-temporales de la enunciación.

Los demostrativos "aquí" y "éste" localizan en el segundo ejemplo, el lugar desde el cual el yo habla; y el demostrativo "ahora" fija el tiempo presente de la enunciación. Alrededor de los deícticos se engarzan otros signos con connotaciones negativas que retratan el mundo cruel desde el cual tanto "el niño perdido" como "el mentiruso" trazan su posición básica de emisores.

Los sujetos de los discursos anteriores se dirigen cuando hablan a un ser al cual le transmiten su mensaje. Ese alguien, que no se encuentra de manera expresa en los textos citados, constituye el segundo elemento estructural de la enunciación que se percibe claramente en el siguiente diálogo de "El niño perdido"

-Va oíste, Faustino, nos llevan presas. ¡Escúrrrete! y si te detienen dí que sólo pasaste aquí unos días. Dí la verdad, con la verdad te salvas -me dijo la señora con mucha tristeza.

-¡Ni Dios mande que vaya yo a decir la verdad! ¡No ve que la acusarían de raptó de menor? Si algo me preguntan diré que vine de visita o que vine a... pedir limosna - dije con harta pena.

-Mientras nos llevan, tú te vas a tu casa - me ordenó la señora.

-¡Eso sí que no! Yo no las dejo, prefiero irme a la cárcel con ustedes... - contesté. (p. 20)

Los deícticos que evidencian la presencia concreta del alocutario en el texto son "tú", "tu", "te" y "ustedes". El yo emisor de la enunciación apela a un tú a quien dirige el mensaje con la intención de modificar el comportamiento de éste último.⁴ El yo y el tú son las formas lingüísticas complementarias y reversibles, porque el uno necesita del otro y porque se pueden alternar el uso de los pronombres personales en el transcurso de la conversación, como lo muestra la ilustración. El tú, y los términos que se le asocian, está presente en el momento que el yo le habla.

En el primer parlamento el "yo" identificado como "la señora", llama al tú con el nombre propio. Al respecto se puede afirmar con Philippe Lejeune que los pronombres personales no indican un concepto abstracto, sino una función "qui consiste à renvoyer à un nom, ou à une entité susceptible d'être désignée par un nom."⁵ En el primer ejemplo el sujeto llama al tú con el nombre propio -Faustino- y el lector puede identificar a Faustino con el niño perdido. Algunos deícticos remiten al nombre propio del emisor o del receptor, de esta manera el nombre propio articula al sujeto con su discurso.⁶

La presencia alternada de los componentes del diálogo en la dinámica lingüística entre el yo y el tú, estructura la enunciación de estos dos cuentos; principio que se puede aplicar también en los otro uchu cuentos de Andamus hu-yendu Lola.

Las funciones sintácticas de la enunciación

La enunciación de los cuentos analizados impone las formas estructurales del diálogo comunicativo y también proporciona las condiciones necesarias para la realización de las grandes funciones sintácticas que influirán en el destinatario. Las funciones sintácticas manifiestan los tipos de comportamiento del sujeto yo cuando se dirige a un emisor tú. Entre las funciones sintácticas que se destacan en los cuentos de Garro, considero la interrogación, la intimación y la aseveración.

En "El niño perdido" abundan sobre todo las interrogaciones de Faustino. Su constante indagación personal como niño perdido y fugado, su búsqueda de otro espacio vital, -que no sea el Barrio del Niño Perdido, donde habitan sus padres- y el descubrimiento de un mundo desconocido lo impulsan a interrogarse y a interrogar a los otros. El deseo de Faustino de obtener información lo hace preguntar a los niños de la calle "¿Qué hacen?", lo que promueve una respuesta de uno de los emisores "¿No lo ves? andamos de periodistas." (p. 9) Dicho tipo de interrogación suscita el diálogo y el intercambio de conocimientos entre el emisor y el destinatario.

De las veinticuatro páginas del cuento hay solamente tres en las que no se pregunta algo, lo cual indica la importancia de la interrogación como medio cultural y además como factor desencadenante de la apertura social del niño a los demás. Faustino está apto a la alteridad, aunque los adultos a quienes trata sean adustos y severos con él, como el señor a quien habla

"Ya se murió el Presidente de la República y ahí lo llevan a enterrar." "¿Y las flores?... de seguro que a los Presidentes entierran sin flores y con sirenas, me dije y se lo comuniqué a un señor de chamarra, que me miró con desprecio. Quise explicarme: "Es que los Presidentes no son como nosotros..." le dije. "Es un Secretario que va a su Secretaría", me contestó y se dio de golpes en las canillas con su periódico. (p. 10)

Lo que al principio es un simple cuestionamiento interior se resuelve en una curiosidad que se exterioriza verbalmente en la pregunta de Faustino. El destinatario se muestra menospreciativo ante la ignorancia del niño.

Ciertas preguntas formuladas por otros personajes son del tipo de interrogatorio policial. Las que debe responder Lelínca, -madre de Lucía y amiga de Faustino- en el juicio entablado por Camargo -el administrador del hotel- que la denuncia por estafadora y criminal, son un ejemplo. El interrogatorio que hace el juez a Lelínca, en el siguiente ejemplo, lleva a considerar a la pregunta como un acto ilocutorio o según Ducrot "*comme un cas particulier d'acte juridique, comme un acte juridique accompli par la parole.*"⁷

-¿Se llama usted Inés Cuétara?

-Pues sí y no... verá usted señor juez: Inés es mi segundo nombre y Cuétara es mi tercer apellido.

-¿Y por qué usa usted su segundo nombre y su tercer apellido?

-Pues... porque me da miedo usar mi primer nombre y mi primer apellido.

-¿Y cuál es su primer nombre y su primer apellido?

-Lelí... ¿Usted no tendría miedo si se llamara como yo?

-En efecto, señora, tendría miedo. (pp. 23-24)

Las preguntas del juez tienden a averiguar los datos biográficos de la acusada y el por qué del uso del nombre. Cada interrogación invita una respuesta del interlocutor. Lelínca se siente obligada a responder porque se la inculpa de falsificar su identidad y de proyectar crímenes contra México. Pero la cuestionada, luego de desmentir la acusación, interroga a su vez al juez y establece una nueva relación que Ducrot denominaría uso del acto ilocutorio de la presuposición con fines perlocutorios.⁸ Lelínca interroga con el objeto de ganarse la estima del juez y de promover en éste cierta simpatía.

La interrogación, en los ejemplos citados, además de obtener una información, confronta dos puntos de vista, promueve un sentimiento y otorga el poder de hacer que el acto de palabra se cumpla en función del valor ilocutorio que engendra. Cuando el juez habla con Lelínca, en realidad pregunta, hace lo que dice. En otros momentos, las interrogaciones cumplen simplemente un acto reflexivo y retórico porque nacen de inquietudes personales, como las de Faustino:

¿Pues qué no iba yo a las cantinas a buscar a mi papá? (p. 9)

¿Cómo dicen que la suerte del loco y del borracho es buena? (p. 32)

Estas interrogaciones que el niño se hace a sí mismo no obtendrán respuesta, porque él las considera como enigmas indescifrables. De los anteriores ejemplos se desprende que las interrogaciones en "El niño perdido" son un acto lingüístico que caracteriza la actitud del personaje, descubre el funcionamiento sintáctico e ilocutorio de las preguntas y amplía los datos acerca del hablante y de su cosmos.

Otra función sintáctica de la lengua que se organiza en los textos de Garro es la intimación. La intimación comprende las órdenes que conectan directamente al emisor y al receptor mientras dura la enunciación. En "El mentiruso", los imperativos proferidos por el padre de Carmelo ordenan y exigen obediencia del hijo, cuando dice:

-¡Vete a ese rincón! ¡Híncate! Pon los brazos en cruz y pídele a Dios que te perdone tantísimas mentiras como has dicho esta triste noche en la que te esperamos sin esperanzas de volver a hallarte." (p. 66)

Al mismo tiempo que la intimación refuerza la autoridad del hablante, pone al niño alucutario frente a la alternativa de cumplir o no con la orden impartida. Es el mismo caso del pedido del juez, en "El niño perdido", a los destinatarios: Camargo y Lelínca

-¡Eche el aliento! (p. 24)

-Quedan detenidos por insultos a una señora, a su hija y a la autoridad. Además están briagos. Mañana se ventilará su caso... (p.25)

-Retírese, señora. Una deuda de dos semanas en un hotel no es un asunto penal. (p. 25)

Las órdenes impartidas por el juez crean a través del acto verbal una nueva situación jurídica para los acusados, situación que antes del juicio no existía. Camargo y Lelínca están forzados a cumplir lo que les pide el juez porque el acto ilocutario necesita el cumplimiento de la orden: echar el aliento, quedar detenido o estar en libertad. Por su parte, el juez tiene la responsabilidad de ejecutar la sentencia, aunque no sea inmediatamente.

De los cuentos estudiados se desprende una constante que se puede aplicar a los otros cuentos de Andamos huyendo Lola. Los hablantes como Faustino y Carmelo, Lelínca y Lucía casi siempre se encuentran en una situación difícil y desventajosa frente a sus interlocutores que no responden de manera positiva a los cuestionamientos vivenciales de los protagonistas. Esta situación obliga que los niños huyan del medio familiar y adulto, que Lelínca y su hija se muevan de un lugar a otro para evitar las preguntas y las órdenes y que Dionisia se sienta perdida ante los seres que se consideran superior a ella y que la quieren someter a sus decisiones.

Además de la interrogación y de la intimación, los cuentos recurren a la aserción. Con la aserción se comunica una certeza del hablante, que puede presentar forma negativa o afirmativa. Todos los relatos aseveran algo y se constituyen en aserciones de una realidad literaria digna de creerse. Por ejemplo en su recorrido por lugares santos "el niño mentiruso" describe el espacio y cuenta sus impresiones

Llegué hasta otra plaza grande, amarilla, como de polvo de oro y con sus kioscos de encaje para los músicos. En la plaza hay prados marchitos y unos pilares de piedra o de azúcar quemada, no estoy seguro. Al fondo de la plaza hay otros dos atrios y otras dos iglesias con sus rejías despintadas... ¡Yo nunca he

*visto unos atrios tan grandes, en ellos caben todos los pueblos!
Atrás del muro de pilares hay dos iglesias más, ¡caray ya no
puedo contarlas porque sólo sé contar hasta el cinco! (pp. 56-57)*

Las aserciones afirmativas se implican con las negativas, pero las negaciones del hablante analfabeto y deslumbrado por lo que ve aportan cierta ambigüedad a lo que afirma. Cuando dice "no estoy seguro", Carmelo relativiza el cosmos hiperbólico del cual habla. Como se ve las aserciones no tienen un carácter absoluto, más bien el hablante pone al lector en lo hipotético, en lo posible.

Los cuentos de Andamus huyendo Lola se construyen a partir de emisoras que tienen la intención de representar un mundo, por eso lo afirman o lo niegan. Sin embargo el mundo posee múltiples facetas que escapan del control de los hablantes sobre todo cuando son niños o sujetos medrosos como Faustino, Carmelo, Dimas, Lelinka o Dionisia. Los cuentos cuyos narradores son heterodiegéticos tampoco superan la ambigüedad porque se mueven en un cosmos inseguro.

Las técnicas narrativas

El carácter social de la comunicación facilita la constitución de las isotopías del texto o las redundancias semánticas ¹⁰ que se perfilan mediante las técnicas narrativas. Cuando el lector lee el texto, entendido éste como "Tout discours fixé par l'écriture" ¹¹ entra en contacto con las formas utilizadas por el narrador y puede descubrir la función estructural que cumplen en la obra. La utilización de determinadas técnicas responde tanto a una exigencia intrínseca del relato en cuanto a intencionalidad como a una elección personal del autor.

El signo lingüístico, según Karl Bühler ¹² y Roman Jakobson ¹³, impone al escritor ciertas estructuras a las cuales debe adecuarse. También la época en la que vive el autor le sugiere formas heredadas o creadas por otros. Todo ello no marchita el genio creador del artista, que en definitiva es quien decide la

estructura fundamental que debe concordar con la intención del relato. Por ejemplo, el uso del narrador homodiegético en "Debo olvidar" y el narrador heterodiegético en "La dama y la turquesa" muestran la libertad de Elena Garro. En ambos relatos se trata el descosimiento total del ser humano. El monólogo interior en "Debo olvidar" crea un estado confesional y de inquietud interior; mientras que en "La dama y la turquesa", la presencia del narrador hace obvia la extrañeza de la protagonista frente a una sociedad temible que se le escapa por inhumana.

El objetivo de esta parte del estudio considera la importancia de algunas técnicas contemporáneas que en Andamos huyendo Lola ponen en juego la dinámica estructural entre palabra y sentido; y que al mismo tiempo, propician un acercamiento entre los hablantes de los textos y el receptor. Para tal fin analizaré el punto de vista del narrador homodiegético, el tratamiento del tiempo y del espacio y la concepción fantástica en algunos cuentos de Garro.

El punto de vista del narrador en los cuentos

Para analizar el punto de vista del narrador en algunos cuentos de Andamos huyendo Lola, me valgo del planteamiento de Gérard Genette en el "Discours du récit".¹⁵ El presupuesto de partida de Genette es que todo relato puede ser tratado como el desarrollo de una forma verbal en el sentido gramatical del término. Del presupuesto se deduce que cada uno de los cuentos de Garro encuentra su enunciado en el desenvolvimiento de la acción del verbo.

Justamente en cuatro títulos, la escritora anuncia la acción que va a relatar. En "El niño perdido" Faustino huye de su casa y se siente perdido en México. En "La primera vez que me vi" Dimas se identifica con el ser mexicano derrotado. En "Andamos huyendo Lola" Lelinka y Lucía huyen de Nueva York a Ca-

nadá. Y en "Debo olvidar" tanto Lelinka como el viejo cesante tratan de borrar del recuerdo su existencia deplorable en Madrid. En "El mentiruso" y en "Las cabezas bien pensantes" se dan algunos índices verbales. En el primero se plantea la disyuntiva de saber ¿quién miente: el niño Carmelo o sus padres? mientras que en el segundo resulta difícil establecer una acción porque se relata la discriminación de la mujer a través de la historia. Los títulos de los otros cuentos presentan formas nominales. En "La corona de Fredegunda" se busca el tiempo ido de la monarquía. En "Las cuatro moscas" y en "Una mujer sin cocina" Lelinka adulta viaja mentalmente entre dos tiempos y dos espacios: el de su infancia en México y el de su exilio en Madrid. El último cuento "La dama y la turquesa" cuenta la vida de Dionisia en el mundo de los humanos y su aspiración a regresar a su patria, la piedra.

En los tres primeros cuentos el narrador autobiográfico percibe la historia desde su punto de vista. En "El niño perdido" y en "El mentiruso" el narrador es al mismo tiempo el protagonista; y en "La primera vez que me vi" el narrador es un observador que participa como personaje en la acción. En "Andamos huyendo Lola" el narrador heterodiegético es un elemento privilegiado que atempera su poder concediendo a los personajes el uso de los diálogos. Con menor intensidad que en éste último cuento, el narrador de "La corona de Fredegunda" se comporta de la misma manera. Mientras que en "Las cabezas bien pensantes" pasa algo novedoso, el narrador heterodiegético se desdobra en uno homodiegético, la omnisciencia del narrador cede la palabra y el punto de vista a un yo individual y a un yo plural. En "Debo olvidar" hay dos puntos de vista, uno del que monologa y otro del que escribe su diario de vida. Los tres últimos cuentos de Andamos huyendo Lola son guiados por el narrador heterodiegético, que está atento inclusive al fluir psíquico de los actantes.

Antes de emprender el estudio del narrador homodiegético en los cuentos

"Debo olvidar" y en "Las cabezas bien pensantes", estudiaré el papel polivalente del narrador Dimas de "La primera vez que me vi". Dimas es un animal que ve los personajes, los acontecimientos y el mundo desde el exterior. Pero a su vez participa como personaje en las acciones y se inviste de autoridad para mirar la realidad desde adentro. El narrador-sapo cuenta su historia individual así como la historia colectiva de su país, México y adopta la posición de las capas sociales vencidas políticamente. El uso alternado del yo con el nosotros impone una percepción ambigua en el lector respecto de la distancia entre el narrador y los personajes, entre el lector y los personajes y entre el narrador y el lector.

El yo autobiográfico del sapo se despliega al comienzo y al final de la narración. Desde el principio se encubre la verdadera naturaleza del narrador, aunque se proporcionan ciertas informaciones respecto a su situación no-humana:

La primera vez que me vi tuve una agradable sorpresa. Era un día caluroso, el sol empezaba a ocultarse, la lluvia se empeñaba en no aparecer y yo sin ella me pongo triste... La humedad refresca la piel y reverdece a las hojas amarilleadas por el calor y mi color preferido es el brillante verde. Yo sabía que los otros ya me habían visto. Por ejemplo: en el jardín... (p. 33)

La descripción de su hábitat natural, el gusto por la lluvia y la humedad, su preferencia por el verde así como su exaltada admiración narcisista, "yo era supremamente ágil, gracioso y bello" (p. 35) en apariencias consigue crear la ilusión de verosimilitud, pero a la larga el lector se da cuenta que en realidad la intromisión de un ser fantástico como elemento del cuento destruye dicha ilusión. Bertil Romberg cuando analiza las funciones de los narradores no-humanos los ve como portadores populares de sátira y de alegoría.¹⁶ Garro aprovecha la ambivalencia que produce la unión de un narrador humano

con un ser no-humano. ¹⁷

La mirada de identificación del sapo a través del espejo le proyecta también el mundo de los seres humanos con los cuales se hace participante de la historia de su nación. Muchas veces el paso del yo particular se desliza, sin que el lector se percate, al nosotros colectivo, o viceversa, como cuando dice: *"Fue en casa de los Valle, en donde buscamos refugio una tarde caliente y redonda, cuando tuve el honor de verme por primera vez."* (p. 33) Desde el momento en que el narrador se reconoce como uno de los derrotados conservadores que huye de su patria para evitar la muerte de manos del gobierno liberal de Juárez, asume los intereses ideológicos y la visión de los partidarios de la Monarquía Francesa de Maximiliano y de Carlota. Respecto a este tipo de narrador Rumberg anota *"it is difficult to create a clear picture of his objective behaviour and character, both as far as inner and (most often) as far as outer qualities are concerned."* ¹⁸

El narrador pretende reforzar su visión cuando repite su función de "testigo ocular" (p. 37 y 53) de lo que cuenta. Su autorreconocimiento como vencido así como sus reflexiones partidaristas dificultan verlo imparcial. El narrador no oculta sus tendencias monarquistas *"a nosotros, es decir, a los patrones, les gustaba la Corte y todos amábamos a la Emperatriz"* (p. 35), sus caracteres aristocráticos *"somos caprichosos y de plano nos hacemos una recámara para cada día del año o de plano dormimos a campo raso"* (pp. 45-46); pero por otro lado, trata de hacer creer que era *"apolítico y patriota"* y que procura *"ser el mejor de los ciudadanos mexicanos."* (p. 53)

En "La primera vez que me vi" se combina la focalización cero con la focalización interior. El narrador percibe el mundo desde su propio punto de vista y dice más de lo que saben los personajes o adopta la posición de uno de los

personajes y sólo dice lo que éste sabe.¹⁹ Las apreciaciones del sapo se intercalan con las reflexiones del personaje víctima, con los diálogos de los otros personajes y con el discurso impersonal, lo que contribuye a multiplicar las perspectivas y a enriquecer la información del discurso.

La presencia del narrador-participante en los sucesos, le facilita su calidad de comentador y de crítico; como tal, el sapo esbuza una visión panorámica de ciertas etapas -que coinciden con las históricas- de México. Como existe una gran distancia entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia, él narrador sintetiza o actualiza el pasado.

El narrador tiende a generalizar sus observaciones y a interpretar la realidad a partir de hechos concretos. Por ejemplo después de referirse a la infelicidad del peón Rafael, por causa de la indiferente Fili, Dimas concluye "*Cuando los varones escuchan a las hembras cometen errores, lo tengo comprobado. ¿Qué acaso el propio Emperador no se dejó equivocar por la voz de Carlota cuando le dijo: '¡Acepta, acepta!'*?" (p. 36) De un caso particular el narrador induce lo general y de lo general pasa a su punto de vista individual; crea como consecuencia un reforzamiento de sus opiniones, que no son ingenuas ni imparciales.

La retrospección de los sucesos se hace a partir del propio narrador quien después del asesinato de Rafael y de los simpatizantes del gobierno imperial, exclama "*¡Caray, cuánta sangre derramada en balde!*" (p. 34) A través de estas apreciaciones del narrador, el lector capta la afección de aquél por los caídos y su odio contra los perseguidores (p. 44), su posición en contra de la violencia ciega (p. 40 y 48), su devoción por la Revolución Mexicana (p. 44), su colaboración activa con los inmigrantes mexicanos en Nueva York (p. 49 y 54) y sus creencias religiosas (p. 48)

El narrador conserva viva la memoria de los vencidos de su patria y a través de la rememoración el cuento toma forma. Paralelamente a su saber panorámico el narrador como simple personaje recurre a las interrogaciones y a sus monólogos interiores, de esta forma reduce la distancia entre él y el lector. La focalización se centra en él con el propósito de demostrar su capacidad para percibir planos de la realidad que escapan a los seres humanos. Las cavilaciones del sapu van marcadas entre comillas

"Hay muchos detectives que se hacen pasar por locos y éste desde de ser un 'oreja', me dije con el corazón acongojado por la suerte de la viuda y de la huerfanita." (p. 44)

"A nosotros los mexicanos nunca nos toca lo bueno", me dije dolido. (p. 47)

El narrador usa la técnica interna y la externa para autocaracterizarse y para caracterizar a los otros personajes. En el siguiente fragmento, el testigo describe satanescamente a una mujer argentina

sentí que alguien nos estaba mirando y me volví, sólo para descubrir que sentada en una butaca de cine, estaba una señora desconocida, grandota, güera y un poco calva de la cabeza y de los ojos. Llevaba medias moradas y un portafolio negro. Así, a la luz de la tarde que se filtraba por los vidrios empapados de las ventanas, daba miedo. Era de esas gentes que más vale ver de noche y si se puede, más vale no verlas nunca. (p. 50)

La descripción que traza el narrador intenta ser la misma que evocarían Lelínca y Lucía, quiere decir que el punto de vista del hablante comparte el mismo sentimiento de temor y de odio hacia la observada.

El tono burlón que el narrador emplea para algunos personajes también lo aplica a sí mismo, lo cual tiene como efecto disminuir la tensión de los hechos.

En Palacio hay muchos espejos y me vi adentro de ellos, decir que me puse verde, es un decir. (p. 40)

Me dio gusto no haber perdido mi hermoso color de hoja tierna. Siempre me gustaron las hojas de los mastuerzos y con ellas suelo compararme cuando no ando perseguido, ni en malos pasos, cosa que no siempre me sucede a pesar de mi buena voluntad... (p. 53)

El perspectivismo se logra en este cuento con los juegos de palabras del narrador y con las descripciones que hacen los personajes. (p. 40)²⁰ Por boca de ellos conocemos desde diferentes ángulos al narrador. Para Lucía y para Lelinka, Dimas simboliza la imagen religiosa de Cristo-protector de los des-cariados; para Haroldo, esposo de Doña Gabriela que hospeda a las mujeres ve-nidas de México, "es un sapito mexicano" (p. 53), modelo de virtud y de heroi-cidad. El cuestionamiento de los personajes por saber quién se esconde detrás de la imagen del sapo, -¿los derrotados políticos, los inmigrantes mexicanos, la figura salvadora o simplemente un animalito?- pone en tela de juicio la na-turalidad de una realidad mundana. R. K. Anderson²¹ destaca la habilidad de Garro para confundir al lector con varias posibilidades respecto de lo que es verosímil o aparente, verdadero o falso, sensible o fantástico, o ambos a la vez. Por intermedio del perspectivismo se relativiza la omnipresencia del na-rrador y se acorta la distancia del lector con los personajes.

La frecuencia del diálogo también estrecha el contacto lector-personajes y contribuye a contemporizar la percepción de los eventos. En el cuento todo es rememoración y lo que se cuenta es anterior al relato. La inserción de los diálogos agiliza el transcurrir de las acciones como si ocurrieran en el presente inmediato al acto de lectura. Por las conversaciones, el receptor se entera de lo que el narrador no quiere o no debe asumir de manera directa.

Otra técnica que en diversos textos limita la supremacía del narrador, pero que en "La primera vez que me vi" la acrecienta es el discurso imperso-nal, como se puede apreciar en los siguientes fragmentos

Ahora suele decirse que aquellos tiempos eran otros tiempos, que eran tiempos mejores. Eso es un decir, no hay tiempos mejores ni peores, todos los tiempos son el mismo tiempo aun que las apariencias nos traten de engañar con su espejo. (p. 33)

Oigo decir, por ahí, a los necios y a los miopes, que cualquier tiempo pasado fue mejor. Ya dije, que yo no opino lo mismo. (p. 36)

Según gentes muy cultivadas, todos los mexicanos somos traidores. (p. 43)

La forma casi silogística del planteamiento, del primer ejemplo, de una premisa afirmativa y de una conclusión negativa tajante, persigue convencer al lector de las ideas que avanza el narrador. Insiste en la circularidad del tiempo y en la repetición de la historia, en los mitos que encasillan en fórmulas las tendencias de la personalidad colectiva. Casi siempre el discurso impersonal es rebatido y ridiculizado por el narrador omnisciente, lo que mantiene la distancia entre éste y el lector.

Como el punto de vista y la focalización no son unívocas -como en la literatura tradicional-, el narrador no-humano de "La primera vez que me vi" transmite tanto su visión objetiva como subjetiva; al mismo tiempo que echa mano de técnicas que enriquecen el perspectivismo literario, la suma de información y la conservación o no de la distancia narrativa.

**Formas narrativas en primera persona: monólogo interior,
diario de vida y soliloquio**

Los cuentos de Elena Garro presentan una variedad de voces narrativas. Por el momento mi propósito se limita a descubrir al destinatario del discurso en el monólogo interior, en el diario de vida y en el soliloquio. En segunda instancia distinguiré cada una de dichas formas narrativas y el tratamiento especial de ellas en "Debo olvidar" y en "Las cabezas bien pensantes".

En el siguiente texto de "Debo olvidar" el protagonista, un viejo cesante, habla en primera persona y se sitúa como sujeto de su propia enunciación

Debo olvidar que encontré estas páginas escondidas entre las tablas sueltas del armario... [] Será mejor no mirar por las ventanas que dan a la terraza, aunque a pesar mío, mis ojos no se apartan de ellas y trato de adivinar quién me observa desde las sombras a través de las persianas rotas... Sé que hay alguien y trato de leer estas páginas sin que ese alguien vea lo que leo. ¡Alguien!, la palabra me inquieta, sé que alguien tiene la vista fija en mis espaldas. (p. 175)

El texto atestigua la presencia de un yo hablante que revela su intimidad, que piensa y desea, que sabe algo y teme a alguien. ¿Pero a quién habla? ¿Se puede encontrar en el discurso las marcas de un destinatario otro que el yo? El enunciado no permite que se identifique a un tú diferente del yo hablante. Entonces ¿de qué tipo de comunicación se trata?

A simple vista parece que el discurso no busca un destinatario exterior, sino más bien que el locutor se repliega en sí mismo y se escucha monologar. Genette denomina a este discurso "inmediato"²² porque corresponde, en este caso al monólogo interior. Dicho enunciado es un relato de pensamientos liberados sin introducción de verbos declarativos o de un mediador narrativo, en el cual coinciden el sujeto de la enunciación con el sujeto del enunciado.²³ El destinatario o tú es el yo, pero considerado como otra fase del ego interior, en virtud del desdoblamiento del yo en tú. El monólogo interior engendra una comunicación intrapersonal, no importa que el tú esté callado y que no pueda asumir el papel de locutor; lo que merece atención es su presencia, a quien se entrega cierta información. Pero si el destinatario es el mismo yo, se supone que no existe nueva información, situación que desencadena el problema del monólogo interior como de un acto de lenguaje diferente al acto "normal", entendido éste como el intercambio de la información, con el objetivo de modificar al destinatario del discurso.²⁴

El siguiente texto de "Las cabezas bien pensantes" presenta un discurso nuevo:

¡Lola! me parece que ahora me miras desde un rincón flotante envuelto en vapores luminosos. Te veo con claridad, tienes dos alas verdes de mariposa y estás sentada a los pies de una Virgen. ¡Es la de los Dolores, tu patrona! Eso de Lola confunde. Tu aureola brilla como un sol lunar y en tu corona relampaguean todas las hojas tiernas de los jardines por los que no corriste. Te veo radiante. (p. 171)

Las diferencias con el primer ejemplo saltan a la vista: en este fragmento hay el uso de deicticos (pronombres personales y demostrativos) que informan la presencia de un auditor tú diferente del yo de la enunciación. Este discurso también inmediato, en primera persona, no puede ser considerado como monólogo interior porque fundamentalmente en el acto de la enunciación están explícitos los elementos formales que apelan a un tú, frente al cual Lelinka anuncia algo. Se trata de un soliloquio y según Robert Humphrey "difiere básicamente del monólogo interior en que aunque se trata de un solo hablado supone, con todo, la existencia de un público convencional e inmediato." ²⁵ En el ejemplo citado se repiten tres veces tú y dos veces te, lo que configura nítidamente al receptor. Este permanece callado y tampoco existe un índice de que Lola responderá al locutor.

Otra diferencia entre ambas formas narrativas en primera persona es que el monólogo interior es un discurso para sí, mientras que el soliloquio es un discurso para un tú externo al sujeto hablante. Resulta pues que la comunicación intrapersonal del monólogo interior no intenta enunciar algo que el destinatario desconozca; en cambio, en el soliloquio, el hablante parece suponer que su interlocutor no dará respuesta aunque lo que se informa sea desconocido para el tú y que la comunicación sea interpersonal. La actitud del hablante

te en el monólogo no exige una expectativa de respuesta del tú, como es la situación en el soliloquio.

Otra forma empleada por Garro es el diario de vida que posee características análogas y distintas al monólogo interior y al soliloquio. Sacaremos un ejemplo de "Debo olvidar":

Diciembre 19.- Alejandro me pagó siete mil quinientas pesetas por el trabajo. Pensábamos regresar a pie, pero llovía tanto y teníamos tanta hambre, que no resistimos la tentación de comer. ¡Qué locura hicimos! "A todo se acostumbra uno menos a no comer", decía alguien y nosotras casi nos hemos acostumbrado, eso sí, bebemos agua en abundancia. El gasto fue estúpido y ahora sólo pagaremos la mitad del mes y no podremos marcharnos de este lugar tenebroso. Somos unas necias. Jacinto aceptó el pago de dos semanas atrasadas y sonrió con sus labios disecados. Se acercó Repa, pisando fuerte con sus zuecos: "¿No aceptas que te has bañado siete veces?", dijo arrebatándole la nota a su marido. "Sí, lo acepto...", dije y volvió a sorprenderme que llame baño a esas gotas de agua helada que caen de la ducha y nos dejan jabonadas. (p. 179)

El hablante del discurso es un yo singular, Lelinca, pero también un yo plural porque incluye a Lucía. Se encuentran también referencias a terceras personas: Alejandro, alguien, Jacinto y Repa. ¿Pero quién es el destinatario? El discurso del diario de vida como el del monólogo interior denota la ausencia del tú diferente al yo. Alain Girard reconoce el carácter interpersonal del diario:

L'intimité d'un journal tient au fait qu'il n'est pas destiné au public, mais conserve un caractère réservé, voire secret. L'auteur n'y parle pas aux autres. C'est à lui qu'il s'adresse, pour tenir registre, pour ne pas oublier, pour se rendre compte, ou pour juger. Il n'y a pas échange ou désir de communication avec autrui, qu'il s'agisse d'une seule, de plusieurs ou de nombreuses personnes. 26

Conviene señalar entonces que cuando el yo enuncia algo, se refiere a sí mismo y a todo aquello que se relaciona con él. La comunicación es intrapersonal: el yo y el tú son idénticos, esta coincidencia se puede observar en

las formas personales empleadas. Tanto el destinatario del monólogo interior como el del diario de vida participan de manera total de la intimidad del emisor, situación que no existe en el soliloquio.

Una vez indicado el tipo de presencia del destinatario en las formas narrativas estudiadas, paso a calificar cada una de ellas desde el punto de vista sintáctica. Si la sintaxis tiene por objeto el estudio de los signos y de sus relaciones, veremos cómo se estructuran en los cuentos escogidos de Garro, en función a la clase de discurso y a la organización de los mismos.

Genette considera que un discurso puede ser relato de palabra o de suceso ²⁷ ninguno de los cuales excluye al otro, como parece ser el caso del diario de vida, en el cual el grado de mimesis permite la existencia de la diégesis. El monólogo interior y el soliloquio son relatos de palabras y crean la ilusión de imitar el flujo interminable del pensamiento. De esta manera el locutor se coloca frente a su propia interioridad, en el instante en que los sentimientos, los pensamientos y las reflexiones se originan. En cambio en el diario de vida que también es un relato de palabras, la mimesis disminuye para dar paso a la diégesis; lo que implica que la presencia del informador sea más fuerte que la cantidad de información que transmite y que sea posible relatar sucesos. En la medida en que el hablante del diario de vida se sitúa de manera mediata frente a su mundo interior o al mundo exterior, se produce una distancia entre el momento del nacimiento del pensamiento y el momento posterior de la escritura.

Las tres formas narrativas son relatos en prosa, pero se diferencian sensiblemente de acuerdo al nivel en que se producen en la conciencia del hablante. Por eso el monólogo interior y el soliloquio pertenecen al conocimiento "an -

terior a la palabra" ²⁸ y el diario de vida corresponde al nivel de la palabra hablada o escrita, o conocimiento con cierto orden lógico. Cada técnica desea acercarse a la percepción íntima del yo, pero cada una funciona de modo singular. En el monólogo no se excluye el tono lírico por ser una comunicación no narrativa, por eso el discurso se desarrolla en un flujo constante e inacabado, sin que haya un comienzo, un medio o un fin. El diario de vida tiene a su disposición una amplia gama de construcción, por eso recurre a la técnica del monólogo interior, mientras que éste y el soliloquio parecen excluirse. Como el soliloquio supone una comunicación para otro, el lenguaje debe reflejar dicha intencionalidad.

La organización sintáctica de cada discurso traduce la relación entre el lenguaje y el pensamiento, así como la relación entre el hablante y su mundo interior. Analizaré las características más relevantes de cada forma narrativa desde el punto de vista de la construcción sintáctica.

El monólogo interior y el soliloquio se presentan sin verbo declarativo: el locutor habla directamente e introduce al lector a la elaboración de su pensamiento. ²⁹ En cambio en el diario de vida aunque el yo está presente, puede utilizar los verbos declarativos para presentar a los personajes que juzgue conveniente; toma así el papel del narrador en tercera persona, como el relato de Lelija del 20 de diciembre:

De una manera curiosa, Mario inspira confianza y le hicimos confidencias que él tomó con afecto... A pesar de su extrañeza, nos consuela saber que vive aquí, que contamos con un aliado en esta ciudad en la que somos absolutamente nadie. "Pero ¿y no tiene un solo amigo?", pregunta Mario sorprendido y agrega: "Yo, en su caso me hubiera vuelto ¡loco!" (p. 181)

El diario de vida emplea expresiones que en conjunto dan la impresión de coherencia tanto en la organización de las frases como del pensamiento.

El soliloquio porque intenta comunicar algo supera el respeto a las convenciones expresivas del diario de vida. El locutor del soliloquio en "Las cabezas bien pensantes" quiere que Lola lo escuche, entonces su lenguaje es claro a fin de facilitar una respuesta. Finalmente el monólogo interior se aleja del diario y del soliloquio por su tendencia a la agramaticalidad de la expresión.

La agramaticalidad del monólogo en general se caracteriza por las frases incompletas, por la ruptura de las convenciones lingüísticas, por la utilización de metáforas y de símbolos, por el uso de sintagmas preposicionales y otros que manifiestan la incoherencia del pensamiento o la imposibilidad de plasmar el sentimiento. El discurso del hombre jubilado no corresponde exactamente a estas características, pero se advierte en él algunas notas. Existe en "Debo olvidar" una fluidez continua de sensaciones visuales, olfativas y táctiles que brotan en la asociación de ideas, que a su vez son interrumpidas y representadas gráficamente por medio de los puntos suspensivos.

La presencia de los puntos suspensivos en cuatro momentos, notifican la discontinuidad de las ideas, y representan la vacilación del hablante así como la situación límite desde la cual habla. En efecto, es el miedo del sujeto de que lo sorprendan con el diario, que lo hace divagar. Se nota también la falta de causalidad entre el querer olvidar que tiene el diario en sus manos y la observación del espacio que habita. Luego se concatenan con bastante orden sus frases respecto de sus disgustos y gustos, sin que pueda, controlar su estado de ánimo aterrorizado. (p. 175)

El discurso del viejo responde a la tensión emotiva que experimenta, por eso el lenguaje trata de suprimir toda referencia de los hechos. El mismo hablante lo expresa: "Sé que hay alguien y trato de leer estas páginas sin que

ese alguien vea lo que leo. ¡Alguien!, la palabra me inquieta, sé que alguien tiene la vista fija en mis espaldas..." (p. 175) La repetición de "alguien" sugiere una obsesión del hablante, que se refleja en el signo lingüístico, lo que induce a pensar que lo que sucede en la conciencia del hablante es el cúmulo de palabras, impregnadas de pavor.

Un elemento de economía de la subordinación es la reiteración de tópicos muy empleada por el monologante a través de palabras claves que desatan las asociaciones de ideas como: "escondidas" que envían a su propia situación de encerramiento; "viento" como la fuerza externa que asusta y finalmente todo el campo semántico relacionado con la vista como: *no mirar, ojos, observa, leer, vea, vista*. La redundancia explicita el nexu conceptual del discurso así como la agravación de la tensión del locutor. Se encuentran en su discurso las frases suspendidas que asocian nuevas imágenes, las irregularidades de tipo lógico-causal y la repetición de términos.

La sintaxis del tiempo

Abordaré a continuación la función del tiempo en los distintos discursos, que vengo de estudiar. Harald Weinrich me guiará con su teoría, desarrollada en Estructura y función de los tiempos en el lenguaje³⁰ en lo que concierne al mundo hablado y al mundo narrado. Antes de emprender el tema conviene observar la diferencia entre el tiempo verbal y el físico. El tiempo verbal expresa un elemento de relación lingüística y no tiene nada que ver con las nociones de pasado, presente o futuro porque no son inherentes al lenguaje. Los tiempos verbales no copian los cronológicos, sino que manifiestan "una relación particular entre el que habla y aquello de que se habla."³¹

De acuerdo a la actitud del hablante ante el mundo y a la estructura del

propio verbo, existen según Weinrich dos tipos de tiempos verbales. El primer tipo está conformado por los verbos del mundo comentado, y el segundo por los del mundo narrado.³² Los cuentos corresponderían al segundo tipo. ¿Qué diferencia una situación comunicativa discursiva de una situación comunicativa narrativa?. La situación del hablante en el mundo comentado es una disposición de compromiso respecto de lo que dice. Lelinka en "Las cabezas bien pensantes" usa sobre todo los verbos del mundo comentado:

Nadie ha sufrido en este mundo como ha sufrido Lola. Quizás sólo la Reina María Antonieta a la que nunca conocí, pero a la que nunca olvido. La comparación es válida: dos bellezas, dos juguetonas martirizadas. En verdad no encuentro otro ejemplo mejor en la Historia a pesar de que la Historia está llena de mártires, pero no eran coquetas. Lola no es rubia como la Reina, Lola es morena. Tampoco tiene palacios, escalinatas, bailes ni trajes de seda. Lola sólo tiene un gabán viejo. Pero Lola como María Antonieta ama el campo y ama correr sobre los prados, eso las vuelve parecidas y el sufrimiento las iguala. (p. 168, el subrayado es mío)

Cuando Lelinka asevera situaciones comparativas entre Lola y María Antonieta, las semejanzas y diferencias que establece son tratadas de manera tensa. El discurso emplea el presente y el pretérito perfecto, siendo el presente el punto cero del mundo comentado. Garro intenta combinar los tiempos verbales del ensayo en el cuento. Solamente los dos verbos subrayados corresponden al mundo narrado. Sin embargo en otro fragmento predominan los verbos de la narración:

Para nosotros ya no corre la tinta, ese líquido inventado para dibujar mariposas, vuelos de cigüeñas y ojos de gacelas. Sin embargo "las cabezas bien pensantes" la convirtieron en "tinta funcional" y un día pidieron por escrito el Decreto de Muerte para las mariposas y las mariposas fueron llevadas al amanecer a los paredones de ejecución o a las tapias de los cementerios municipales para ser fusiladas, no sin antes haber cavado sus propias fosas. Así castigaron a esas ladronas de polen que arruinaban a la Economía del Estado. (p. 171)

La actitud del hablante del texto es relajada porque se trata de una situación comunicativa narrativa y el mundo del cual habla está fuera de su alcance, es un mundo cerrado, en el cual no cabe ninguna influencia de la parte del narrador. Sintácticamente se manifiesta en el uso de los pretéritos simples y del imperfecto final, que son el punto cero. Lelinca se coloca fuera de lo narrado para contar simplemente la historia de las matanzas de reinas. El distanciamiento del locutor en este caso es mayor que cuando se trata del primer ejemplo del mundo comentado. En uno no se encara la realidad mientras que en el comentado sí. Si el comportamiento del primero es subjetivo e individualizado, en el segundo es más objetivo y distante.

En "Las cabezas bien pensantes" en general hay predominio del tiempo comentado porque lo que le interesa al narrador es comentar sus ideas e impresiones acerca de la mujer marginada a través de los siglos, encarnada en la figura de Lola. El tiempo comentado se carga de valor histórico porque a la vez que trata el mundo comentado, lo narra situándolo en un contexto lejano.³³ Lelinca comunica el sentimiento de la persistencia de la inferioridad de la mujer, eso justifica la abundancia de los verbos del tiempo comentado y la sensación de que el tiempo no transcurre, sino que está estancado o repitiéndose como lo dice el narrador al final del cuento cuando habla de la huida. (p.174)

La huida aparece como un movimiento circular y continuo, siempre el mismo, sea bajo el régimen monárquico o bajo los actuales regímenes democráticos. De ahí la ironía de Lelinca cuando pregunta: "*¿Y después? No hay 'después' ni hay 'antes' para las personas marginadas.*" (p. 169) La ausencia de pasado y de futuro se compensa con la creación de un ámbito intemporal. Lelinca se imagina que han escapado del tiempo y del espacio y subraya: "*Abajo, los kioscos continúan abiertos a pesar de ser las once de la noche. Aquí no hay ho-*

ras ni relojes. Tampoco existen los Decretos, ni las guillotinas de las imprentas."(p. 172) Si abajo gobierna la cronología, arriba parece regir el presente absoluto, el tiempo que no transcurre. En el tiempo presente sólo se da el comentario incesante del narrador acerca de su visión del mundo.

La perspectiva en el mundo comentado como en el narrado puede ser retrospectiva o prospectiva.³⁴ En "Las cabezas bien pensantes" se intercalan ambas. En "Debo olvidar" sobre todo en el diario de vida la retrospectión sirve como contrapunto de oposición a la existencia presente de Lola. Lelinka usa la retrospectión en los siguientes momentos: los recuerdos voluntarios cuando se acerca con el recuerdo a su niñez y al ambiente navideño; las alucinaciones que sufre la noche del 24 de diciembre; y finalmente, bajo el efecto del terror, el recuento de un crimen:

El miedo nos mantenía con los ojos abiertos y el oído alerta... Tal vez serían las dos de la mañana cuando escuchamos... me da miedo escribir lo que escuchamos... Dos hombres de pasos pesados arrastraban a un tercero que se resistía a avanzar por el pasillo. (p. 193)

Respecto de la prospección en los relatos de Elena Garro en general, se puede afirmar que refuerzan la cosmovisión pesimista y sobre todo la situación de indefensión de sus personajes. No hay futuro ni proyectos, o mejor dicho, el futuro es una repetición pobre y desgastada del pasado y el hombre no puede tener esperanzas porque el presente lo domina.

El tiempo y el espacio

El estudio del tiempo y del espacio en los cuentos Andamos huyendo Lola revelan la contribución de Elena Garro a la narrativa latinoamericana.³⁵

Al tiempo lineal, la escritora mexicana le opone lo mítico³⁶, y al espacio de

opresión, un ambiente inespacial. Esta parte final del primer capítulo investiga la influencia del tiempo monótono y de los espacios de confinamiento en los personajes; y también el empleo de la imaginación, de la memoria y de la fantasía para elaborar otras realidades más espirituales. En la imaginación se incluye la mitología del Paraíso Perdido, el papel del sueño y las imágenes que guardan relación con la ideología cristiana. En la memoria valorizo el simbolismo del Mito de la Memoria y del Olvido en relación a "La dama y la turquesa". Como último paso, revisaré el funcionamiento de lo fantástico en algunos cuentos.

En los cuentos de Garro existe una doble posibilidad para los personajes. La primera es aceptar su mortalidad con todos los condicionamientos que imponen el tiempo y el espacio. La segunda consiste en trascender la materia y sus leyes físicas así como el aparente orden del cosmos, sirviéndose de las propias capacidades humanas. Algunos personajes como los propietarios de los hostales, "los venteros" y los administradores optan por el primer camino y actúan de acuerdo a sus impulsos primarios.³⁷

Las múltiples referencias en la narrativa de Garro, a las desviaciones sexuales, a la promiscuidad y al crimen por satisfacer los apetitos instintivos, hacen de los seres humanos unos peleles. Las versiones animalescas se estructuran a lo largo de los cuentos como un sostenido recurso estético, que se refleja en la caracterización grotesca de los personajes retraídos en un tiempo cronológico y en el ambiente satanESCO de sus moradas. Algunos seres de "Andamos huyendo Lola" son calificados sin piedad

Bucci es "la rata andrajosa" (p. 110), "se deslizaba por la escalera como una serpiente" (p.113) "¿Quién era aquella mujer diabólica?" (p. 127)

May es "esa cerda" (p. 122) "¡Es un áspid!" (p. 134)

La enajenación total de los personajes, sórdidos y su descomposición tanto moral como espiritual cobra niveles absurdos cuando el narrador de "La dama y la turquesa" dice:

Dionisia sabía que no había estado con ratas, sino con algo que no podía definir. ¡No!, las ratas tenían dientes feroces y ojos amables y aquellos seres tenían dientes careados y miradas feroces. ¡Eran otra cosa! (p. 256)

Dichas caracterizaciones reflejan la postura de Garro frente a la abyección del ser humano subordinado a sus pasiones. Comparar al humano con el animal acentúa la irracionalidad del comportamiento, el sinsentido de sus gestos destructores; a la vez que expresa su extremada desilusión frente a la humanidad. El lector se interroga si el nihilismo que recorre los textos pesa más que la ilusión de mejorar.

La persistencia de los mismos estados individuales en diferentes lugares tiende a generalizar esta visión escéptica de la condición humana al universo entero. Efectivamente sobre tres polos literarios con resonancias geográficas definidas como México, Nueva York y Madrid, Garro construye el cimiento desde el cual sus criaturas se mueven en el círculo vicioso de un "mundo... redondo y solitario." (p. 252) El énfasis en los rasgos repetitivos del ser humano evidencia ese transcurrir agrio de la "cotidiana pesadilla" (p. 119), que no deja nada atrás suyo ni que progresa hacia el futuro. Tiempo estancado que gira sobre sí mismo y que desgasta las capacidades de aquéllos que si se rebelan contra la cotidianidad.

A esta sucesión temporal corresponden unos espacios peligrosos, sean cerrados (viviendas de Faustino y de Carmelo, apartamentos y hostales en dife -

rentes ciudades) o abiertos (las calles). La percepción dantesca de los hostales y la presión del espacio en la disposición de los personajes prueba cierto determinismo de las condiciones ambientales, físicas o sociales, sobre ellos. Como bien reconoce Ricardo Gullón³⁸ el hombre crea y modela su espacio e influencia también sobre el mundo que habita.

El edificio del judío Soffer en Nueva York o los variados hostales que Lelínca y Lucía recorren en su exilio por Madrid, son ambientes demasiado calurosos o fríos, llenos de suciedad y de bullicio. Además de causar malestar físico agudizan el desasosiego interior de ciertos personajes. Para Lelínca y su hija "El miedo se instaló en su estudio y el menor ruido las sobresaltaba. ¿Cuándo terminaría ese infierno?" (p. 109) A otros personajes sus moradas de paso les imponen la terrible sensación de ser prisioneros de "el calabozo" (p. 178) "este lugar tenebroso" (p. 179) o "en una carroza fúnebre de tercera clase." (p. 197)

Dionisia ve la ciudad de Madrid como un mundo muerto, exactamente como la niña Lelínca veía México (p. 215). La inanición y la imagen espectral de la paralización general queda grabada en la mente del lector³⁹

Al atardecer paseaba por las calles asfixiantes, en donde el aire estaba quieto, las plazas inmóviles y los palacios en ruinas. La luz había abandonado a la ciudad. Entraba a los hoteles en los que había criados muertos esperando la aparición de algún personaje y, en los muebles de sedas desvaídas de los vestibulos, sólo encontraba a personajes iguales a los Vallecaps. La intrigaba el uniforme infame de aquellos personajes y de pronto supo la verdad: había caído en una ciudad penitenciaria, poblada de convictos. (p.240)

La fuerza evocadora de un ambiente que se amplía a la ciudad de Madrid, la convierte en un cementerio inerte de seres muertos en vida, apagados por el tiempo puntual, por los espacios prisioneros y por la propia voluntad.

En los cuentos se distingue por un lado, la falta de decisión individual de algunos personajes para elevarse del torbellino caótico de una sociedad exangüe y por el otro, la determinación de otros por arrancarse de las tinieblas para buscar la luz. Entre éstos tenemos a Faustino, a Carmelo, a Dimas, a Lelínca, a Lucía, a Diego y a Dionisia, que a pesar de coexistir en los mismos espacios opacos, luchan con encarnizamiento para liberarse del peso de la caducidad y de la mediocridad. No importa que obtengan éxito o no, lo que interesa es que obran para modificar el tiempo y el espacio contemporáneos.⁴⁰ Para quebrar con los espacios oprimentes y con los tiempos de silencio y de angustia⁴¹ algunos personajes se adhieren sólidamente a la imaginación, a la memoria y a la fantasía.

Ruptura del tiempo y del espacio

La imaginación

Más que una función intelectual, como lo propuso Sigmund Freud,⁴² la imaginación constituye un substrato de la vida psíquica. Actualmente muchos estudiosos de la psicología han aclarado el papel de la imaginación en la vida del ser humano. Me parece que la definición de Gaston Bachelard, resume acertadamente el poder de la imaginación: "*L'imagination littéraire est, dans le psychisme humain, l'expérience même de l'ouverture, l'expérience même de la nouveauté.*"⁴³ La imaginación transfigura y supera lo real.

Trastocar la espacialidad y la temporalidad no es una simple postura práctica, sino una empresa vivencial y filosófica, porque existe según el romántico Novalis "*une fantastique transcendante*"⁴⁴ o la búsqueda de un sentido superior detrás de las acciones humanas. La imaginación crea los mi-

tos, valoriza los sueños y sostiene el simbolismo de las imágenes del mundo espiritual que el ser humano ha ido forjando en el transcurso de los siglos. Me interesa desarrollar la posición de Garro respecto a dichos factores imaginativos, que se repiten insistentemente en los cuentos y forman a la larga ciertos tipos de estructuras míticas.⁴⁵

Mircea Eliade⁴⁶ estudia la estructura y la función de los grandes mitos en el ser humano; afirma que los mitos manifiestan las acciones sagradas y los acontecimientos más significativos del ser individual e histórico que lo conducen a su propia revelación. En mi estudio me interesa recalcar el aspecto intemporal o "*tiempo primordial*" que revelan los mitos así como su estrecha relación con la religión.

La indagación del paraíso perdido de Lelínca (p. 84, 208), de Lucía (p. 142) y de Dionisia (p. 232) las lanza a la búsqueda y al regreso a una existencia primigenia, carente de espacio y de tiempo materiales con el objeto de renovarse y de renovar la creación del mundo. El deseo de esas mujeres por reintegrarse a la eternidad o al inicio del origen tiembla sus ánimos y como consecuencia les ofrece un sentido a sus existencias.

Lelínca quiere abolir la duración siniestra de la adultez, por eso se refugia en la contemplación de la infancia "*in illo tempore*"⁴⁷, de esta manera se despreocupa de lo contingente y hasta de la muerte. En el fondo esta mujer que acude a su infancia como a su paraíso perdido, desea restablecer a través del juego y de la fantasía infantiles- la perennidad y la absoluta libertad que va más allá del tiempo.⁴⁸ En "Las cuatro moscas" y en "Una mujer sin cocina" Lelínca regresa imaginariamente a México y recrea poéticamente un mundo maravilloso que contrasta con la estrechez de su vida en Madrid.

Más que una evasión de los problemas, el esfuerzo del personaje es el movimiento inconsciente de muchos seres humanos para volver al inicio divino (religare)⁴⁹ y espantar de manera efectiva los asechos mundanos. Durand resume admirablemente la importancia de la imaginación cuando dice: "*Lutte contre la pourriture, exorcisme de la mort et de la décomposition temporelle telle nous apparaît bien, dans son ensemble, la fonction euphémique de l'imagination.*"⁵⁰

Lucía, como su madre, percibe en Dimas la imagen cristiana del Redentor, y el paso de la eternidad al tiempo histórico (p. 53). Su afán de festejar la Semana Santa significa para ella el regreso de la divinidad a la tierra y la idea de que las pesadillas terrenales pueden acabar. De ahí que en sus visiones religiosas coexistan elementos naturales con el fin de hallar "*el final de la desdicha*" y "*la señal de la dicha*". (p. 154)

Dionisia, la turquesa que ha caído en el tiempo "*de las tinieblas*" (p.254) indaga y rebusca en su memoria todos los indicios que la puedan acercar al "*tiempo de cristal, tiempo celeste*" (p. 232-233) de donde emana la luz, el agua y el viento. El ansia de recuperar el origen vital puntualiza la cosmogonía de la tierra y la recreación de todo ser.⁵¹

La añoranza del pasado para los personajes femeninos mencionados, patentiza la nostalgia del paraíso perdido; éste se entiende como la infancia que no regresará, como el país de origen que se ha dejado atrás o como la piedra que no se recuperará. En Lelinka, en Lucía y en Dionisia hay una tensión para reintegrarse al inicio de la creación y a la participación divina en lo humano. El mito del paraíso perdido es un catalizador como lo son los sueños.

El sueño, forma imaginativa y metáfora del inconsciente humano, crea sus propios símbolos,⁵² fuerza la contradicción de los antagonismos en presencia y

permite que los personajes compensen sus deseos y trasciendan sus conflictos. Para Enzo Paci⁵³ el sueño contiene dos notas específicas: tendencia al origen y preparación al futuro. Estos dos movimientos se encuentran en varios cuentos de Elena Garro. La motivación fundamental que los ocasiona es el corte del tiempo estéril de la repetición, como consta en "Las cuatro moscas"

Los días en el hostel eran amargos, se decía que siempre era el mismo día, se decía que alguien había abolido a los domingos, a las fechas y a las fiestas y que ya no quedaba espacio para ningún sueño. El tiempo de sonar había terminado. La memoria había escapado a la memoria... También quedaba un miedo permanente. (p. 203)

Contra la manipulación del tiempo, algunos personajes conquistan el derecho de soñar y de vivir al ritmo de un tiempo subjetivo⁵⁴ que se somete al deseo. Se construyen así, un orden nuevo y opuesto al que viven. Los sueños actúan sobre los individuos y pueden ejercer una función negativa. Es el caso de Faustino que dice: "yo no tengo suerte con los sueños, en ellos me persiguen y siempre me quedo como paralítico." (p. 16) Otras veces el sueño es revelación y posibilidad de cambio como cuando Lelínca se encuentra con una mujer que la saca de su vaciedad. "La mujer sostenía unas flores, le tendió una mano y la llevó al Edén en el que un sol inmenso yacía entre jacintos y amapolas." (p. 84) Lucía se consuela con los sueños, en compañía de sus gatos emprende aventuras imaginarias que le hacen olvidar el hambre y el terror al hostel. "Arriba, en el 'cuarto de paso', en esos espacios de espera quieta, los tres amaban soñar con ángeles de alas de oro que algún día los llevaría a un prado azul sembrado de margaritas blancas. El prado celeste era ondulante e inmenso, más grande que todos los mares juntos." (p. 142)

Los sueños descubren una existencia autónoma, más allá de la razón y de sus limitaciones, enteramente libre del peso de todos los días. Los sueños

invitan a los personajes de Garro a exonerarse de las restricciones vitales y a alejarse de la muerte, a ascender por encima del cosmos y a ascender también a la interioridad de sí mismos. Jean Charles Falardeau⁵⁵ advierte la coexistencia de la realidad y de los sueños en las imágenes literarias que la sociedad y las obras artísticas promueven para concluir que los contenidos oníricos manifiestan las dificultades sociales para la satisfacción de los deseos como la proyección de potencialidades futuras. El arte enfrenta la sociedad y se opone al entramamiento sistemático de los anhelos individuales. Garro en sus cuentos emprende a través de sus personajes la denuncia de lo que coarta la plasmación de una existencia digna, al mismo tiempo que deja que el lector se imbuya de la imaginaria creadora de otras esferas.

Varios símbolos hilvanan en los cuentos la conjunción entre la ideología y la praxis de los personajes.⁵⁶ La ideología cristiana y romántica se matiza con el sincretismo mexicano, lo cual se vierte en el uso de imágenes con profunda simbología religiosa y mítica. Me valdré de la riqueza poética y psicoanalítica que descubre Gaston Bachelard detrás de los elementos del aire, del agua, del fuego y de la tierra para aplicarlas a la cuentística de Garro.

Con las imágenes del aire, según Bachelard⁵⁷ el ser humano se yergue a la trascendencia y a la sublimación. El ascenso provoca la conciencia de liberación de la tierra y el sentimiento de grandeza espiritual. Pero la ascensión no solamente es un viaje hacia arriba, sino también una caída hacia los abismos. El indito Carmelo experimenta las dos acciones: "Sale del mundo" para alcanzar la Gloria pero luego debe incorporarse o descender a la vida terrenal. Acerca de su subida, cuenta:

Santa Rita me llevó a la puerta... "Sube para que veas desde arriba todas las casas de Dios", me dijo. Subimos a la azo-

tea de la iglesia y vimos sus cuarenta y nueve cúpulas saliendo como huevos grandísimos en el techo y también el cielo muy azul, con unas plumitas de nubes, su aire fresco y muy azul y muchas, muchas torres y cúpulas de todas las iglesias que hay allí. Nos quedamos viendo esa mañana del otro mundo... y volví a encontrarme en el atrio, donde hay una cruz tan grande como un árbol (p.58)

El ascenso de Carmelo a los lugares santos y a la pura divinidad marca su impulso hacia lo intemporal e inespacial. La visión que transmite "del otro mundo" se desmaterializa, el niño se libra del peso físico y se transporta a lo vaporoso, a lo inasible. En su tentativa de subir más allá del cosmos, Carmelo liga al mundo con el cielo. La imagen de comunicación entre ambos es la cruz, símbolo de lo horizontal- estable con lo vertical-activo. Para los mesoamericanos la conjunción de la mujer-hombre y de la tierra-cielo se simboliza con una cruz-árbol.⁵⁸ Para Eliade la imagen de la cruz esconde la mitología del Centro del mundo⁵⁹ y la incursión de Cristo en la tierra.

A la cruz que es elemento de tierra se asocian los dos polos opuestos de la vida y de la muerte, del nacimiento y de la resurrección. La correspondencia de ambos constituye la concepción cíclica del tiempo circular para la religión cristiana y para los aztecas. Esta creencia se afirma cuando Lelinka, Lucía y sus familiares celebran las fiestas litúrgicas de la Resurrección (p. 33, 41) o la Encarnación del hijo de Dios en la historia (p. 53). La necesidad del cristiano de repetir el drama de Cristo, desde su venida hasta su ascensión, encierra un comportamiento mítico, de acuerdo a Eliade. Cristo sería el arquetipo por excelencia que proclama su condición de trascender la historia. La síntesis de la tierra y del cielo, de la materia y del espíritu no forma una simetría perfecta, pero de las contradicciones para congeniar los contrarios nace el compromiso vital de los personajes.

Contrariamente a las imágenes aéreas de la ascensión figuran las de la

caída, pintadas por el narrador de "Una mujer sin cocina" :

Era un veintiocho de junio y la tarde aplastaba a la ciudad con su aire sofocante; la inminencia del calor terrible como un incendio seco y sin llamas, amenazaba a Lelina, sensible a los vapores hirvientes que escapaban de los automóviles y de las fachadas de las casas. No tenía ningún lugar adonde ir, nadie la conocía y ella no conocía a nadie. Había aprendido a ser fantasma recorriendo avenidas y cuartos amueblados. (p. 211)

Estas pinceladas de resistencia de la materia a elevarse evocan la caída, su pesantez y rigidez, pero a la vez la psiquis de la mujer reducida a ser "fantasma". Frente al cuadro macabro de una naturaleza voraz, la forma de Lelina guarda cierto aspecto alado, entonces cierta expectativa en el vuelo.

El cuerpo celeste obra como otra imagen aérea en "La primera vez que me vi". La mirada de las estrellas por el loco americano abre dos posibilidades para el personaje. Primero las estrellas son los únicos ojos que contemplan su soledad y desesperación. Segundo, las imágenes aéreas significan el solo aliento para su mente extraviada en "esa noche oscura y abandonada de la alegría" (p. 44) Si la estrella no viene al hombre, éste va a ella y la contempla. El espectáculo silencioso y luminoso quiebra por un instante, la incomunicación del demente y su completo abandono en el mundo. Las estrellas lo invitan a soñar, a desear que es otra forma de vivir.

Lola también se extasía delante del cielo azul que contiene a las estrellas. En "La corona de Fredegunda" se dice:

Ahora sólo le quedaba mirar de vez en vez al cielo... Lola no se quejaba de su triste sino, miraba a las estrellas que señalaban rutas abiertas en los azules del gran cielo y a las cuales llegaría alguna vez purificada por el sufrimiento. Para Lola, el sufrimiento era natural y las estrellas, seres felices corriendo por los campos violetas en los cuales vivían protegidas por el gran sol, ahora tan lejano y al que ella casi había olvidado. (p.141)

Lola es un animal encerrado que se encuentra lejos de la luz. Cuando pue

de captar las constelaciones se siente transportada por los aires, sobrepasa los límites de su condición de gata oculta en el hostel y se maravilla con la ilusión de que un día ella también formará parte de ese paisaje de eternidad y de paz.

Otra imagen simbólica y mítica que guarda su valor literario en los cuentos de Garro, es el agua. Voy a revisar el funcionamiento de lo acuático en "La primera vez que me vi". El agua y la lluvia son componentes naturales y sobrenaturales para Dimas, al contacto de los cuales se renueva la vida y el sapo encuentra una dicha sin par. Las asociaciones que ligan la caída de la lluvia a la Semana Santa, traducen la aspiración de Dimas a integrarse a esa agua regeneradora que lo hace sentirse "bendito" (p. 33). La comunión del narrador con el agua y la lluvia lo ayudan a experimentar la sed constante del líquido celestial. El sapito es para Lucía y Lelínca, el redentor-liberador de los mexicanos, traído por la lluvia. ⁶⁰

La lluvia crea y destruye, anima o desconcierta. Cuando el agua se abate sobre el carró que conduce a Lucía a Deportación, es un presagio nefasto. En su camino mata las flores y su llanto al caer es el mismo llanto de la joven. Pero el camino a la realidad suprema es para los cristianos, como para Dimas, un camino de lágrimas y de sangre. Eliade subraya que "*Le symbolisme des Eaux implique aussi bien la Mort que la Renaissance.*" ⁶¹ Como la lluvia, la sangre porta el dolor de la muerte, pero también la felicidad de la regeneración. Dimas está obsesionado con la visión demoledora que le inspira el olor, la espesura, las formas y la proyección de la sangre humana. De manera implícita, la sangre se asocia al odio, a la absurda destrucción de la condición humana. De manera explícita, Dimas quiere destacar el aspecto aspergen-

te de la sangre, cuando se refiere a la muerte inútil de Rafael "Su sangre es plendorosa salpicó la tierra oscura." (p. 37) El líquido rojo de los inocentes lava las impurezas de la tierra y de sus habitantes.

Para Lelinca, la sangre connota la crueldad humana. Ella sufre pesadillas acerca de crímenes cometidos por los "demonios" en contra de gente inofensiva, lo cual agrava la tensión de Lelinca y despierta sospechas en contra de los hosteleros, vistos con las manos "ensangrentadas" (p. 180, 222). La cantidad de actos de homicidio, de suicidio y de criminalidad en los cuentos enfatiza la imagen de un mundo lobesco, agitado por matanzas y teñido por la sangre: "Había mucha, mucha sangre en esa habitación llena de espejos y sobre un lecho de cabeceras de mimbre japonés había una joven rubia asesinada..." (p. 152).

La sustancia del fuego se disemina por los textos, pero ella forma el nudo simbólico de "Una mujer sin cocina". Para Lelinca, el fuego es el calor de la familia perdida⁶², el mundo fantástico de la infancia, el país ausente y sobre todo la luz de ese otro espacio que se vierte raramente en el planeta de los hombres. El fuego engendra seguridad y tibia⁶³ para la niña: "Por las noches la cocina brillaba con el fogón encendido y las criadas movían platos, abrían alacenas olarosas a frijol, a maíz, a chocolate y al milagro de 'los peces y de los panes'" (p. 211) El fuego resplandece y se convierte en signo de inmortalidad, del más allá cuando contempla el siguiente cuadro: "Junto a un muro estaba el Sagrado Corazón de Jesús, en medio de un paisaje inmenso de cirios ardiendo. Era un mar de llamas que parpadeaba." (p. 219) Lelinca acude diariamente a su cita con el fuego de la cocina, a través de él percibe la caducidad del cosmos y la fascinación de transportarse a lo fantástico.

"Lelínca columpiaba los pies en la silla de tule y esperaba a los dragones, a los nahuales, a las cenizas y a las lenguas de fuego, anuncio del fin del mundo." (p. 220) El fuego anuncia pues lo escatológico y lo apocalíptico. Mientras el agua calma, el fuego inquieta por resumir los polos del bien y del mal. ⁶⁴ El pecado convierte al dulce y cálido fuego en una amenaza que quema y arrasa la vida de aquel que falta, ante él la niña se estremece "Lelínca contempló los carbones encendidos y vio que los muros de la cocina se achicaron. Se estrecharon tanto, que sólo quedó lugar para una brasa de carbón encendida que brillaba en medio de la oscuridad más completa." (p. 227)

Para completar las imágenes de los elementos constitutivos de la cosmogonía en los cuentos de Garro, falta hablar de la tierra. En "Una mujer sin cocina" Lelínca aduce la petrificación de Pedro, que recuerda la imagen bíblica del castigo de la mujer de Lot. ⁶⁵ Lelínca se compadece del castigo que convierte a Pedro en una piedra. El narrador refiere: "¡Sobre esta piedra edificaré mi iglesia", había dicho Jesús mirando a Pedro. ¡Pobre Pedro era una piedra! Siempre sintió pena por él, aunque le daba escalofríos que hubiera negado a Jesucristo tres veces, antes de que cantara el Gallo." (p. 211) La petrificación es un efecto de la traición, provoca la cólera divina, ⁶⁶ pero a la vez rememora la circularidad del tiempo que como una ruleta en el aire repite lo que pasó y anuncia lo que sucederá. Así como el agua, las estrellas, y el fuego, la piedra designa la voluntad suprema y la supervivencia espiritual en la tierra.

La memoria

El rol de la memoria es de suma importancia en todos los cuentos de Andamos huyendo Lola, inclusive en los que parece fluir sólo el presente del habla.

Estudiaré la memoria como factor fantástico y atemporal, en el sentido que le comunica G. Durand en "L'espace, forme a priori de la fantastique" ⁶⁷ y a partir del análisis mitológico de Eliade en "Mythologie de la Mémoire et de l'Oubli". ⁶⁸

Durand postula la capacidad de la memoria para liberarse del tiempo perdido y para producir nuevas imágenes sobre materiales vividos. Cuando Lelinka y Dionisia evocan el pasado, lo hacen de manera estética. La memoria organiza el movimiento de la vida pero ésta incluye también un repliegue en lo ido; de tal manera que lo resumido en la rememoración es el tiempo negado de lo que se trata de recuperar. La memoria, al igual que la imaginación, contiene una virtualidad eufemística para enfrentar el tiempo cronológico de la muerte y para asegurar cierta continuidad en la esperanza.

En "La dama y la turquesa" se amalgaman con habilidad creadora las tres vertientes de la imaginación, de la memoria y de la fantasía, que facilitan a Dionisia el viaje en la dimensión de lo desconocido y de lo misterioso. A través de la memoria, Dionisia estructura su existencia mineral y su existencia humana así como los múltiples choques entre ambas. Tomaré las ideas de la mitología hindú y griega acerca de la memoria y del olvido para establecer algunos puntos de comparación con el último cuento de Andamos huyendo Lola. Según Eliade, existen dos formas de imágenes literarias en el mito hindú: las que se refieren a la condición humana (la cautividad, el olvido, el sueño y otras) y las que guardan relación con la abolición de la condición humana (la memoria, el despertar, la rememoración, etc).

Así como la amnesia en la mitología es provocada por el ingreso del ser en la vida, Dionisia -la piedra- irrumpe en la existencia de los humanos y su

fre "*la catástrofe del olvido*" (p. 232) El olvido es un tipo de sueño en el que el sujeto se siente perdido y desorientado. La mirada del mundo, del ambiente y de sus habitantes resulta para el amnésico algo penoso. Dionisia ve la tierra como "*las tinieblas*" en contraste con la luminosidad que percibe cuando recuerda el tiempo infinito de sus orígenes. La cautividad del hombre hindú se debe a la dependencia de las cosas materiales, situación diferente para Dionisia que se desinteresa por completo de lo mundano. La confusión de su ser le viene de su extrañeza en el cosmos humano, lo cual la impulsa a recordar su morada mineral "*Dionisia se encontró fuera de ella misma, sola y extraña en una calle de Madrid. Sabió de la joyería a ciegas, privada de la luz y caminó entre personas gruesas, de carne porosa y cabello hirsuto. No sabía qué hacer, pues nunca se había hallado fuera de la turquesa en la que nació y vivió tantos años luz.*"(p. 233)

Para Dionisia como para los antiguos filósofos griegos, el olvido es una especie de muerte, de exilio; para evitarlo se esfuerza por recordar el pasado "*Mientras pudiera recordar un trozo de luz perdida, existiría.*"(p. 233) Así como el amnésico, del mito estudiado por Eliade, necesita de la ayuda de un ser puro para salir del olvido, también Dionisia debe pasar por un intermedio diario para borrar toda huella del mundo pesadillesco y terrenal, en el cual estuvo encarnada. Don García obra como el salvador, el que conoce el verdadero ser y propicia el regreso de Dionisia a sus orígenes.

Lo fantástico

A través de la imaginación, de la memoria y de la fantasía algunos personajes de Garro exploran la realidad que los circunda. En este sentido la fantasía aunque sea una escapatoria, cumple artísticamente "*to show how awful,*

how limiting and imprisoning, the human world is".⁶⁹ A la par que la fantasía exorcisa la realidad, crea "una tierra prometida imaginaria"⁷⁰ diferente a la prosaica de todos los días. Como lo fantástico sigue siendo una veta rica de variados estudios de la obra de Elena Garro⁷¹, yo examinaré simplemente las vías más relevantes de Andamos huyendo Lola, como: el desdoblamiento, la metamorfosis y la aparición y desaparición de seres.

Garro pule el empleo del desdoblamiento en sus cuentos; ya antes lo había utilizado.⁷² La dual existencia de Lelinca en "Las cuatro moscas" y en "Una mujer sin cocina" cuestiona el problema de la identidad, distorsiona las nociones de tiempo y espacio y reproduce un medio irreal. Cuando la mujer Lelinca se disocia de la niña Lelinca, el espacio y el tiempo propio de los dos instantes se disocian también. El efecto inmediato es la fragmentación de su ser al punto de ignorar qué le pasa y de dudar de su existencia. En el fondo, Lelinca se desdobla para conjurar el aislamiento, los peligros, las amenazas de muerte y esa carga agobiadora de terror que la persigue. La proyección de sí en su pasado infantil visualiza la ruptura de su ser en dos sujetos completamente antagónicos y divisibles que carecen de continuidad. La ambivalencia del sujeto y del objeto, de lo verídico y de lo posible dificulta saber quién es la adulta y quién es la infante Lelinca, quién huye del persecuidor y a quién se le aparece su familia materna:

Le pareció normal que su madre hubiera atravesado la pared blanca, pero una vez que se fue, Lelinca sintió que alguien le clavó una espada en la garganta. No pudo gritar de dolor y sólo vio cómo sus cuatro tías se desvanecían con velocidad y las cuatro a un tiempo. Quedó sola en la habitación cuadrada, presa de aquel dolor terrible y cayó fulminada. ¡Mamá!, gritó con una fuerza que nunca hubiera imaginado y corrió al muro por el cual la madre se había ido, lo cruzó sin dificultad y se encontró en la vieja cocina de su casa. (p. 22)

Los juegos espaciales entre la habitación igual a hostal madrileño y la

vieja cocina de México, la intemporalidad así como el misterio que envuelve el estado de orfandad de Lelínca en relación a su madre, desarrollan el motivo del doble.⁷³ Lelínca encuentra en su ser infantil la presencia de otra parte de sí misma con la cual se funde. La integración de la mujer en la niña evidencia la complejidad del ser humano: individuo polivalente y múltiple a la vez, ente de la conjunción entre pasado y presente, personaje de pesadilla-sueño y de realidad.

En "La primera vez que me vi" y en "La dama y la turquesa", Garro recurre al tema fantástico de la metamorfosis. En el primer cuento es un sapito que se transforma en hombre, luego recupera su forma animal para finalmente investirse de la apariencia humana. En el segundo, una turquesa se convierte en mujer, hasta que logra ser liberada para regresar a un topacio. Estas formas de antropocentrismo "constituyen una trasgresión de la separación entre materia y espíritu"⁷⁴ de acuerdo a Iodorov. Quiere decir que el ser viviente del batracio así como el ser inanimado de la piedra preciosa, a través de lo fantástico, tocan la dimensión de lo humano; en el primer caso, para penetrarse y en el segundo, para separarse.

Dimas, el sapo-narrador, averigua qué hay de encubierto en las simples apariencias, qué se esconden en las repeticiones y gestos automáticos de los personajes, qué se vislumbra del misterio subyacente de la condición humana reflejado en un espejeo perpetuo de engaños. Dimas descubre los distintos registros de la existencia: *"Me gusta contemplar de cuando en cuando, lo que está oculto entre las luces cegadoras del tiempo redondo que nos envuelve y que nos cubre igual que una copa centelleante."* (p. 36)

Aunque el sapo cobre la forma humana no pierde su potencialidad animal,

así enriquece más la visión que el lector se construye de los personajes. La metamorfosis de Dionisia es más rotunda y radical, lo que origina la escisión total entre el mundo de los vivientes y el mundo mineral del cual ella procede. La piedra turquesa cesa de poseer sus atributos propios, en el momento de su transformación; desde entonces corren paralelas las dos perspectivas vitales: la luminosa de los minerales y la opaca de los seres humanos. Ningún posible encuentro o acercamiento media entre ambas.

Desterrada de su esfera fantástica, Dionisia ve el nuevo mundo y a los habitantes como siniestros, vacíos de espiritualidad y condenados por sí mismos a padecer una lucha sin cuartel. En un tiempo y espacio cósmicos, Dionisia evoca y anhela la inespacialidad y la intemporalidad de su ser piedra. En la medida en que recupera resquicios de su identidad primera, se desplaza a través de tiempos y espacios dispares; revela así la existencia de otros mundos más cercanos a la naturaleza y a la belleza, al Edén y a la armonía. Como consecuencia, el universo contemporáneo de los terrícolas se desnuda de su halo 'humano' para mostrar toda su fealdad y agresividad.

La metamorfosis de la turquesa en mujer abre la puerta al cuestionamiento de la antimateria. En una de las correrías de Dionisia para encontrar a los seres humanos que la han hecho sufrir, se encuentra transportada a otro siglo, con otros personajes, pero "...ahora se enfrentaba a invisibles fantasmas. Los seres atroces habían perdido cuerpo, pero estaban ahí, esperando en las tinieblas... Las ratas, los chulos y ahora 'la antimateria' la acechaban." (p. 260) La intrusión amenazadora y destructora del mundo humano fuerza a Dionisia a escapar a su patria mineral. Como su existencia animada aparece como una simple equivocación de puerta y un haberse "metido en el revés de las cosas", (p. 261) ⁷⁵ Dionisia siente el imperativo de una nueva metamorfosis.

Otros dos cuentos, "Las cabezas bien pensantes" y "Las cuatro moscas", también explotan el recurso fantástico de la metamorfosis. En estos dos casos, los personajes logran traspasar las fronteras físicas y materiales para elevarse del mundo y de sus contingencias. En el primero, Lelinca -que también experimenta la náusea de la existencia como Dionisia- percibe la lenta transformación de la gata Lola en una reina-mariposa. Pero además relata el viaje eterno a la Gloria celestial:

El mundo es muy hermoso, Lola. Lo recuerdo, lo recordamos todos ahora que hemos escapado a sus Decretos. Desde aquí arriba, Lola, contemplamos sus brillantes lagunas, sus bosques, quedan pocos que se hayan escapado al incendio, sus mares espumosos, sus volcanes festivos que regalan increíbles fuegos de artificio y sus pocos ríos que todavía no han logrado ser 'apresados'. Tú, radiante Lola, nunca más andarás avergonzada por tu viejo gabán, con tus ojos de Minerva bajos, ante las miradas de sospecha de los otros. Ya nunca padecerás el miedo. Estás libre de los golpes y de las comisariás. Has dejado de ser "Lola la Indeseable" para convertirte en Lola la Deseada, Minerva resplandeciente y María Antonieta la Muy Amada Reina... (p. 172)

El soliloquio de Lelinca concentra su atención en la pérdida de toda limitación social e histórica que mantenga a la mujer en una situación de inferioridad. En el plano ideal se cumplen las aspiraciones terrenales de Lelinca, la equidad de la mujer y el bienestar de sentirse viva y bien, la desaparición de todo sistema judicial y de coacción y el goce de estar en el paraíso. Se trata de una metamorfosis completa y simbólica que aspira a superar la fuerza arbitraria de la Ley para realizarse en el Deseo, pulsión y fuente individual de todo crecimiento. 76

En "Las cuatro moscas" el insecto prestará su apariencia y su poder de suspenderse por los aires a Lelinca, a Lucía y a los gatos Lola y Petrouchka. De pequeña, Lelinca quiere obtener el milagro de convertirse en mosca para tocar a la "pequeña diosa" que se encuentra en el escaparate del jabonero Don

Tomás, aún sabiendo que el contacto puede provocarle la muerte. La idea la persigue inclusive fuera de su país y ya adulta. La metamorfosis se produce después de muchos años de espera, en un feliz sueño. La jabonería se torna "el reino de oro del jabón" (p. 209) y los seres transformados en moscas vuelan hasta alcanzar las mejillas de la muñeca. Esta conversión en insectos guarda una simbología existencial, porque desde ese entonces surge en Lelínca la conciencia de superar el miedo paralizante y de aceptar en consecuencia toda la energía de la imaginación para sobrellevar el exilio. La fantasía expresa: "not only our deepest fear, but also our greatest aspirations; not only our hidden shames, but also our finest hopes." 77

La aparición y la desaparición de seres es otro procedimiento explorado por Elena Garro en varios de sus relatos. En "La primera vez que me vi" Dimas recibe de la señorita Ceci, una mariposa para Lelínca. Hecho inexplicable, en la ruta, la mariposa de oro se escapa, vuela y recobra su libertad. Detrás de la imagen aérea del animalito late la concepción acerca de la existencia efímera de la belleza natural. (p. 43)

En "El mentiroso", los sucesos son normales hasta que Carmelo quiere regresar al autobús Flecha Roja y se da cuenta que ha desaparecido. "Si cosas más grandes como las ciudades se esfuman ; cuánto más un Flecha Roja!" (p. 55) La desaparición del autobús indica por un lado que el niño sale del mundo cotidiano; y por otro lado, que ingresa a un medio animado de ángeles, de seres divinos y mágicos y de otros más temibles. Con la imaginación del narrador-niño, se pasa de una percepción 'normal' a una 'anormal' porque escapa a las restricciones de tiempo y de espacio comunes. La quebradura de un sistema racional y de causalidad se mantiene hasta que "el camión Flecha Roja" apare-

ce nuevamente por obra de San José. Garro plantea de esta manera la coexistencia de ambas realidades para el indiecito: la concreta y la fantástica, mezcladas ambas con la religiosa. ⁷⁸

La simbiosis realidad-fantasia se disocia del todo en "La corona de Fregunda". Diego es un personaje excepcional que para conjurar la maldad de los fonderos de Madrid, transforma el local de Fe y de Fausto en un antiguo palacio de principios de la era cristiana. Para Lelinka y Lucía la aparición de un muro que encubre la puerta de la fonda es un "hecho insólito" (p. 165), pero para Diego es un acto justiciero con el fin de condenar a vida a los propietarios de la fonda; por eso declara con cinismo: *"Bellas Artes ha declarado monumento nacional a este palacio y pasará mucho tiempo antes de que autorice el derribo..."* (p. 166) En este caso lo fantástico salva a las clientas de la fonda de una estadía tirana y dependiente, ofuscada y antinatural.

La protagonista de "La dama y la turquesa" también se admira ante la desaparición de sus victimarios y explotadores. Y una pregunta le preocupa; cuando pensaba que podía enfrentar sin miedo a sus antiguos conocidos: *"¿Por qué se habían desvanecido Vallecas, Paula, Rosana y Móstoles? Tampoco existía don Inocente. Sería inútil buscar a doña Inmaculada o a Marichu Móstoles y recordó el terror que repandían aquellos personajes."* (p. 259)

La ambigüedad del cuento empuja al lector a preguntarse si lo vivido por Dionisia no ha sido una simple pesadilla, fruto de la aterración y de la soledad; tesis que pondría en duda la existencia humana de la piedra. Si se avisora la posibilidad de lo "real maravilloso" ⁷⁹ se puede aceptar más fácilmente la intervención fantástica de Don García, a cuyo impulso la apátrida Dionisia habitará de nuevo su lugar natal.

En "La estructura de los cuentos en Andamos huyendo Lola" he planteado las bases lingüísticas y formales de los textos y he estudiado con detenimiento algunas de las técnicas narrativas contemporáneas que Garro emplea. La explicación de la organización interna de la estructura y de la aplicación del punto de vista del narrador, fundamentalmente, en el monólogo interior, en el diario de vida y en el soliloquio, la sintaxis del tiempo y la función de éste en el mundo hablado y en el mundo narrado, así como la concepción temporo-espacial y la disolución de ella mediante la imaginación, la memoria y lo fantástico conciernen al texto literario en cuanto tal.

CAPITULO II

LA IDEOLOGIA ROMANTICA EN ANDAMOS HUYENDO LOLA

En el primer capítulo he tratado de definir el cuento como una estructura que favorece el funcionamiento y el uso comunicativo y representativo del lenguaje. El carácter 'dialogado' de la obra literaria, sugerido por M. Bakhtine entre otros, presupone reglas internas y propias a la estructura. No obstante sobre la base del texto se configura el contexto ¹: la intencionalidad y la significación del mismo. La ideología como la temática forma parte de la estructura externa, pero se ligán íntimamente al sentido primero y literario del cual fluyen. ²

René Wellek advierte que por el lenguaje, la literatura adquiere su dimensión social pero no se reduce de ninguna manera a ella. ³ Un cuento es un producto imaginario de un artista que vive en una sociedad concreta. ⁴ Sin embargo la invención personal puede o no asentarse en la realidad y esto en diferentes grados. En Andamos huyendo Lola se incrementa el proceso de contraponer la libertad de la imaginación a la contingencia de la vida social.

El procedimiento lúdico y dinámico de la interrelación literatura-sociedad pasa por la conceptualización de los personajes acerca de la política, de la cultura y de la sociedad en la que están insertos. Las valoraciones son el pulso de las actitudes vivenciales de los sujetos frente al cosmos. A pesar de servirse del siglo XX como encuadramiento temporal, las criaturas de los cuentos piensan como los románticos del siglo XIX. Esta comunión de ideas y de disponibilidad emotiva impulsa a comparar la ideología de los máximos representantes del Romanticismo Alemán con la de los personajes de Garro. ⁵ El estudio comparativo debería aclarar los motivos recurrentes que estructuran

el quehacer de los seres ficticios en un universo contemporáneo; así como la postura de la escritora.

Las corrientes ideológicas se propagan todavía por medio de la literatura. En las huellas que dejan en las obras se pueden rastrear algunos indicios de los grandes problemas que enfrenta una sociedad en una época delimitada.⁶ Tanto los románticos alemanes como Elena Garro se han arriesgado a través de la palabra escrita a trazar algunos conceptos políticos y culturales. En la política estudiaré las nociones del Estado, de la Monarquía y las relaciones entre individuo y sociedad. En la cultura revisaré la posición romántica acerca de la religión, del pueblo y de su arte.

Política

Definición romántica del Estado

Para los románticos germanos, el Estado posee una existencia propia, independiente de la voluntad de los individuos, que se gobierna de acuerdo a sus propias leyes elaboradas en el curso de la historia.⁷ En este sentido, el ser humano no puede modificar las legislaciones ni aplicar una constitución mundial a todos los pueblos, porque cada pueblo posee sus características irreductibles.⁸ El Estado se edifica, según los filósofos idealistas, en la fe y en la continuidad histórica y no en la elección de los ciudadanos,⁹ ni en los contratos sociales.

Garro enfoca en "Las cabezas bien pensantes" su preocupación por el Estado contemporáneo, las manifestaciones políticas y la organización. Para Lelinca, el Estado es un títere y un ente deformado que asienta su poder sobre principios universales inspirados en el lema de la Revolución Francesa: libertad,

igualdad y fraternidad. Según Lelinca, las "cabezas bien pensantes" son el organismo oficial que dirige la vida de una sociedad en nombre del pueblo que lo ha elegido. Para promulgar las leyes y decretos, el grupo intelectual se reúne en un "Juicio". Dicho tribunal en lugar de velar por la aplicación de la justicia, abusa del poder que le ha sido entregado. Los términos mordaces que Lelinca usa para referirse al Estado, muestran su desdén y su crítica:

"Las cabezas bien pensantes" han legalizado el Insulto, las patizas y las comisarias para las Minervas. ¡Así es la vida Lola, incomprensible! Sobre todo si recuerdas cuántas leyes y cuánta justicia se ha inventado en tu nombre. ¡Minerva! Pero, la vida no se parece a la vida de la que hablan "las cabezas bien pensantes", una vida: ¡Justa y Justiciera! Por eso "las cabezas bien pensantes" gozan de todos los Derechos del Hombre y tienen muchísimo más poder que todas las Cámaras de Diputados juntas. ¡Son la Quinta Columna del Poder! (p. 170)

La narradora apunta hacia dos direcciones: primero, demostrar la incongruencia de una sociedad que se proclama libre, igualitaria y justa en sus principios, pero que en la práctica es coercitiva, elitista e injusta. Segundo, poner sobre el tapete la condición de marginalización de la mujer en la historia. Luego, la narradora ironiza cuando constata que Lola no puede disfrutar de los Derechos porque la legislación está hecha por los hombres y para los hombres: *"La dificultad reside en que para gozar de los Derechos hay que ser Hombre. Y ser hombre es algo así como ser Diputado por lo menos y como no eres Diputado, Lola, no tienes ningún Derecho."* (p. 170)

Tanto para los idealistas alemanes como para Lelinca el primer deber del Estado es servir a la comunidad. Pero el Estado lo olvida sistemáticamente, sobre todo en la sociedad capitalista, porque ha caído en la voluntad arbitraria de unos cuantos individuos que la someten a leyes artificiales para proteger sus propios intereses egoístas. Además de haberse convertido en un ser de

pendiente, el Estado mantiene el statu quo imponiéndose por la fuerza. Lelínca menciona los decretos de muerte, los fusilamientos en masa y toda clase de atropellos que emplea el Estado para conservar su puesto y someter al simple individuo.

Tanto los románticos alemanes como Lelínca desean que se reviva el Estado Medieval y el gobierno monárquico sustentados en los pilares de la fe y la obediencia; y se oponen al Estado moderno y contemporáneo que se obnubila con la autoridad ciega de la razón. En este sentido, Lelínca se alía al pensamiento de Novalis ¹⁰ que en 1798, en Fe y Amor, sostiene que la razón es incapaz de otorgar las bases que puedan consolidarlo; en cambio arguye en favor de los lazos interpersonales. ¹¹

Frente a las incongruencias entre la teoría y la práctica políticas, situación que se ha agravado en la era contemporánea, Lelínca se mofa del Estado y de sus principios abstractos; al mismo tiempo que ataca y denuncia constantemente a sus representantes. La visión de Lelínca acerca del Estado deforme y corrupto, se acompaña de un sentido desmitificador de lo que han sido los grandes movimientos que han sacudido las estructuras de la sociedad del siglo XIX y XX, así como de las ideologías que las han defendido. ¹²

Preferencia política por la Monarquía

La voz de los personajes de Elena Garro se eleva en contra del racionalismo y el optimismo de éste, pero a la vez quiere desentrañar lo que es el Estado tirano en muchos países de América Latina. La parodia del Estado que presenta en Andamos huyendo Lola, tiene el efecto de poner el dedo en la llaga de uno de los problemas más alarmantes de la coyuntura actual. Paralelamente a este objetivo se percibe la simpatía romántica por la monarquía.

Algunos personajes de los cuentos evocan con profunda nostalgia los gobiernos monárquicos que han conocido de manera directa. Así tenemos al noble Dimas que rememora la corte del Emperador Maximiliano y de la Emperatriz Carlota en México ¹³, en "La primera vez que me vi"; al judío Soffer que no hace sino soñar con el Emperador Francisco José de Viena ¹⁴, en "Andamos huyendo Lola"; y Dionisia que recuerda a los Reyes de Ravena ¹⁵, en "La dama y la turquesa". Otros personajes poseen un conocimiento indirecto de las antiguas o actuales monarquías. Entre ellos están: Diego, gran conocedor del reinado de Isabel la Católica y de Felipe el Hermoso ¹⁶, en "La corona de Fredegunda"; Lelinka, defensora de la Reina María Antonieta ¹⁷, en "Las cabezas bien pensantes"; y finalmente Evita, admiradora de la Reina Victoria de España ¹⁸, en "Las cuatro moscas".

¿Qué razones invocan los románticos para elaborar la apología de la forma de gobierno monárquica? Los pensadores idealistas conciben un Estado 'natural', que a semejanza de los demás seres vivientes nace, crece y muere. Según esta posición, el gobierno ideal que corresponde a este Estado 'orgánico' es la Monarquía. ¹⁹ Los idealistas alemanes del siglo XIX defienden la Monarquía republicana en oposición al gobierno democrático que implanta la Revolución Francesa. Critican agudamente la separación del poder ejecutivo del legislativo y la multiplicación de consejos representativos. ²⁰ Garro parte del contraste gubernamental que opone la República democrática a la Monarquía para presentar la reflexión romántica de algunos personajes respecto de los Emperadores.

Los románticos exaltan la presencia de los monarcas ²¹ y en su visión se les concede un halo divino. Dimas recurre al lenguaje poético y plástico de las comparaciones para comunicar su asombro ante la Emperatriz Carlota:

A nosotros, es decir, a los patrones, les gustaba la Corte y todos amábamos a la Emperatriz. ¿Y quién mejor que ella para ser amada? Nadie tan transparente como Carlota, con su traje blanco como de cisne, igual al de los cisnes que se paseaban en el lago para ofrecerle su retrato. Nunca vimos un peinador semejante al suyo, de seda japonesa de la más fina, ni manos tan melancólicas como sus manos, olorosas a nardo. (p. 35)

La imagen grandiosa e intangible de la Emperatriz se eleva aún más con los símiles del cisne y el nardo. Al mismo tiempo se cristaliza la comunión, tan buscada por los románticos, entre el ser humano y la naturaleza. Como contraste a esta aspiración, Dimas pinta a los gobernantes de México con extrema crueldad. Victoriano Huerta, por ejemplo, es un ser violento que se ocupa de administrar la muerte de sus enemigos y menosprecia la belleza de las flores, a las que llama "pendejada". Huerta como Juárez necesitan para guardar el poder: sangre, fusilamientos y muertes; hechos que los alejan de la bondad casi inmanente que se percibe en los monarcas.

Además de la superioridad y de la belleza estética de los emperadores, se insiste en su nobleza. De la magnanimidad habla Soffer, no sin dejar de oponerla a los abusos que, según él, se cometen en la democracia de los Estados Unidos, responsable de los desórdenes políticos y sociales; manifestaciones que no existían en el reinado de Prusia:

En Viena éramos todos muy felices, los Archiduques nunca tenían dinero, sólo tenían amigas muy lindas Karin, como tú y como esa pobre niña [se refiere a Lucía] y les hacía regalos. Una vez al año, mi padre me decía: "Ponte elegante, vamos a visitar al Emperador". Y el Emperador Francisco José nos recibía y pagaba las deudas de los jóvenes pícaros que iban a la Opera... ¡Era muy noble el Emperador Francisco José! En sus tiempos no sucedían estas cosas... ¡terribles! (p. 70-71)

Si la democracia da pie al libertinaje, al abandono de los ciudadanos y al continuo chantaje de los gobiernos -la persecución de Lelinka y Lucía, por ejemplo-, la monarquía se propone como el gobierno perfecto que protege la

tranquilidad de cada ser social y el bienestar de todos. Mientras que el Estado democrático se interesa por el poder y el dinero, el Estado monárquico cuenta con la colaboración mutua y la amistad. La aserción de María, una inmigrante rusa en Nueva York, expresa esta idea: *"En América puedes matar a quien te dé la gana y no te pasa nada. ¡Ah! pero si robas tres dólares te meten a la cárcel."* (p. 131) La oposición resulta clara: a los objetivos políticos y financieros de la democracia se prefieren los sentimientos humanitarios de la monarquía; a la arbitrariedad capitalista, la protección paternalista de los jefes emperadores.

El conocimiento directo y personal de los monarcas se distorsiona por el sentimiento de nostalgia que exagera la realidad. En cambio la apreciación indirecta se preocupa sobre todo de los símbolos reales y de las cualidades intelectuales de los Emperadores, que tornan su versión menos poética y más verídica. Diego, partidario de la corona de España, transmite mejor la ideología romántica acerca de la monarquía. Este joven conoce al dedillo la evolución histórica de su patria desde el Emirato de Abderramán, pasando por los Califas, el Primer Borbón y así consecutivamente hasta llegar a la época moderna. Además, Diego lleva consigo algunas joyas como la moneda del reinado de Isabel la Católica, el anillo de esmeralda de Felipe el Hermoso, la corona de oro de Fredegunda y un cetro de oro, adornado de piedras preciosas. (Para algunos transeúntes, las joyas de Diego sólo son réplicas.)

Diego quisiera que se implante nuevamente la Monarquía o "la Revolución" para desterrar el egoísmo de gente como los pequeños burgueses que dirigen los hostales, contra quienes reniega: *"¡Gentuza! ¡Son gentuza! espero que llegue la Revolución y barra con ellos. ¡Parásitos! Actúan sólo movidos por el re-*

sentimiento de clases... para ellos los señoritos, aunque no tengan dinero son los señoritos y se ensañan." (p. 154) Diego ataca la mezquindad de "la chusma", que como Fe y Fausto, alcanza un lugar social, pero pasando por encima de los demás.

Lelínca, amiga de Diego, también se declara abiertamente admiradora y ferviente monarquista. En "Las cabezas bien pensantes" además de atacar al Estado capitalista, hace el elogio de algunas mujeres que han ocupado puestos políticos importantes en algunos lugares. Entre ellas menciona a Cleopatra y a María Antonieta, a quien compara con Minerva. Lelínca utiliza la mitología griega y romana para consagrar la divinidad de Minerva-Ateneas, como la "Diosa de la Razón", entendida ésta como la inteligencia y la sabiduría y no como la capacidad fría y abstracta, elogiada por el Siglo de las Luces.

Tanto Minerva como María Antonieta, según la narradora, han sido penalizadas con castigos injustos que van desde la negación de sus existencias hasta la guillotina, así lo explicita: "Las cabezas de Minerva están encerradas en vitrinas internacionales, aisladas, para que el pueblo las contemple, pero que no sufra el contagio." (p. 168) El trato violento que la sociedad imparte a las mujeres por pensar, despierta el cuestionamiento y la perplejidad de Lelínca, que las considera víctimas y mártires de la historia.

¿Quién más infortunada que una reina marginada? ¿Quién más infortunada que María Antonieta? y ¿Quién más traicionada que la diosa Minerva? Su existencia es ¡ilegal! Nadie le dará documentos de identificación, ni trabajo, ni trato de persona. Los descalzonados que tomaron tu nombre, Minerva, inventaron la ilegalidad de tu persona. (p. 169-170)

La última parte de la cita refiere cómo la Revolución Francesa hace desaparecer la Monarquía para proclamar la soberanía nacional y sustituir una sociedad de órdenes por otra dotada de una estructura clasista. La misma Garro

se da cuenta de la imposibilidad de instaurar un gobierno casi ya caduco en la actualidad cuando sostiene que prefiere la democracia al gobierno comunista:

... no hay democracia en México. Y si no puede haber un estado monárquico, que haya una democracia, porque la monarquía era más democrática que los gobiernos sudamericanos o que los gobiernos totalitarios. Y todos los países subdesarrollados van hacia el totalitarismo... Están a un paso, ¿verdad? 22

Las relaciones entre los individuos y la sociedad

Otro rasgo peculiar a la ideología del romanticismo alemán es la idealización de las relaciones sociales. Sus propugnadores defendieron la validez de actitudes tales como la obediencia, el amor y otros; y el respeto a las jerarquías sociales establecidas, entre ellas la familia. El contacto entre individuo y sociedad se estrecha, de acuerdo a los románticos, cuando la obediencia de los súbditos soporta la autoridad del monarca. El poder resulta imposible si no median el amor y la fe entre todos los miembros de la comunidad y su representante máximo. El individuo se concibe como elemento del todo indisoluble que es el Estado. Y el rol del guía consiste en unir todas las partes al centro director y estabilizador. 23

El individuo se debe al Estado como el Estado se debe al individuo, de tal manera que la libre voluntad sea la marca del respeto mutuo. Tanto Novalis como Schlegel perciben un orden natural en el cosmos y en la vida social. Para conservar ese equilibrio se debía obrar siguiendo las exigencias que dictaba la religión. Por medio de la religión interior el ser humano se une a Dios y colabora al mismo tiempo al mantenimiento de la armonía social. 24

Los principios inconscientes de la fe y de la obediencia, que nacen de un

acto personal y religioso, garantizan una vida estable porque aceptan la inviolabilidad del orden social y de sus privilegios. Esta postura les ha valido a los románticos, el calificativo de reaccionarios y de tradicionalistas.²⁵ Interesa dilucidar la actitud de los personajes de Garro que comparten dichos argumentos.

El romántico alemán A. W. Rehberg afirma: "*Oui, les hommes sont égaux devant Dieu, mais seulement en rapport avec leur Créateur. Entre eux, il n'existe pas d'égalité.*"²⁶ Esta creencia va en contra de la igualdad preconizada por la Revolución Francesa y soporta el estatuto de privilegios de las clases aristocráticas que regía en la Edad Media.²⁷ Otro pensador lleva más lejos su propósito cuando sostiene: "*Si les divers éléments de la société civile n'étaient pas différents et inégaux, il n'y aurait pas d'Etat.*"²⁸

Cada uno de estos aspectos de la mentalidad romántica se captan en Andamus huyendo Lola, pero pasados por el filtro de la experiencia de sus criaturas literarias que constatan la desintegración de la familia y de la nación así como la pérdida de los valores espirituales en la era contemporánea. Si el mundo ideal de los románticos les atrae es por su sola posibilidad de paz y de esperanza. Desde el primero hasta el penúltimo cuento, Lelinka cree en los lazos humanos de la amistad, de la piedad, en la familia y en la religión.

Lelinka pone la amistad en un pedestal, cada amigo es un tesoro que hay

que conservar porque está desapareciendo de la era presente. Por eso su exaltación cuando rememora el encuentro con María que se le acercó mientras ella y su hija esperaban la visa para los Estados Unidos. *"Las tres descubrieron en los árboles el hilo que une a todos los hombres en su afán de encontrar el Paraíso Perdido que buscamos. Así empezó la amistad con María. Una amistad entrañable fincada en la terrible soledad que las rodeaba a las tres."* (p. 84)

Como las relaciones se van deteriorando en el contexto actual, algunos personajes de Garro persisten en hacerlos revivir, mediante la práctica de un humanismo religioso cuyos valores giran alrededor de la caridad, de la piedad y de la compasión al prójimo. La postura de benevolencia encuentra un sentido cuando Lelinka entiende la situación de desamparo del niño Faustino y lo toma bajo su responsabilidad; cuando el viejo Soffer invierte sus ahorros en un edificio para acoger a los perseguidos y cuando Dimas tiende la mano a sus compatriotas en apuros.

Para los personajes románticos, la contradicción entre el querer personal y el comportamiento social radica en que el ser humano vive en función exclusiva de su bienestar y se olvida de los demás. Dimas ironiza con la paradoja del mundo capitalista: *"Parece que según crece el Progreso se achica la Caridad. No estoy seguro si 'contra Progreso, Caridad o al revés, si contra Caridad, Progreso.'" (p. 48)* La ecuación planteada entre materialidad y espiritualidad no se soluciona en una síntesis dialéctica porque una prima sobre la otra. Lelinka abunda en el mismo sentido cuando comenta: *"Todos tienen prisa, todos están muy ocupados, han perdido el lujo real de gastar el tiempo charlando con mendigos y 'molestamos'. Era un lujo real que ya no se practica, aunque quizás el mendigo pueda ser Jesucristo como lo aprendí en la escuela teresiana."* (p. 191)

A una situación de hecho del presente se la contrasta con el pasado, del dese-

quilibrío moral del primero se pretende sacar partido para superar su vaciedad, con la práctica de costumbres de antaño.

En contacto con la fragilidad humana, el personaje romántico pierde su credulidad en los demás. La indiferencia, la ruindad o la bestialidad de mucha gente induce a Lelínca a exigir cierta justicia humana para ella; su hija y sus gatos. Su inocencia primera cede ante el sufrimiento innecesario que, por ejemplo, Repa y su marido le infligen. Lelínca piensa que una sanción severa como la pena de muerte es capaz de detener la maldad de los hoteleros. (p. 163) Pero en el fondo, Lelínca está convencida que no puede existir justicia más fiable que la del cielo; lo cual explica, muchas veces, su estoicismo frente a las desigualdades sociales y su esperanza de encontrar recompensa para su dolor en el otro mundo.

El siguiente parlamento de Dimas notifica con acierto la mentalidad del romántico respecto a las diferencias sociales. El tono burlón y la cita de la Biblia refuerzan la idea de la imposibilidad de cambiar la naturaleza humana, cualquiera sea el contexto histórico en el que se desenvuelva:

¡Para que luego digan que no hay diferencias! ¡Siempre las hubo, las hay y las habrá! Para no ir más lejos: ¿es igual "Bambi" que María Félix? ¿Es igual "María Candelaria" que "El Padrino"? Sólo los necios me dirán que sí, pues es sabido desde la infinidad de los tiempos, que en la variedad está el gusto. ¿O qué quieren? ¡que vivamos sin gusto? Aunque como se dice: "Hay de todo en la vna del Señor."

Si la premisa postula la quimera de la igualdad, la conclusión deja entender que cualquier movimiento de protesta o de reclamo es inútil. Nace entonces una actitud pasmosa de aceptación y de resignación frente a las condiciones de existencia. Dimas transmite esta convicción de los románticos:

Quejarse encierra peligros. Pongamos por caso: se queja la mamá de un bracero difunto y corre la tinta y sale que murió apretujado en la cajuela de un camión de carga. ¿Quién se friega? La mamá del difunto, que si traidora a la Patria, que si embustera, que si estafadora. Por eso es más seguro velarlo con sus cuatro cirios comprados a escote, sus Aves Marías y esperar a que llegue el Dichoso Domingo de Resurrección [...] (p. 40-41)

Dentro de la perspectiva idealista, encuadra bien el comportamiento dócil y contemplativo de Lelinca. Como cree que la situación de los miserables no cambiará, aboga por la piedad y la compasión humanas. Queda entonces descartada la posibilidad de que el Estado moderno haga algo en favor de los menesterosos, o que sus magistrados, burgueses militares obren en esa dirección. Muy por el contrario, cada vez se afianza su certeza de que cualquier autoridad abusa de su poder. Como consecuencia el mundo se divide no en función de clases sociales, sino en función a la pertenencia de dos bandos políticos: los "perseguidos" frente a los "perseguidores" (p. 138) o los "vencidos" frente a los "vencedores" (p. 199).

Los perseguidos -como Lelinca- han perdido el hogar familiar y nacional. Para Lelinca la familia es una realidad del pasado infantil que la tira de su abatimiento a través del recuerdo: "Recordaba con precisión a sus padres y trataba de alcanzarlos y llegar a los jardines en donde jugaba y en los que existían fuentes alborozadas, jacarandas tendidas como sombrillas moradas y tulipanes rojos." (p. 211) El núcleo familiar es tan importante para Lelinca que se apena de los que no lo tienen como los niños abandonados, los mendigos y los extranjeros. Desde el abandono del hogar o del país de origen los vencidos peregrinan por otros lugares en donde también se codean con la indolencia y la incomprensión, de las que habían huido. El desencanto frente a las vanidades terrenales que enajenan al hombre moderno hace decir a Dimas: "¡Va-

nas son las glorias de este mundo! Vanas y huecas." (p. 49)

La expresión de Dimas está cerca del eco elegíaco de las Coplas de Jorge Manrique y de toda la tradición hispana que contempla el correr de la vida hacia la muerte inevitable e igualadora. En un mundo de odios, la tarea de los románticos por regenerar al ser humano desde el interior parece quijotesca. Por eso Lelinka acude a su Dios personal para imbuirse de su amor y emprender su misión espiritual con el prójimo. La oración es el medio privilegiado de contactar la divinidad y de sentirse protegida frente a sus perseguidores. Los rezos mitigan los peligros sociales e individuales, pero a largo plazo, Lelinka se da cuenta de sus limitaciones, entonces se lanza a la búsqueda de lo absoluto. Absoluto que este personaje sabe de otra realidad intangible en la tierra excepto por los puros de corazón.

"El mentiroso" (p. 55-66) logra afirmar la posibilidad para el indito Carmelo de acceder a la Gloria Eterna en la tierra. Pero los demás seres humanos deben esperar la muerte para poseerla o no. La promesa de las Bienaventuranzas se cumplirá en el más allá, y sólo allí la igualdad se realizará plenamente como lo piensa Dimas: *"porque en ese Domingo no vale que si fuiste ladrón o no lo fuiste, o si fuiste policía, ni valen las influencias ni las "mordidas", ni que tú dijiste o que yo dije. ¡Ese Domingo todos parejos, los Presidentes, los Niños Héroe y las viudas!"* (p. 41)

La identidad cultural

Historia

La concepción romántica tan criticada y rebatida en sus posiciones acerca del Estado monárquico y de la inmovilidad social, ha sido reconocida no obstante

te por su contribución al estudio de la historia nacional, de la cultura y de sus valores. Frente al espíritu cosmopolita y futurista de los revolucionarios franceses, los románticos alemanes afirmaron su nacionalismo y volvieron la mirada hacia atrás; de esta forma quisieron conocer lo que constituía su propio ser. La vuelta al pasado se realiza mediante la revalorización de la historia.²⁹ La conciencia de contar con un patrimonio formado y mantenido a través del tiempo permite que cada grupo social se sitúe frente a lo suyo y frente a lo extranjero.³⁰ Para ello, los románticos necesitan reconstruir las glorias del pasado, practicar las tradiciones y revivir la cultura de antaño. La lengua cohesionaba los miembros de una nación, entonces hay que cuidarla y enseñarla.

La inquietud ideológica de Elena Garro por escudriñar los laberintos del ser nacional se alimentó de la lectura de los idealistas alemanes.³¹ Pero no se debe perder de vista la efervescencia nacionalista que se fomenta en México desde el siglo XIX y que tiene su auge en pleno siglo XX. La búsqueda de la identidad nacional ha marcado la obra literaria de muchos escritores mexicanos y de pensadores filósofos.³² Elena Garro explora la conjunción de la fuerza azteca y ancestral a la energía vital del mestizo en su cuento "La culpa es de los Tlaxcaltecas".³³

Andamos huyendo Lola testimonia el continuo regreso de Elena Garro a la historicidad de México y a la exaltación de la cultura popular. Se entiende la historia no como el cúmulo de hechos o la enumeración de héroes, sino como la viva y permanente repetición de gestos humanos del pasado en el presente, y como la memoria del futuro, tanto de la sabiduría acumulada como de la suma de errores. Cinco de diez de sus cuentos consideran a México como una entidad histórica. "La primera vez que me vi", "Las cuatro moscas" y "Una mu-

jer sin cocina" tratan el pasado moderno; mientras que "El niño perdido" y "El mentiroso" se circunscriben al presente contemporáneo, con algunas evocaciones del ayer. Ningún cuento progresa de manera lineal, los acontecimientos se yuxtaponen, los personajes pasan de una época a otra, de un tiempo a otro y las valoraciones cambian en cada marco. Se crea una especie de mosaico en el cual se reflejan distintos momentos históricos.

En la historia de México confluyen indígenas, blancos y mestizos, cada uno ha aportado sus características a lo que constituye hoy día el pueblo. La casa de Lelinca es el punto de encuentro de los polos forjados de la sociedad mexicana y a su influjo, el alma de la niña se modela. De los indígenas le atraen la inclinación a lo mágico, la concepción animista del cosmos y los consejos vitales. Físicamente, a Lelinca le impresiona el color oscuro de la piel de los indígenas, las trenzas negras de las mujeres y sus impetivas manifestaciones de alegría o de tristeza, de cordura o de cólera. Pero, más allá de los trazos fisiológicos y psicológicos, Lelinca admira el poder de adivinación que los diferencia de los blancos y que el narrador describe así: *"Las criadas eran adivinas y pitonisas y estaban en su casa para avisar de los peligros y que ésta no cayera en el pozo de todos ignorado... Lo sabían todo, porque estaban allí desde mucho antes de la llegada de los españoles."* (p. 220)

De las mujeres indígenas, le llega a Lelinca un cúmulo de misterios y de conocimientos inmutables a través de los tiempos, que escapa al entendimiento racional y occidental de sus padres. Poco a poco se va construyendo una alianza entre las criadas y la niña. A través de los cuentos salidos de la boca de las indígenas, Lelinca se maravilla con las hadas, los enanos, los dragones,

los nahuales y otros seres fantásticos.

Parte del conocimiento sensitivo e intuitivo de los indígenas es la manera espiritualista de concebir la naturaleza, el ser humano y los seres vivientes de la tierra. Las creencias irracionales o supersticiones que para la mente occidental son fruto de la ignorancia, para Lelinca son nociones más valideras que las racionales porque aquéllas son fruto de la experiencia y si - guen aplicándose en la realidad. Al mismo tiempo que la niña se deslumbra, se asusta y en sus oídos resuenan las terribles palabras de Tefa "¡Por respon dona se te va a secar la lengua!" (p. 220)

Las enseñanzas, mezcla de religión y de buen sentido, participan de la corriente espiritualista de los indígenas. Según ellos la vida humana posee dos caminos: el de las rosas, la facilidad que conduce al infierno; y el de las espinas, el dolor que lleva al cielo. (p. 227) Si para Lelinca, los indígenas son indescifrables, pero amables y duros a la vez, para Dimas se presentan bajo otra faz.

Fili en "La primera vez que me vi" es una indígena traicionera, ella recuerda a Inés de la novela Los recuerdos del porvenir.³⁴ Fili es una joven hermosa de pies descalzos y hablar parco que induce, según Dimas, a su pretendiente Rafael a enrolarse en las fuerzas armadas del Emperador Maximiliano. Dimas insiste en que "la ingrata" Fili empujó al peón a la muerte porque no lo quería. La traición no es algo propio de la psicología indígena pero hay una obsesión de parte de Garro como de Octavio Paz³⁵ por explicar el comportamiento mexicano a partir de sentimientos contradictorios.

Lelinca acepta las raíces aborígenas que la han influido. Su siguiente preocupación será averiguar quiénes son los blancos, cómo piensan y cómo obran.

Con las criadas, vive la familia blanca de Lelinca, que simboliza lo extranjero en México. Exterior como interiormente, los padres de la niña son percibidos diferentes a los oriundos del país. Lelinca se da cuenta que ni don Tomás, ni las criadas forman parte de la raza de su familia, en la cual "Todos tenían el pelo rubio y vivían muy solos en su casa llena de libros con estampas de dioses." (p. 205) La manera de interpretar la vida y de hablar son distintas. Los padres de Lelinca piensan racionalmente, según ellos a una causa corresponde un efecto; no entienden la fascinación de Lelinca y de Evita por lo indígena, por lo mágico. El narrador precisa: "Su padre no entendía nada. ¿No se había dado cuenta de que no era mexicano? Lo miró con curiosidad, con razón Evita cuando hablaba de sus padres decía: 'Estos señores no entienden nada.' " (p. 205) Al espíritu razonador de los padres se aúna el sentido práctico y optimista de los otros miembros de la familia.

De los blancos le viene a Lelinca y a sus hermanos, la avidéz cultural por conocer el pasado legendario de los aztecas, los hechos heroicos de los españoles y mexicanos y el aprecio de la literatura. La selección cuidadosa de los libros que Lelinca menciona, da la idea de que sus parientes creen que la literatura lo contiene todo: realidad y fantasía así como problemas y soluciones. Cada obra se asocia a una vivencia existencial. Lelinca aprecia la literatura romántica que lee su madre cuando la muerte de su esposo: Heine, Novalis o el poema lírico El paraíso perdido de John Milton. De su padre recuerda las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer, que le anuncian la partida de sus seres queridos. De su prima recibe la novela historiada de Los tres mosqueteros, y de la abuela, Lelinca recuerda La Historia de Francia. El bagaje literario le sirve de consuelo en sus momentos de más aguda soledad o inseguridad. Incluso encuentra similitud de sus estados anímicos con los de La letra escarlata.

o de personajes reales con los ficticios, como el ventero de El Quijote con los venteros de Madrid.

Lelinca además de la inclinación literaria de los blancos, observa rasgos del comportamiento. Le intriga por qué su madre no cocina con frecuencia, en cambio se la pasa bordando o leyendo, mientras que las criadas se ocupan de la alimentación. Si Lelinca obedece a las indígenas, no lo hace con sus padres a quienes enfrenta con rebeldía. De un pariente cree haber heredado el espíritu de independencia. La complicidad entre las niñas y las empleadas no existe entre los blancos, por eso Lelinca ve a sus primas, tíos y abuelos como lejanos.

Dos veces en que Lelinca necesita la ayuda de sus parientes, éstos se presentan en sus pesadillas. Los rostros y las figuras deslumbran por la belleza y la elegancia, pero efectivamente no aportan sino palabras de consuelo que no calman su desasosiego. La segunda revelación es más cruel, porque sus tías como su madre le reprochan su actitud y la abandonan. Con la única que puede contar en su familia es con Evita, niña inteligente, hábil para jugar a las canicas y para respaldar a su hermana.

Con el influjo de criadas y de familiares, dos mundos dispares coexisten en la personalidad de Lelinca, quien comprueba que la población mexicana se compone también de mestizos que han sido los autores de los episodios históricos de las épocas moderna y contemporánea. 36

La Reforma liberal y la Monarquía francesa

Elena Garro en Andamos huyendo Lola toca el ámbito histórico y pinta someramente la Reforma y la derrota de la Monarquía de Maximiliano, el porfirismo, la Revolución Mexicana y la Guerra de los cristeros.

La revolución de la Reforma liberal ³⁷ fue encabezada por Benito Juárez, que para muchos historiadores reviste la imagen de héroe nacional. ³⁸ Para Dimas, Juárez simboliza la occidentalización de México, la implantación del republicanismo democrático y de su ideología liberal; y el fin de una era y el inicio de la modernización del país. Como personaje de "La primera vez que me vi", Juárez es un político victorioso que impone el terror para conservar el poder; a través de fusilamientos de los conservadores y partidarios de la monarquía francesa, Juárez barre con los que encarnan los valores tradicionales, religiosos y feudales del pasado. El narrador del cuento recrea el clima de huida para los mexicanos vencidos: *"Estábamos espantados, la muerte rondaba los caminos, acechaba en los árboles y hasta el canto de un pajarillo nos enfriaba las entrañas."* (p. 37)

Por intermedio de las apreciaciones de Dimas, Elena Garro comprende la desmitificación de la historia oficial y de la catadura de sus héroes oficiales. ³⁹ Colabora así a romper con el esquematismo simplista de una *"historia que cultiva el mito al héroe. Una Historia que no usa, sino abusa del maniqueísmo como elemento determinante de su existencia. Es una historia de caudillos, de traidores o de patriotas."* ⁴⁰ Estas palabras de Eugenia Meyer coinciden con la posición de Garro para quien la historia se adjudica a los vencedores.

Los promotores de la creación de un Imperio en México, así como Dimas, sufren las consecuencias del triunfo de Juárez: la persecución, la clandestinidad y el destierro. La incursión de Benito Juárez en la historia representa para los conservadores, la llegada de una nueva casta social al poder: la mestiza. Casta que reniega de sus orígenes indígenas, que se yergue con la aniquilación del extranjero, pero que en definitiva se apodera de la ideología

liberal de Europa para modernizar México. ⁴¹

El Porfirismo

En "El niño perdido", Faustino, que vive probablemente en la década de los sesenta, huye de la casa de sus padres. En su recorrer por las calles desconocidas de la capital, Faustino teme que las fuerzas del orden lo sigan, lo aprehendan y lo encierren en una de las cárceles que han quedado en pie desde los tiempos del dictador Porfirio Díaz: "*¡Tuve mala suerte acordándome de Don Porfirio! se me figuraba que salía de cada casa grande o que iba siguiéndome en un coche, o si no era él, sería alguno de sus esbirros, como decía mi señorita, y me dio el escalofrío.*" (p. 11)

El conocimiento de los métodos violentos bajo el Porfirismo, le viene a Faustino de la escuela primaria, pero se insinúa en el cuento que el gobierno elegido del presente continúa utilizando las mismas formas represivas, como si Díaz no hubiera muerto. Al niño le estremece la cantidad de fuerzas militares y policiales que el administrador del hotel hace venir para conducir a Le linca al tribunal de justicia: "*¡Qué despliegue de fuerzas! hubieran dicho los periódicos. Había una fila de coches y dos carros de granaderos. ¡Caray! ¡llevaron hasta granaderos para nuestra aprehensión!*" (p. 21) Se sugiere así la continuidad histórica en el empleo y abuso de la coerción en México.

La Revolución Mexicana ⁴²

Andamos huyendo Lola no es la primera obra de Elena Garro en la que aborda el período de la Revolución Mexicana ⁴³ El primer movimiento revolucionario de América en el siglo XX se engendró con la aspiración popular para obtener mejores condiciones de vida y con la intención de luchar "por los pobres

apaleados por el hombre privado de su dignidad, por la justicia, por la verdad" ⁴⁴

En realidad se tiñó de ira y de rudeza políticas, factores que saltan a la vista en los cuentos Andamos huyendo Lola. Los narradores y los personajes viven sentimientos controvertidos. Unas veces comunican su admiración por hombres políticos o por sucesos nacionales; y otras veces, transmiten su amargura y la impresión de futilidad de un movimiento que, según ellos, pudo ser grandioso pero que acabó por el egoísmo de unos cuantos, implantando el absolutismo de nuevos caudillos.

La etapa armada de la Revolución Mexicana comienza en Puebla con el descubrimiento del arsenal militar en casa del maderista del norte, Aquiles Serdán. Las fuerzas policiales de Díaz asesinan al valeroso revolucionario, que para Lelinka es un hombre importante puesto que lo coloca entre el Cura de la Independencia política de México, ⁴⁵ en Niño Dios y las Vírgenes. El mismo tu que espiritual se atribuye a Francisco Madero, que organiza y encabeza la participación masiva de los rebeldes en contra del gobierno reeleccionista de Porfirio Díaz. Lelinka habla del "Apóstol Madero" (p. 212), líder que congrega a su alrededor importantes contingentes de revolucionarios entre los que se nombran a Francisco Villa y a Saulo Navarro. Madero acaba, según la niña, como Cristo, perseguido por sus enemigos.

Pancho Villa provoca la burla de Dimas, que dice a Cecilia, hija de ex-hacendados: "Palabra de honor, señorita Ceci, que si el difunto Doroteo Arango, conocido como Francisco Villa, la hubiera vista a usted, hubiera perdonado a su honorable familia y no hubiera hecho la Revolución." (p. 42). Sin disimular la sorna, Dimas se ampara del donjuanismo tan mentado del dirigente revolucionario, pero a la vez, subraya su arremetimiento mordaz contra los ricos.

Si a Villa se lo reviste de un instintivismo primitivo, a Saulo Navarro se lo encumbra de generosidad y valentía.

Para vanagloria de Lelinca de su familia blanca sale un combatiente puro, joven y hermoso, que se incorpora a la lucha revolucionario con el objetivo de Madero de acabar con el tirano Díaz. Saulo Navarro con el general Felipe Angeles arremeten contra el ejército del dictador en las batallas decisivas de Torreón -donde es herido- y de Zacatecas -dohde será muerto, sin haber llegado a los treinta años-. Mientras caen hombres, como el tío de Lelinca en pos de justicia, otros militares se deslizan hacia el interior del gobierno de Madero para complotar la traición.

En el transcurso de la contienda, la ambición personal cobra cuerpo en algunos dirigentes, como Victoriano Huerta que es retratado por Dimas como un animal enjaulado y sediento de sangre humana: *"En alguna ocasión cuando don Victoriano Huerta ordenaba sus fusilatas, lo vi caminar a zancadas por el salón de Palacio. Andaba enojado, arreglando las muertes de algunos disconformes."* (p. 39) Después del asesinato de Madero ordenado por Huerta, los disconformes aumentan en contra del usurpador. Y la Revolución Mexicana entra en un proceso de envilecimiento y de corrupción que hacen exclamar al padre de Saulo Navarro *"Abate Dios a los humildes, mis hijos mirieron para que subieran éstos!"* (p. 212) "Estos" son Huerta,⁴⁶ Venustiano Carranza,⁴⁷ Alvaro Obregón y Plutarco Elía Calles, que refuerzan el cacicazgo político y el autoritarismo estatal.

Como consecuencia de la guerra fratricida, salen favorecidas las antiguas clases pudientes: terratenientes, autoridades eclesiásticas y dirigentes porfiristas; así como los nuevos ricos de mestizos, dispuestos a apoyar cualquier

régimen que vele por sus intereses.⁴⁸ El sentido trágico de la Revolución en los cuentos no radica tanto en la pérdida de vidas humanas, sino y sobre todo en el aprovechamiento proselitista de esas muertes de parte de los nuevos gobernantes. Garro piensa que a partir del gobierno de Carranza y de la Convención de Aguascalientes,⁴⁹ la corruptela reemplaza a la honestidad en la vida política de México y la Revolución degenera en dictadura. Consecuencia de esta degeneración es, de acuerdo a algunos personajes de Garro, la Cristiada.

La Religión

La Guerra de los Cristeros: Estado e Iglesia

La Guerra de los Cristeros⁵⁰ es la fase de la Revolución Mexicana que de 1926 a 1929 moviliza a gran parte de la población mexicana en contra de las autoridades políticas para reivindicar el derecho al culto religioso. Dicho movimiento enjuicia las relaciones entre el Estado y la Iglesia. Los idealistas románticos, frente a la ruptura entre el poder político y el poder religioso como consecuencia de la Reforma y de la Revolución Francesa, se plantean la posición entre la Iglesia y el Estado.

Los filósofos y pensadores del siglo XIX suponen que el Estado y la Iglesia deben ser independientes, pero deben guardar estrecho contacto para permitir la armonía social. De acuerdo con ellos, el Estado servidor de la Iglesia dirige la vida de la nación, siempre y cuando respete los fundamentos teológicos de la Iglesia. La Iglesia "*L'Etat au-dessus des Etats*", "*Concile européen*" "*Monarchie universelle*" guarda la supremacía porque es la única organización capaz de solucionar los desórdenes políticos, la inmoralidad y el ateísmo adjudicados a la Revolución Francesa y a la Reforma.⁵¹ Los idealistas incitan la alianza entre el poder divino y el terrenal, garantía del orden social⁵² y de la re-

generación interior del hombre y de la comunidad.

En Los recuerdos del porvenir Garro comunica las motivaciones de los criterios, la ceguera de los dirigentes frente a la religiosidad del pueblo y la inutilidad de la guerra civil; mientras que en Andamos huyendo Lola, dos niños comunican su visión de la espiritualidad y sus inquietudes acerca de la clausura de las iglesias durante los gobiernos de Obregón y de Calles.

La Constitución de 1917 estipula la separación definitiva en México de la Iglesia y del Estado. Con la aplicación de los reglamentos de la Constitución, la Iglesia ve confiscadas sus inmensas propiedades y disminuida su influencia en la educación. De la actitud anticlerical de Obregón y de Calles, la Iglesia no obtiene una tregua, entonces parte de la población civil marcha, armas en la mano con el fin de exigir la reapertura de los cultos. Frente a esta convulsión ¿cómo reacciona la niña Lelínca en "Una mujer sin cocina"? y ¿cuál es la actitud de Carmelo Calzada en "El mentiroso"?

Lelínca y Carmelo son mexicanos, la niña va a la escuela religiosa y el indito carece de toda instrucción. Ambos se afanan por descubrir la divinidad en este mundo. El ritual de las fiestas religiosas sensibiliza a Lelínca a cuestionamientos como: la traición de Pedro, la multiplicación de los panes y la posibilidad de alcanzar la Gloria. En la mente de Lelínca no cabe explicación para la maldad de los militares, por eso ella también desobedece: *"Y aunque no había cultos, porque a los generales Calles y Obregón les disgustaba Jesucristo y la Misa, [Leli] se pondría su traje verde para festejar a San Pedro y a San Pablo."* (p. 221) La audacia de Lelínca para oponerse a las disposiciones legales es la misma audacia que incita a los creyentes a combatir hasta la muerte con tal de que se reconozca el culto religioso.

Lelinca, como los cristeros, se siente frágil frente a los exterminadores de la práctica religiosa. La niña recuerda cómo un hombre desconocido la persigue y en su carrera loca para encontrar a alguien que la libere del acosador, Lelinca percibe que las iglesias están cerradas y que ni siquiera ellas la podrán calmar del miedo al hombre de negro.

La aventura de Carmelo descubre la implacabilidad del enfrentamiento Estado-Iglesia, que no se circunscribe a México ni a la época contemporánea, sino que se remonta a los inicios del cristianismo. Presente y pasado se confunden como si el tiempo diese la vuelta. El narrador de "El mentiroso" ayuda a entender una página sangrienta de la historia mexicana. Para emprender su peregrinaje por los lugares santos de Cholula,⁵³ Carmelo sale de su medio circundante y se prepara interiormente al encuentro divino. Su primer gesto es recogerse frente a la casa de Dios. *"Enseguida pasé junto a una iglesia con dos torres y como católico apostólico que siempre fui y que soy, me persigné, pero no salió nadie."* (p. 56) Su asombro aumenta cuando nota que *"Ni un cristiano"* anda por esos lugares abandonados. En la compañía de sus perros, sus guías, Carmelo revisa las iglesias cerradas: La Parroquia, San Francisco, la Capilla Real, Santa María Tonantzintla y otras. Santa Rita le hace conocer las cúpulas de la Capilla Real y al pasar por el atrio de San Francisco, el niño Facundo Cielo le instruye acerca del Evangelio.

Con la ayuda de Facundo, Carmelo se entera de que en los primeros años del cristianismo también se quemaron santos y se vendió a Cristo: *"dicen que que fue en los tiempos en los que Judas anduvo suelto en compañía de los judíos, pero ya se fue..."* (p. 59) Facundo y Carmelo creen que la divinidad tiene las mismas manifestaciones de los humanos, por eso afirma el primero: "Dios

se enojó y dejó que Judas quemara esta casa suya, pero no le importa, al fin que le quedan muchas." (p. 60) Para Carmeló, los ángeles poseen inclusive los rasgos físicos parecidos a los mexicanos: ojos negros y estatura pequeña; y los apóstoles son ancianitos que llevan "sombros de patate". Tanto Santa Marta como la Virgen María planchan ropa como las mujeres y San José trabaja en su huerta. A medida que Carmelo goza del encuentro divino, sufre transformaciones y se siente también divinizado. Cuando regresa a su casa y narra su viaje, su familia lo trata de mentiroso y lo crucifica como a Cristo por decir la Verdad "por eso ahora estoy crucificado en este rincón oscuro..." (p. 66)

El pueblo y su arte

Elena Garro en Los recuerdos del porvenir, en La semana de colores y en Andamos huyendo Lola se sirve del criterio del poder para escindir la sociedad en dos grupos. No emplea la división clasista de los marxistas, lo que Enmanuel Carballo nota, refiriéndose a sus dos primeras obras: "No hay Lucha de clases.". El mismo crítico peca de ingenuo cuando continúa: "En su mundo no hay ricos ni pobres, buenos ni malos, hay únicamente seres felices y seres desdichados."⁵⁴ Lo que induce a Carballo a confusión es probablemente la falta de límites precisos entre un grupo humano y otro. Garro considera en el pueblo a las capas desfavorecidas de la sociedad como los campesinos, los niños abandonados, los mendigos y los intelectuales pobres. Al pueblo le oponen los gobernantes, los caudillos, los militares, las autoridades eclesiásticas, los burgueses comerciantes, los intelectuales establecidos y las multinacionales. A lo largo de los cuentos, el lector percibe la simpatía de los narradores hacia el pueblo, lo que no les impide criticarlo.

El pueblo es el creador de una cultura viva y es la memoria de proverbios,

leyendas, creencias y canciones en Andamos huyendo Lola. El uso de proverbios como "Salir de Guatemala para entrar a Guatepeor" (p. 27), "La suerte de la fea, la bonita la desea" (p. 186) o "La palabra es plata y el silencio es oro" (p. 199), son expresiones hechas a partir de experiencias generales que nacen del buen sentido práctico más que de un razonamiento inequívoco. Los proverbios ilustran la habilidad popular para crear a partir del contraste de ideas o de juego de palabras, sentencias que pueden contener una orientación moral.

A la sabiduría de los proverbios se agrega como elemento cultural: las leyendas que combinan lo real con lo imaginativo a fin de perennizar algún suceso digno de recordar. Los cuentos de Garro ponen de relieve el comportamiento de los dirigentes mexicanos. Así el lector se entera de la mala fama de Antonio López de Santa Anna⁵⁵ (p. 48), de la imagen fantasmagórica de la Emperatriz Carlota y de la incompatibilidad de su carácter con el de su esposo Maximiliano⁵⁶ (p. 35-36) y del chovinismo de Pancho Villa.

Respecto a las creencias populares, Lelinka las defiende con ahínco como portadoras de la ingenuidad y de la intuición populares. Según Lelinka, las creencias se transmiten de generación en generación hasta ser obstaculizadas por los intelectuales del Siglo de las Luces, para quienes las creencias son supersticiones, "prejuicios populares", productos de la ignorancia que mantiene al pueblo en el oscurantismo medieval. Con el liberalismo de "las cabezas bien pensantes" se inaugura el racionalismo y se acaba con toda convicción que tuviera una base emotiva, religiosa o práctica. La existencia de la monarquía y de sus representantes como gobierno perfecto, la convicción de que las curanderas podían dominar los males físicos y la idea tan extendida de que las cigüeñas traen a los niños son buenos ejemplos.

Con un lenguaje que alegoriza y metaforiza, Lelinca condena los fusilamientos de las reinas "mariposas", de las curanderas "gacelas" y de las cigüeñas, en manos de los defensores del positivismo, de la república y de la democracia. Dueña de una ironía despiadada, Lelinca se mofa de la omnipotencia de la razón en nombre de la cual se destruyen valores comunitarios y se ridiculiza la fe de las gentes sencillas. El debate que se libra entre los apolo-gistas de la cigüeña y los detractores de la misma es de sumo interés:

¿Cómo es posible que esos bichos de patas y pico largo pretendan traer a los niños envueltos en un pañal? "Las cigüeñas son las enemigas del Coito". "Hay que salvar al pene. El hombre occidental está frustrado desde su más tierna infancia", gritaron. Surgió entonces la controversia entre el clitoris y el pene, pero ambos contrincantes exigieron el: Decreto de Muerte a las Cigüeñas. ¿Acaso no hacen caca y estropean los campanarios y las cornisas propiedad del Estado?; "Las muy ladronas, engañan a los niños y no pagan alquiler!" (p. 171-172)

El narrador de "Las cabezas bien pensantes" se burla de los adelantos científicos que llevan al establecimiento unilateral de los sexos, disociación que pasa por la condena de una creencia vieja. Las motivaciones absurdas que se usan para "matar" a las cigüeñas inciden en la ridiculez del hecho. Tanto Lelinca como Dimas abogan por la conservación de las creencias porque según ellos la ensoñación alimentada por esos pensamientos, impulsa a los seres humanos a aferrarse a algo que da sentido a la vida, que de por sí no la tiene. Implícita y explícitamente los románticos rechazan el supuesto de que la ciencia pueda y deba explicar todo de manera clara.

Dimas, en múltiples ocasiones, oculta la verdad a Lucía, a Lelinca o al loco americano, con el fin de respetar la candidez de dichos seres; por eso afirma "Es malo quitarle la ilusión y la esperanza a un inocente". (p. 53) Dicha convicción compartida también por su amiga Lelinca les hace desconfiar de

los intelectuales y del pretendido espíritu exacto de sus convicciones.

El anti-intelectualismo que salpica aquí y allá las líneas narrativas de Garro, se manifiesta cuando se lanzan opiniones que desmienten ademanes oficiales respecto del espíritu traicionero de los mexicanos o de la superioridad de las personas que estudian. Cuando Dimas comenta "Según gentes muy cultivadas, todos los mexicanos somos traidores" (p.42) viene a la mente la frase tan conocida de Octavio Paz ⁵⁷ y el análisis -para muchos aceptable y para otros no- ⁵⁸ de que la historia de México comienza con la traición de una mujer. Dimas quiere subrayar la relatividad aún de los conocimientos académicos, de ahí su sonrisa cuando narra la ignorancia de los investigadores policiales a quienes compara con un perro:

Lo único que sé, es que ahora el silabario "priva". Yo digo que el silabario no contiene todo, por ejemplo: los hombres de la ga bardina no sabían qué iba a llover, aunque la llevaran puesta, por aquello de esconder las pistolas. En cambio Bumper, me avisó del chubasco y de la suerte de la huerfanita y de la viuda, sin que yo se lo pidiera y sólo para prevenir. (p. 48)

Para Dimas la experiencia sensible y la intuición otorgan conocimientos modestos y útiles que ayudan a sobrevivir mejor. Parece que Garro proyecta en sus personajes románticos sus propias convicciones anti-intelectuales y resulta contradictorio que se hable de una intelectual abierta a un social-populismo y se pretenda que su posición se incline más del lado del pueblo que del intelectual. Digo contradictorio porque los escritores "comprometidos" se abrogan de manera natural la defensa de las masas y Garro no se considera una de ellos.

Cabe preguntarse si los románticos se oponen a la educación del pueblo. Nuevamente recurro a la oposición entre los filósofos ilustrados y los idealistas alemanes para entender por qué los últimos ven en la educación universal y pública, instaurada por los primeros, un peligro que podría conducir a las ma-

sas a la revuelta en contra de las aristocracias. El rechazo rotundo de los románticos de la instrucción de las clases populares era la forma de impedir el avance del mundo capitalista y la salvaguardia de todo el bagaje cultural y artístico que, espontánea e inconscientemente, el pueblo ha creado a través de la historia. El progreso para Lelínca y Dimas significa la pérdida de valores espirituales y el triunfo del materialismo. Lelínca aborrece la imprenta porque la asocia a la institucionalización de la pena de muerte y a la utilización de la guillotina para los que no cumplen la voluntad de los gobernantes. (p. 172)

También los corridos evidencian la ingeniosidad creativa del pueblo, dispuesto a rememorar algo vivido por la comunidad. En dos de los cuentos, Garrero inserta tres corridos de rima asonantada, entonados por los indígenas.⁵⁹ El primer corrido se compone de tres cuartetas y es cantado por Fili:

*Estaba yo sentado
al lado de mis padre's
cuando viene la patrulla
tendiéndome los sables. (p. 35)*

Dicha cuarteta describe el enrolamiento forzoso de un simple soldado que debe abandonar a su familia. Paralelamente, Dimas cuenta al lector la tragedia personal de Rafael, el pretendiente de la ingrata Fili. En la siguiente estrofa, el soldado se despide de su madre e intuye su muerte, a la cual encuentra una justificación:

*Adiós, madre mía
mi teniente Flores
con la vida pago
todos mis errores. (p. 35)*

Si para el joven soldado, la muerte es una redención de sus culpas, para Rafael es la prueba de su confianza y de su amor a Fili. La última cuarteta

del corrido remata con la idea reiterativa de la segunda estrofa, comunica en tono elegíaco, la pena del soldado en el momento de dejar su familia

*Adiós padre mío
adiós hermanitos
con la vida pago
todos mis delitos... (p. 36) 60*

La siguiente cuarteta de versos octosílabos y en primera persona como el corrido anterior, es evocada por Dimas al contemplar el desamparo de Lucía en el extranjero y de compararlo con el tiempo alegre de su patria:

*Cuando tenía mis padres
me vestían de oro y de plata
y ahora que ya no los tengo
me visten de hoja de lata... (p. 43)*

Al pasado de seguridad y de lujo se le contrasta con el presente de orfandad y de pobreza. Los verbos marcan el cambio de época y la construcción casi simétrica de las frases se interrumpe por la negación del tercer verso, que introduce el desequilibrio de la consonancia "plata" "lata", y la diferencia de situaciones. La siguiente canción de estilo pícaro y socarrón contrasta con las dos anteriores:

*Las pelonas de Orizaba
cuando al novio ven pasar
mamacita voy a Misa
y se van a vacilar... (p. 213)*

Este casi romance cantado por las criadas de Lelínca y recordado por ella, le ayudaba cuando era niña a inventarse claves secretas para comunicarse con su hermanita, y para que los demás no las entendieran. Para ellas "vacilar" es, como para las jóvenes enamoradas, salir de casa con mentiras, no para encontrarse con el amado sino para jugar a las canicas.

Elena Garro aprecia con profundidad el legado popular que en forma de

sentencias, de historias legendarias, de conocimientos empíricos y de corridos actualizan la riqueza artística del pueblo.

En este capítulo se ha tratado de discernir los puntos de convergencia entre la postura de los personajes de Garro y los representantes del romanticismo alemán del siglo XIX. Las semejanzas se han trazado en base al estudio comparativo y a partir del mundo referencial de los cuentos. Así se ha tomado en cuenta para el estudio las aproximaciones conceptuales respecto a la política y a la cultura. En la política se ha perfilado la definición del Estado, la preferencia por la monarquía y el tipo de relaciones entre la sociedad y el individuo. En la cultura se ha sondeado la búsqueda de la identidad nacional en la evolución histórica, en la religión y en el arte popular.

CAPÍTULO III

LA INDAGACION DE ELENA GARRO RESPECTO DEL EXILIO

Vista en conjunto, Andamos huyendo Lola se hace eco no sólo de las preocupaciones nacionales de México, sino también de los dilemas que atañen al ser contemporáneo. Uno de ellos es el problema del exilio, leit motiv de cada uno de los cuentos, que por diferentes vías hacen acceder al lector a las posibles causas y motivaciones que lo originan, a las variadas formas que presenta en lo concreto, a las manifestaciones y consecuencias existenciales que produce en las personas. Desde el título, la colección de cuentos se estructura en base a una temática que iré desentrañando en las páginas de este tercer capítulo.

El verbo compuesto "*andar huyendo*" conlleva el significado de movimiento de salida, que puede ser al interior del país -simplemente de la familia o de una provincia a otra como en "El niño perdido" y en "El mentiroso"- o al exterior del país como en "La primera vez que me vi", en "Andamos huyendo Lola", en "La corona de Fredegunda", en "Las cabezas bien pensantes" y en "Debo olvidar". Tanto en "Las cuatro moscas" como en "Una mujer sin cocina", la protagonista huye de la adultez en el extranjero para refugiarse en la infancia transcurrida en su patria. Finalmente en "La dama y la turquesa", una piedra preciosa, que es forzada a vivir entre los seres humanos, ansía fugarse del medio para regresar a su raíz, el mundo mineral.

Los términos "*andar huyendo*" engloban el fenómeno del exilio como el de la emigración. Mientras el vocablo latino *exilium* significa expulsión y destierro del propio país, el vocablo latino *emigrare* contiene la idea de cambio

de residencia. De ambos se desprende la acción de desplazamiento de un espacio a otro, la diferencia resulta de la connotación negativa para el exilio porque a la expulsión se liga la prohibición de retorno de parte de los exiliados; mientras que la emigración carece de dicha restricción y más bien supone la voluntad del sujeto de quedarse en la residencia elegida. Pero en la práctica ambas situaciones son originadas por las mismas causas. ¹ por eso en este trabajo uso indistintamente ambos vocablos.

Las causas del exilio: familiares, sociales, económicas y políticas

Causas repulsivas o atractivas incitan a los personajes de Andamos huyendo lola a desear un cambio fundamental en sus vidas. Los móviles repulsivos se encuentran en la base de todo movimiento de 'huida'. Se puede abarcar en ellos: la miseria y la alienación de los padres, las restricciones que impone la sociedad y las persecuciones de orden político, religioso o racial. Entre los móviles atractivos se consideran la necesidad de liberarse de los padres, del gobierno y de sus imposiciones, el anhelo de rehacer la vida social, la posibilidad de mejorar la situación económica y el afán de encontrar un ambiente propicio al desarrollo humano. Dichas causas se interconectan y ejercen una labor conjunta que a veces es difícil separar.

La familia presiona constantemente a los personajes niños: "el niño perdido" rechaza su peso alienante y aterrador, "el mentiroso" huye de su poder ineludible y a Lelinka le causa conflictos interiores. Los tres se rebelan contra sus padres, pero cada uno a su manera. Como el Sr. Moreno golpea a su hijo, éste decide escaparse con la esperanza de conquistar su propio devenir, lejos del barrio miserable y de los adultos frustrados.

La fuga de Carmelo es más compleja que la de Faustino pero se asemeja en

las razones. Sus padres también lo maltratan con insultos y castigos físicos, no le brindan cariño ni le tienen confianza. Además, la pobreza física constriñe al niño y a los suyos. Por todo ello, Carmelo se escapa y se pierde entre los vestigios religiosos de su pueblo. Pero el indito, a diferencia de Faustino es fatalista y piensa: "ya sé que nunca tendré el gozo de ponerme unos zapatos." (p. 55); Carmelo Calzada no cree en la posibilidad de superar su marginalización, factor que explicará su regreso a la casa.

Lelinka vive en un medio favorecido, opuesto al de Faustino y al de Carmelo, medio en el cual no se carece ni de bienes materiales ni de bienes espirituales. Entonces, ¿por qué la niña que no es perseguida ni maltratada por sus padres, desea lanzarse a la búsqueda de su independencia fuera de su círculo familiar? La razón es que sus familiares la abruma con prohibiciones y órdenes que la preparan a incorporarse al mundo adulto y convencional. Lelinka no obedece, se pasea sin permiso, prefiere tirar piedras en lugar de burdar se entretiene con el juego de bolitas; así afianza su personalidad. No quiere tampoco parecerse a su prima Anapurna, rica, consentida, caprichosa y estudiosa, desea más bien seguir el ejemplo de su tío revolucionario Saúl. Lelinka huye de la imagen que sus familiares moldean para ella, con el impulso de enfrentarse a sus propias capacidades y limitaciones.

Si el lector lee cada cuento de manera aislada, resulta obvio que la fuga de los niños del seno del hogar, corresponde a una etapa del desarrollo normal de la juventud; entonces no vería la pertinencia de considerarlos como manifestaciones del exilio. Sin embargo el punto de vista de los pequeños, parece sugerir que la separación de la familia además de ser una liberación para Faustino, la llave de un mundo fantástico y maravilloso para Carmelo, resulta un desgarramiento terrible ² semejante al acto de nacimiento mediante

el cual el ser humano es aventado de un recinto de seguridad y de afecto a uno de incertidumbre y de soledad, como lo experimentan Lelinca y otros personajes adultos, que se sienten arrancados de su propio entorno.

Factores sociales y económicos producen también las migraciones de importantes fuerzas demográficas en el interior de los países, como en México.³ La capital del distrito federal se convierte en refugio para los campesinos que esperan forjar un porvenir, como los Moreno Rosas -padres de Faustiño- y los Calzada -padres de Carmelo-. Los grandes centros industriales y comerciales atraen a las masas agrarias. El país fronterizo de México, los Estados Unidos ejerce un poder único para atraer a los mexicanos. Los mineros de Durango, cansados de la explotación económica, creen que en el exterior podrán trabajar decentemente y sin el control de políticos y patrones; ellos le dicen a Dimas: "Tú sabes mano, que andamos muy revueltos y tenemos que escaparnos..." (p. 54)

En el período más cercano al nuestro, la represión del gobierno mexicano se abate contra la juventud y los intelectuales.⁴ Muchos como Lelinca, la Colorado y otros, resentidos contra la violencia, deciden marcharse a los Estados Unidos. Se localizan en Nueva York, ciudad que congrega a mexicanos y europeos, muchos de los cuales son refugiados judíos, expulsados de sus países.⁵

Entre los personajes judíos de "Andamos huyendo Lola" están: Soffer y su esposa que huyen ante la inminencia de la caída del Imperio austriaco-húngaro,⁶ Al Meyer, su esposa Aube y su hija Karin; y Madame Frau Schloss y su hija Judy que escapan de la persecución alemana, de las cámaras de gases y de los campos de concentración. Abandonan posición, propiedades, país y amigos para rehacer sus vidas en América del Norte. Otros judíos como el ruso Koblotsky

o la sefardi ⁸ Gail se instalan también en Nueva York.

Otros exiliados europeos no judíos se encuentran con los mencionados personajes. Son: María, la rusa ⁹; los yugoslavos Toma y su hermano y la hebrea May. De la Argentina proceden Fedra Bucci Basso Bass y su hija Fedra, y de algún país del Caribe, las hermanas negras. Pero también se refugian los propios americanos segregados de su país, como el Hombre de Boston denominado el Karateka, el abogado judío Alfred Freen y su esposa Nety, y el negro Joe con su novia blanca, Linda. Lelinka que convive con Lucía en el edificio de Soffer, entra en contacto con este universo tan variado de seres que la guerra y sus peligros, las crisis nacionales y las amenazas de muerte, la segregación racial, la derrota personal o el simple miedo han agrupado en tierra americana.

En los hostales más baratos y más deplorables de "La corona de Fredegunda", "Debo olvidar" y "La dama y la turquesa" se reúnen sobre todo inmigrantes latinoamericanos que vienen de la Argentina, como los compositores Mario y Ritchi, el pintor Ignacio Vallecas, su compañera Paula y su hija Rosana; de Perú proceden el pobre joven que tiritita de frío y "los artistas"; todos han salido con la ilusión de estudiar y de perfeccionar sus habilidades artísticas en España. Lelinka, por su parte, desea ganarse la vida escribiendo como es el caso de Dionisia.

Los tipos de exilio y sus manifestaciones vitales

Las mismas causas determinan la tipología del exilio, que englobo en cuatro grupos. De acuerdo al lugar de destinación el exilio es interno, si se permanece en el interior de las fronteras; y externo, si las personas salen del país. Según la aceptación o no del sujeto, se distingue el exilio forzado y el voluntario. La duración en el lugar de adopción hace que el exilio sea per-

manente o temporal. Finalmente, las condiciones políticas, económicas, intelectuales y religiosas definen el tipo de exilio existencial. Entre los tipos y clasificaciones no hay modelos exclusivos, sino complementarios que destruyen la división que acabo de esbozar. La mejor manera de abordar las características de cada tipo de exilio, será emprender el estudio del acto mismo del exilio en general y de sus diferentes manifestaciones.

La transculturación

En general, el exilio es experimentado por los personajes de Garro como la obligación de sobrevivir lejos de la patria; en todos los casos se hace imperiosa la dimensión psicológica de cómo aceptar el renunciamento de lo suyo, del cúmulo de experiencias, de costumbres, de recuerdos que significa a la larga la pérdida de la propia individualidad.¹⁰ Para muchos la cuestión no se plantea con tiempo ni de manera racional. Se decide la partida bajo el impulso de las circunstancias históricas o personales, con la idea de que cualquier otro rumbo será superior al que se deja. Las expectativas toman cuerpo en el transcurso de la huida o en el mismo lugar de acogida del emigrado.

Entre los personajes de los cuentos de Garro, sólo algunos como los yugoslavos planificaron su futuro. El narrador informa: *"Toma y su hermano, escaparon de su país y se internaron en un campo de refugiados en Italia, desde allí pidieron asilo político y ahora él era conserje y su hermano, camarero."* (p.72) La mayoría de los otros personajes toman la fuga precipitadamente, como lo expresa el niño perdido *"En la mañana abandoné mi casa para siempre, vi su puerta pintada de azul y le dije: 'Adiós, para siempre adiós...' es triste decirlo, pero así sucedió y en vez de ir a la escuela agarré camino y me fui anda y anda por la ciudad."* (p. 9) Se huye sin saber a dónde dirigirse o si se conoce

el nombre del nuevo lugar no se sabe cómo será ni cómo los acogerá. 11

Una vez atravesado el dintel de la puerta de casa o la frontera nacional, empieza el aprendizaje de una vida cargada de sorpresas, de angustias y de tribulaciones que provienen del choque entre dos mundos diferentes: la familia y la sociedad, la patria de origen y la patria de refugio, la cultura asimilada frente a la nueva cultura, con todas las estructuras socio-políticas diversas, los medios de comunicación ajenos a los conocidos; y toda la idiosincrasia que cada uno conlleva con sus niveles intelectuales y morales, con la geografía y sus climas atmosféricos extraños, y tantas otras mutaciones bruscas que resultan de la transculturación. Del enfrentamiento de esas contradicciones vivenciales surge la íntima sensación de estar desgarrados o escindidos entre dos tiempos y dos espacios que se excluyen, se distancian y pocas veces se integran.

Los niños en su nueva realidad se valen por sí mismos, se forjan una visión del mundo, distinta a la de sus progenitores, y desarrollan sus capacidades. En la gran ciudad de México, Faustino experimenta la soledad de todo niño perdido, se siente indefenso como los otros infantes que también andan sueltos y abandonados a su destino, pero también se alegra de conocer a Lelínca y a Lucía y de descubrir que la vida está llena de durezas y de esperanzas. Cuando Faustino acude al recuerdo es para justificar su decisión de no regresar al infierno de la casa de sus padres: *"En mi casa estaba yo muy perseguido y me escondía en un rincón oscuro a pedirle a Nuestro Señor que le secara la mano a ese individuo [su padre] pero Dios dispuso de otro modo y ahora soy el designado por mi calle: el Niño Perdido."* (p. 11)

El exilio de Carmelo en el interior de la cultura mexicana y de la religión

cristiana comienza como un alejamiento de la familia, pero en el transcurso de su aventura, el lector descubre que se trata del exilio terrenal. El mismo indito dice "Ando viendo el mundo. 'Pero, me metí por una calle larga y me salí del mundo.' '¡Ora sí, ya me salí del mundo!'" (p. 56) El paseo por las ruinas es el pretexto para que el niño entre en contacto con los seres espirituales que habitan las iglesias, en contraste profundo con los seres aborrecibles que viven en la fealdad física y moral de su medio. En su viaje maravilloso, el indito encuentra una inmensa calma que se interrumpe con el miedo que le inspira el Hombre cholulteca, armado de una carabina que vigila las tumbas de personajes importantes enterrados en el Panteón de la Pirámide de los Antiguos. El pavor que le inspira el guardián hace que Carmelo huya nuevamente asustado. Pero antes de regresar al mundo real, el niño satisface sus deseos de poseer tesoros que nunca antes pudo obtener. El Rey del Mundo le entrega todo lo que puede contentar a un infante y luego le ordena: "y ahora, Carmelo, huye, huye, no te vayan a robar tus tesoros." (p. 65)

El simbolismo religioso del cuento impulsa a pensar en el exilio que el ser humano, según el cristianismo y algunos románticos,¹² debe sufrir y soportar en la tierra para ganar la Gloria celestial, que Carmelo conoce. A las imperfecciones de la vida humana se opone la excelencia de la vida celestial, a las mezquindades de las personas se contrasta la infinita generosidad de la Divinidad. También se insiste en que el Cielo no es la patria de todos los mortales, sino sólo de los elegidos, aquéllos que aceptan y se conforman con el destierro en el orbe; y que luego se reintegran a su verdadero recinto. Lelínca intuye las mismas impresiones que el niño Carmelo en su paso por el mundo.

Problemas psicológicos

El exilio de Lelínca en Madrid toma el carácter de inexorable, de destruc

tor de la personalidad. La mujer se encierra en la nostalgia del mundo perdido de la niñez, frente a la inhospitalidad y fisgonería de los hosteleros madrileños. Para E. Seligson las reminiscencias que Garro emplea en sus obras, responde a su concepción creadora: *"La infancia es el tiempo que no transcurre, el secreto de las palabras, la verdad de lo increíble, la realidad del sueño, la luminosidad pura... Después está el exilio. El paraíso perdido del artista es su infancia."*¹³ Dicha afirmación vale también para Lelínca quien busca incesantemente el tiempo primero en el cual se absorbe hasta perder la noción del presente actual, con la sensación de no saber si lo que vive es la prolongación del pasado también conflictivo o algo nuevo pero de naturaleza maligna.

La profunda añoranza de Lelínca por alcanzar lo inasible de su infancia, de su país, de su casa, en suma de "su cocina" crea en ella la experiencia de abandono total, de pérdida completa del curso de su vida. En "Una mujer sin cocina" se dice: *"No tenía ningún lugar adonde ir, nadie la conocía y ella no conocía a nadie. Había aprendido a ser fantasma recorriendo avenidas y cuartos amueblados. Vagamente recordaba que alguna vez había existido."* (p. 211) Lelínca no puede liberarse de la imagen del hombre de negro que la perseguía de niña porque en su presente de Madrid también se sabe vigilada y perseguida.

Con el recuerdo, Lelínca se defiende del presente y tolera mejor las condiciones sociales, pero la evocación constituye también un encerramiento nocivo en sí misma y el rechazo constante de lo extranjero. El conflicto entre la niña y la mujer Lelínca atestigua la dificultad de unir esas dos mitades divididas desde que Lelínca se alejó de su casa para siempre. Mientras que la niña se rebela contra sus padres, contra la sociedad y hace lo que le impulsa su deseo, la adulta retrocede al pasado para aprisionar sus pasos. De su

actitud bipolar de expansión y de internamiento nace la lucha que acabará haciendo de ella la niña que no fue: dependiente de los padres para resolver sus problemas. Lelínca desconfiaba de la autoridad de los mayores, pero ahora la anhela para creer que no está huérfana en el mundo. De pequeña perdió la casa de manera temporal, ahora que es adulta la pierde totalmente, por eso no se conforma y se confunde en los laberintos del recuerdo.¹⁴

Evocar el pasado, hurgar en él los momentos de amor, de felicidad y de amparo puede ser un arma de doble filo para el exiliado. Por un lado, puede sostener a la persona a creer en lo vivido y a fomentarse una ilusión en el futuro; y del otro lado, puede ser un escondite fácil para no afrontar el presente. Este lado peligroso que origina el abismo entre pasado y presente es el que viven los personajes de Garro. Lelínca busca el soporte de su vida en México, pero muy a menudo cae en la trampa de la rememoración y de la culpabilidad que traduce una página de su diario:

Si yo fuera niña estaría oliendo las ramas perfumadas de un pino cubierto de esferas rojas y doradas... La mesa estaría puesta, de la cocina llegarían vapores de manjares, no habría miedo ni hambre. Merezco lo que me sucede por haber desobedecido a mis padres. (p. 185)

La gran dificultad de erradicar la añoranza agrava la sensación que tiene Lelínca de estar cortada en dos fragmentos: uno que pertenece al mundo de los juegos y de la ensoñación en su patria; y otro que deambula de Nueva York a Madrid en medio de pesadillas y crueles realidades. Antítesis que se agudiza en el hostel de Jacinto y de Repa. El narrador cuenta:

Los días en el hostel eran amargos, se decía que siempre era el mismo día, se decía que alguien había abolido a los domingos, a las fechas y a las fiestas y que ya no quedaba espacio para ningún sueño. El tiempo de sonar había terminado. La memoria había escapado a la memoria, quedaba sólo una hoja en blanco mojada por las lágrimas de los cuatro. (p. 203)

Impotente ante su orfandad, Lelinka asocia fantasía, imaginación y memoria, a la infancia; y repetición monótona de la realidad, a la adultez. La realidad reposa en la alienación y deshumanización de los ámbitos espaciales y de los seres que los habitan. Los textos narrativos de Garro indican la enorme dificultad que tienen los adultos, que están aferrados a su pasado como a un salvavidas, para adaptarse al nuevo ambiente.

Problemas sociales

Entre los problemas sociales, los perseguidos y fugitivos hacen frente a las engorrosas burocracias que dificultan la adquisición de documentos de identificación, del permiso de residencia y de trabajo. Siete cuentos insisten en la morosidad del aparato judicial. El problema de los inmigrantes ilegales se da a conocer en "La primera vez que me vi". Lelinka y Lucía dejan México para instalarse en Nueva York, pero como sus documentos no están en orden, son llevadas como *ladronas* al departamento de Deportación. Como ellas *"había algunos compatriotas y otros desconocidos ya condenados a deportación."* (p. 49) La inflexibilidad de las autoridades y de las disposiciones legales obliga a las dos mexicanas a escaparse, a pesar de la dura vigilancia de *"intrusos"* y de *"detectives."*

Los clandestinos e ilegales se esconden continuamente del cuerpo policial. Si uno hilvana las puntadas sueltas de los cuentos en conjunto no puede llegar a la apreciación unilateral de Urrutia cuando afirma [que el lector] *"se encuentra ante una persecución que no se pretende delirante y que, sin embargo, al no tenerse elementos para explicarla, resulta absolutamente paranoica."*¹⁵ Muchos exiliados sufren, en sus respectivos países, de paranoia y en el extranjero, la continúan sufriendo.¹⁶ En la narrativa de Garro se trata de una persecución cuyas causas son dadas a lo largo del libro.

La autora no presenta un cuadro definitivo del sentido de los cuentos ni del comportamiento de cada personaje, de ahí la ambigüedad literaria, pero, ¿no es justamente la tarea del receptor atar los cabos que la escritora le tiende? En este sentido, creo que podré despejar dudas respecto de los elementos que explican el trajín de Lelínca y de Lucía. Tal vez logre al mismo tiempo responder a otra interrogante que preocupa a Urrutia: "*¿Por qué padecén Lelínca y Lucía hambre? ¿por qué no pueden romper su condición de parásitas?*" 17

Hasta ahora conocemos los motivos sociales y políticos que han obligado a Lelínca a salir de México. Una vez en Nueva York se encuentra frente a las estructuras judiciales que le exigen como a cualquier foráneo, pasaporte con visa que le permita definir su estatuto civil. El único inconveniente, y el mayor, es que para obtener el derecho de residencia, debe poseer un contrato de trabajo, lo que quiere decir que sin trabajo no hay residencia y viceversa. Entonces ¿cómo salir de ese círculo vicioso sin infringir las leyes, como lo hacen Lelínca y Lucía, exponiéndose a la interdicción o a la expulsión? ¿Cómo encontrar trabajo si son inmigrantes ilegales?

Los refugiados latinoamericanos que viven en España también chocan contra el muro de incomprensión de las autoridades y de los habitantes. Esta situación le permite recordar a Lelínca que en México "*antes, ella había ayudado a los extranjeros.*" (p. 151) El lector se pregunta si Lelínca se refiere a los españoles republicanos que llegaron durante el gobierno del Presidente Lázaro Cárdenas. A la madre de Lucía le duele que nadie la ayude para recuperar los documentos de identidad, que Fausto y Fe guardan con el fin de comprobar si están en regla o para canjearlos si la clienta no paga el alquiler.

¿Qué palpita detrás del exacerbamiento de Garro para puntualizar los su-

frimientos de sus personajes enredados en una telaraña ajena, que se debaten inútilmente a fin de ser reconocidos como alguien? En "Las cabezas bien pensantes", Lelínca denuncia todo el juego inhumano, que según ella, empezó con la Revolución Francesa; y que perseguía esbozar la personalidad legal de cualquier ciudadano y expresarla en documentos oficiales. Desde entonces, la posesión o no de documentos que acrediten quién es quién, da dolores de cabeza sobre todo, a los que por múltiples razones no pueden adquirirlos o recuperarlos. Mientras que a algunos se les niega la existencia legal, otros se ufanan de tenerla:

Abajo quedaron los venteros leyendo los Decretos y la Justicia Multinacional. También quedaron los multinacionales que gozan de documentos y de pasaportes múltiples, tan respetados por "las cabezas bien pensantes". ¿Recuerdas a los multinacionales? Acostumbraban ocupar las mesas de los bares y los restaurantes elegantes. Iban vestidos de mendigos, ¡qué digo! de dandys modernos. Llevaban los bolsillos repletos de billetes y de documentos de identidad, ¡todos legales! (p. 173)

La ley del embudo y su aplicación injusta hace que Lelínca divida la sociedad en dos bandos: los legales que poseen documentos oficiales, una situación estable y el respeto de la comunidad; y los ilegales o marginados que deben suplicar el reconocimiento de su ser en el mundo, que viven pendientes no de sus proyectos, sino del juicio despiadado de los demás en virtud del cual podrían justificar su existencia. El protagonista de "Debo olvidar" quiere escapar a la vigilancia odiosa de los propietarios del hostel, no sin antes recuperar el único papel que lo identifica como ser vivo. Se pregunta "¿y mi carnet? ¡Mi carnet!, ésa es la única prueba de que existo, allí está mi número... digo mi nombre, bueno, mi número es más importante porque nos cuentan... ese número prueba que existí... pero, no estoy inscrito en el hostel, la Policía ignora mi paradero, puedo desaparecer sin dejar ninguna huella..." (p. 199-200). Lo que para muchos es una simple formalidad de control civil, para los

inmigrantes resulta un tormento existencial.

En caso de que la carencia de documentos no sea un problema, las perspectivas de vida para los exiliados no cambian mucho. En cuentos diferentes se narra cómo los gobiernos pasan leyes para protegerse del peligro que representan los desocupados nacionales y los inmigrantes extranjeros. La inseguridad se cierne sobre los marginados que huyen despavoridos de las fuerzas policiales. En México se escapan del "*¡Orale, vago, malviviente, vámonos a la Comisaría!*" (p. 46) y en España se eluden las legislaciones que discriminan a los foráneos. 18

En "Las cuatro moscas" se habla de Petrouchka y de Lola, los gatos de Lelínca y de Lucía como de exiliados en Madrid:

Petrouchka y Lola escucharon en silencio, ocultos debajo de las camas. Siempre estaban en peligro y las nuevas leyes contra los extranjeros los tenían paralizados de terror. ¿Cómo podían justificar sus entradas económicas si no tenían ninguna? Los dos vivían de lo que buenamente les daba la señora Lelínca. Eran dos parásitos, no trabajaban, gran re fugiados, carecían de permanencia pues no tenían papeles y nadie tenía poder suficiente para darles un pasaporte. (p. 202)

La situación de los gatos es la misma que la de sus dueñas, y como ellas, parece preguntar Elena Garro: ¿Cuántos inmigrantes ilegales o cuántos refugiados políticos temen ser descubiertos y enviados a su patria, en las últimas décadas del siglo XX? ¿Cuántos soportan una existencia azarosa, un presente plagado de vejámenes y un porvenir incierto?

La segregación y la discriminación **social** que amenazan a los fugitivos, presentan múltiples disfraces y como actitudes negativas, según Garro, parecen coetáneas a los seres humanos del orbe entero. La consideración de que una persona por la raza, el color, el sexo, la lengua, la religión, la posición

política, el origen social o nacional, la situación económica o cualquier otra barrera que le inflija el carácter de 'inferior' en relación a otro que es diferente, lleva a Elena Garro a pulsar la práctica de dichas desigualdades.

La mayoría de los personajes que se hospedan en Nueva York o en Madrid son discriminados por uno de los motivos que acabo de enumerar; por eso aflora en ellos la frustración, el descontento y la indignación. Muchos de ellos se encierran en sí, ven la imagen personal disminuida y ridiculizada por otros patrones de valores aplicados por las instituciones sociales.¹⁹ Otros no entienden por qué se les cierran las posibilidades de vivir bien, de obtener un trabajo remunerado, el reconocimiento de sus estudios o de la profesión y el respeto de sus particularidades culturales. La marginalización se manifiesta en actos privados o públicos que impiden obtener una habitación decente, un puesto correspondiente a las calificaciones -el argentino Richti sufre en el subempleo: "El pobre está amargado, porque trabaja de relojero, en vez de dirigir una sinfónica" (p. 182)-, la recuperación de los documentos que les permita mudarse de hostal, -es el caso de Lelinka: "Nadie nos recibirá en ningún lugar. 'Los carnets y los pasaportes valen muchos miles de dólares cuando están limpios', dijo Mario. Muchas veces se los pedí a la Repa: 'No sé, no sé, ahí los tengo. ¡Por Dios qué prisa! ¡Podéis pagar?', contestaba la mujer." (p. 198)-, la tranquilidad como el chismoseo o las falsas acusaciones. Un egipcio advierte a Dionisia para que se cuide de los administradores "Quieren acusarla de vagabundaje. Es decir, de algo más sucio, algo peor, muy castigado para las extranjeras." (p. 240)

Las etapas del exilio

En la tarea de incorporación y de integración, los exiliados pasan por

varias etapas. Me serviré del cuadro trazado por Jorge Barudy²⁰ que se aplica bien al cuento "Andamos huyendo Lola". Barudy señala primero, la desconfianza del emigrante ante su entorno desconocido; en un segundo momento, se produce cierta tranquilidad; a la que sigue como tercera etapa, un choque entre lo soñado y lo vivido; y cuarto, la lenta adaptación. La vida de los marginados en el edificio de Soffer en Nueva York valdrá como marco para examinar cada etapa así como los conflictos que se desarrollan.

El judío Soffer otorga albergue gratis por un mes, a gente necesitada. Después del primer mes, las personas deben pagar sus mensualidades. Al principio habitan Aube y su hija Karin, que han abandonado el campo de Connecticut con el fin de emprender una nueva vida. Aube desea lanzar a su hija en el modelaje, ocupación que ella desempeñó con éxito. Poco a poco, los estudios del edificio se llenan de seres que para las alemanas, son sospechosos y raros. Entre las que llegan, están Lucía, joven familiar y herida, y una rubia que la deja y parte. Aube cree que las recién llegadas son prostitutas, al ver que la niña tiene una llaga en el pecho, piensa que se trata de una acción de la Maffia; pero cuando se acuerda que la extranjera tenía un acento eslavo, concluye que es "una venganza soviética". Estos detalles de observación y de enjuiciamiento de Aube para con los demás son iguales al comportamiento que los exiliados demuestran ante los demás personajes.

En esta primera etapa de desconfianza mutua, las personas se ven amenazadas por las actitudes de los otros. Por ejemplo, Aube confía en la democracia americana y está convencida que todos pueden granjearse la justicia por igual. Cuando Lelinka le explica que a Lucía le dieron de alta en un hospital después de operarla, la ex-modista replica "-¿la echaron?...;No es posible! En América eso no es posible. ¡Es ilegal! ¡Comprende? Hay que demandarlos"

(p. 72) Lelinca, inmigrante ilegal, teme las represalias del hospital por eso decide no quejarse. El físico de Lelinca induce a Aube a pensar que es una rusa, una llamada telefónica le advierte que es "*una vieja prostituta*" y le confirma sus intuiciones de que su vecina está envuelta en problemas políticos en contra de su gobierno. Las apreciaciones contradictorias que cada ser se forma de los otros, no permite identificar con exactitud a cada personaje.

Después del judío Green, hombre solitario y huraño, vienen a ocupar el último piso, dos hermanas negras que "*Habían huido de su país, hablaban mal el inglés y las nieve las ponía tristes.*" (p. 79) Los inquilinos del edificio de Soffer encuentran cierta tranquilidad, indicio de la segunda etapa del exilio. El narrador informa que "*la vida en el edificio del señor Soffer parecía haber alcanzado un equilibrio.*" (p. 79) Momento breve que aprovechan la familia Mayer y la de Lelinca para reunirse alrededor del televisor en las frías noches que compartían con sus amigos Ken y María. Pero el temor y la poca confianza crean un malestar que se generaliza pronto.

En la tercera "*etapa de desaliento y depresión*" las tensiones se agudizan en el ghetto, las dificultades con la sociedad americana se multiplican hasta que se llega a un paroxismo de intransigencia, de rupturas y de enemistades. Al sentirse rezagados por el medio y las autoridades, los exiliados rechazan a su vez las mínimas exigencias del país de acogida. Como consecuencia se aíslan y sólo se unen con el grupo más afín. Del aislamiento emergen diferencias que hacen infernal la estadía. Las relaciones interpersonales ponen en juego el problema de la identidad individual y cultural, lo que causa un clima de mutuas sospechas, pero sobre todo el sentimiento de desvalorización personal.

En ese microcosmos cada ser se pregunta ¿Quién soy? ¿Quién es mi vecino? Para contestar, los personajes toman todos los medios disponibles: la pregunta directa, la información de los demás, el espionaje de las conversaciones, ir y venir, visitas o cualquier otra pista. Lo que parece una simple parodia policiaca, se convierte en la discriminación abierta entre los propios exiliados. Todos los personajes presentan máscaras, nunca se llega a ver el verdadero rostro; los comportamientos se deslizan en el enajenamiento colectivo, cada cual presiente que el otro amenaza su integridad. En este antro de suspicacia, la visita de un amigo despierta celos y envidias; y los enfrentamientos muestran la faz trágica de la vida del exiliado. El caso de María ilustra bien la rivalidad y el odio entre Aube y "la rusa"

-Los malditos chinos siembran demasiadas amapolas. ¿Quieren que seamos como ellos: amarillos y enanos!- exclamó María.

-María ¿estás segura de que son los chinos? Hay quien asegura que son los soviéticos- dijo Aube...

-Y hay quien asegura que son los judíos- replicó María. (p.93)

La intolerancia se vuelve norma de conducta, los insultos racistas merman en perjuicio de todos. Luego sobreviene el mutismo y la soledad, la incomunicación tan propia del siglo XX. El fracaso personal de cada persona se hace público y la vergüenza se acrecienta. El apartamiento de Alfred Green o la presencia de Madame Schloss, la mezquindad de Aube que coordina la expulsión del negro Joe y de su amiga Linda no se pueden entender de manera aislada sino se capta el medio difamatorio en el cual viven. Inclusive Aube que parece la más segura de sí pierde confianza y se interroga "¿Quién era el 'mal'? ¿Todos! La Lelinka, su hija, las hermanas de color, Green, Gail, Nety, Linda, Joe, la Schloss. ¿De dónde había salido aquella chusma? ¡Y la última en entrar, la Bucci Basso Bass era la peor!" (p. 110) La depresión personal de la alemana es el termómetro de la depresión general, su única salida es el

recuerdo de "sus pasados esplendorosos".

La vida con sus disputas abiertas o encubiertas crea un espacio para la evocación. Uno de los medios normales, pero perjudiciales, de la estadía en el extranjero es comparar lo conocido a lo nuevo, lo dejado a lo impuesto. Pero la nostalgia tiraniza al sujeto porque deriva de una concepción maniqueísta del mundo y unívoca de la realidad. El conflicto más nimio es el punto de partida para que los personajes se remonten al mundo perdido del pasado.²¹ El recuerdo de los buenos viejos tiempos parece ser la tregua al suplicio de la vida en el exilio.

Los personajes de Garro acuden a lo remoto para afianzarse en lo poco de identidad que les queda. Soffer no soporta las iniquidades de sus inquilinos, "no deseaba nada, prefería refugiarse en sus tiempos felices y olvidar la confusión que lo rodeaba y lo hacía desdichado." (p. 130) El silbido incesante de los valeses de Strauss lo conduce a la Viena de antaño, lejos de América y del mundo heterogéneo de inmigrantes que no le pagan el alquiler. También para Lelinka, su vida anterior es el antídoto contra todo sufrimiento actual: "Hablaba de su nostalgia por Europa. Así, evitaba mencionar el pánico que padecía en Nueva York." (p. 95) Cuando María contrasta dos actitudes no deja de pensar en Rusia: "En mi país no existen estos locos... [se refiere al Karateka, el provocador] allí suceden otras cosas, pero no quiero hacer contrapropaganda" (p. 85).

Las manifestaciones del arte nacional o internacional, a las cuales se identifican los personajes, alivian el peso de las dificultades. María escucha la música de Rachmaninoff²² y regala a Lucía La vida de Nijinsky.²³ Así se siente rusa y de acuerdo con los artistas de su país. Madame Schloss se apro

xima a Europa a través de las películas como "La Dama de las Camelias." De su conversación con Lelinka se desprende su orgullo de ser ciudadana de Berlín y su regionalismo cuando afirma *"reconozco que las berlinesas continúan siendo las mujeres más elegantes de Europa, bueno, de Alemania."* (p. 118) Lucía invoca los tiempos pasados *"Los agradables fantasmas de su infancia: golosinas, juegos y jardines, le parecieron banales, abolidos. Ese mundo ya no existía. 'Ahora nadie baila' se dijo..."* (p. 110-111) El arte mitiga las penas y aligera el aislamiento, pero también acentúa el fracaso individual y la derrota colectiva.

La presencia de nuevos personajes macabros desata más antipatías entre las personas instaladas en el edificio de Soffer. Ellos son la argentina Fedra y su hija Mina, y la enigmática May. Después de la golpiza entre la imponente Gail y el Karateka, de la agresión física en contra de Madame Schloss, del atentado criminal en contra de Linda, el ambiente del hotel hierve de violencia. Fedra y May resultan estar al servicio de las fuerzas del orden, situación que apresura la partida de Lelinka y de Lucía hacia Canadá. Con la dispersión y la desintegración completa de los emigrados, se llega al fin del cuento y a la cuarta etapa de la vida del exiliado que no concuerda con *"la integración crítica"* de la cual habla Barudy. Entre los personajes de *"Andamos huyendo Lola"* no hay uno solo que se adapte o esté en vías de adaptarse al mundo americano, si se entiende la adaptación como *"el proceso paulatino y difícil mediante el cual la persona en exilio va aceptando el conjunto social de acogida, a la vez que preserva su identidad propia."* ²⁴

El exilio intelectual y el exilio trascendente

Antes de especificar las consecuencias del exilio, quiero abordar el exi-

lio artístico y el exilio trascendente que viven Lelínca en "La corona de Fredegunda" y en "Debo olvidar" y Dionisia en "La dama y la turquesa". Si hago un aparte con ellos no es porque sean diametralmente opuestos al exilio existencial que vengo de estudiar, sino porque aportan rasgos particulares en los cuales debo detenerme. Angel Rama ²⁵ sostiene que la "fuga de cerebros" latinoamericana, iniciada en el siglo XIX, se agudiza en nuestro siglo XX, debido a condiciones coyunturales. A las causas que impulsan cualquier exilio, se puede considerar que para ese grupo, son definitivas las causas culturales. Carlos Fuentes sintetiza con agudeza el problema que confrontan muchos escritores, cuando dice:

Vivir en un país sin información o de falsa información, es un golpe diario contra la digestión, sobre todo cuando leo los periódicos mexicanos. Yo quisiera preguntar: ¿Hay un solo escritor latinoamericano cuyo signo no sea el exilio, dentro o fuera de su país? ¿Puede imaginarse un exilio más extremo que el de vivir en medio de la mentira cotidiana, de la retórica nauseabunda, de la represión del espíritu crítico, del desprecio por la inteligencia independiente que caracteriza actualmente a México, a Brasil, a Argentina? 26

Lelínca puede ser bien la imagen de algunos intelectuales que se exiliaron después del terror del gobierno de Díaz Ordaz, para todo lo que simbolizaba cultura, apertura al cambio y rejuvenecimiento. Como personaje literario, Lelínca emigra voluntariamente a los Estados Unidos después que las puertas se le cierran en su patria. Su amigo Elíseo notifica que son razones políticas que le causan problemas cuando le dice: "Odiás al gobierno y ahora ¿qué?... ¡La gran pendeja cree que la van a perdonar!" (p. 31). En Nueva York, Fedra le repite "¡Todos la engañan! Usted cree en el pillo de Gabriel y mientras, él proclama a los cuatro vientos que usted es una comunista ¡desafortunada!" (p. 114)

Abrumada por el medio estrecho de una sociedad que no reconoce los méritos de las mujeres, ²⁷ enredada en problemas judiciales, menospreciada por los co-

nocidos que no le quieren dar posada, Lelinca y su hija se instalan en Nueva York. Pero el mote despectivo de "*Traidoras a la Patria*" (p. 42) las acompaña en esa ruta sin regreso de México a Nueva York y de Nueva York a Canadá y probablemente de Canadá a Madrid; en la capital española se descubre su profesión de escritora.

Entre los escritores exiliados que analizan la situación desde un punto de vista crítico y teórico, se delinean los que captan las nuevas posibilidades que se abren para los intelectuales,²⁸ aquéllos que invitan a la integración de la nueva sociedad en la que ejercen su trabajo,²⁹ y los que niegan que el exilio pueda influir en la calidad artística de la obra.³⁰ Garro compartiría someramente con algunas de las declaraciones, pero su misma escritura se aleja de alegatos en favor o en contra de estar o no en exilio. Su preocupación estriba en asumir el asunto desde varios ángulos para desentrañar los conflictos que confrontan sus personajes escritores, sin afán moralizador, pero sí con el propósito de recrear artísticamente el mundo pesadillesco de privaciones y de dependencias que muchos otros artistas descartan de sus obras.³¹

En "*La corona de Fredegunda*" se asiste a la deplorable postración en la que vive Lelinca. Ella entrega el fruto de su pluma al librero Palencia "*hombrecillo poderoso*" (p. 157), antiguo exiliado en ~~francia~~, que busca cualquier pretexto para no pagar el trabajo de la escritora. Acomodado en sus dos puestos, el director de la librería no concede la ayuda que Lelinca le pide. Más afortunada en "*Debo olvidar*", Lelinca se alegra con el recibo de sus honorarios que le permitirán comer a ella y a su hija, y mudarse de hostel. Su entusiasmo desbordante consta en su diario: "*Alejandro nos prometió que no pasaríamos la Nochebuena en ayunas, dijo que llamaríamos el jueves y que Felipe me pagaría*

el otro trabajo; ¡Se acabaron las hambres! El jueves es el 21 y la vida nos sonríe, es la primera vez que tenemos trabajo. ¡Se acabaron las hambres!"

(p. 180)

Las ilusiones de Lelinca se apagan poco a poco, cuando se da cuenta que Alejandro no se comunica con el librero y que los días transcurren sin que consigan con qué abrigarse, ni con qué provisionarse de alimentos. El espanto de quedarse en la pieza de paso bajo la mirada amenazadora de los propietarios, impulsa a Lelinca a salir a la calle, a refugiarse en la iglesia o a buscar compañía. Durante los días que permanecen solas, las angustias aumentan y las alucinaciones las intranquilizan; las dos mujeres saben que no tienen a quien acudir en caso de necesidad o de peligro. El 24 de diciembre, Lelinca apunta en su diario:

Nunca imaginé una Nochebuena como ésta ¡y en Madrid! Mi padre me diría indignado: "¡Chica, salte de ahí inmediatamente!", a pesar de que él era muy patriota, pero mi padre nunca sabrá cómo me tratan en su bien amado país, hace ya tiempo que está muerto... Asturias era verde, perfumada a manzana, cuando yo era niña... ahora no existen los paisajes, sólo los muros sucios de este cuarto. (p. 185)

El tono nostálgico de su escritura, el carácter admirativo de sus frases, el sentido vivencial y profundamente emotivo y los contrastes temporales y espaciales, son rasgos propios de lo que Angel Rama y otros críticos llaman "literatura de derrotados"³². Frente a la pesadilla del exilio que se eterniza, Lelinca escribe para ganarse la vida, pero además para desahogarse del mal, con el fin de servir de memoria de lo que tolera "me da miedo escribir lo que escuchamos, pero tengo la esperanza de que si algo sucede, alguien lo encuentre" (p. 193). Literatura para alertar a los otros de los escollos de la existencia en el extranjero; literatura que patentiza su dolor de mujer escritora³³; pero también literatura que se enriquece con nuevos personajes, otras hablas,

otras esferas geográficas, sociales, políticas y morales que enriquecen la creación artística.

La escritura de Lelinka proyecta su conmoción vital que la vuelve escéptica y nihilista, pero que al mismo tiempo, la orienta a asir su identidad y a entender por qué le ocurren desgracias. El viejo cesante que ha encontrado el diario de Lelinka es solidario de las penalidades de esta mujer, pero supone que nadie daría crédito si dijera lo que sabe.

"¡Vaya viejo loco! ¡Mira, mira qué historia ha inventado!" me dirían. Así que debo callar y ¡debo olvidar! La memoria de los vencidos es peligrosa para los vencedores... Si debo olvidar que leí estas páginas: "Estas mujeres nunca existieron", me dirían. ¡Nunca?... yo sé que estuvieron aquí, en esta misma habitación, pero eso no le interesa a nadie... ¡debo olvidar! y cuando escape de aquí debo ¡callar! "La palabra es plata y el silencio es oro", eso lo aprendí de niño... sólo pueden hablar los vencedores, que nunca callan pues han ganado la palabra. (p. 199)

Pero si la literatura no llega a un público más extenso ¿cómo puede cumplir su cometido de recordar, de ser memoria e imaginación? La batalla interna que se libra en el viejo cesante entre recordar y olvidar, y entre hablar y callar, también dirige las preocupaciones de Dionisia. "La dama y la turquesa" a mi manera de ver es la alegoría exacta del exilio total, a través del cual la literatura cubra su función mnemónica por excelencia y su capacidad engendradora. Desde el momento de la metamorfosis de la turquesa en ser humano, Dionisia vive confundida entre lo real y lo imaginario. La transposición de los dos planos la sume en una inquietud molesta de extrañamiento y de desamparo. Sólo las rememoraciones le permiten atrapar algunos jalones de su existencia como piedra preciosa. En contacto con el mundo de los humanos, Dionisia valoriza la luminosidad de su ser piedra y teme la oscuridad de los que la rodean.

La interacción de Dionisia con los latinoamericanos exiliados o con los

españoles saca a flote los obstáculos de la comunicación, la marginalización de los extranjeros y la actitud de desconfianza y de agresividad de los humanos. La apreciación de los demás personajes acerca de Dionisia indica hasta qué punto ella será un ser ajeno, incapaz de encontrarse un sitio social o individual entre los otros. Para el joyero, Dionisia es una ladrona; para el guardia, una turista; para Paula y Vallecas, una cleptómana, una pájara y una luca. Al reclamar la devolución de la turquesa, Dionisia siente el imperativo de escribir sus memorias.

Con la escritura, Dionisia recupera mentalmente su ser auténtico; con las palabras el pasado se ilumina y escapa de la contingencia de sus pasos atormentados. En su vida anterior, Dionisia era una turquesa, ente estético que despertaba la admiración de seres humanos. Fue el anillo de un joven amante de una dama muerta, simbolizaba la alianza de amor. Había servido de joya-modelo y había viajado a través de los tiempos y espacios para finalmente ser despedazada como objeto decorativo de la señora Móstoles, una madrileña del siglo XX. Su existencia sublime y natural no concuerda con el mundo desequilibrado en el que permanece sola y atemorizada.

Fuera de la turquesa, Dionisia se juzga infeliz, extraviada y ajena a las indecencias de los Valleca, humillada por las intimidaciones de doña Inmaculada -la gerente del Hostal Don Carlos que la obliga a presentarse a la policía-, vejada por la "fuerza brutal" de Curro Móstoles, golpeada por don Inocente -el administrador de "la Flor Intacta", que la odia porque es escritora-. Nadie da crédito al contenido de los escritos de Dionisia, por el contrario, todos se aprovechan de su inocencia y descargan en ella su furia; por su desesperación y soledad, Dionisia se convierte en la víctima real de "aquella gente obtusa".

Dionisia vindica oralmente algunos fragmentos de sus memorias, sus conocidos se desconciertan y empujan a la "mendiga patética" a pasarlos al papel. Dionisia acepta porque sus necesidades primarias están de por medio. Lo que advierte de su ser mineral le resulta superior a su ser humano, paradoja que pone de relieve el contraste absoluto entre ambas existencias. Antes era admirada por su resplandor natural, ahora la brillantez de sus cabellos denota exotismo y origina la aprensión; en su vida inanimada, le habían enseñado a amar el campo, sus lagos y el mundo, pero en su dimensión indeseada de naturalismo suec, inclusive la comunicación escrita se comercializa, se materializa:

Todo había desaparecido para dar paso a un mundo tenebroso, poblado por seres ciegos a la luz y formas amenazadoras. También su lenguaje era temible y peligroso. Se dio cuenta de que sus palabras eran bichos inmundos que brotaban de sus labios y recordó su tiempo mudo, sumergido en los estanques congelados hasta los que no llegaban ni las palabras ni los ruidos. (p. 248)

Dionisia aboga por el silencio porque su literatura queda entre las manos de los editores, sin pago, sin lector. El desaliento la abrúma hasta el punto de creer que las promesas de regresar a la turquesa son una utopía; pero el sueño se mantiene terco en la conciencia de Dionisia: acabar con el exilio humano, reconciliar la vida con el arte, unir al ser humano con la naturaleza, impedir que la disolución de la humanidad continúe, en suma regresar a sus orígenes. ³⁴

Tanto Ignacio Vallecas como Mústoles obligan a Dionisia a pasar sus días escribiendo con la promesa de llevar sus memorias al editor Aluche y con la amenaza de que si no trabaja, no podrá pagar el hotel y por lo tanto irá a la cárcel. La presión se ejerce sin compasión y toca también el ámbito de la literatura. Para el vil administrador de la Flor Intacta "La gente que escribe inventa atrocidades" (p. 247); para Mústoles la obra de la escritora no es digna

na de elogios sino de críticas destructoras como: "A nadie le interesa la vida de una mujer que vive dentro de una turquesa"(p.247), "Escribes con lentitud, no llegas al meollo"(p.248) o finalmente "Tus memorias no sirven de nada"(p.249)

Dionisia en su fuero interno se interroga ¿Cómo liberarse de la prisión del ser humano para alcanzar su identidad de piedra preciosa? ¿Cómo evitar perder la lucidez mental y que la cabeza no estalle en mil pedazos? ¿Cómo erradicar la orfandad, el horror de vivir privada de su yo, de su patria? ¿Cómo huir de los que la amedrentan y la engañan sin descanso? Estos cuestionamientos se agregan al que los exiliados en los otros cuentos se hacen ¿Es factible el retorno a la patria de origen? Algunos personajes señalan algunas huellas que se podrían rastrear para tratar de responder, pero cuando las consecuencias del exilio en el expatriado se presentan en toda su desnudez, dan la impresión de que varias preguntas se erigen como esfigies mudas e impenetrables.

Consecuencias del exilio

Desinserción de la sociedad

Dentro de los tipos de exilio que se presentan en Andamos huyendo Lula, el lector distingue los que facilitan la integración crítica y voluntaria -son muy pocos- y los que conducen a la desadaptación más radical. Los signos de ésta son la desinserción global frente a la sociedad y la desintegración individual que conduce a la alienación. Entre los personajes que aceptan el exilio se encuentran Faustino, Carmelo y de cierta manera, Lelinka.

El exilio voluntario y familiar de Faustino facilita su crecimiento personal, agudiza su conciencia política de los problemas que aquejan a México y ayuda a su independencia y sentido de responsabilidad. Fuera de la casa pater

na, el niño perdido valora los aspectos de la vida que quedaban ignorados en medio del ambiente carcelero familiar. Uno de esos aspectos es el aprendizaje de la pluralidad de seres en la sociedad: los fieros y déspotas como sus padres,³⁵ los comprensivos como Lelínca y Lucía y los progresistas como la Colorada, Angeles y el Patu, que desean acabar con los abusos y las desigualdades sociales. Faustino aprecia el trabajo revolucionario de los jóvenes mexicanos y se integra a sus filas con el interés de aniquilar la opresión paterna y la gubernamental. Su voluntad de reforma y de cambios radicales denotan su consentimiento del exilio.

Faustino como Carmelo sufre transformaciones psicológicas y espirituales. Mientras se detecta una acomodación de parte de Faustino, se intuye cierta ambigüedad en Carmelo. La contemplación de la gloria celestial orientará la existencia terrena del niño mentiruso en función de la vida del más allá. Después de su visión maravillosa, su reinserción en el núcleo familiar se vuelve penosa. Entonces, la siguiente interrogación sigue flotando en la mente del lector: ¿El indito Carmelo aceptará su exilio temporal en la tierra? ¿El vislumbramiento del paraíso será para él, una reminiscencia del alma que lo impulsa a añorar la morada original?

Otro personaje que parece dar un paso más adelante que Carmelo en la aceptación de su condición humana separada de la divinidad, es Lelínca. Ella concibe el mundo como "un refugio pasajero" (p. 84) que debe tolerar. Estoica como Carmelo, la madre de Lucía por un acto de fe religiosa acoge las tribulaciones materiales del ser humano en el cosmos, además forja la esperanza de sobrepasar los límites temporales y espaciales y acceder al cielo. Sin embargo, la mujer se rebela algunas veces contra los designios divinos y quiere apurar su paso por la tierra.

Repetidas veces los personajes que conocen el goce de la eternidad desean la muerte no como la extinción definitiva del ser, sino como el acto de ligazón y de fusión con la vitalidad misma, en el sentido inmortal que le impregnó Novalis, cuando dice:

*Ombre chérie, attire-moi,
Aspire-moi dans l'autre monde!
Que je puisse enfin m'endormir
Et goûter l'amour à jamais!
La Mort déjà m'inonde
D'un flot réparateur.* 36

El mismo sentido romántico y religioso de la muerte se encuentra en Lucía, en Lelinka y como proyección de ellas en sus gatos. El narrador capta el sentimiento de Lula: "Estaba tan cansada de huir y de esconderse, que a veces se le ocurría que morir se era lo mejor que podía ocurrirle." (p. 110) La muerte es un pasaje a la eternidad como lo entienden la hija de Lelinka, Lula y Petrouchka "Juntos los tres añoraban el instante en que un diminuto personaje inesperadamente bello, les tendiera su mano, perfecta como un nardo y los hiciera cruzar el dintel de la Gran Puerta de Oro." (p. 142)

Si el ánimo de Lelinka se levanta o decae frente al exilio terrenal, cuando se trata del exilio en otra sociedad, se dobla la mayor parte de las veces. Su huida por hostales, ciudades y países, sin saber qué orientación tomar, me lleva a estudiar su desinserción social; al mismo tiempo examinaré la de los otros personajes. Después de recorrer los cuentos de Garro el lector concluye que los exiliados no pueden concretar sus sueños de mejoramiento que los impulsó a salir de sus países. El choque con el nuevo entorno refuerza la imagen siniestra que persigue a los exiliados en su tentativa de recomenzar la vida sin las mínimas garantías de realizarlo. Inclusive la naturaleza impone su poder aniquilador sobre Lelinka, Lucía y Diego:

El sol de la tarde caía sobre sus cabezas con furia y las fachadas de las casas se abultaban amenazadoras. Se decía que deseaban derrumbarse para sepultarlos y que de sus escombros subiría al cielo una enorme torre de polvo. El calor agrandaba los ruidos y la voz del desconocido les llegaba poderosa a pesar de su visible derrota. (p. 149)

La naturaleza aparece como un reflejo pálido del mundo de los vivos. La sociedad y sus leyes marcan al exiliado como inepto para desempeñarse humana y comunitariamente. De Lelinka se informa *"Tampoco consiguió trabajo, carecía del permiso y si la sorprendían ejerciendo cualquier menester la echarían de los Estados Unidos ."* (p. 119) El rechazo constante de las instituciones y la hostilidad para con el refugiado lo vuelven reacio a los valores que ellos encarnan. No se acoge la sociedad de adopción, se la teme por los males que acarrea como: la evasión por medio de las drogas, la prostitución, el homosexualismo y los crímenes. Debajo de los desórdenes sociales se busca la participación de la Maffia, o del espionaje del KGB.

La ruptura familiar es otra consecuencia dolorosa del exilio. En *"Andamos huyendo Lola"*, Garro plantea el fenómeno contemporáneo de la familia mononuclear. Cuatro madres solas se responsabilizan de sus respectivas hijas frente a la ausencia del marido. Ellas son: Aube y Karin, Fedra y Mina, Frau y Judy y las protagonistas Lelinka y Lucía. Algunos estudiosos de las consecuencias psicológicas del exilio abordan la desintegración familiar como una agresión y un efecto del desequilibrio entre el sujeto y su medio social. Visto que las posibilidades de trabajo se cierran en la sociedad, la persona se vuelve más exigente e intransigente con los suyos.³⁷ De ahí se origina la ruptura. En el caso de los personajes de Garro, no siempre se entra en la explicación neta de cada una. Aube se ha divorciado tres veces, de sus fracasos matrimoniales el que le pesa más es su desunión con el antiguo mejor comprador y vendedor de modas

porque desde que ella lo abandonó se cierne sobre ella y su hija, la discriminación de los judíos de Nueva York.

La vieja Fedra miente tanto que no se sabe si creer cuando dice de su ex-marido: *"ese canalla que me partió la vida"* (p. 115) La situación de Aube y de Fedra parecen ser consecuencia del exilio, mientras Aube mantiene su dependencia del padre de Karin, la argentina se vale por sí misma. El caso de Madame Schloss y de Lelinka no derivan de la inmigración. Del marido de Frau no se dice nada. Por Judy conocemos un poco a Frau: *"su hija Judy, parecía una vieja triste. Se diría que la hija había heredado el sufrimiento o el disgusto de la madre y apenas lograba sonreír."* (p. 91) El por qué del sufrimiento o del disgusto de la dueña de la tienda "Butterfly" no se sabe exactamente, puede ser por vivir sola o por estar en el exilio o por las dos razones a la vez; ésto último parece lo más plausible.

Respecto al marido de Lelinka o al padre de Lucía, los narradores economizan los datos. Nunca se sabe si está separada o si es viuda -como lo deja entender Dimas-. De las cuatro madres solas, Aube depende más de su ex-marido, al que le recrimina su depresión constante y la pobreza de su ayuda alimenticia. Aube es incapaz de plantearse la posibilidad de trabajar, su única consuelación es que su hija encuentre una oportunidad para ser modista. Por su parte, Lelinka sabe que no puede ejercer un trabajo abiertamente, tampoco su hija enferma, así que las dos esperan la llegada de un cheque ¿del ex-marido o de un antiguo trabajo? No se responde, sólo se sabe que *"Ellas sobrevivían de una miserable pensión que siempre llegaba con retraso, a veces se perdía y apenas alcanzaba para pagar el alquiler de Soffer en bonos, para alimentarse de comida enlatada, la más barata."* (p. 109) Las otras dos madres enfrentan la vida con más independencia.

Fedra es la mujer que saca provecho del sistema social americano. Si se da fe a sus palabras, esta argentina tiene un empleo que no ejerce pero que le permite asegurarse, lo cual le facilita conseguir apartamentos que no paga. Frente a Lelinka y a Lucía se ufana de su oportunismo *"Es necesario saber tratar al yanqui y ustedes ;no lo saben!"* (p. 115) Hábil para el fraude -endeuda a Lucía con la instalación y llamadas de teléfono-, Fedra anuncia su concepción pragmática de la existencia

La vida es un carnaval, a veces nos vestimos de mendigas y a veces de vikingas. Mirá que vestirse de vikinga es ;original! Yo soy una persona simple y mi carnaval también es simple, no me disfrazo de amiga cuando soy enemiga, como la Aube. (p. 126)

Muy distinta a Fedra -que ha cegado a su perrito Jefe, según Lelinka- es Madame Frau Schloss, que trabaja en su boutique, vive en un barrio rico y envía a su hija a California; todo lo cual le da prestancia personal, el respeto de los demás y una gran autonomía financiera, sin que por ello se adapte a la sociedad. La alemana, como Lelinka, prefiere callar los problemas y soportar las penas, pero el silencio a la larga se convierte en frustración y en desconfianza.³⁸

El desarraigo social por un lado y el ostracismo individual por el otro, desencadenan divisiones raciales, religiosas, ideológicas y otras que arruinan las relaciones humanas. La dispersión de los inquilinos de Soffer es el ejemplo más convincente, aunque el texto dé como explicación que May *"había organizado la desbandada"* (p. 137) El primero en desaparecer fue el joven Wyley, "karateka" después de la gorpiza del humosexual Gail. La pareja Green se muda; les sigue Mina, que regresa a la Argentina. Fedra abandona el estudio después de estafar a Lucía. María, la amiga de Lelinka, no vuelve a poner los pies en el edificio cuando se entera por la policía de los pleitos entre "chu-

los y prostitutas." Linda permanece en el hospital después de una balacera que le costó la amputación de una pierna. Lelinca consigue el dinero necesario para partir con Lucía al Canadá. Los únicos que se quedan en el edificio son Joe, Karin y su madre; los tres por motivos económicos.

Los mismos pesares y consecuencias limitan las garantías de una vida digna para los que prefirieron instalarse en la capital española. En los hostales madrileños campea la degradación y la inmoralidad; y los emigrantes no pueden mantenerse al margen de dichos problemas. Los personajes femeninos: Fe, Rosarillo, María y Reparadora son ninfómanas, mientras que los personajes masculinos: Faustino y Jacinto dan muestras de homosexualismo y de perversión sexual. Estos infelices siembran el pánico entre la gente que no quiere mezclarse con sus andanzas o los obligan a prostituirse a cambio de un dúchazo o del pago del alquiler.

La presencia de Lelinca y de Lucía en la fonda de Fe despierta la amistad de algunos inquilinos pero a la vez, los celos y la cólera de los propietarios. Para argüir en contra de las mujeres solas, se las insulta de "pájaras" y "aventureras", se traman maquinaciones e intrigas políticas o simplemente se las amenaza con la expulsión. A los otros exiliados se los sumete con la brutalidad, al final todos son testigos mudos y sordos de las anomalías en las cuales viven. Impotentes ante una sociedad castradora de capacidades y de valores, algunos inmigrantes buscan la muerte. Richti dice: "El suicidio es una fuerza incontenible que viene desde muy adentro. ¡Es inevitable! Conocí a una chica joven venida a menos, como tú y como usted [se dirige a Lucía y a Lelinca], y una noche se tiró por la ventana..."(p. 192) Otros personajes como Lelinca, Lucía y el viejo cesante parten... pero la mayoría de los exiliados permanecen sin ninguna posibilidad de escaparse.

Desintegración individual

El exilio, además de originar la desadaptación social a la patria suplente, ocasiona la desintegración individual y la alienación.³⁹ A nivel individual, los emigrados tampoco logran asumir su situación de transplantados, lo cual se evidencia en las formas de inconformismo físico, moral y afectivo. Los exiliados llevan en su fisonomía los signos aparentes de su extranjería, porque se los juzga por esas diferencias, se sienten inferiores y acomplejados. Por ejemplo, Fedra para esconder su brutalidad con el perro, saca a relucir frente a los encargados de la Sociedad Protectora de Animales, sus caracteres externos *"Soy una miserable extranjera y seré siempre ¡una discriminada! ¡Y podés decirme qué culpa tengo yo por no haber nacido rubia?"* Luego agrega *"Podés decir lo que querrás, pero aunque sea morenita gozo de derechos, y no podés entrar en mi casa."* (p. 128)

El novio de Linda, excluido de su propia sociedad por ser negro, cree que su amor por una blanca es condenado por los demás. Su cólera se traduce en un lenguaje acusador *"Joe sí estuvo en la cárcel... los cochinos judíos y los cochinos blancos quieren que Joe se muera, que no trabaje en su comercio, que no viva con Linda, que no vea a sus hermanos."* (p. 108) La autoevaluación negativa lo lleva a Joe a la autoderruta personal y al desaliento total.

La comparación que Suffer emplea para explicar su situación y la del abogado Green, muestra los caminos individuales que el exiliado puede tomar en tierras extrañas: enfrentar la realidad y sus problemas o quedarse aplastado en la inmovilidad.

-Llegué a América con mi mujer y un abrigo usado, un hombre me detuvo en la calle y me ofreció una moneda, "la de la suerte", me dijo y mi suerte cambió. Vendía periódicos en las esquinas, pero ése no era mi tesoro. ¡Mi tesoro era la música! y vendí canciones. ¿Por qué Green no busca su tesoro? Yo doy "la moneda de la suerte", por eso regalo un mes de alquiler, pero él no lo aprovechó, continúa quebrado, renegando. ¿Tengo yo la culpa, señora Lelínca? ¿Tengo yo la culpa señora Mayer? (p. 89)

La ruina financiera y profesional de Green lo paraliza, hasta el punto de no ser capaz de enmendar sus pasos ni de solucionar los problemas que surgen entre los exiliados. Otro personaje que ayuda a entender la tragedia de los exiliados es Dimas, que recuerda sus correrías junto a sus amigas mexicanas por escapar de la deportación y dice "Ahora sin disparar un balazo, también andaba yo en la derrota y espantado al encontrarme así entre extranjeros. ¿Por qué el extranjero impone al más bragado!" (p. 49)

El espanto de la soledad afectiva aguijonea el desamparo social y la desarticulación individual. Si no ¿cómo se explica el aislamiento de María, que es "la imagen de la desolación" y después de dos años de estancia en Nueva York no tiene una sola amiga? ¿Por qué se crea el cerco de silencio alrededor de Lelínca y de Lucía? ¿De dónde procede la angustia de Dionisia de sentirse extraviada entre los seres humanos?

Los personajes de Garro parecen decir al lector que el ser humano fuera de su medio geográfico y cultural no puede identificarse, al contrario se aliena, abdica poco a poco a la vida, porque no encuentra una brújula que lo guíe. Una de las manifestaciones de la patología del exiliado es la depresión personal que se pinta bien en la figura de la gata. "Lola se sentía muy deprimida, sin ganas de comer, ni de moverse, tendida en la cama, con la barbilla sobre las manos simulaba dormir, pero al menor ruido abría los ojos y se estremecía." (p. 110)

Lelinka y Dionisia temen perder la razón si continúan en medio de ese mundo desequilibrado, indiferente y cruel, donde el fuerte es el verdugo del débil; y en el cual la reciprocidad humana no existe sino para hacer daño al caído. Es un cosmos del cual se ha suprimido todo futuro, toda potencialidad de cambio, de sueño. Sólo queda la sensación de inutilidad y de vaciedad de la vida que experimenta Dionisia al llegar al hostel

Encontró estropeada la cerradura de la puerta de entrada y el miedo la inmovilizó. Podía estallar en multitud de añicos. Debía escapar de aquel círculo de personajes que carecían de pensamiento, no eran reales, pertenecían a otra dimensión. Miró en su derredor y se sintió atrapada. No existía nadie a quien comunicarle sus temores. Estaba absolutamente sola. (p. 247)

El exilio se inscribe en los cuentos de Garro como un sistema constante de recurrencias que señalan el campo puramente estético, pero que van más allá de él. Por eso se ha hablado en el estudio de rasgos que concier-
nen la sociedad, la economía, la política y la psicología. Sin atender a estas exigencias de contenido temático y a su interdependencia con la literatura, no se hubiera podido dilucidar el fenómeno narrativo de Andamus hu-
yendu Lola.

CONCLUSIONES

"Estructura, ideología y exilio en los cuentos Andamos huyendo Lola de Elena Garro" creo que permite dar cuenta de las variadas posibilidades artísticas y sobre todo de las realizaciones literarias de la escritora mexicana. Como cuentista, Garro construye a partir de signos lingüísticos un mundo representado que no se agota en el análisis puramente literario, sino que se abre a postulaciones ideológicas y temáticas que la sitúan por un lado en la corriente innovadora de la literatura hispanoamericana contemporánea y por otro entre los artistas convencidos de que la literatura no desdeña la realidad sino para descubrir e iluminar los planos complejos y ambiguos que se esconden detrás de las apariencias.

Al intentar definir el cuento en el marco formal de su realización como una estructura independiente y autónoma que comunica y representa al mismo tiempo, he entrado en contacto con la manera de Garro de seleccionar sus materiales, de organizar el discurso y de hacer funcionar las técnicas narrativas. El proceso productivo del cuento pone en evidencia el dominio artístico de la escritora para manejar el lenguaje de tal manera que los métodos permitan captar la construcción sintáctica de las frases y el uso de las técnicas de la narración.

A partir de la constitución de los cuentos y de la dinámica que ponen en actividad los locutores y receptores de la enunciación, el lector percibe la honda preocupación de Garro por los sujetos desamparados, marginados y dependientes que pululan en México, Nueva York o Madrid. La situación de los protagonistas y personajes secundarios en la cuentística engendra muchas veces,

seres determinados por las circunstancias ambientales y sociales y muy pocas veces, agentes actores de su propio devenir. Niños abandonados, mujeres desamparadas, exiliados angustiados y personajes fracasados habitan el mundo narrativo de Garro.

Las formas lingüísticas y las técnicas narrativas que arman la estructura de los cuentos enfrentan al lector a la visión de una realidad ficticia plurivalente. Para ello, Garro se sirve de los variados puntos de vista del narrador. La selección del punto de vista del narrador homodiegético permite ingresar en la intimidad de los personajes y percibir su dificultad para comprender la realidad de un mundo poblado de violencia y de ambición personal, pero vacío de valores espirituales. Tanto el monólogo interior, el diario de vida como el soliloquio son medios eficaces que facilitan el acceso del receptor al cosmos dislocado y fragmentado de unos seres aterrorizados y perseguidos, pero en búsqueda constante del sentido de la existencia.

Más allá de la utilización de expresiones locales -sean mexicanismos, argentinismos o madrileñismos- el discurso, ya sea del niño perdido, del mentiroso, del vencido político, de Lelinka la madre sola o del anciano cesante, pertenece al ser contemporáneo que busca un interlocutor. Este casi nunca está presente o si lo está, no comunica sus vivencias. Detrás de las palabras de los hablantes se esconden personajes desconfiados u obsesionados por los términos que no llegan al otro, confundidos por los signos de un mundo ininteligible. El lenguaje dice y calla, retrata y oculta un universo caótico y unas criaturas en situación tensa.

A través de la narratividad y específicamente del tratamiento del tiempo

y del espacio, se manifiesta en la estructura bipolar de los personajes, de los conflictos que viven y del mundo en el cual se mueven. Las coordenadas temporo-espaciales condicionan a los personajes hasta el punto de convertirlos en títeres de un destino ingrato, repetitivo e incoherente. Los padres de familia, las autoridades políticas, los agentes de la economía y del progreso, los dueños y responsables de hostales y negocios existen en función de fórmulas ideológicas huecas y pegados a un presente de comodidad y de individualismo; situaciones que aluden, sin duda, a los comportamientos universales de esta era tecnificada.

El contrapunto a seres obnubilados por el materialismo y la rutina práctica lo constituyen unos personajes que se agitan por cambiar el curso monótono de la historia -como Faustino, los jóvenes revolucionarios de México, los mineros de Durango- o los que sin esperanza de modificarla, la convierten en más humana y digna. La transformación del ser humano o del cosmos desde el interior impide que la fatalidad, la miseria, la orfandad sean el curso normal e inexorable de la vida. Para ello, algunos personajes de Garrro quiebran con la opresión del tiempo y del espacio y le oponen un mundo trascendente que escamotea el presente, el pasado y el futuro, el aquí y el allá. Toda la imaginería de los mitos, de los símbolos religiosos, de los sueños, de la memoria y de la fantasía agudizan la conciencia de lo precario de la existencia humana, pero a su vez estimulan la liberación de los límites y de las contingencias terrenales.

Los seres que vislumbran la posibilidad de una realidad superior a la ordinaria y mecánica, se esfuerzan por acudir al reino de lo Absoluto mediante sus propias facultades intelectuales y aptitudes inconscientes. Se trata de servirse del lenguaje de signos e imágenes para crear un nuevo cosmos de

armonía, de comunión y de paz. Garro recurre a la estructura mitológica que subyace en el psiquismo humano para apuntar las posibilidades de expansión, de inmortalidad y de juego que conceden la imaginación, la memoria y la fantasía; que en resumidas cuentas inventan otro mundo.

Si el tiempo y el espacio oprimen a los personajes, determinan su conducta alienada y matan toda posibilidad de acción constructora en el mundo; las dimensiones intemporales e inespaciales hacen que los seres accedan a su fuero interno, al mundo paradisiaco de la libertad y del amor, al origen primero del cosmos y del hombre, a la divinidad y a la eternidad. Esta ascensión a sí mismo y a la realidad espiritual se fomenta mediante el mito del paraíso perdido, los sueños, las pesadillas y las imágenes del aire, del agua, del fuego y de la tierra que guardan estrecha relación con la simbología cristiana.

En última instancia a través de la fragmentación de la cronología y de la espacialidad Garro propicia primero dar la visión de sus personajes acerca de la fragmentación de la cultura en muchos de sus aspectos: artístico, filosófico, social, histórico, político, religioso y otros, como algo inherente al siglo XX. Dicha disolución toca también la naturaleza humana que se ve afectada por la pérdida de valores que la orienten moral y espiritualmente. Segundo, frente al silencio, a la incomunicación, a la nada y al relativismo, algunos personajes de Garro se rebelan contra la corriente de la civilización occidental e infringen los pilares del tiempo y del espacio. Fuertemente influidos por las creencias religiosas, por los mitos cosmogónicos, por las imágenes únicas, por la evocación poética los seres literarios conquistan el Paraíso Perdidó, la Gloria celestial, el Absoluto. La vida encuentra un sentido, se vuel-

ve camino al más allá y el ciclo ininterrumpido de lo histórico emprende su curso hacia la intemporalidad.

El arte de Garro comparte algunos principios fundamentales de la concepción romántica alemana del siglo XIX, comunión ideológica que se forja en la misma escritura. El texto literario denota la situación del emisor de la enunciación, su actitud frente al destinatario del mensaje, connota y crea mundo, trasciende al mismo discurso y perfila al autor. El sentido de los cuentos de Andamus huyendo Lola se encuentra en la organización estructural de sus elementos lingüísticos, pero también se lo detecta en el contenido que la forma encierra. Mi interpretación literaria responde al movimiento de las ideas que los personajes defienden o rechazan, a las recurrencias semánticas que las acciones alianzan y a los puntos de referencia y de significación que se tienden al lector. El discurso de los cuentos orienta hacia el estudio comparativo de la realidad mexicana moderna y actual a la luz de los postulados idealistas del siglo pasado. En esta dirección me parece que la tesis esboza simplemente los lineamientos de un trabajo azaroso y profundo de Garro.

Cabe destacar en la obra narrativa de la escritora de Andamus huyendo Lola, la alianza entre la ficción y la no ficción, ésta última -filosofía, política, sociología, historia y religión- comparte el espacio de la literariedad y se elabora en función de ella. Lo mejor de la narrativa contemporánea, sin menospreciar a los que emprenden la ruta de la ficción-ficción, se involucra en terrenos ajenos y toma algunos elementos para valorarlos desde el punto de vista estético. La empresa asidua de Garro porta buenos frutos porque a raíz de su toque poético y estilo peculiar, de la crítica y sentido del humor, las páginas de la historia de su país cobran dinamismo y actualidad, el rastreo

intelectual de la identidad nacional se convierte en una exploración colectiva y la voz individual de protesta contra los desmanes políticos, los abusos económicos y las desigualdades sociales se afirma literariamente.

Los discursos narrativos desbrozan la realidad de México como la entienden sus personajes, románticos no sólo por la ideología, sino también por el comportamiento. El mundo convulsionado de luchas fratricidas que se suceden en los cuentos evidencia la postura idealista de Garro respecto del Estado-tirano hecho a semejanza de sus manipuladores nacionales. A través de los personajes históricos que cobran dimensión literaria, se manifiesta la corrupción política y el control de la población civil, se juzga y condena el atraso y el abandono de algunos sectores de la población y se aboga por un Estado humano y justo. Si la preferencia de Garro y de sus criaturas es por la monarquía política, es para contrarrestar los errores de las democracias al estilo latinoamericano, que gobiernan con las armas en las manos. Garro y sus personajes quieren hacer revivir "la edad de oro" de la humanidad porque el ser humano de hoy vive la edad de la ceguera y de la desdicha.

La apología del Estado orgánico, de la monarquía y de los sentimientos que cimientan la armonía social, se inspiran en las convicciones de los pensadores alemanes románticos. Los personajes idealistas de Garro desean rehacer el mundo en función del ser humano, del respeto a las instituciones familiares y religiosas y de las diferencias -para ellos inmutables- de los estratos biológicos y sociales. A los valores prácticos y personalistas de la era contemporánea, los personajes contraponen los valores nobles y comunitarios del medioevo. Sin embargo, todo esfuerzo por enmendar los problemas parece vano, por eso los actantes se limitan a esperar, a imaginar, sin que sus anhelos

se acompañen de acciones que los justifiquen. Tal vez el pasivismo y el estoicismo frente a los embates se explique en la influencia del cristianismo en la mente del mexicano, como se menciona en los cuentos.

La caracterización de los personajes se realiza de acuerdo a la identidad cultural y a la posición que ocupan frente a los momentos históricos de México. Así se tiene de un lado a la masa indígena, a los blancos y a los mestizos; y del otro lado a los monarquistas conservadores frente a los demócratas liberales, a los porfiristas caudillistas y a los auténticos revolucionarios, a los militares ateos y a los cristeros y finalmente a las autoridades frente al pueblo.

La mirada infantil de Lelínca proyecta su simpatía por los aportes que México ha recibido de los indígenas. De esta manera Garro aprecia y se interroga por la civilización azteca, rica en ^{usos} costumbres y creencias, a la que se quiere olvidar y relegar en el rincón del pasado histórico. En su labor de indagación cultural y de recuperación del ser originario y fundador de su país, la protagonista Lelínca concibe que el mestizaje mexicano no es una síntesis de lo azteca y de lo español, sino una yuxtaposición de ambas razas, idiosincrasias y valoraciones. Al mundo ancestral y aborigen del mexicano se aúna la influencia de lo occidental que lo moldea en direcciones racionales e intelectuales que lo orientan hacia algo nuevo, pero que también lo perturban. De la fusión de ambas razas nace el mestizo para quien van las críticas más ácidas de Garro, si se toma en cuenta el trazo ambicioso y caudillista que de él se pinta en los cuentos.

En su afán por rescatar al pueblo y convertirlo en el agente de las trans

formaciones históricas de México, Garro emprende una tarea de reconocimiento de las capas olvidadas de la sociedad y paralelamente acompaña a ella la desmitificación de los héroes que la oficialidad ha encumbrado. Juárez, Porfirio Díaz, Calles y Obregón son bajados del pedestal y se presentan bajo una faz severa, violenta, contraria a las necesidades del país y a las reivindicaciones de las masas. Los vencidos en las luchas políticas o religiosas encuentran el apoyo de los personajes románticos. Sin embargo, éstos también se sienten defraudados frente al fracaso de los esfuerzos o frente a la irrealización de los objetivos de la Monarquía Francesa, de la Revolución Mexicana o de la Guerra de los Cristeros. El desaliento campea y la decepción se apodera de la escritura de Garro y de la actitud de sus personajes.

La creación artística de la escritura se enriquece con la integración del patrimonio cultural del pueblo. El lenguaje se amalgama con las variadas muestras del ingenio de los proverbios, con las leyendas rememorativas, con la ingenuidad de las creencias y con la musicalidad e historicidad de los corridos. Detrás de las motivaciones formales que impulsan a Garro a prestar atención al trabajo silencioso de las masas, late su conciencia reivindicativa y popular en aras de conservar e incentivar las manifestaciones que nacen en la experiencia cotidiana sobre la base de la intuición, la imaginación y el sentido común.

El dominio de las técnicas narrativas, el fervor romántico y nacionalista se acompaña del enorme interés que Garro despierta en sus cuentos por el tema del exilio. En Andamus huyendo Lola, Garro dedica su sensibilidad y clarividencia a la investigación detenida de todos los escollos que levanta el destierro, la inmigración, la huida o el expatriamiento contemporáneos. El sentido patético y trágico de algunos cuentos proviene de la significación y

complejidad del tema, emprendido desde varias ópticas y con toda una minucia exasperante que no dejan de estremecer y de pasmar al lector.

Garro habla no solamente del exilio familiar, económico, político o moral sino también del literario y del existencial. Una nota común se desprende de ellos, la negación y la ausencia. Alrededor de esta clave se perfilan los campos semánticos de la falta de familia, de amigos, de país y falta de sí mismo. La imagen repetida del ser desgarrado de lo suyo y errando de un lugar a otro se yuxtapone a la imagen estática del ser paralizado por su calidad de extranjero, de "inferior." En el movimiento o en el encerramiento el exiliado de los cuentos de Garro se aferra a su memoria. A partir de los recuerdos evocados o recreados, los personajes contemplan un pasado que ya no es, pero que sirve para vencer el extrañamiento en el extranjero.

La pluma de Garro recorre con detenimiento y sondea los posibles reveses materiales, psicológicos, sociales, legales y otros que el expatriado soporta a duras penas en el proceso de transculturación y de adaptación. El comportamiento asustadizo y cobarde de los exiliados cobra carácter paradigmático lo mismo que la realidad pesadillesca, absurda y sin fin que lo avasalla. Sin posibilidad de vivir en la tranquilidad de un trabajo seguro, de un medio acogedor, el ser en exilio vive tironeado entre la nostalgia de un paraíso perdido que cobra dimensiones míticas y un presente hostil de renunciamentos.

Tal vez Garro por intermedio de sus criaturas femeninas exorcisa sus propios fantasmas respecto a una huida que no parece aportar soluciones al desencuentro de sus personajes escritoras, que sin ser profetas en su patria, deben trabajar incesantemente para ser reconocidas en países ajenos. Frente al desarraigamiento aplastante del acontecer del exilio, frente a la imposibili-

dad del retorno, los personajes femeninos afirman como Garro su esperanza en los mundos inconmensurables que el arte literario rehace y recreará.

Los diez cuentos que componen Andamos huyendo Lola en su estructura narrativa, en su ideología romántica y en la temática del exilio revelan las dotes artísticas de Elena Garro como una de las mejores representantes del manejo de la lengua española en América hispana. La astucia por dotar a su prosa y a sus expresiones de significados estéticos no proviene de un falso tecnicismo. Las palabras abren el cosmos ficticio de los cuentos y mediante ellas, el lector descubre a los personajes, visualiza los ambientes y sigue los acontecimientos narrativos. La forma vale por sí misma y es a través del lenguaje que el receptor se acerca a los contenidos ideológicos o temáticos que encierra.

Si los protagonistas sucumben a la desesperación, se dejan inundar por el pesimismo y huyen de la impotencia ante una sociedad deshumanizante, también reclaman en un lenguaje directo y crítico, el derecho de soñar, de inventar y de fantasear. La constricción y la esclavitud de una vida anclada en el estupor de la violencia logra un cierto equilibrio cuando el receptor de los cuentos se siente transportado a esferas en donde reina la libertad de pensar y de hablar. Garro sabe cómo abismarse en las profundidades de la condición humana y cómo trascenderla para remontar a las alturas. En este sentido tanto la estructura, la ideología como el tema de Andamos huyendo Lola prueban la excelencia de su trabajo narrativo y la propiedad de su voz nacional como universal.

NOTAS A LA INTRODUCCION

¹ La publicación de sus piezas dramáticas aparece cronológicamente así: *Andarse por las ramas*, *Los pilares de Doña Blanca* y *Un hogar sólido* (1958); *La mudanza* (1959); *El encanto tendajón mixto*, *El rey mago* y *La señora en su balcón* (1960); *El árbol* y *La dama duende* (1963); *La dama boba* (1964); *Los perros* (1965) y *Felipe Angeles* (1967).

² Véase M. Durán, "El premio Villaurrutia y la novela mexicana contemporánea", pp. 233-238 y F. Zendejas, "El premio Villaurrutia de literatura", p. 7.

³ P. Villegas en B. Miller y A. González, *26 autoras del México actual*, p. 430.

⁴ A. Brenner, *ibid*, p. 73.

⁵ "Mexico's Contemporary Women Novelists", pp. 75-91.

⁶ "Six Representative Women Novelists of Mexico, 1960-1969", pp. 53-85.

⁷ "Narrative Technique in the Prose Fiction of Elena Garro", pp. 1-175.

⁸ "Andamos huyendo Lola" [reseña], p. 110.

⁹ R. K. Anderson, "La cuentística mágico realista de Elena Garro", pp. 117-121.

¹⁰ Como los términos "realismo mágico" carecen de valor crítico y engendran confusión semántica, como anota A. Risco en *Literatura y fantasía*, p. 23; adaptaré "lo fantástico" de acuerdo a la definición que A.M. Barrenechea da en "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", pp. 391-403.

¹¹ En toda la tesis uso la paginación de la primera edición de México: Joaquín Mortiz (1980).

¹² Para la aplicación de la Lingüística en la Literatura véase M. Bal, *Narratología*, pp. 3-8; F. Martínez Bunati, "Naturaleza lógica y estructura fenoménica de la narración literaria", pp. 53-60; E. Serra, *Tipología del cuento literario*, pp. 11-13 y J. O. Petofi y A. García Berriú, *Lingüística del texto y crítica literaria*, pp. 55-72.

¹³ P. Ricoeur, "Qu'est-ce qu'un texte", p. 194.

¹⁴ Tomo la definición de lenguaje que da T. Todorov en *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, pp. 136-137.

¹⁵ "Ciencia e ideología", pp. 255-267.

¹⁶ *El lenguaje y la visión del mundo*, p. 10. Véase también pp. 11-13.

¹⁷ He utilizado la publicación hecha en París: Culin, 1963.

¹⁸ Entrevista que Garro concedió a J. Summers el 26 de agosto de 1965, publicada por B. Miller y A. González, *op cit*, p. 212.

NOTAS AL CAPITULO I

- ¹ En *Problèmes de linguistique générale II*, pp. 79-88.
- ² *ibid*, p. 82.
- ³ En "*La nature de pronoms*" en *Problèmes de linguistique générale I*, pp. 250-257. Véase también U. Eco, "*Análisis del lenguaje poético*", pp. 105-114; R. Jakobson, "*Linguística y poética*", pp. 350-360; P. Ricœur, "*Métaphore et référence*" en *La métaphore vive*, pp. 273-287 y I. Todorov, "*La structure de l'énoncé*", pp. 287-291.
- ⁴ Benveniste, "*De la subjectivité dans le langage*", *op cit*, II, sostiene "*Les pronoms personnels sont le premier point d'appui pour cette mise au jour de la subjectivité dans le langage.*" p. 262.
- ⁵ *Le pacte autobiographique*, p. 21.
- ⁶ J. Searle, *Les actes du langage*, afirma que los nombres propios sirven "*à référer à des individus*" y el uso práctico de ellos permiten "*référer à des objets sans que nous ayons à nous poser de problèmes et à nous entendre sur les caractéristiques descriptives qui doivent exactement constituer l'identité de l'objet*", p. 226.
- ⁷ O. Ducrut, "*La notion de présupposition: l'acte de présupposer*" en *Dire et ne pas dire*, p. 78.
- ⁸ *ibid*, p. 99
- ⁹ Ducrut et Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, se dice que "*L'attribution d'un prédicat à un objet peut être présentée comme un fait, comme une possibilité ou comme une nécessité*", p. 78
- ¹⁰ Véase A.J. Greimas, "*L'isotopie du discours*" en *Sémantique structurale*, pp. 69-72 y Petofi y García Berriú, *op cit*, p. 85.
- ¹¹ P. Ricœur, "*Qu'est-ce qu'un texte?*", p. 181. Véase también la aplicación de las formas en A. Rama, "*La tecnificación literaria*", pp. 29-82; C. Segre, *Las estructuras y el tiempo*, pp. 13-19; V. Propp, "*Método y materia*" en *Morfología del cuento*, pp. 31-36 y M. Valdés, "*Le texte narratif*", pp. 11-12.
- ¹² Véase la exposición y crítica del sistema de Bühler en Martínez Bonati, *op cit*, pp. 86-88, 93-93, 104-105 y 176-179.
- ¹³ *op cit*, p. 355.
- ¹⁴ Véase al respecto Martínez Bonati, *op cit*, p. 148; Rama, *op cit*, pp. 41-50 y la concepción evolutiva del estilo en B. Spillner, *Linguística y Literatura*, pp. 25-90.

- ¹⁵ En *Figures III*, pp. 203-211. Véase también Bal, *op cit*, pp. 31-19 y W. Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, pp. 265-268.
- ¹⁶ En *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, p.89.
- ¹⁷ Es la técnica usada en *Recuerdos del porvenir*. Véase Salazar Parr, pp.44-55.
- ¹⁸ *op cit*, p. 59.
- ¹⁹ Genette, *op cit*, p. 193.
- ²⁰ El concepto de perspectivismo lo he tomado de L. Spitzer, "*Perspectivismo lingüístico en el Quijote*", p. 167.
- ²¹ *op cit*, pp. 117-121.
- ²² *op cit*, p. 193.
- ²³ La estructura lingüística de la comunicación interpersonal y la intrapersonal es la misma si nos atenemos a Benveniste, "*De la subjectivité dans le langage*", cuando afirma "*Le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme sujet, en renvoyant à lui-même comme je dans son discours. De ce fait, je pose une autre personne, celle qui, tout extérieure qu'elle est à 'moi', devient mon écho auquel je dit tu et qui me dit tu.*" p. 119. Véase al respecto Iudorov, *op cit*, pp. 293-298.
- ²⁴ El monólogo interior pertenece según J. Austin, "*Quand dire, c'est faire*", p. 119,- al acto ilocutorio del lenguaje entre las dos fases del ego.
- ²⁵ En *La corriente de la conciencia en la novela moderna*, p. 46.
- ²⁶ En *Le journal intime*, p. 4.
- ²⁷ *op cit*, p. 184.
- ²⁸ Edouard Dujardin, citado por Genette, *op cit*, p. 193.
- ²⁹ Genette, *ibid*.
- ³⁰ Véase sobre todo "*Mundo comentado-mundo narrado*", pp. 61-94.
- ³¹ Ducrut et Iudorov, *op cit*, p. 398.
- ³² Weinrich, *op cit*, pp. 61-66.
- ³³ Véase "*El 'modus irrealis' en la narración*", pp. 180-188.
- ³⁴ Véase Weinrich, "*El pasado*", pp. 95-103 y Genette, *op cit*, pp. 231-134.
- ³⁵ Revísese el análisis que hace P. Ramírez Mola en *Tiempo y narración*, acerca de la concepción temporal en Burgés, Carpentier, Cortázar y García Márquez.

Véase también P. Earle, "Prólogo: El tiempo en la novela", pp. 3-9; G. García Márquez, "La solitude de l'Amérique Latine", pp. 11-16; J. Brushwood, "La novela del ser y del tiempo", pp. 90-131; R. Gullón, "Espacios novelescos", pp. 8-15 y J. Summers, "The Recent Mexican Novel: Tradition and Innovation", pp. 398-402.

³⁶ Empleo el término "lo mítico" en el sentido que le otorga G. Durand, en "L'espace, forme a priori de la fantastique", p. 446, cuando dice que la expresión "Tiempo mítico" es abusiva porque "répéter c'est nier le temps, et il s'agit bien plutôt d'un 'non-temps' mytique." Para el estudio del tiempo y del espacio en la obra de Garro anterior a *Andamos huyendo Lola*, véase R. Anderson, "La realidad temporal en Los recuerdos del porvenir", pp. 25-29; E. Carbellu, "El mundo mágico de Elena Garro", pp. 15-16; M. Filer, "El tiempo mítico en Los recuerdos del porvenir", pp. 1-10 y de G. Mora, "Los perros y la mudanza de Elena Garro: designio social y virtualidad feminista", pp. 5-14 y "A Thematic Exploration of Works of Elena Garro", pp. 91-97.

³⁷ Tudorov, *op cit*, p. 297, expone la influencia del medio social en el comportamiento del individuo. Interesan sus ideas respecto de los períodos de crisis -que son los que examina Garro- cuando afirma "L'individualité s'est donc perdue dans le monde social; mais elle s'est désormais retrouvée dans le monde de ses pulsions sensuelles, de la nature à l'état brut. Tout s'organise alors non pas autour de la vie sociale et de ces centres d'intérêts dits spirituels, mais autour de la vie sexuelle et de centres d'intérêts érotiques."

³⁸ *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, p. 32.

³⁹ La misma imagen de paralización y de ambiente fantasmagórico hace evocar al pueblo de Comala, creado por Juan Rulfo, en *Pedro Páramo*, pp. 43 y 55.

⁴⁰ Para la relación entre el tiempo y la acción humana consúltese G. Bachelard, "Durée et causalité intellectuelles" en *La dialectique de la durée*, pp. 67-77.

⁴¹ R. Gullón, *Espacio y novela*, p. 7

⁴² "L'inconscient" en *Métapsychologie*, pp. 65-123.

⁴³ *L'air et les songes*, p. 8.

⁴⁴ citado por G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 410.

⁴⁵ C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, p. pp. 223-225 y Durand, *op cit*, p. 414.

⁴⁶ *Aspects du mythe*, pp. 30-32. Véase también Jung et Kérényi, *Introduction à l'essence de la mythologie*, p. 110

⁴⁷ E. Seligson, "In illo tempore (aproximación a la obra de Elena Garro)", pp. 9-10.

- 48 *ibid.*
- 49 A. Castex, "El temple de ánimo de religación", en *Curso de Filosofía*, pp. 402-403.
- 50 Durand, *op cit*, p. 441.
- 51 Lévi-Strauss afirma que "Tout mythe est une recherche du temps perdu", citado por Durand, p. 438.
- 52 Freud, "Complément métapsychologique à la théorie du rêve", *op cit*, pp. 125-146 y C.G. Jung, "The Importance of Dreams" pp. 20-31, "The Function of Dreams", pp. 39-54 en *Man and his symbols*.
- 53 E. Paci, "Pour une analyse phénoménologique du sommeil et du rêve", p. 162. Citado por J. Ch. Falardeau, *Imaginaire social et littérature*, p. 112.
- 54 H. Bergson, "De la nature du temps", en *Durée et simultanéité*, pp. 41-67.
- 55 *Imaginaire social et littérature*, p. 116.
- 56 Tomo la definición de símbolo-arquetipo dada por N. Frye, "Théorie des symboles" en *Anatomie de la critique*, pp. 104-152.
- 57 *L'air et les songes*, p. 12.
- 58 Para el simbolismo de la cruz en la civilización azteca véase A. Casu, *La religion de los Aztecas*, p. 55 y F. Salmerón, "México raíces de la vida ceremonial", en *Lo efímero y lo eterno del arte popular*, pp. 369-371, 373-377.
- 59 *Images et symboles*, pp. 213-217.
- 60 La aparición de Dimas recuerda la aparición de Hurtado, el salvador del pueblo de Ixtepec, en E. Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p. 63.
- 61 *Images et symboles*, p. 200. Para el simbolismo del agua sagrada véase G. Leeuw, "Le milieu sacré. Eau et feu sacrés" en *La religion*, pp. 47-49.
- 62 Para Bachelard "le feu devient foyer" y socialización como para Lelinka, en *La psychanalyse du feu*, p. 165.
- 63 Se puede comparar el comentario de Bachelard acerca del complejo de Novalis para quien "la chaleur est un bien, une possession." *ibid*, p. 70. Para valorar la significación que los indígenas mexicanos conceden al fuego consúltese A. Casu, "El dios del fuego", en *El pueblo del Sol*, pp. 54-57.
- 64 Bachelard, *op cit*, p. 19. Para el sentido religioso del fuego, véase Leeuw, *op cit*, pp. 49-54.

- 65 Esta imagen de la Piedra se encuentra en *Los recuerdos del porvenir*, p. 294. Filer estudia el sentido de la petrificación en dicha novela, op cit, p. 7.
- 66 Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, pp. 224-226.
- 67 En *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, pp. 432-448.
- 68 *Aspects du mythe*, pp. 142-155.
- 69 I.E. Apter, "Fantasy Literature an Approach to Reality", p. 6.
- 70 Risco, *Literatura y figuración*, p. 233.
- 71 Consúltese al respecto la nota ³⁶ y los artículos siguientes: F. Daus-ter, "El teatro de Elena Garro: evasión e ilusión", pp. 81-89; R.F. Larson, *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative*, "Magical Realism", pp. 89-100 y H.E. Russer, "Form and Content in Elena Garro's *Los recuerdos del porvenir*", pp. 282-295.
- 72 La técnica del desdoblamiento y la atemporalidad en *La culpa es de los Tlaxcaltecas* de Garro es mencionada en Larson, op cit, p. 93.
- 73 Para un análisis detenido de las coordenadas del espacio y del tiempo en lo fantástico, léase I. Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, pp. 180-181.
- 74 Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 136
- 75 Es el mismo pretexto que Garro utiliza en "El mentiroso", cuando Carmelo piensa que su recorrido espiritual y fantástico se debe a su salida del mundo, p. 56.
- 76 Es alumbrador al respecto el análisis de J. Lacan, "Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien", pp. 151-191.
- 77 E.S. Rabkin, *The Fantastic in Literature*, p. 227.
- 78 En la entrevista de Garro a Summers, la escritora insiste sobre la supervivencia de lo mágico azteca en el mexicano de hoy "La gente del campo vive en una realidad mágica, y en una cultura que no tiene nada que ver con la cultura occidental en donde la idea del tiempo cambia, la idea de Dios cambia, en donde se aparecen fantasmas todos los días, en donde todo es mágico." p. 209.
- 79 "De lo real maravilloso americano" en *Tientos y Diferencias*, pp. 85-99.

NOTAS AL CAPITULO II

¹ Consúltese al respecto Ricoeur, "Qu'est-ce qu'un texte?", pp. 194-200; L.J. Prieto, "Sémiologique de la connotation", en *Pertinence et pratique*, pp. 61-75; T.A. Van Dijk, *Texto y contexto*, pp. 32-40 y E. Verón, "Ideología y Sociología: para una pragmática de las Ciencias Sociales", pp. 255-267.

² R. Wellek et A. Warren, "Littérature et idées", cap. 10, pp. 154-171.

³ Wellek et Warren, "Littérature et société", cap. 9, pp. 129-149.

⁴ Para la fundamentación teórica véase R. Escarpit, "Pour quoi une sociologie de la littérature?", cap. 1, pp. 5-16 y "L'écrivain dans la société", cap. 4, pp. 41-56 en *Sociologie de la littérature*.

⁵ El estudio comparativo que emprendo es vasto y desproporcionado si se toma en cuenta el número de románticos alemanes y el número de personajes de Garro. Sin embargo, nuestro objetivo es sondear la ideología romántica en los cuentos, razón que justifica un tanto la desproporción. Un trabajo más detenido debe elaborarse entre la obra específica de Garro y de Novalis.

⁶ P. Brunel, Cl. Pichois et A-M. Rousseau, "Histoire des idées", cap. 4, pp. 85-97 en *Qu'est-ce que la littérature comparée?*.

⁷ Esta concepción "organicista" de los románticos se opone a la interpretación "mecanicista" del Estado de los filósofos del Siglo de las Luces, para quienes el Estado es un mal necesario pero transitorio que asegura el orden social. En Druz, op cit, p. 17, 25 y 56.

⁸ J. Muser critica el afán legislador de los racionalistas cuando afirma "Plus les règlements sont simples, plus les lois sont générales, plus un Etat se dessèche et s'appauvrit", citado por Druz, p. 49.

⁹ K. Eckartshausen defiende esta idea "Le gouvernement de l'amour éternel est le seul et vrai modèle de tous les gouvernements. Aucune constitution ne saurait se maintenir, qui ne se rapproche des lois naturelles. Or, quelle est l'essence de ces lois? C'est l'amour", ibid, p. 47.

¹⁰ Novalis [Friedrich von Hardenberg] (1772-1801), poeta y filósofo alemán de tendencia mística.

¹¹ J.O. Fisher en "L'époque et ses contradictions", pp. 9-31 de *Epoque romantique et réalisme*, describe bien la contradicción entre los principios avanzados por los filósofos de las luces y la triste realidad, de la cual se dieron cuenta los románticos alemanes.

¹² Garro como su personaje Telinca abumina lo que denomina las *Revoluciones triunfantes*, citado por Miller y González, p. 207. E. Krauze en "Le Mexique après l'âge pharaonique", p. 192 habla de "la prééminence ontologique de

l'Etat sur la société civile: l'étatolâtrie."

- ¹³ Carlota (1840-1927), princesa de Bélgica y esposa de Maximiliano. Fernando José Maximiliano (1832-1867), emperador de México desde 1863 hasta su fusilamiento durante el gobierno de Benito Juárez.
- ¹⁴ Francisco José (1830-1916), emperador de Austria y rey de Hungría.
- ¹⁵ Probablemente Dionisia habla de Francisco I (1515-1547) rey de Francia pero que gobernó Italia.
- ¹⁶ Isabel la Católica (1451-1504), reina de Castilla y esposa de Fernando de Aragón.
Felipe el Hermoso (1478-1506) soberano de los Países Bajos, rey de Castilla, se casó con Juana la Loca, hija de Isabel la Católica.
- ¹⁷ María Antonieta (1755-1793), reina de Francia que ejerció gran influencia política, fue ejecutada por los revolucionarios.
- ¹⁸ Victoria E. de Battenberg (1887-1969), reina de España se casó con Alfonso XIII.
- ¹⁹ Frédéric Guillaume III (1770-1840), emperador de Alemania, esposó a la reina de Prusia, Louise de Mecklembourg-Strelitz. Novalis escribió *Foi et Amour* para conmemorar el advenimiento de dicho reinado.
- ²⁰ Frédéric Schlegel en sus *Conférences philosophiques* (1804-1806) pone en guardia contra la anarquía que puede derivar de un gobierno democrático "*La liberté dégénérera en licence, la souveraineté populaire finira entre les mains de la populace... la puissance de l'Etat sera avilie et fortement ébranlée dans ses fondements.*" Citado por Droz, p. 76.
- ²¹ Novalis exalta la monarquía y sus representantes cuando dice "*Ce qui précisément distingue la monarchie, c'est qu'elle repose sur la croyance en un homme d'essence supérieure, sur la libre acceptation d'un homme idéal... La monarchie est donc le seul et vrai régime, en ce sens qu'elle est reliée à un centre absolu, à un être qui appartient à l'humanité, mais non à l'Etat. Le roi est un homme élevé à la dignité de fatum terrestre.*" Droz, p. 59
- ²² citado por Miller y González, p. 209.
- ²³ J.J. Wagner asevera esta idea cuando dice "*Il n'est possible de connaître la véritable idée de l'Etat que si l'on se rend bien compte que rien n'existe de façon indépendante dans ce moment, mais que chaque élément fait partie d'un Tout et qu'il est lui-même ce Tout... L'unité close d'individus libres, qui, se complétant l'un l'autre, figurent l'idée d'humanité: voilà ce qu'est l'Etat, à savoir un corps vraiment organique... un organisme vivant.*" *ibid.*
- ²⁴ Novalis exalta la iglesia medieval "*L'ancienne foi catholique... était un Christianisme appliqué et devenu vivant. Son omniprésence dans la vie, son amour de l'art, sa profonde humanité, l'indissolubilité des mariages qu'elle*

bénit, sa communicabilité charitable, la joie qu'elle trouve dans la pauvreté, l'obéissance et la fidélité qui fleurissent en elle font qu'on ne peut refuser de la reconnaître comme religion authentique." Citado por M. Besset, *Novalis et la pensée mystique*, p. 131.

²⁵ C. Landeros, "Con Los recuerdos del porvenir" pregunta a Garro "¿Sabe que a usted se le ha tachado de reaccionario?", p. 9. M. Fernández tampoco está de acuerdo con la ideología de Garro que se desprende de *Los recuerdos del porvenir*, en Miller y González, p. 190.

²⁶ citado por Druz, p. 52.

²⁷ El mismo Novalis estratifica la sociedad de acuerdo a funciones orgánicas y espirituales, *ibid*, p. 61.

²⁸ Muller, *ibid*, p. 91.

²⁹ Savigny sostiene "L'histoire, c'est le seul moyen de parvenir à la connaissance exacte de notre temps." *ibid*, p. 112.

³⁰ Schlegel lo cree cuando dice "Chaque nation doit donc conserver la totale indépendance et veiller à préserver ses particularités comme un legs sacré." *ibid*, p. 80.

³¹ En su entrevista con Landeros, Garro habla de las posibles influencias literarias en su obra "¿Cuáles son mis influencias? no lo sé. En cambio mis autores favoritos son, aparte los clásicos griegos, los románticos alemanes, como Kleist Büchner, Novalis y Hoffman, por los cuales no creo estar influenciada."

³² Para el conocimiento de los forjadores de la literatura de la revolución léase Summers, *After the Storm* y Brushwood, *México en su novela*. Dentro de los pensadores que indagan sobre la identidad del mexicano, considero al filósofo Leopoldo Zea, *Filosofía de la historia americana* y *El pensamiento latinoamericano*; al escritor Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* y al rousseaniano Enrique González Pedrero, *La riqueza de la pobreza*.

³³ En ese magnífico cuento de *La semana de colores*, se libra una lucha frontal entre la atracción ancestral azteca y la convivencia con el ser mexicano moderno; lucha que empujará a Laura a regresar al lado de su marido indígena, inmolado en Tenochtitlán.

³⁴ Léase las páginas 259 y 260 de *Los recuerdos del porvenir*.

³⁵ Paz resume la idea así "Traición y lealtad, crimen y amor se agazapan en el fondo de nuestra mirada. Atraemos y repelemos." *op cit*, p. 59. Para una mejor comprensión de la influencia indígena en el alma mexicana, consúltese A. Arroyo, "Aporte del indio a nuestra literatura", en *La narrativa hispanoamericana actual: América y sus problemas*, pp. 544-549; F. Benitez "Los indios de México o el fin de una cultura", pp. 115-133; J. Carrión, *Mito y magia del mexicano*; W. Jiménez Mureno, "Legados del pasado prehispánico". pp.

25-28; González Pedrero, "El fantasma del pasado", op cit, pp. 75-77; Paz, "Todos santos, día de muertos", op cit, pp. 49-58; F. Salmerón, "México-raíces de su vida ceremonial", pp. 367-381 y Zea, pp. 56-58, "El indígena: complemento ontológico del americano", en *El pensamiento latinoamericano*, pp. 460-461.

³⁶ Mora precisa respecto de la actitud de Garro hacia los mestizos en su narrativa "The author places the newly rich mestizos among the major exploiters of the Indians, as in *Recollection*, when Rodolfo Orizábar and his mother well represent a greedy bourgeoisie that stops at nothing for money and social status." "A Thematic Exploration of the Works of Elena Garro", p. 92.

³⁷ Véase sobre el sujeto González Pedrero, "La revolución de la Reforma", pp. 82-93; Paz, "De la independencia a la Revolución", pp. 106-122; A. Rodríguez Ochoa, *México contemporáneo (1867-1940)*, pp. 21-37 y Zea, "El positivismo en Hispanoamérica", pp. 77-86.

³⁸ Las obras de los siguientes autores evidencian el culto de Juárez. I.E. Cavenhead, *Benito Juárez*, y Ch.A. Smart, *¡Viva Juárez!*.

³⁹ Para el concepto de mitificar y desmitificar sigo el planteamiento de R. Barthes, "Le mythe aujourd'hui", pp. 193-247.

⁴⁰ E. Meyer, "La periodización de la historia contemporánea de México", p. 732.

⁴¹ Esta modernización se patentiza en las Leyes de la Reforma, que afectan los intereses económicos de la minoría, de la cual forma parte Dimas.

⁴² Para la etapa de la Revolución Mexicana me he servido del estudio de J. Silva Herzog, *Breve Historia de la Revolución Mexicana y La révolution mexicaine*.

⁴³ Existen dos antecedentes literarios: el primero-narrativo de *Los recuerdos del porvenir* y el segundo-dramático de *Felipe Angeles*.

⁴⁴ Garro, *Felipe Angeles*, p. 13.

⁴⁵ Miguel Hidalgo y Castilla (1753-1811) sacerdote y hombre político, líder del levantamiento "grito de Dolores" de 1810, que inaugura la independencia política de México en contra del reinado de Fernando VII de España. Su acción armada de 50,000 hombres fue el punto de partida de una revolución nacional y social. Para mayor información consúltese B. Bohemo, *Historia de dos curas revolucionarios: Hidalgo y Morales*.

⁴⁶ Rodríguez Ochoa afirma de esa época "Del 19 de febrero al 15 de julio de 1915 en que renuncia Huerta, la ciudad de México será escenario de una etapa de represión y crímenes." op cit, p. 108.

⁴⁷ Garro dice de Carranza en *Felipe Angeles*: "dispuesto a sacrificar todo, hasta el triunfo, si no era él la primera figura." op cit, p. 28

- 48 Garro trata con profundidad el sujeto en *Los recuerdos del porvenir*.
- 49 En el primer acto de *Felipe Angeles* se analiza la división de los revolucionarios en la Convención. Léase también Silva Herzog, *La révolution mexicaine*, cap. 11, pp. 225-254.
- 50 Indispensables para entender la Guerra de los cristeros son J. Meyer, *La Cristiada* y Olivera de Bonfil, "La Iglesia en México", pp. 295-316.
- 51 Novalis en *Chrétienté ou l'Europe* piensa que "La religion, seule, a pouvoir d'éveiller l'Europe et de restaurer la sécurité des peuples; seule, elle peut, dans l'éclat d'une splendeur nouvelle sur la terre, rétablir la Chrétienté dans son ancienne charge et vertu pacifique." Droz, p. 66.
- 52 El periódico *L'Eudaemonia* propugna la conservación de la armonía social mediante la valorización de la Iglesia al interior de la sociedad, cuando dice "Toute démarche qui conduit à l'abaissement de la religion mène à l'oubli les autres devoirs civiques, [...] la religion chrétienne est celle qui protège le mieux les divers ordres de la nation, mieux est assurée l'autorité ainsi que le prestige du pouvoir." *ibid*, p. 44.
- 53 Cholula es una ciudad del estado de Puebla, situada al NO de ésta. Fue la capital de los toltecas que adoraban al dios Quetzalcoatl, al cual le erigieron un templo en una colosal pirámide de 54 metros de altura.
- 54 "El mundo mágico de Elena Garro", p. 16
- 55 Santa Anna (1797-1876), militar político que tuvo la presidencia de México en 1832. Bajo su gobierno reconoció la independencia de Texas (1836) y cedió los territorios del NO de México a los Estados Unidos.
- 56 Léase al respecto F. Ibarra de Anda, *Carlota la Emperatriz que gobernó*.
- 57 Paz, *op cit*, p. 85
- 58 La entrevista que M.C. Millán concede a B. Miller muestra las dos posiciones con respecto a la afirmación de Paz, *op cit*, p. 294.
-Miller "A propósito de mujeres en la historia, me viene a la mente la Malinche. Me parece que la han maltratado los historiadores y críticos, sobre todo Octavio Paz. ¿No cree?"
-Millán: Bueno, porque se toma el asunto desde un solo punto de vista. Ella traiciona a los suyos."
- 59 V.T. Mendoza en *Lírica Narrativa de México, el corrido*, lo define "El corrido se impone por su estilo, por su carácter, por su fluidez; pero aún más por ser esencialmente narrativo." p. 7.
- 60 Este corrido tiene gran parecido al corrido de fusilamientos que recopila Mendoza, p. 149.

NOTAS AL CAPITULO III

¹ A. Rama, en "La riesgosa navegación del escritor exiliado" sostiene: "del mismo modo que muchos exilios se transforman en migraciones, muchas migraciones se acortan por múltiples razones y devienen períodos de exilio en el extranjero." p. 1

² Las palabras de J. López Portillo en "Prólogo" a *El exilio español en México*, van en este sentido "Este fenómeno de la emigración y del refugio es uno de los más crueles que actualmente se abaten sobre la humanidad. El destierro es siempre una mutilación de la parte del ser humano que más duele: mutilación en el sentido de la biografía individual y de la historia colectiva." p. 9

³ Véase el interesante artículo sobre el problema en el ensayo de Garro "2 millones de campesinos sin tierra y 15 millones de hectáreas en poder de los nuevos latifundistas." pp. 2-8.

⁴ E. Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, relata la masacre de 1968, bajo el gobierno de Díaz Ordaz.

⁵ El término griego *diáspora*, que designaba la dispersión de los judíos en el mundo mediterráneo, se convierte con el correr del tiempo en un término que expresa la migración forzada y colectiva de personas. El antisemitismo europeo contemporáneo ocasiona el éxodo de los judíos por el mundo entero. Es imposible circunscribirlo a la discriminación étnica porque otros factores se entrelazan al problema. Para ampliar el sujeto consúltese J-P. Sartre, *Réflexions sur la question juive*.

⁶ La destrucción del Imperio austriaco-húngaro moviliza entre 1901 a 1910, 200, 000 ciudadanos que huyen en busca de territorio donde establecerse.

⁷ El flujo migratorio de los alemanes ha sido intenso desde el siglo pasado pero se intensifica a raíz de la derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial. Se calculan unos 6 millones de alemanes que desde 1820 abandonaron su patria para instalarse en Argentina, Brasil y los Estados Unidos.

⁸ Sefardita o sefardi es el judío de la zona mediterránea (incluye España). El que no se convirtió al cristianismo fue expulsado de la región, a fines del siglo XV. La emigración continuó durante el XVI y el XVII. Se cree que 12,000 salieron para el Cercano Oriente, el norte de Africa y América.

⁹ Como consecuencia de la Revolución de octubre, cerca de 2 millones de rusos salen de su país.

¹⁰ S. Reyes Nevares, "México en 1939", p. 75 ve el exilio como un drama ontológico, "es la privación de la madre, es decir de la tierra generatriz."

¹¹ El aspecto geográfico marca la expresión de A. Souto Alabarce, "Letras" "El exilio fue, en efecto, una especie de cataclismo geológico, del que dice Manuel Durán: 'La guerra y el destierro han cambiado muchas cosas, nos han hecho más jóvenes y más viejos al mismo tiempo. Han trastornado nuestras capas geológicas, como un terremoto.'" p. 366.

¹² Para Huch, "Le caractère romantique", p. 103 y para Morse "The Folk-tale", p. 193, el romántico es un artista que no tiene lugar, que viaja constantemente como sus personajes por diferentes mundos. El mismo Novalis en *Hymnes à la nuit*, p. 113, se siente como un exiliado pronto a regresar al seno divino. "Lassés des Éternels voyages, Revenons au foyer paternel."

M. Besset en *Novalis et la pensée mystique*, señala del poeta "Il lui semblait être exilé sur cette terre d'une patrie originelle dans laquelle il avait vécu son bonheur." p. 161. En su obra incompleta *Henri d'Ofterdingen*, Novalis encarna en algunos personajes al "extranjero" que inquieta porque viene de no se sabe dónde pero que despierta el interés en otros mundos más espirituales.

¹³ up cit.

¹⁴ El intelectual exiliado, E. Galeano anota en "El exilio: entre la nostalgia y la creación", p. 8, "El presente que está vivo se retoba. El pasado que está quieto, es más dócil, me contradice menos, y en esa bolsa puedo encontrar lo que pongo. A veces ocurre que el olvido se disfraza de homenaje a la memoria. Coartadas del miedo: petrificarme en la nostalgia puede ser una manera de negar no sólo la realidad que me toca vivir en el exilio, no sólo la realidad de mi experiencia pasada."

¹⁵ up cit.

¹⁶ A. Vásquez, "Algunos problemas psicológicos de la situación del exilio" pp. 137-143, enfoca la patología del exiliado.

¹⁷ up cit.

¹⁸ C. Rama, "Hispanoamericanos en España" aboga por un trato más equitativo para los emigrantes y hace una lista de las reivindicaciones políticas, sociales, legales y otras que se les debe conceder. pp.1-5.

¹⁹ En *Guía del inmigrante*, se pregunta "¿El inmigrante tiene que prepararse el ánimo a vivir alguna discriminación?" La respuesta es "La discriminación se notará más a nivel de los que tienen algún poder. En sus diligencias con la autoridad, el inmigrante siente más la llaga de la discriminación." p. 33

²⁰ Entrevista acordada por J. Barudy a E. González Bermejo, "Tortura y exilio. Rehacer al hombre.", p. 7.

²¹ Esta actitud de vivir en función del pasado se percibe en C. Ulanovsky, "La manía de comparar" y "Se extraña todo", pp. 81-89; en la poesía del argentino Horacio Vásquez Rial, que estudia F.L. Lisi, "Literatura argentina del exilio: Horacio Vásquez Rial", pp.207-211 y todos los ensayos que abordan el conflicto.

22 Sergheï Vassilievitch Rachmaninov (1873-1943), pianista y compositor ruso, que emigró a los E.E.U.U. Sus obras más conocidas son *Conciertos para piano y orquesta* y *Sinfonías*.

23 Vatslav Fomitch Nijinski (1890-1950), bailarín y coreógrafo ruso, de origen polonés. Inmortalizó las danzas *Los Silfidos*, *Petrouchka*, *El espectro de la rosa* y otros. Después de la ruptura de su contrato artístico, Nijinski ensombrece en una enfermedad mental.

24 Barudy, *op cit.* p. 7.

25 *op cit.*, pp. 1-6.

26 "La novela como sistema de fuerzas recíprocas", p. 212.

27 Garro no sólo denuncia el autoritarismo de los padres hacia sus hijos sino también el profundo machismo del mexicano. Al respecto Ulanovsky dice: "El mexicano es machista con la mujer pero sometido ante el poder." p. 42.

28 Entre ellos se puede mencionar a:

A. Dorfman, "Los intelectuales en el exilio", pp. 100-103,

C. Droguett, "Literatura del exilio", pp. 59-62,

J. Cortázar, "América Latina: exilio y literatura", pp. 59-66,

F. Schopf, "Panorama del exilio", pp. 67-83,

A. Skarmeta, "La reformulación del status del escritor en el exilio", pp. 297-308 y N. Jitrik, "Primeros tanteos: literatura y exilio", pp. 48-55

29 M. Benedetti, "El encuentro de escritores latinoamericanos y del Caribe 1980" pp. 57-60 y "El escritor ante el exilio", pp. 112-120.

30 M. Vargas Llosa, "Literatura y exilio", pp. 145-149

31 A. Avellaneda, "Exilio y literatura latinoamericana", pp. 81-92

32 A. Rama, *op cit.*, p. 9 y J. Ortega, "El jardín de las diferencias", p. 76.

33 Acerca de la función del escritor exiliado y de su literatura, son importantes los testimonios de artistas chilenos en J.A. Epplé, "Literatura chilena del exilio", pp. 209-237. En el mismo sentido abunda D. Torres Fierro en *Los territorios del exilio*, sobre todo pp. 13-29.

34 Morse explica bien este sentimiento del artista romántico "The artist is essentially a mediator, a go-between, who connects the natural with the civilised, the imaginary with the real[...] He himself has no place; the burden of connection which he takes upon himself excludes him from felicity." p.193.

35 Véase el estudio de C.J. Cohen, "Beyond the Pathological Approach to Mexican Family Research: A Study of Authority Relation in Family and Polity", pp. 367-388.

³⁶ Novalis, *Hymnes à la nuit*, p. 95.

³⁷ González Bermejo pregunta a Barudy "¿Por qué resultan tan frecuentes las crisis familiares entre los exiliados?". El neuropsiquiatra chileno responde "En la medida en que los aportes del medio social son menos gratificantes para el sujeto, el mundo exterior permite cada vez menos una metabolización de la angustia y de la frustración, el sujeto va a mostrarse más y más exigente frente a su medio familiar pidiendo más gratificaciones que las habituales. Así, los cónyuges están atrapados en un juego de exigencias familiares mutuas, cuyas raíces se le escapan la mayor parte del tiempo. De esta manera no es sorprendente que se manifiesten rupturas conyugales, cuyo dramatismo es acrecentado por el hecho mismo del exilio." *op. cit.* pp. 6-7.

³⁸ Garro introduce un nuevo personaje femenino en la figura de la madre sola, si se lo compara a los personajes estudiados por A.M. Domenelle, D. Murán y E. Negrín en "Imágenes de la mujer en la narrativa mexicana contemporánea", pp. 67-87.

³⁹ Muchos escritores hispanoamericanos comentan sus ideas acerca de las consecuencias del exilio en general. Me interesa subrayar los debates producidos entre los propios artistas por condenar o defender la posición ideológica del gobierno de su respectivo país. Entre los artículos polémicos destacan:

O. Armand, "Minicurso para borrar al escritor cubano del exilio", pp. 86-89.

J. Ortega, *op. cit.*

A. Rama, "Política y naturaleza de los exilios hispanoamericanos", pp.

77-80.

Grupo Areito, "Contra viento y marea", pp. 137-140

Jitrik, *op. cit.*

BIBLIOGRAFIA ELENA GARRO

Andamos huyendo Lula. México: Joaquín Mortiz, 1980.

El arbol. En Revista Mexicana de Literatura, N°. 3-4 (Marzo-Abril 1963);
pp. 10-31.

_____. México: Colección Teatro de Bolsillo, 1967.

La casa junto al río. México: Grijalbu, 1983.

"La culpa es de los tlaxcaltecas." La Palabra y el Hombre, 8, N°. 30 (1964),
pp. 269-283.

_____. En El cuento mexicano del siglo XX. Ed.
Emmanuel Carballo. México: Empresas Editoriales, 1964, pp. 443-458.

_____. En Cuentistas mexicanas: Siglo XX. Ed.
Aurora M. Ocampo. México: UNAM, 1976, pp. 109-133.

La dama boba. En Revista de la Escuela de Arte Teatral. México: Instituto
Nacional de Bellas Artes, 1964, pp. 77-126.

"Dos millones de campesinos sin tierra y quince millones de hectáreas en
poder de los nuevos latifundistas." La Cultura en México, N°. 185
(1 Sept. 1965) pp. 2-8.

Un hogar sólido y otras piezas en un acto. Xalapa: Universidad Veracruzana,
1958.

Un hogar sólido. En Tres dramas mexicanos en un acto. Ed. Jeanine Gaucher-
Schultz and Alfredo O. Morales. New York: Odyssey Press, 1971, pp. 32-
44.

The Lady on Her Balcony. Trad. Beth Miller. Shantih, 3, N°. 3 (1976), pp.
36-41.

La mudanza. En La Palabra y el Hombre, 3, N°. 10 (1959) pp. 263-274.

- Los perrus. En Revista de la Universidad de México, 19, N^o. 7 (1965) pp. 20-23.
- _____. En Doce obras en un acto. Ed. Wilberto Cantón. México: Ecuador O'P'O", 1967.
- "¿Qué hora es?" En 14 mujeres escriben cuentos. México: Federación Editorial Mexicana, 1975, pp. 135-149.
- Recollections of Things to Come. Trad. Ruth L. C. Sims. Austin: University of Texas Press, 1969.
- Los recuerdos del porvenir. México: Joaquín Mortiz, 1963.
- Reencuentro de personajes. México: Grijalbo, 1982.
- La semana de colores. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964.
- La señora en su balcón. En Tercera antología de obras en un acto. Ed. Maruxa Vilalta. México: Colección Teatro Mexicano, 1960, pp. 25-40.
- _____. En Antología de obras en un acto. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1966, pp. 27-40.
- _____. En Teatro mexicano del siglo XX. Ed. Antonio Magaña-Esquivel. México: Fondo de Cultura Económica, 1970, pp. 59-71.
- A Solid Home. Trad. Francesca Colecchi and Julio Matas. En Selected Latin American One-Act Plays. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1973, pp. 30-51.
- A Solid House. Trad. Lysander Kemp. Evergreen Review, 2, N^o. 7 (1959) pp. 62-74
- Testimonios sobre Mariana. México: Grijalbo, 1981.

BIBLIOGRAFIA

- Alcina Franch J. y Blecua J M. Gramática española. Barcelona: Ariel, 1975.
- Alegría, Juana Armada. Emancipación femenina en el subdesarrollo. México: Diana, 1982.
- Alquié, Ferninand. Le désir d'éternité. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- Anderson Imbert, Enrique. "Magical Realism in Spanish American Fiction." International Fiction Review, 2, N°. 1 (1975), 1-7.
- _____. Teoría y técnica del cuento. Buenos Aires: Marymar, 1979.
- Anderson, Robert K. "La cuentística mágico realista de Elena Garro." Selecta, 3 (1982), 117-121.
- _____. "La realidad temporal en Los recuerdos del Porvenir." Explicación de Textos literarios, 9 (1980-1981), 25-29.
- Apter, T. E. Fantasy Literature An Approach to Reality. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- Araujo, Helena. "Narrativa femenina latinoamericana." Hispanérica, 11, N°. 32 (1982), 23-34.
- Armand, Octavio. "Minicurso para borrar al escritor cubano del exilio." Escandalar, 3, N°. 2 (Abr-Jun 1980), 86-89.
- Arroyo, Anita. La narrativa hispanoamericana actual: América y sus problemas. Río Piedras: Uprod, 1980.
- Austin, J. L. Quand dire, c'est faire. Paris: E. du Seuil, 1970.
- Avellaneda, Andrés. "Exilio y literatura latinoamericana." Punto de Contacto, 2, N°. 2-3 (Invier 1981), 81-92.
- Bakhtine, Mikhail. Esthétique et théorie du roman. Paris: Gallimard, 1978.

- Bachelard, Gaston. L'air et les songes. Paris: José Corti, 1976.
- _____. La dialectique de la durée. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.
- _____. L'eau et les rêves. Paris: José Corti, 1976.
- _____. La poétique de l'espace. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.
- _____. La poétique de la rêverie. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.
- _____. La psychanalyse du feu. Paris: Gallimard, 1975.
- _____. La terre et les rêveries de la volonté. Paris: José Corti, 1976.
- Bal, Mieke. Narratologie. Paris: Klincksieck, 1977.
- Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica." Revista Iberoamericana, N°. 80 (1972), 391-403.
- Barthes, Roland. Mythologies. Paris: E. du Seuil, 1957.
- Benedetti, Mario. "Discurso en el acto de apertura. El encuentro de escritores latinoamericanos." Casa de las Américas, 20, N°. 120 (May-Jun 1980), 57-60.
- _____. "El escritor ante el exilio." Cuadernos del Tercer Mundo, 20 (oct 1978), 112-120.
- Benitez, Fernando. "Los indios de México o el fin de una cultura." En García Flores, Margarita. Cartas Marcadas. México: UNAM, 1979, pp. 115-133.
- Benveniste, Emile. Problèmes de linguistique générale. Paris: Gallimard, 1966.
- Bergson, Henri. Durée et simultanéité. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- Besset, Maurice. Novalis et la pensée mystique. Paris: Montaigne, 1947.

- Bessière, Irène. Le récit fantastique; la poétique de l'incertain. Paris: Larrousse, 1974.
- Black, Max. Modelos y metáforas. Madrid: Tecnos, 1966.
- Bohemu, Blanco. Historia de dos curas revolucionarios: Hidalgo y Morales. México: Diana, 1973.
- Brenner, Anita. En Miller, Beth y González, Alfonso. 26 Autoras del México actual. México: Costa-Amic, 1978, pp. 73-74.
- Brunel, P. Pichois, Cl. et Rousseau, A-M. Qu'est-ce que la littérature comparée? Paris: Armand Colin, 1983.
- Brushwood, John S. México en su novela. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Cadenhead, Ivie E. Benito Juárez. New York: Twayne Publishers, 1973.
- Carballo, Emmanuel. El cuento mexicano del siglo XX. México: Emp. Ed, 1964.
- _____. "El mundo mágico de Elena Garro." La Cultura en México, 158, N^o. 24 (feb. 1965), 15-16.
- _____. Narrativa mexicana de hoy. Madrid: Alianza, 1969.
- _____. "La prosa narrativa en México." Casa de las Américas, 5, N^o. 28-29 (1965), pp. 3-17.
- Carrión, Jorge. Mito y magia del mexicano. México: Nuestro tiempo, 1970.
- Carpentier, Alejo. Tientos y diferencias. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1974.
- Casa Latino Americana de Montréal. Guía del Inmigrante. Montréal: CLAM, 1981.
- Caso, Alfonso. El pueblo del Sol. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- _____. La religión de los Aztecas. México: Secretaría de Educación Pública, 1945.
- Cohen, Calman J. "Beyond the Pathological Approach to Mexican Family Research: A Study of Authority Relation in Family and Polity." In Wilkie, J W; Meyer M C and Monzón de Wilkie, E. Contemporary Mexico. California: Univ.

of California Press, 1973, pp. 367-388.

Cortázar, Julio. "América Latina: exilio y literatura." Araucaria de Chile, 10 (1980), 59-66.

Dauster, Frank. "Elena Garro y sus recuerdos del porvenir." Journal of Spanish Studies: Twentieth Century, 8 (1980), 57-65.

Domenelle, Ana Rosa; Morán, Diana y Negrín, Edith. "Imágenes de la mujer en la narrativa mexicana contemporánea." En La mujer y el desarrollo: La mujer y la cultura. Compilación Naranjo, Carmen. México: Diana, 1981.

Dorfman, Ariel. "Los intelectuales en el exilio." Cuadernos del Tercer Mundo, 19 (15 feb- 15 mar 1978), 100-103.

Droguett, Carlos. "Literatura del exilio." Texto Critico, 22-23, Año VII (Jul- Dic 1981), 59-67.

Droz, Jacques. Le romantisme politique en Allemagne. Paris: Colin, 1963.

Ducrot, Oswald. Dire et ne pas dire. Paris: Hermann, 1972.

_____ et Todorov, Izvetan. Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage. Paris: E. du Seuil, 1972.

Durand, Gilbert. Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire. Paris: PUF, 1963.

Durán, Manuel. "El premio Villaurrutia y la novela mexicana contemporánea." La Torre, 49 (ene- abr 1965), 233-238.

Earle, Peter G. "Prólogo: El tiempo en la novela." Explicación de Textos Literarios, 11, N^o. 2 (1982-83), 3-9.

Eco, Umberto. Obra abierta. Barcelona: Ariel, 1979.

- Eliade, Mircea. Aspects du mythe. Paris: Gallimard, 1968.
- _____ . Images et symboles. Paris: Gallimard, 1979.
- _____ . Le mythe de l'éternel retour. Paris: Gallimard, 1969.
- _____ . Mythes, rêves et mystères. Paris: Gallimard, 1967.
- Éscarpit, Robert. Le littéraire et le social. Bordeaux: Flammarion, 1970.
- _____ . Sociologie de la littérature. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- Falardeau, Jean-Charles. Imaginaire social et littérature. Montréal: Hurtubise HMH, 1976.
- Filer, Malva E. "El tiempo mítico en Los recuerdos del porvenir." Ponencia presentada en la Conferencia Interamericana de Escritoras. Ottawa (mayo 1978), no publicada, pp. 1-10.
- Finné, Jacques. La littérature fantastique. Belgique: L'Université de Bruxelles, 1980.
- Fisher, Jan O. "L'époque et ses contradictions." Epoque romantique et réalisme. Praha: Université Charles IV, 1977.
- Flures, Angel. "Magical Realism in Spanish American Fiction." Hispania, 38 (1955), 187-192.
- Fox-Luckert, Lucía. "Elena Garro." In Women Novelists in Spain and Spanish America. Metuchen: The Scarecrow Press, 1977, 228-240.
- Freud, Sigmund. Métapsychologie. Paris: Gallimard, 1969.
- Frye, Northrop. Anatomie de la critique. Paris: Gallimard, 1969.
- _____ . "El barco embriagado: Elementos revolucionarios en el Romanticismo." La estructura inflexible de la obra literaria. Madrid: Taurus, 1973, 265-287.
- Fuentes, Carlos. "La novela como sistema de fuerzas recíprocas." En García

- Flores, Margarita. Cartas marcadas. México: UNAM, 1979, pp. 207-215.
- Galeano, Eduardo. "El exilio: entre la nostalgia y la creación." Revista de la Universidad de México, 33, N° 11 (Jul 1979), 6-8.
- García Flores, Margarita. Cartas marcadas. México: Revista de la Universidad de México, 1979.
- García Márquez, Gabriel. "La solitude de l'Amérique Latine." En Fiction et réalité: la littérature Latino-Américaine. Bruxelles: CEAL, février 1983.
- Genette, Gérard. Figures III. Paris: E. du Seuil, 1972.
- Girard, Alain. Le journal intime. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.
- González Bermejo, Ernesto. "Tortura y exilio: rehacer al hombre." Revista de la Universidad de México, 34, N° 3 (Nov 1979), 2-8.
- González Pedrero, Enrique. La riqueza de la pobreza. México: Joaquín Mortiz, 1979.
- Greimas, A J. Semantique Structurale. Paris: Larousse, 1966.
- Grupo Areito. "Contra viento y marea." Casa de las Américas. 18, N° 108 (May-Jun 1978), 137-140.
- Gullón, Ricardo. Espacio y novela. Barcelona: Antonio Bosch, 1980.
- _____. "Espacios novelescos." Plural, 4, N° 2 (1974), 8-15.
- _____. Psicologías del autor y lógicas del personaje. Madrid: Taurus, 1979.
- Hernadi, Paul. "So What? How So? and the form that Matters." Edited by Valdés, M. and Miller, O J. Interpretation of Narrative. Toronto: Toronto Press, 1976, pp. 167-173.
- Hirschberger, Johannes. "Schelling y el Romanticismo." Historia de la Filosofía. Barcelona: Herder, 1965, 203-216.

- Huch, Ricarda O. Les romantiques allemands. Paris: Bernard Grasset, 1933.
- Humphrey, Robert. La corriente de la conciencia en la novela moderna. Chile: Universitaria, 1969.
- Ibarra de Anda, F. Carlota la Emperatriz que gobernó. México: Xochitl, 1944.
- Irigay, Luce. "Approche d'une grammaire d'énonciation de l'hystérique et de l'obsessionnel." Langages, 5 (1967), 99-109.
- Iturribarría, Jorge Fernando. Porfirio Díaz ante la historia. México: C. Villagas García, 1967.
- Jakobson, Roman. Ensayos de lingüística general. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- Jiménez Moreno, Wigbertu. "Legados del pasado: Prehispánico." In Wilkie, J W. Meyer, M and Munzón de Wilkie, E. Contemporary Mexico. California: Univ. of California, 1973, pp. 25-28.
- Jitrik, Noé. "Destrucción y formas en las narraciones." América Latina en su literatura. México: Siglo Veintiuno, 1979, pp. 219-240.
- _____. "Primeros tanteos: Literatura y exilio." Nueva Sociedad, Nº. 34 (Mar-Abr 1978), 48-55.
- Jung, Carl G. Man and his Symbols. New York: Aldus, 1964.
- _____. et Kérényi, Ch. Introduction à l'essence de la mythologie. Paris: Payot, 1968.
- Kahler, Erick. La desintegración de la forma en las artes. México: Siglo Veintiuno, 1972.
- Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid: Gredus, 1961.
- Krauze, Enrique. "Le Mexique après l'âge pharaonique." Esprit, Nº. 82 (Oct 1983), 179-194.
- Kuhn, Helmut. "L'Irrationalisme et les tendances sceptiques." En Sciaccia, M F.

- Les grands courants de la pensée mondiale contemporaine. Paris: Fischbacher et Marzurati, 1964, v. 2.
- Lacan, Jacques. "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je." En Ecrits I. Paris: E. du Seuil, 1971, pp. 89-97.
- _____. "Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'incoscient Freudien." En Ecrits II. Paris: E. du Seuil, 1971, pp. 151-191.
- Landeros, Carlos. "Con los recuerdos de Elena Garro." El Día, (9 Abr 1964), 9.
- Langford, Walter M. "Elena Garro." The Mexican Novel Comes of Age. London: Univ. of Notre Dame Press, 1972, pp. 187-188.
- Larson, Ross Frank. Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative. Arizona: Center for Latin American Studies, 1977.
- Leal, Luis. Historia del cuento hispanoamericano. México: De Andrea, 1971.
- _____. "El nuevo cuento mexicano." En Pupo, E. Walker. El cuento hispanoamericano ante la crítica. Madrid: Castalia, 1973, pp.
- Leeuw, G van der. La Religion. Paris: Payot, 1970.
- Lejeune, Philippe. Le pacte autobiographique. Paris: E. du Seuil, 1975.
- Lévi- Strauss, C. Anthropologie structurale. Paris: Plon, 1971.
- Lisi, Francisco L. "Literatura argentina del exilio: Horacio Vásquez Rial." Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Nº 17 (1er sem 1983), 207-211.
- López Portillo, José. "Prólogo." El exilio español en México 1939-1982. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Mainguenaeu, Dominique. Initiation aux méthodes de l'analyse du discours. Paris: Hachette, 1976.
- McGann Jerome J. The Romantic Ideology A Critical Investigation. Chicago, London: The Univ. of Chicago Press, 1983.
- Marañón, Luis. "La aportación cultural del exilio de 1939 en América Hispana."

- En Cultura española y América hispana. Madrid: Espasa-Calpe, 1984, pp. 125-134.
- Martínez Bonati, Félix. La estructura de la obra literaria. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- Mauron, Charles. Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Paris: José Corti, 1962.
- Mendoza, Vicente, I. Lírica narrativa de México. El corrido. México: UNAM, 1964.
- Meyer, Eugenia. "La periodización de la historia contemporánea de México." In Wilkie, J. M. Meyer, M. C. and Monzón de Wilkie, E. Contemporary Mexico. California: Univ. of California Press, 1973, pp. 730-346.
- Meyer, Jean. "Los cristeros (1926-1929)." La Révolution Mexicaine. France: Calmann-Lévy, 1973, pp. 161-193.
- _____. La Cristiada. México: Siglo Veintiuno, 1974.
- Meyerhoff, Hans. Time in Literature. California: Univ of California Press, 1960.
- Millán, María del Carmen. En Miller, B. y González, A. 26 autoras del México actual. México: Costa-Amic, 1978, pp. 294.
- Miller, Beth y González, Alfonso. "Elena Garro." En 26 autoras del México actual. México: Costa Amic, 1978, pp. 199-219.
- Mora, Gabriela de la. "Los perros y La mudanza de Elena Garro: designio social y virtualidad feminista." LATR, 8, N° 2 (1975), 5-14.
- _____. "A Thematic Exploration of Works of Elena Garro." In Latin American women writers: yesterday and today. Pittsburgh: Latin American Literary Review, 1977, pp. 91-97.
- Navarro, Tomás. Métrica. La Habana: Revolucionaria, 1966.

Novalis. L'encyclopédie. Trad et présentation. Gandillac, Maurice de. Paris: E. de Minuit, 1966.

_____. Fragmentus. Trad Fernández del Valle, Lorenza. México: Juan Pablos, 1984.

_____. Hymnes à la Nuit. Cantiques. Trad. et préface Bianquis, Geneviève. Paris: Moutaigne, 1949.

Ocampo, Aurora M. "Elena Garro." En Cuentistas Mexicanas Siglo XX. México: Universidad Autónoma de México, 1976, pp. 107-122.

_____ y Prado Velásquez, Ernesto. "Elena Garro." En Diccionario de Escritores Mexicanos. Centro de Estudios Literarios: UNAM, 1967, pp. 135-136.

Dehmke Lustaunau, Martha. "Elena Garro: Reflections in an Apparent Stone." In "Mexico's Contemporary Women Novelists." Thesis, Univ of New Mexico, 1973.

Olivera de Bunfil, Alicia. "La Iglesia en México." In Wilkie, J W. Meyer, M C. and Monzón de Wilkie, E. Contemporary Mexico. California: Univ of California, 1973, pp. 295-316.

Ortega, Julio. "El jardín de las diferencias." Escandalar, 4, N^o. 1 (Ene-Mar 1981), 76 .

Osava, Mario. "Niños de la calle, más de la quinta parte de la población infantil latinoamericana." El Día, (13 Dic 1982), 3-4.

Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Petofi, Janos O. y García Berrio, A. Linguística del texto y crítica literaria. Madrid: Alberto Corazón, 1978.

Pfeiffer, Johannes. "Temple de ánimo y estilo." En La poesía. México: Fondo de Cultura Económica, 1959, pp. 42-52.

- Prupp, Vladimir. Morfología del cuento. Madrid: Fundamentos, 1977.
- Poniatovska, Elena. La noche de Ilatelulcu. México: Era, 1971.
- _____. En Miller, B. y González, A. 26 Autoras del México actual. México: Costa Amic, 1978, pp. 307-312.
- Prieto, Luis.J. "Sémiologie de la connotation." En Pertinence et Pratique. Paris: E. du Minuit, 1975, pp. 61-75.
- Pupu-Walker, Enrique. El cuento hispanoamericano ante la crítica. Madrid: Castalia, 1973.
- Rabkin, Eric. S. The Fantastic in Literature. New Jersey: Princeton, 1976.
- Rama, Angel. "Política y naturaleza de los exilius latinoamericanos." Escandalar, 4, N°. 1 (ene-mar 1981), 77-80.
- _____. "La riesgosa navegación del escritor exiliado." Revista de la Universidad de México, 32, N°. 9 (May 1978), 1-10.
- _____. "La tecnificación narrativa." Hispanérica, 30 (1981), 29-82.
- Raymond, Manuel. Romantisme et rêverie. France: José Corti, 1978.
- Reyes Nevares, Salvador. "México en 1939." En El exilio español en México. México: Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 55-80.
- _____. "El saldo de la novela." La Cultura en México, 99 (8 ene 1964), 3.
- Ricœur, Paul. "Qu'est-ce qu'un texte?." En Bubner, Rüdiger, Cramer y Wiehl, eds. Hermeneutik und Dialektik: Hans Georg Gadamer zum 70. Geburtstag. Tübingen: Mohr, 1970, pp. 181-200.
- Ridind, Alan. "Revolution and the Intellectual in Latin America." The New York Times Magazine, (March 13, 1983).
- Risco, Antonio. Literatura y fantasía. Madrid: Taurus, 1982.
- _____. Literatura y figuración. Madrid: Gredos, 1982.

Rodríguez Ochoa, Agustín. México contemporáneo (1867-1940). México: Costa Amic, 1973.

Rumberg, Bertil. Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel. Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1977.

Rosser, H E. "Form and Content in Elena Garro's Los recuerdos del porvenir." Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, Nº . 2 (1978), 282-295.

Salazar Parr, Carmen. "Narrative Technique in the Prose Fiction of Elena Garro." Thesis, California: Univ of Southern California, 1978.

Sartre, Jean Paul. Réflexions sur la question juive. Paris: Gallimard, 1954.

Schupe, Federico. "Panorama del exilio." Ecu, 33, Nº. 205 (Nov 1978), 67-83.

Schulte-Herbrüggen, Heinz. El lenguaje y la visión del mundo. Santiago de Chile: Univ de Chile, 1963.

Searle, John R. Les actes du langage. Paris: Hermann, 1972.

Segre, Cesare. Las estructuras y el tiempo. Barcelona: Planeta, 1976.

Serra, Edelweis. Tipología del cuento literario. Madrid: Cupsa, 1978.

Silva Herzog, Jesús. Breve Historia de la Revolución Mexicana. México: Fondo de Cultura Económica, 1969, v. 2.

_____. La révolution mexicaine. Paris: Maspero, 1977.

Skarmeta, Antonio. "La reformulación del status del escritor en el exilio." Ecu, 36, Nº. 219 (Ene 1980), 297-308).

Smart, Charles Allan. ¡Viva Juárez! London: Eyre et Spottiswoode, 1964.

Summers, Joseph. After the Storm. Albuquerque: Univ of New Mexico, 1968.

_____. "Los recuerdos." Books Abroad, 39, Nº. 1 (Winter 1965), 68-69.

_____. "The Recent Mexican Novel: Tradition and Innovation." Interamerican Review of Bibliography, Nº. 16 (Oct-Dic 1966), 398-402.

Soustelle, Jacques. La vie quotidienne des Aztèques à la veille de la conquête espagnole. Paris: Hachette, 1964.

_____. Les Aztèques. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.

Souto Alabarce, Arturo. "Letras." En El exilio español en México 1939-1980. México: Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 363-401.

Spillner, Bernd. Lingüística y Literatura. Madrid: Gredos, 1979.

Spitzer, Leo. "Perspectivismo Lingüístico en el Quijote." En Lingüística e Historia literaria. Madrid: Gredos, 1968, cap. 4, pp. 135-187.

Stowell Young, Rinda R. "Six Representative Women Novelists of Mexico 1960-1969." Thesis, Champaign: Univ of Illinois, 1975.

Todorov, Izvetan. Les Genres du Discours. Paris: E. du Seuil, 1978.

_____. Introducción a la literatura fantástica. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

_____. "La structure de l'énoncé." En Mikhail Bakhtine le principe dialogique. Paris: E. du Seuil, 1981, pp. 287-316.

Torres Fierro, Danubio. Los territorios del exilio. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1979.

Ulanovsky, Carlos. Seamus felices mientras estamos aquí. Argentina: E. de la Pluma, 1983.

Urrutia, Elena. "Andamus huyendo Lola." Fem, 4, N°. 16 (Sep 1980-Ene 1981), 110.

Valdés, Mario. International Colloquium on Interpretation of Narrative. Edited by Valdés, M and Miller, O J. Toronto: Toronto Press, 1976.

_____. "Le texte narrative." Etudes Littéraires, 2-3 (1975),

Van Dijk, Teun A. Texto y contexto. Madrid: Cátedra, 1980.

- Vargas Llosa, Mario. "Literatura y exilio." Contra viento y marea. Barcelona: Seix Barral, 1983, pp. 145-149.
- Vásquez, Ana. "Algunos problemas psicológicos de la situación del exilio." Casa de las Américas, 20, N^o. 119 (Mar-Abr 1980), 137-143.
- Verón, Eliseo. Conducta, estructura y comunicación. Argentina: Jorge Alvarez, 1968.
- Villegas, Paloma. En Miller, B y González, A. 26 autoras del México actual. México: Costa Amic, 1978, pp. 430.
- Volpe, Galvano della. Crítica del gusto. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- Weinrich, Harald. Estructura y función de los tiempos en el lenguaje. Madrid: Gredos, 1968.
- Wellek, René. "El Romanticismo." En Historia de la crítica moderna. Madrid: Gredos, 1959, v. 2.
- _____ et Warren, Austin. La théorie littéraire. Paris: E. du Seuil, 1971.
- Wheelock, Carter. "Spanish American Fantasy and the Believable, Autonomous World." International Fiction Review, 6, N^o. 1 (1974), pp. 1-8.
- Wilkie, James W. Meyer, Michael C. and Munzón de Wilkie, Edna. Contemporary Mexico. Paper of the IV International Congress of Mexican History. California: Univ of California Press, 1973.
- Zea, Leopoldo. Filosofía de la historia americana. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- _____. El pensamiento latinoamericano. Barcelona: Ariel, 1976.
- Zendejas, Francisco. "El premio Villaurrutia de literatura." Diorama de la Cultura, (1er Mar 1964), 7.