UNIVERSITY of OKLAHOMA

GRADUATE COLLEGE

SOCIEDAD Y PODER EN CUATRO NOVELAS CORTAS DE ELENA GARRO: INÉS, BUSCA MI ESQUELA, PRIMER AMOR y UN TRAJE ROJO PARA UN DUELO

A Dissertation

SUBMITTED TO THE GRADUATE FACULTY

in partial fulfillment of the requirement for the

degree of

Doctor of Philosophy

By

Silvia Susana Perea-Fox
Norman, Oklahoma
2004

Downloaded from SHAREOK. Persistent Handle URL: https://hdl.handle.net/11244/732

UMI Number: 3124704

Copyright 2004 by
Perea-Fox, Silvia Susana

All rights reserved.



UMI Microform 3124704

Copyright 2004 ProQuest Information and Learning Company.
All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest Information and Learning Company
300 North Zeeb Road
PO Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

SOCIEDAD Y PODER EN CUATRO NOVELAS CORTAS DE ELENA GARRO: INÉS, BUSCA MI ESQUELA, PRIMER AMOR Y UN TRAJE ROJO PARA UN DUELO

A Dissertation APPROVED FOR THE
DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES, LITERATURES,
AND LINGUISTICS

BY

_____
Dr. César Ferreira

_____
Dr. Grady Wray

_____
Dr. Bruce Boggs

_____
Dr. Ryan Long

_____
Dr. Peter Cahn

©Copyright by SILVIA SUSANA PEREA-FOX 2004
All Rights Reserved.

Agradecimientos

Primero que nada quiero agradecer a mi director de tesis el Dr. César Ferreira por sus conocimientos, por sus acertados comentarios, por su ayuda, por guiarme con mano firme y conocedora hasta el final, y por su confianza y apoyo.

Quiero agradecer especialmente al Dr. Grady Wray por brindarme todo su apoyo y conocimientos, pero sobre todo por su amistad. Agradezco a los otros miembros de mi comité: al Dr. Long, al Dr. Cahn y al Dr. Boggs; por su ayuda durante este largo proceso, por su cuidadosa lectura y por sus acertados cometarios, a la Dra. Davis por su confianza y palabras de aliento, al querido abuelo Dr. James Abbott por todos sus conocimientos y cariño, y a todos mis profesores en The University of Oklahoma y en Oklahoma State University.

También quiero dar las gracias a Magdalena Herrera por toda su ayuda intelectual durante este largo camino, por darme sustento y morada, y más que nada por su amistad. Además deseo incluir a mi amigo Iván Figueroa, por su amistad y por toda su ayuda técnica, y a todas mis amigas y amigos por sus palabras de aliento durante todos estos años.

Deseo agradecer sobre todo a mi querido esposo Stanley, quien ha creído en mí y me ha empujado y apoyado durante todo este trayecto, a mi hijo Alex por creer en mí, a mis padres Socorro Avella y Manuel Perea, y a mis hermanas Liz, Chela y Lulú, y a mi hermano Manolo, por su apoyo y confianza.

INDICE

Capítulo *1* 1
Introducción 1
Garro: su vida y obra 18
Objetivos del presente estudio 33

Capítulo 2 36
Marco Teórico 36
Género literario: del cuento a la novela corta 36
Sociedad y personajes 49
Espacio y tiempo 59
Poder..... 62

Capítulo 3 80
Garro y la novela gótica: Sociedad y poder en Inés . 80
Objetivos 82
Género literario 82
Trama..... 90
Sociedad y personajes 92
Espacio y tiempo 105
Poder..... 108
Conclusiones 118

Capítulo 4 121
Sociedad y poder en dos novelas cortas: Busca mi esquela y Primer amor 121
Objetivos 122
Género literario 122
Tramas 126
Sociedad y personajes 129
Espacio y tiempo 144
Poder..... 146
Conclusiones 155

Capítulo 5 158
Ritos de aprendizaje en Un traje rojo para un duelo:
y la sociedad y el poder. 158
Objetivos 159
Trama..... 159
Género literario 160
Sociedad y personajes 169
Espacio y tiempo 181
Poder..... 186
Conclusiones 189

Conclusiones 192
Género literario 194
Sociedad y personajes 195
Espacio y tiempo 202
Poder..... 203

Bibliografía 211

Sociedad y poder en cuatro novelas cortas de Elena Garro:

Inés, Busca mi esquela, Primer amor y Un traje rojo para un duelo

Silvia Susana Perea-Fox

Director: César Ferreira

Abstract

This dissertation studies the representation of contemporary societies, and the conflict and the power relations among its members in four short novels published in the 1990's. My dissertation concentrates on the works Inés (1995), Busca mi esquela y Primer amor (1996) and Un traje rojo para un duelo (1996), by Elena Garro. Through her novels, Garro formulates her own understanding of socio-cultural reality and subverts the patriarchal discourse to demonstrate the impossibility of social change. These short novels also challenge the literary generic boundaries including elements from other genres in order to strengthen their social criticism message.

In the Introductory chapter, I briefly review the progress on the study of Mexican women s oeuvres. I also situate the literary production of Garro in the context of her life as well as on the historical and literary development of Mexican literature.

In the second chapter, I present the development of new critical models that address the study of texts written by Latin-American writers in their own context, and set up the analytical framework of the study. This study follows an eclectic model, taking concepts from Latin American literary critics such as Debra Castillo as well as from philosophers like Michael Foucault and Julia Kristeva, among others.

In chapters, 3, 4 and 5, I analyzed each text regarding the literary genre to which their belong and the representation of the society, the characters, the space and the time that frame the oeuvre

and the power relations that shape the life and future of the characters.

The last chapter compares the findings of the previous chapters. The analysis of these texts reveals that for this characters it is impossible to hope for social change because there aren t possible avenues to escape social oppression and because powerful characters, men and women alike, insure the practice of patriarchal discourse to their own advantage. The reading of these texts also demonstrates that exists a plurality of experiences in societies depending on the country or place of origin, societal class, and the gender of the characters.

Capítulo *1*

Introducción

En el mundo académico literario latinoamericano, el interés por estudiar textos escritos por mujeres ha tenido un gran auge durante las últimas décadas.[1] Las dos razones principales han sido el incremento en el número de escritoras y la recuperación y revaloración que se ha hecho de cantidades importantes de la producción literaria femenina. De acuerdo a Naomi Lindstrom, en The Social Conscience of Latin American Writing, uno de los logros de esta reevaluación y de la recuperación de las obras escritas por mujeres ha sido reconocer el valor artístico de las obras, como por ejemplo, en el caso de Los recuerdos del porvenir (1963) de Elena Garro, que comparte muchas de las características del celebrado "boom", pero excluido de él (134-135).[2] Además, dice Lindstrom, se ha tomado seriamente

---

[1] Para Elena Poniatowska en "Ser un escritor en México", si hasta hace poco ser escritor en México no era una profesión, mucho menos lo era para escritoras mexicanas porque ellas tenían que salvar más obstáculos. Todavía en 1993, asegura, "[s]er escritora en México es una ardua conquista; [porque] la sanción pública y social pesa sobre los hombros femeninos" (20).

[2] Para más información a este respecto véase la tesis de Harriet Divoky Nittoly: The Early Fiction of Elena Garro and the "Boom".

la obra escrita por mujeres y se ha hecho crítica que reconoce el valor de estas obras. En otros casos, se redescubrió la obra de mujeres que habían gozado de reconocimiento pero que representaron tendencias literarias fuera de estilo con los críticos. Al incluir todas estas tendencias se está buscando desarrollar una teoría crítica literaria a partir de obras escritas por autoras y autores latinoamericanos.[3]

Dichas revaloraciones buscan asignarles su justo lugar en la narrativa, tratando de subsanar problemas como los que señalaba Beth Miller en "A Random Survey of the Ratio of Female Poets to Male in Anthologies", que a las mujeres mexicanas se les incluía muy poco o no se les incluía en las antologías poéticas de escritores mexicanos (14); o lo que observaba Seymour Menton, en "'Sin embargo': La nueva cuentística femenina en México", quien se sorprendía por la cantidad relativamente pequeña de mujeres que se habían destacado en la narrativa, teniendo en cuenta que la mayoría de estudiantes universitarios de letras en México eran

[3]Véanse, por ejemplo, las antologías editadas por Sara Castro-Klarén, Silvia Molloy y Beatriz Sarlo: Women's Writing in Latin America; Talking Back de Debra Castillo; Politics of the Essay. Feminist Perspectives de Ruth Ellen Boetcher y Elizabeth Mittan, y Latin American Women's Writing de Anny Brooksbank y Catherine Davies; sólo para mencionar algunas en este campo.

mujeres (37).[4]

México, como en el resto de América Latina, todavía falta mucho por hacer.[5] Por ejemplo, a pesar de que las mujeres han escrito desde los tiempos de la colonia, ninguna ha recibido el Premio Nacional de Literatura. En el siglo XVII, la única mexicana que recibe reconocimiento a su obra es Sor Juana Inés de la Cruz.[6] Más tarde, en los siglos XVIII y XIX, en las antologías e historias literarias apenas se nombran algunas escritoras. No es que la escritura de mujeres de antaño no tuviese calidad artística, sino que hubo otras razones por las que no eran consideradas. A este respecto, Lorraine Roses en "La expresión dramática de la inconformidad social en cuatro dramaturgas hispanoamericanas", arguye que quizás aquello que parece un incremento no lo sea en verdad; más bien las escritoras de

---

[4]La recuperación de obras olvidadas se está dando no sólo para las obras escritas por mujeres sino también para la de hombres, y la de épocas olvidadas de la literatura mexicana, como lo apunta David William Foster en Mexican Literature. A History.

[5]Un texto que sirve como muestra de lo que se está haciendo a este respecto es el editado por Diane Marting, Escritoras de Hispanoamérica, que incluye estudios de la obra e información bibliográfica de unas cincuenta escritoras en Latinoamérica.

[6]Hoy en día la obra de Sor Juana ha tomado más importancia porque defiende la racionalidad y el derecho a aprender de las mujeres.

antaño eran tan buenas escritoras como las más recientes pero tenían que modificar su escritura para encajar en los moldes patriarcales asignados (94-114).[7] Es sabido también que algunas escritoras escondían sus manuscritos, o que utilizaban seudónimos masculinos para poder publicar sus obras. Otras mujeres, como las monjas del siglo XVII, eran forzadas a escribir sus vidas y sus experiencias místicas para después ser interpretadas, destruidas y hasta robadas por sus confesores y superiores.[8] Jean Franco en su estudio Plotting Women, menciona los casos de las monjas María de Jesús Tomelín y María de San Joseph a quienes se les ordena escribir sus autobiografías las cuales se dan a conocer por otras personas. La vida de María de Jesús Tomelín es publicada por Félix de Jesús María en 1756, por Francisco Pardo en 1676 y por el Padre Diego de Lemus en 1683. María de San Joseph escribió varias versiones de su vida a petición de varios confesores (uno de ellos el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz en 1687), mismas que son publicadas por Sebastián Santander y Torres en 1725, y

[7]Roses señala además que en la Historia del teatro hispanoamericano siglo XIX y XX de Frank Dauster, figuran unos treinta nombres de mujeres de entre aproximadamente 400 en total (97), lo que evidencia un incremento impresionante.

[8]Para información acerca de las obras otras monjas hispanoamericanas, véase el estudio de Stacey Schlau, Spanish American Women's Use of the World.

por Fray Plácido en 1881 (Franco 6-7). En la mayor parte de los casos, sin embargo, tanto las obras de las monjas como las de otras mujeres fueron archivadas, despreciadas o quemadas.

En el siglo XIX, la llamada inteligencia independentista mexicana coarta el avance de la mujer en el campo de las letras. A la mujer se le asigna el lugar de madre y educadora de la nueva comunidad, así como la conservadora de la nueva pureza nacional, sin reconocer el importante papel que algunas de ellas habían tenido en otros campos, como por ejemplo en las luchas independentistas. Recuérdense a Doña Josefa Ortiz de Domínguez y Leona Vicario, sin cuya participación la conspiración independentista no hubiera tenido éxito. Entre las pocas mujeres que lograron un poco de fama en esta época están las que en efecto glorificaron la maternidad y la pureza femenina como símbolo nacional. Una de las reconocidas, Doña Isabel Prieto de Landázurri en 1882, escribe la obra teatral <u>El ángel del hogar</u>, y algunos poemas que alaban la maternidad y a las mujeres que se dedican al cuidado del hogar y de sus familias. Por el contrario, otra autora, Laura Méndez de Cuenca, apenas logra publicar sus cuentos que reflejan el descontento de las mujeres que no encuentran

un espacio en la narrativa nacional (Franco 99), titulándolos Simplezas. El título, asegura Franco, evidencia la incomodidad que probablemente sentía la autora al publicar su inconformidad con la domesticación de su vida, y para protegerse de la crítica. Verbigracia, Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac en Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas en el siglo XIX, un estudio que rescata las voces narrativas de mujeres olvidadas en la literatura mexicana del siglo XIX, presentan a Laura Méndez de Cuenca, entre las escritoras más importantes de su época que "conforman el sustrato sobre el que se asientan y florecen las multifacéticas escritoras mexicanas contemporáneas" (29).

La Revolución Mexicana de 1910-1921 sobresale como un momento crucial para las mujeres en la sociedad. En la Revolución, las mujeres juegan el doble papel de guerreras y de amas de casa, toman las armas y luchan a la par de sus compañeros y toman sus comales y les preparan la comida. Poniatowska publicó recientemente un estudio, Las soldaderas, que reconoce por medio de fotografías, testimonios, recuentos históricos y literarios el importante papel de las mujeres durante la Revolución Mexicana. Para Poniatowska, nadie reconoció a su debido tiempo a estas

mujeres y ellas "llevaron la peor parte de la Revolución" (11), en todos los sentidos. Tampoco se les reconoció cuando se involucraron en el movimiento Cristero (1926-1929). En esa ocasión algunas mujeres forman brigadas que rechazan el intento secularizador del gobierno, mientras que otras se agrupan apoyando al gobierno de Álvaro Obregón. No cabe duda que la participación de las mujeres en la organización intelectual revolucionaria y en las luchas armadas, así como en los subsiguientes programas de desarrollo económico, de tendencia anticlerical, de reorganización social, y de educación universitaria, ayudan a cambiar la mentalidad de la sociedad en cuanto al papel que las mujeres juegan en ella e inician la lucha por la igualdad femenina en todos los campos.[9]

La labor de las mujeres por conseguir dicha igualdad es más obvia en las siguientes décadas. En 1923, en San Luis Potosí, las mujeres logran que se les permita el derecho a votar en los comicios municipales; más tarde, en 1935 un grupo de mujeres integra el Frente Único Pro Derechos de la Mujer (FUPDM), con el objeto de obtener el derecho al

[9]Véase Margarita Peña en "Literatura femenina en México en la antesala del año 2000 (Antecedentes: Siglos XIX y XX)", para encontrar nombres y un estudio de escritoras mexicanas que no han sido estudiadas ni incluidas en antologías junto con otras que han recibido más reconocimiento.

sufragio federal, así como para ayudar a la superación de la mujer en todos los aspectos sociales. Dos años después, durante su mandato presidencial, Lázaro Cárdenas del Río presenta una iniciativa de reforma al Artículo 34 Constitucional para reconocer la igualdad jurídica de la mujer y posibilitar su participación política; la iniciativa fue recibida con resistencia por parte de los diputados y, después de muchas negociaciones, finalmente las legislaturas locales enviaron sus votos, pero la propuesta no prospera ante la creencia de que las mujeres pudiesen aliarse a las corrientes conservadoras. En 1947, con una reforma al Artículo 115 Constitucional durante el periodo de gobierno de Miguel Alemán Valdés, se permite que las mujeres voten y sean votadas en las elecciones municipales en todo el país. Pero no es hasta el 17 de octubre de 1953 cuando se aprueba la reforma al Artículo 34 de la Carta Magna, promulgada en esta segunda ocasión por Adolfo Ruiz Cortines que las mujeres adquieren una carta de ciudadanía y, con ello, el derecho al sufragio federal. Entre los años 1960 a 1968 las mujeres participan en los movimientos obreros y estudiantiles. En las décadas de 1970 y 1980 reciben y promulgan la ideología feminista que revalora y analiza el papel de la mujer en la sociedad y que favorece el acceso de

mujeres a más fuentes de saber y de trabajo.

Uno de los logros más significativos de la incursión de las mujeres en los movimientos mexicanos del siglo XX antes mencionados es su mayor participación en el campo literario. A este respecto, Fabienne Bradu opina en Señas particulares: Escritora, que el aumento de escritoras "corresponde sin duda a una transformación de las mentalidades, y a un mayor acceso de las mujeres a la cultura y a la educación"(10). Dicho acceso abre las puertas para que muchas mujeres incursionen exitosamente en todos los géneros literarios, sin tener que modificar sus estilos propios ni sus temas. Así, la producción femenina aparece en la escena literaria nacional con una pluralidad de voces y estilos.

A pesar de que los escritores no conforman una voz colectiva, sí existe una larga tradición de denuncia contra la opresión en la narrativa mexicana del siglo XX. Josefina Ludmer en el artículo "Tretas del débil" publicado en La sartén por el mango, asegura que hay en Latinoamérica una literatura propia, fundada en el gesto de dar la palabra al subordinado (47-54). Notoriamente las preocupaciones de muchos escritores han sido la identificación y denuncia de carencias sociales, como la pobreza o la ignorancia, y males políticos, como la dictadura o la corrupción, que afligen a

su comunidad. Estos señalan las fuerzas que desembocan en la opresión, así como en la pérdida de la identidad y de la dignidad. La literatura se convierte, entonces, en un móvil importante donde los escritores expresan su protesta y descontento con su sociedad. Entre ellos, las escritoras, por pertenecer a los grupos hasta hace poco silenciados, comprenden desde otro punto de vista la opresión que ellas mismas y otros seres periféricos han sufrido y simbólicamente, mediante sus obras, rompen el silencio tradicional al que se les había forzado. El reconocimiento de la obra escrita por mujeres no sólo sirve para que se les incluya en la tradición prestablecida, sino que modifica los límites y parámetros tradicionales. La obra de Elena Garro sirve como ejemplo claro de este fenómeno.

Garro fusiona diferentes géneros literarios y desmitifica los cánones sociales y patriarcales. La escritora, asegura José Miguel Oviedo, en su Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente, "confiaba en los poderes de la palabra como instrumento de redención social; en el fondo creía en una especie de 'justicia poética' que salvaba a los desposeídos, los indígenas, los marginados y olvidados de su propia sociedad (266). Garro denuncia la explotación y victimización que

sufren esos individuos, así como las estructuras sociales que perpetúan dichos abusos. Federico Patán en "Se llamaba Elena Garro", publicado en Baúl de recuerdos, observa que sus novelas superan el entorno geográfico mexicano y se transforman en la voz de todos.

Es difícil analizar las obras de Garro desde una perspectiva netamente feminista porque sus obras presentan, además de esa universalidad de situaciones y de temas, y de las causas comúnmente defendidas por otros escritores, los sufrimientos de personajes indeseados en la sociedad, incluso los sufrimientos de aquellos que abrazan causas políticas condenadas por la historia. Tampoco presenta a todas las mujeres como seres indefensos, ni a todos los hombres como poderosos. Su obra, de manera simbólica, abre más puertas en el entendimiento de la condición humana en la sociedad contemporánea.

Según Gabriella de Beer, en Escritoras mexicanas contemporáneas, para las escritoras más jóvenes, romper el silencio ha sido menos difícil porque hubo antes otras que abrieron el camino en el mundo de la cultura, sacando a la luz voces y temas nunca antes tocados por la literatura. En el siglo XX, por ejemplo, se puede pensar en dos grupos de

escritoras: las predecesoras o pioneras y las más jóvenes.[10] En el grupo de las pioneras, como las llama De Beer, están las que allanaron el camino y facilitaron así la aceptación de otras escritoras. Entre los temas más predominantes que éstas exploraron se encuentran los relacionados con la familia y el hogar, la represión de la mujer, el amor y la soledad. Con frecuencia la protagonista narra en primera persona singular, en tono confesional o dramático y existe un cierto apego a los cánones tradicionales (Minardi 61). Algunas de las representantes de este grupo son: Josefina Vincens (1911-1988), que explora la situación masculina y los papeles que se les impone representar en una sociedad patriarcal; Nellie Campobello (1909-1998),[11] que ve la lucha revolucionaria desde los ojos inocentes de una niña; Rosario Castellanos (1925-1974), cuya obra es una defensa de la población indígena y los derechos de la mujer; Elena Poniatowska (1933--),[12] que aboga por las clases

---

[10]Giovanna Minardi en "Encuentro con ocho escritoras mexicanas", las divide en tres grupos, no obstante, los nombres de las autoras no difieren mucho entre las clasificaciones.

[11]Los acontecimientos de su muerte y la fecha exacta son dudosos, después de una investigación acerca de su secuestro y asesinato la Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal sugiere 1998.

[12]La misma Elena Poniatowska alude a esta división de los dos grupos de escritoras en "Ser escritor en México" (18-19).

estudiantiles y proletarias; Inés Arredondo (1928-1989) y Julieta Campos (1932--), que consideran la relación de las mujeres con la sociedad, y Elena Garro(1920-1998), que presenta episodios de la vida desde el punto de vista de los seres periféricos de la sociedad. Otras mujeres que escribieron en la misma época son: Concha Urquiza (1910-1945), Emma Godoy (1918), Griselda Alvarez (1918), y Guadalupe (Pita) Amor (1920).[13] De acuerdo a De Beer, los principales aportes de estas mujeres fueron el quebrantamiento de los convencionalismos que impedían que las mujeres desarrollaran plenamente su potencial literario y el convertirse en guías y maestras del arte de escribir que tantas mujeres practican hoy (18).

Las autoras del segundo grupo, las más jóvenes, amplían los temas y estilos de sus antecesoras. Estas escritoras mezclan géneros literarios diferentes que se mueven dentro de la exploración interdisciplinaria. Se valen de la desmitificación como estrategia subversiva y se incita al lector con el uso frecuente de la fragmentación espacial y temporal y de la metaficción (Minardi 62). En este grupo se encuentran narradoras como Silvia Molina (1946--) y Bárbara

[13]Para ver una sinopsis de la obra de cada una de ellas y de otras más, véase Margarita Peña. "Literatura femenina en México en la antesala del año 2000 (Antecedentes: Siglos XIX y XX)".

Jacobs (1947--), quienes buscan la identidad e independencia femenina en la época moderna y denuncian la marginación de las minorías étnicas ante los abusos de otros; Angeles Mastretta (1949--), critica de la sociedad patriarcal y quien reivindica la posición de la mujer en ella; Sabina Berman (1956--), quien analiza la vida desde una perspectiva judía; Angelina Muñiz-Huberman (1936), en permanente busqueda la identidad y se preocupa por el lenguaje y la voluntad artística; y Brianda Domecq (1942), es quien más enfatiza la esencialidad del ser femenino y la necesidad de una literatura y crítica femenina. Resulta imposible edificar una lista exhaustiva de las escritoras[14] contemporáneas de renombre pero se mencionan por lo menos algunas más como Luisa Josefina Hernández (1928), María Luisa Mendoza (1930), Margo Glantz (1930), Beatriz Espejo (1938), Aline Petterson (1938), María Luisa Puga (1944), Sara Sefchovich (1951), Carmen Boullosa (1954), y Rosa Beltrán (1960), entre muchas otras. En este breve repaso se nota que la participación de escritoras en la literatura

[14]Véase Priscilla Gac-Artigas en Reflexiones. Ensayos sobre escritoras hispanoamericanas contemporáneas; para más información acerca de otras escritoras mexicanas del siglo XX. También en el Dictionary of Mexican Literature editado por Eladio Cortés aparecen unas setenta mujeres entre más o menos 500 autores. Pero deja sin incluir a escritoras de la talla de Guadalupe Loaeza, María Luisa Mendoza, Rosa Beltrán y Laura Esquivel, entre las más conocidas.

mexicana ha dejado de ser marginal y que estas han ingresado a participar a plenitud en la vida intelectual mexicana.

Dos escritoras pertenecientes al primer grupo, Poniatowska y Garro, continuaron escribiendo e innovando géneros y técnicas literarias. A Poniatowska se le reconoce como una de las iniciadoras de la literatura testimonial y por el uso del "collage" en sus obras, mientras que a Garro se le considera entre las iniciadoras del realismo mágico y del teatro del absurdo. La obra de Garro, en particular, mantiene lazos artísticos con la obra de las escritoras más jóvenes porque, como ellas, se preocupa de todos los sujetos que están fuera del círculo de poder y no solamente de las mujeres.

A pesar de su gran aporte literario y de fraguarse un camino en el mercado editorial desde un principio, la obra de Garro no ha sido estudiada en su totalidad. Su caso es interesante ya que escritores de la talla de Jorge Luis Borges la consideran como una de las mejores escritoras de teatro, Emmanuel Carballo como una de las "grandes" entre los escritores mexicanos (80), Carlos Monsiváis como una de las mejores novelistas mexicanas (1998 SN de página), Silvia Molina como la mejor escritora mexicana del siglo XX (1998 SN de página), Gabriela De Beer "one of Mexico's seminal

writers" (2002 SN de página), y Jorge Ayala Blanco la más importante escritora de la literatura mexicana posrulfiana. El mismo Octavio Paz asegura que Los recuerdos del porvenir es una de las creaciones más perfectas de la literatura hispanoamericana contemporánea.[15] Sin embargo, a pesar de la vastedad de su obra, la obra que recibe la mayor atención crítica es la mencionada por Paz.

La variedad y calidad de la obra de Garro le ha merecido ser mencionada y estudiada en la mayoría de las historias de literatura mexicana e hispanoamericana. Un estudio que menciona algunas de sus obras como importantes en el desarrollo de tres géneros literarios (cuento, teatro y novela), se encuentra en The Cambridge History of Latin American Literature, 2, editado por Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker. En el capítulo que analiza la novela de 1950 a 1975 Randolph D. Pope (226-278), habla de Los recuerdos del porvenir, como una obra que magistralmente describe un episodio de la Guerra Cristera (1926-29), a través de la experiencia de una mujer (244). La crítica, sin embargo, se ha centrado mayormente en dicha novela.

Para el resto de la obra de Garro, se puede dividir la

[15]Citado por Elena Poniatowska en "Elena Garro y sus tormentas." Baúl de Recuerdos (6).

crítica existente en dos grupos, tomando como línea divisoria su regreso a México en 1993. Además de los múltiples análisis hechos a Los recuerdos del porvenir,[16] se analiza sus obras de teatro, principalmente La señora en su balcón, Andarse por las ramas y La dama boba. Después de 1993, Los recuerdos del porvenir continúa siendo favorecida por la crítica, pero se amplía el estudio a más obras. Pero, interesantemente, en este segundo grupo, aparece una cantidad impresionante de estudios sobre su vida, entrevistas a la autora y comentarios sobre la relación entre su vida y su obra; entre ellos, el publicado por Elena Poniatowska, "Elena Garro: la partícula revoltosa" incluido en Las siete cabritas. Hasta el año 2003, no obstante, sólo han aparecido unos cuantos artículos de crítica literaria referentes a la novela Inés, menos acerca de Primer amor y Busca mi esquela, y algunas menciones en las bibliografías generales de Un traje rojo para un duelo, pero no mucho más de estos textos que se publican en la década de 1990.

Los temas analizados en ambos grupos no varían mucho. En general, se analiza a la mujer y su posición en la sociedad, la memoria, el tiempo, la violencia, la opresión, lo fantástico, y la historia, entre otros.

[16]La aparición cronológica de estos textos, y como encajan en la totalidad de la obra de Garro, se discutirá más adelante.

Parece conveniente, entonces, ampliar las perspectivas de lectura de su obra, especialmente de las obras del segundo grupo, y ponerlas de relieve como un acto subversivo que tiene como propósito desmantelar la cultura de poder y la violencia a que están sujetos algunos individuos en sociedades patriarcales.

Garro: su vida y obra

Unas constantes en la obra de Garro son los contrastes entre la imaginación y la realidad, entre su vida y su ficción, entre los personajes de sus obras y entre personajes de la vida real. Por esta razón, el conocimiento de la vida de la autora, aunque complicado, sirve en cierto modo para elucidar temas y personajes en su obra.[17]

Elena Garro nace en el seno de una familia económica y socialmente poderosa en Puebla en 1916 (o 1920).[18] Sin

[17]Entre otras, dos obras que han sido de vital importancia para esta breve reconstrucción de la vida y obra de Garro son la de Lucía Melgar y Gabriela Mora, Elena Garro: Lectura múltiple de una personalidad compleja y la de Patricia Rosas Lopátegui Testimonios sobre Elena Garro. Biografía exclusiva y autorizada de Elena Garro.

[18]Rhina Toruño-Contreras en Tiempo, destino y opresión en la obra de Elena Garro, dice que en una entrevista en 1997, Garro le informó que había nacido el 11 de diciembre de 1916, y en una segunda visita le dijo no recordar más que el año, 1916 (16). Otras autoras como Patricia Rubio, Anita Stoll, y Adriana Méndez-Rodenas aseguran que nació en 1920.

embargo, no tiene ninguna memoria de esta ciudad ya que los primeros diez años de su vida los pasa en la Ciudad de México. A partir de 1926 vive en Iguala, Guerrero, junto con su familia donde asiste a la escuela primaria y secundaria. Garro adquiere su amor por la literatura desde temprana edad guiada por sus padres, gracias a su padre se interesa en la literatura española, especialmente el Siglo de Oro, y gracias a su madre por la cualidad mágico realista que se tornará en una constante en su obra.

Según Garro se podría decir que tuvo una niñez feliz, a pesar de no hacer las cosas como los otros niños a su alrededor. No le interesaban las muñecas sino los soldados, ni le interesaba el anverso de los objetos sino el reverso. Asegura haber pasado horas examinando los resortes de las camas, el fondo de los sillones, y desarmando juguetes. No parece raro que esta práctica de ver y analizar todo desde el otro punto vista la haya continuado toda su vida, especialmente en su obra literaria.

Cuando Garro y su familia regresan a la Ciudad de México en 1934, comienza sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma de México.

Paradójicamente, esta confusión y falta de exactitud en cuanto a sus datos biográficos se repite a través de su vida y abre las puertas a que los críticos especulen en lo referente a la correlación entre su obra y su vida.

Allí, desarrolla su gusto por la danza y por el teatro, actividades que no abandonará nunca aunque sus aspiraciones como coreógrafa o bailarina se verán truncadas cuando contrae matrimonio con Octavio Paz en 1937.[19] Poco tiempo después, Garro y Paz viajan a España al "Segundo Congreso Antifascista". Años después, en 1992, Garro narra su versión de los acontecimientos de ese viaje en sus Memorias de España 1937. A su regreso a México ese mismo año, Garro decide no continuar sus estudios universitarios.[20] En cambio, se dedica más a labores domésticas y a trabajar como reportera, pero sin olvidar su trabajo literario completamente. De 1946 a 1952, Garro y Paz viven en París donde el escritor trabaja como agregado cultural en la Embajada de México. En París, Garro conoce a Adolfo Bioy Casares con quien tiene una relación amorosa durante unos meses. Luego, ambos mantendrán una larga correspondencia durante veinte años.

---

[19]Garro aseguraba haberse casado con Octavio Paz cuando todavía era menor de edad. Si nace en 1916, está cerca de cumplir los 21 años al momento de casarse. Tiene sentido ya que en esa época, en México, se llegaba a la mayoría de edad a los 21 años. Lo que no parece posible es que ella haya nacido en 1920 ya que eso significaría que inicia sus estudios universitarios a los catorce años de edad en 1934 y que tiene 17 años en 1937 al casarse.

[20]Según Garro, Paz no la dejó volver a sus estudios (Méndez Rodenas 270), pero también se cita como una posible causa el nacimiento de su hija Helena en 1939.

En 1952, Paz es transferido al Japón, pero, debido a la mala salud de Garro ambos se trasladan a la ciudad de Berna, en Suiza. Allí, mientras se recupera de una enfermedad pulmonar en los Alpes, Garro escribe su primera novela, Los recuerdos del porvenir, como un homenaje a la ciudad de su niñez, Iguala, Guerrero. El marco histórico de esta novela es la Revolución Cristera que comenzó en 1926. Ese mismo año Garro vuelve a Iguala con su familia y es testigo de las sangrientas luchas entre la resistencia cristera y el gobierno así como del ambiente que se vivió en esos años. Sin embargo, iniciando su costumbre de no publicar sus obras justo después de concluir su escritura, guarda el manuscrito en un baúl mientras ella y Paz viajan. Después de un tiempo, Helena Paz, su hija, y un primo rescatan la novela y la alientan a publicarla. La novela aparece por primera vez en 1963 y es considerada como una de las pioneras del realismo mágico. Poco después ganará el premio Xavier Villaurrutia en México.[21]

En 1953, Garro regresa a México y retoma con ímpetu su

[21]Entre las obras de Garro, esta obra ha sido la que más atención crítica positiva ha recibido. Pero, el crítico John Brushwood en su estudio The Spanish American-Novel, encuentra serias fallas como el uso de un narrador colectivo, y no cree que algunos incidentes fantásticos pertenezcan a la técnica mágico-realista; para él son "pure inventions" (258-259).

labor literaria, al tiempo de participar activamente en la defensa de las comunidades indígenas y proletarias. Durante esta época escribe su primera obra de teatro, Felipe Ángeles,(escrita en 1954, publicada en 1967, y puesta en escena en 1978 o 79) como un homenaje a Felipe Ángeles, un revolucionario mexicano poco conocido pero admirado por su familia. En esa década también Garro se une al grupo teatral "Poesía en Voz Alta" y escribe las obras reunidas en el volumen titulado Un hogar sólido y otras piezas de un acto (presentadas por el grupo en 1957 y publicadas en 1958). Por último, escribe y estrena el mismo año la obra teatral La mudanza (1959) y escribe una versión completa del cuento "Y Matarazo no llamó...". En 1960, publica, en México, La señora en su balcón en una antología de obras de teatro en un acto. Pero esta racha de buena suerte se ve truncada por la expatriación de Garro.

En 1959, Adolfo López Mateos (1958-1964), el entonces presidente de México, se siente amenazado por la actividad política de Garro y por el apoyo que ella y otros intelectuales mexicanos le brindan al triunfo de la Revolución Cubana, y la presiona a abandonar el país. En efecto, Garro sale en 1959 para reunirse con Paz en París donde pasará tres años. Más tarde, cuando Paz es enviado a

la India en 1962, Garro se separa de él y regresa a México con su hija.

Entre los años 1962 y 1963, Garro escribe una gran cantidad de obras. La novela Testimonios sobre Mariana (que se publica en 1981), ganadora del Premio Novela Juan Grijalbo del año 1980, es una novela donde los personajes evocan personas importantes de su vida. Garro asegura maliciosamente que el personaje de Augusto fue creado pensando en la figura de Paz, y que Mariana representa aspectos de su propia personalidad. También publica algunos cuentos y obras teatrales que después reúne en el libro La semana de colores (1964). Este volumen contiene algunos de sus cuentos más conocidos: "La culpa es de los Tlaxcaltecas", "El día que fuimos perros", "La semana de colores" y "El árbol" (también es el título de una obra teatral de un acto). Además, comienza a escribir Reencuentro de personajes (publicada en 1982) que siendo una novela de corte posmoderno se adelanta a su tiempo, y el libro de ensayos Revolucionarios mexicanos (1997), una recopilación de seis textos que se publicaron entre febrero y mayo de 1968 en la revista Por qué, dirigida por Mario Menéndez Rodríguez.[22]

[22]Menéndez Rodríguez publicó, además, otros artículos, reportajes y entrevistas escritos por Garro en otras

Entre 1964 y 1968, además de continuar su obra literaria, Garro se involucra en incidentes políticos internacionales y nacionales que tendrán graves consecuencias en su vida y en su producción literaria. En 1964, de acuerdo a documentos recientemente hechos públicos por la agencia norteamericana Central Intelligence Agency (CIA),[23] la autora se acerca a la embajada estadounidense en México para denunciar un complot que se había organizado años antes en México para asesinar al presidente de los Estados Unidos, John F. Kennedy. Según ella, Lee Harvey Oswald se había organizado con funcionarios cubanos, algunos miembros de la familia de Garro e intelectuales mexicanos. La escritora nunca quiso comentar acerca de este episodio en entrevistas, y prefería hablar acerca de su obra y de su vida. En 1965 publica varios artículos en la revista Siempre, la obra teatral Los perros, y el cuento "Era Mercurio". Entre febrero y mayo de 1968, publica "Los caudillos de la revolución" en la revista Por qué?

---

revistas que él dirigía. La vasta labor periodística de Garro merece un estudio especial y Patricia Rosas Lopátegui promete publicarlo en breve titulándolo "El periodismo de Elena Garro" (11).

[23]Véase CIA Home Select Committee on Assassinations, "Oswald, the CIA, and Mexico City, The Lopez Report." En el año 2025 saldrán a la luz el resto de los documentos que no fueron dados a conocer en torno a este suceso.

(recopilados más tarde por Patricia Zama y publicados en 1997 como Revolucionarios mexicanos) y el cuento "El zapaterito de Guanajuato".

En 1968, Garro se ve nuevamente envuelta en problemas políticos,[24] esta vez referentes a los movimientos estudiantiles y a la matanza de Tlatelolco. Justa o injustamente, Garro se siente acusada y perseguida y sale de México en un exilio forzado. Viaja a Nueva York y, tras volver a México por algún tiempo, reside más tarde en España por algunos años y luego en Francia, donde pasa gran parte de su exilio. Garro asegura que tanto la persecución política como un cáncer de su hija que necesitaba tratamiento fueron los responsables de su salida de México. La inestabilidad de su vida y sus vicisitudes durante esta época se evocan principalmente en los cuentos Andamos huyendo Lola (1980). Poniatowska señala esta última obra como el inicio de una serie de novelas que giran en torno a

[24]Lo que en su literatura era un señalamiento, en la vida real era una lucha abierta en favor de los oprimidos. Principalmente a raíz de la matanza de estudiantes en México en 1968, son bien conocidos los problemas políticos que la llevaron, junto con su hija, al autoexilio. También la defensa de los indígenas desposeídos de tierras le ganó varias enemistades políticas y literarias. Para más detalles acerca de este complicado suceso véase Jorge Volpi La imaginación y el poder; Adriana Méndez Rodenas "Elena Garro" y Michèle Muncy "The Author Speaks", Melgar y Mora Elena Garro, así como Landeros 1983 y Toruño 1998.

la figura de Octavio Paz (2000 101).

Durante su estadía en España en la década de 1970, Garro escribe una gran cantidad de novelas y cuentos que no verán la luz hasta la década de 1990. Entre ellas están algunas de las que se analizan en este trabajo: Un traje rojo para un duelo (1996); Busca mi esquela y Primer amor (1996), que recibe el premio Sor Juana; Un corazón en un bote de basura (1996); Inés (1995); así como tres colecciones de cuentos: La vida empieza a las tres; Hoy es jueves; La feria o de noche vuelves (1997).

En París, en la década de 1980 escribe Y Matarazo no llamó (1991); Memorias de España (1992); La casa junto al río (1983), una novela de corte autobiográfico, y Mi hermanita Magdalena (1998), donde Magdalena y sus hermanas representan tres facetas de la personalidad de Garro. También publica nuevamente Un hogar sólido y otras piezas de un acto (1983), donde añade nuevos textos a la edición anterior. Hacia esa misma época Garro recibe un premio otorgado por la Universidad Nacional Autónoma de México, por el drama "El árbol" incluido en esta colección.

Garro vuelve a México en 1993 después de vivir en Europa desde 1970. Más de veinte años en el exilio, la soledad, la pobreza y el anonimato dejan profunda huella en

su figura. Elvira Hernández Carballido, en un artículo publicado en la revista Fem, describe así la transformación de la escritora a su vuelta en México: "Verla de regreso fue emocionante pero su rostro demacrado, sus cabellos despeinados, unas manos largas y delgadísimas... hace comprobar el inevitable paso del tiempo y la absoluta transformación de Elena Garro" (45). Vuelve para morir, unos años después, pobre y enferma, en la ciudad de Cuernavaca en 1998, muy cerca del lugar donde pasó gran parte de su niñez en Iguala, Guerrero.

La portada de la última novela de Garro, Mi hermanita Magdalena, publicada después de su muerte en 1998, indica que esta es la única novela inédita de Garro. Sin embargo, ya desde 1994 se sabía de la existencia de por lo menos otra novela. En una entrevista otorgada a Miguel Ángel Quemaín, la escritora anuncia otro texto inédito titulado Larga es la noche, Loreto (26-27). Esta novela incompleta, que consta de tres versiones diferentes, está en la colección de documentos adquiridos por la Universidad de Princeton.[25] Entre los documentos de esa colección están: Katrin y María, una novela inconclusa que tiene que ver con Testimonios

[25]Véase el catálogo "online" de la Universidad de Princeton en las colecciones especiales MASC en: http://libweb2.princeton.edu/rbsc2/aids/msslist/maindex.htm

sobre Mariana; "Alguien debía huir", un cuento descrito como incompleto, semi-autobiográfico, y que trata del padre de Garro y de los cristeros (además incluye dos poemas); los cuentos incompletos "Loreto", "Martín" y "Solo un perro"; y los cuentos completos "Nunca mates a nadie? Siempre hay dos ojos que te ven", y "Terror en el sol" que probablemente es un fragmento de Memorias de España en 1980.

También hay piezas teatrales inéditas: El ángel de la guarda; Lo escrito, escrito está; Parada San Ángel y Sócrates y los gatos. Entre las obras incompletas están El camionero de limpia y Parada empresa. Todas estas obras aparentemente permanecieron en sus baúles sin que la autora los entregara para su publicación.

Garro tenía la costumbre de registrar todos los sucesos importantes de su vida. Una parte de sus notas están en la colección de Princeton ya mencionada.[26] Allí, además de los textos de ficción, figuran el Curriculum Vitae de Garro, Notas genealógicas, ensayos y notas titulados: "Libros olvidados", un artículo acerca de Rusia, "Marco Antonio Carballo una ventana abierta", "Notas" sobre Rusia y "El traje Lila". Asimismo, cuadernos de notas de los años 1940, 1968, 1975 en España, y de 1976-1977, 1979, 1983, 1985, y

[26]La otra parte se la dio a Patricia Rosas Lopátegui de quien se hablará más adelante.

1989-1990. Entre otros materiales, se encuentran cartas de Octavio Paz, de Bioy Casares, y de otras personas, fotografías, así como algún material escrito por su hija Helena Paz Garro.

Recientemente han aparecido dos importantes estudios acerca de su vida. Uno de ellos, Elena Garro: Lectura múltiple de una personalidad compleja, editado por Lucía Melgar y Gabriela Mora, es una compilación de artículos escritos por personajes que estuvieron vinculados a la escritora. El otro, Testimonios sobre Elena Garro: Biografía exclusiva y autorizada de Elena Garro, por Patricia Rosas Lopátegui, se basa principalmente en documentos, fotografías y entrevistas que la misma Garro le proporcionó a la autora e intenta reflejar lo más fielmente posible la vida y los estados anímicos de la escritora.

La obra de Garro ha sido traducida a muchos idiomas, y su teatro ha sido presentado por todo el mundo. De sus obras de teatro, cuentos y novelas, se han llevado al cine Recuerdos del porvenir en 1968; Las señoritas Vivanco en 1958; Perfecto Luna en 1959; Sólo de noche vienes en 1965; Juego de mentiras (basada en el argumento de El árbol) en 1967; y Las puertas del paraíso en 1970.

En 2003, Rogelio Carvajal Dávila edita y publica la

obra teatral escrita por Garro en 1969, Sócrates y los gatos. A menos que entre el material inédito se encuentre algún texto que la autora haya considerado listo para publicación o que sea editado, como se hizo con Sócrates y los gatos, todo este material servirá sólo como fuente de referencia a la obra de Garro.

Debido a que Garro no publicaba sus obras conforme las iba escribiendo, no tiene mucho sentido tratar de estudiarlas cronológicamente; en cambio su producción se puede dividir temáticamente. Al primer grupo pertenecen las obras donde sus personajes, principalmente mujeres y personajes marginales, luchan valientemente contra las injusticias de su sociedad. Un espíritu combativo permea estas obras. Marta Umanzor en La visión de la mujer en la obra de Elena Garro,[27] comenta que las protagonistas de este grupo son portavoces de protesta social, y, por esa razón, al final de estos textos se observa la destrucción de un orden y alguna figura de autoridad (14). En cuanto a los personajes en algunas obras teatrales, Robert Anderson en "El mito y el arquetipo en el teatro de Elena Garro",

[27]Umanzor analiza la visión de la mujer en las obras: El árbol, Los perros, Los recuerdos del porvenir, Testimonios sobre Mariana y La casa junto al río. La casa junto al río era la obra más recientemente publicada por Garro al momento de este análisis.

asegura que algunos aceptan y siguen el camino de la vida con menos obstáculos, resignandóse a la rutina; mientras que otros optan por la solución mágica y se atreven a dar el salto a la imaginación y a la libertad (171-172). La maleabilidad con la que Garro maneja sus temas y técnicas literarias, dice Gabriela Mora en AA Thematic Exploration of the Works of Elena Garro@, potencia la posibilidad de sátira política y social en su escritura, una aproximación que se ha vuelto importante en las letras hispanoamericanas (96). Las obras que se incluyen en este primer grupo son Un hogar sólido, El árbol, Los perros, Testimonios sobre Mariana, Andarse por las ramas, La señora en su balcón, El árbol, La semana de colores, La casa junto al río, Felipe Ángeles, y Los recuerdos del porvenir.

Para Fabienne Bradu, el segundo período de la producción garriana se da a partir de la publicación de Andamos huyendo Lola, y "está marcado por una acentuación de la presencia autobiográfica de la escritora en sus novelas" (27). Aunque sólo Memorias de España 1937 es estrictamente autobiográfica, en el resto de sus novelas se advierte las vicisitudes biográficas de la autora. En general, las obras de este grupo se publican a partir de la década de los años 1980. A este respecto, Lucía Melgar en su tesis doctoral

titulada Violencia y silencio en obras selectas de Elena Garro, explica que,

> por su tema y su visión del mundo los cuentos y novelas de esa década [de los 80] pueden considerarse como parte de un ciclo del exilio, no el de la autora, sino el de los personajes, en particular de las protagonistas, perseguidas y aisladas en ciudades extranjeras, donde carecen de redes sociales de apoyo y son víctimas de la violencia. (9)

A pesar de que el análisis de Melgar apareció justo antes de la publicación las últimas novelas y cuentos de Garro en la década de los 90, los personajes principales de algunas de ellas como Primer amor (1996), Un corazón en un bote de basura (1996), Inés (1996) y Mi hermanita Magdalena (1998), viven en un exilio, físico y psicológico, víctimas de normas sociales ajenas a ellos. Los personajes de Busca mi esquela y Un traje rojo para un duelo, sufren sintiéndose incomprendidos e inadaptados en su propia sociedad.

Otra diferencia significativa es que los personajes del segundo grupo padecen una constante persecución de su propia sociedad, y ya no son valientes ni autónomos; luchan sí, pero su lucha es vana porque la sociedad es más fuerte que

ellos, como en Busca mi esquela (1996) y Un traje rojo para un duelo (1996).

Objetivos del presente estudio

En este estudio se pretende analizar algunas obras narrativas pertenecientes al segundo grupo de la producción de la escritora mexicana: Inés (1995); Busca mi esquela; y Primer amor (1996); y Un traje rojo para un duelo (1996). Estas novelas se escogieron por representar la incursión de Garro en el género de la novela corta. En algunas de ellas, sin embargo, se notan tintes de novelas góticas, y de la novela de aprendizaje. También se escogieron porque, en comparación con los textos de la primera etapa garriana, presentan un encuentro diferente entre los personajes y la sociedad. La sociedad no ha cambiado pero los personajes sí. Todavía pertencen, o están estrechamente ligados, a la clase alta pero las protagonistas han cambiado así como la intensidad de su resistencia. La valentía que tuvieron y la lucha por el poder que alguna vez tomaron han desaparecido. Ahora habitan un mundo donde han abdicado sus deseos para poder vivir en armonía en la sociedad.

Siguiendo el mismo formato en cada uno de los capítulos siguientes, se pretende escrutar el comportamiento de los

personajes, principalmente el de las mujeres. Se buscará entender cómo se relaciona cada personaje con los otros, cuáles son las prácticas, así como los hábitos, las costumbres, las creencias y las tradiciones a las que éstos se adhieren, así como la respuesta de los personajes a su medio y qué posibilidades tienen de salir de los márgenes establecidos por su sociedad. Sugiero una lectura desde diferentes puntos de vista, y no sólo desde el punto de vista de los que ostentan más poder. Se tratará de hacer un perfil del personaje arquetipo de Garro.

Se situará a las novelas en cuanto a su espacio y su tiempo. El entendimiento de las oposiciones, las discrepancias y las resistencias de los personajes con respecto a su entorno, así como el contexto histórico de la obra ayudarán a esclarecer los patrones sociales a los que obedecen los personajes.

Otro nivel de análisis se hará con respecto al poder. El poder, que ayuda a mantener la cohesión en las sociedades, muchas veces es retenido por algunos sujetos. En este estudio se busca encontrar cuáles son los mecanismos por medio de los cuales algunos individuos lo controlan y cómo lo utilizan para lograr sus propósitos. También se busca entender cómo es que otros personajes sucumben ante el

dominio de otros y por qué son sometidos.

En general, se pretende dar más visibilidad a la literatura escrita por mujeres con el propósito de estimular un cambio en los modelos canónicos existentes; para ampliar el entendimiento de la literatura contemporánea; y para incentivar nuevos enfoques en el estudio literario. En particular, se pretende ampliar el conocimiento que se tiene de la obra de Garro, mediante el análisis de textos relativamente ignorados por la crítica, y situar su obra como una literatura de denuncia contra los males sociales.

Capítulo 2

Marco Teórico

Género literario: del cuento a la novela corta

El problema de categorizar textos que se mueven entre una dudosa frontera entre un género y otro, ha sido la preocupación de muchos teóricos.[28] Tzvetan Todorov dice a este respecto que clasificar textos en un género literario determinado equivale a devaluarlos, y que las obras que transgreden los géneros populares de literatura son las llamadas obras maestras (42-3). Además Todorov arguye que cada obra se define a sí misma desafiando las nociones anteriores del mismo género. Las novelas aquí analizadas llaman de inmediato la atención ante la imposibilidad de categorizarlas en un género literario delimitado, primero, por su brevedad, lo que las acerca a la llamada novela corta, y segundo, por la concatenación de elementos de otros géneros literarios provenientes de la novela gótica o de la novela de aprendizaje, por ejemplo.[29]

---

[28]No se pretende hacer un estudio exhaustivo del género literario de estas narraciones ni se trata de encasillarlas y ponerles etiquetas gratuitamente. Sino de proponer un orden a las ideas.

[29]El señalamiento de los elementos presentes en cada novela provenientes de otros géneros se hará en los capítulos correspondientes.

Entre las pocas reseñas y comentarios que han aparecido con respecto de Inés y de Busca mi esquela y Primer amor no se logra un consenso crítico acerca del género literario al que pertenecen. A Inés la llaman novela; a Un traje rojo para un duelo la llaman novela; y a Busca mi esquela y Primer amor algunos las llaman "novellas", y otros, cuentos o textos cortos (nadie las llama novelas).[30] Con respecto a estas últimas, por ejemplo, Julie Winkler en su libro Light Into Shadow, las nombra "short texts"(151); Deborah Cohn, en una reseña escrita a raíz de la aparición de la traducción de estos textos en 1999, las denomina "novellas"; Gabriella de Beer, en otra reseña que apareció en 2002, las llama "short novels" y "novellas" en el mismo artículo; y Patricia Zama se refiere a ellas como "noveletas". Estas discrepancias en la nomenclatura apuntan a la imposibilidad de encajonarlas perfectamente en un género literario. Lo que si es posible hacer es anotar las características que las acercan entre sí, además de los elementos de provenientes de otros géneros que las distinguen.

Para entender las características distintivas de la novela corta es necesario contextualizarlas en relación a

[30]Para efectos de esta discusión usaré el termino novela corta a menos que los críticos citados empleen un término diferente: nouvella, novelleta, novellas, etc.

las del cuento.

La teoría de Edgar Allan Poe sobre el cuento aporta importantes elementos que han prevalecido a través de los años para el análisis del cuento moderno. Poe manifiesta que la propiedad más importante de un cuento es el efecto único. Para lograrlo, la trama no debe de tener influencias externas que den como resultado el tedio o la interrupción, es decir, se debe seguir una línea recta en la narración. Además, en un cuento se deben economizar minuciosamente las palabras. Esa búsqueda detallada de la palabra exacta conlleva una economía de tiempo de lectura. Un cuento debe requerir "from a half to one or two hours in its perusal" en contraste con la novela que no puede ser leída "at one sitting" (1195-96). El cuento es un corte transversal de la vida que solamente sugiere sus ramificaciones en el pasado y en el futuro de los personajes. Los personajes son pocos y sufren un cambio transcendental en su vida. En un estudio más reciente a este respecto, Ian Reid en el capítulo de su libro "Problems of Definition" en The Short Story dice que, en general, la estructura del cuento se ha mantenido más o menos estable a través del tiempo y un análisis detallado demuestra cómo la trama del cuento es más concentrada y consta de un sólo episodio, no hay intrigas paralelas, ni

digresiones ni episodios marginales.

Julio Cortázar en su ensayo "Algunos aspectos del cuento", estaría de acuerdo con algunas aseveraciones anteriores pero su visión es más moderna. Dice que no hay leyes a seguir al escribir un cuento; y que "a lo sumo cabe hablar de puntos de vista, de ciertas constantes que dan una estructura a ese género tan poco encasillable" (306).[31] El autor asegura que el cuentista trabaja con material significativo que se manifiesta desde las primeras palabras o las primeras escenas del texto (310). Los cuentos, dice, deben ser breves, presentar un fragmento de la realidad, y el tiempo y el espacio deben estar condensados. Un buen cuento también posee intensidad y tensión. La intensidad se logra eliminando todas las ideas o situaciones intermedias y la tensión es la intensidad que se ejerce a medida que el autor va acercando al lector al hecho central de lo contado. El tema es el elemento más importante y debe ser un acaecimiento que irradie algo más allá de sí mismo. Un buen tema tiene una dimensión universal, no tiene prejuicios localistas, ni étnicos o populistas (308-19).

---

[31]Este ensayo aparece en la serie Teorías del cuento I. Lauro Zavala, ed., (303-324). Véanse también los otros tres tomos de esta serie para encontrar teorías, ensayos, entrevistas y opiniones de los más importantes críticos acerca del cuento y de los diferentes tipos de cuentos.

En México, según Lauro Zavala en el artículo "El nuevo cuento mexicano, 1979-1988", entre 1960 y 1970, resultaba evidente que casi todos los cuentistas eran intimistas. Los que no lo eran, como Carlos Fuentes, Beatriz Espejo y José Agustín, se interesaban por señalar las trasformaciones de la Ciudad de México y sus habitantes. Estos autores, asegura Zavala, son los que coinciden con las preocupaciones de los cuentistas más jóvenes (773). En cuanto a los aspectos formales del cuento, para Zavala existían también dos tipos de cuentistas en México: los que se apegaban con mayor fidelidad a las normas del género y los que alternaban "la técnica y la estructura del ensayo, la crónica, y el cuento tradicional, dando cabida así a viñetas, memorias, recuerdos y confesiones, y a la experimentación con las fronteras entre todas estas formas de escritura" (775). Además, observa Zavala, en general, se aprecia en la experimentación, el empleo del humor como arma desmitificadora y la ironía como arma crítica (782).

Para algunos críticos el número de páginas es un elemento en la diferenciación entre géneros literarios. Para E. M. Forster, en el capítulo introductorio de su estudio titulado Aspects of the Novel, la característica más distintiva de una narración es su longitud. Basándose en lo

dicho por el crítico francés Abel Chevalley, Forster opina que la novela es "a fiction in prose of a certain extent [length]" que no debe de tener menos de 50,000 palabras (6). Mario Benedetti parece estar de acuerdo, pero además añade que un relato de no más de veinte páginas es un cuento, uno de 50 a 120 páginas es una nouvelle (francés para novela corta), y más de 150 páginas es una novela (11).[32]

Tomar en cuenta el número de palabras o de folios, sin embargo, ha sido motivo de debate. A este respecto, Óscar Mata en su artículo "Los inicios de la novela corta en México" asegura que: "si el criterio del número de palabras (las famosísimas cincuenta mil) para deslindar una novela adolece de varias imprecisiones, el criterio de cien páginas como mínimo [para una novela corta] resulta francamente inaceptable" (390). Con relación a esto, Norma Klahn en su artículo "La problemática del género "novela corta" en Onetti", terminantemente puntualiza que "[e]l número de páginas o palabras no determina el género" (205). La extensión de una obra, entonces, debe servir sólo como punto de partida y no como único parámetro definitorio pues otras

[32]Estas ideas en cuanto a la longitud de una obra para clasificarla como cuento o como novela parecen arbitrarias pero han servido a los editores y a la crítica como punto de partida de la categorización y discusión del género literario de muchas obras.

características son más importantes.

Cuando se intenta diferenciar el cuento de la novela corta se deben de tomar en cuenta, además de los rasgos distintivos del cuento propuestos por Zavala, la economía narrativa, la dosificación del suspenso, la sorpresa final y la relativización de la importancia del personaje en relación con la trama y el ambiente (1992 2), otros asuntos como los propuestos por José Cardona López en su tesis doctoral "La *nouvelle* hispanoamericana reciente", y por Mario Benedetti en su ensayo titulado "Los tres géneros narrativos". Para Cardona López, una novela corta posee las siguientes características:

> es una obra en prosa escrita con economía narrativa, frecuentemente desarrolla su trama y tensión alrededor de un evento o conflicto inusual, hay pocos personajes, la historia narrada contiene un punto de giro que compromete el destino del o los protagonistas, el tono narrativo que exhibe es dramático y fatalista, hay un énfasis en el desarrollo del significado que trasciende el desarrollo de la historia narrada, usualmente un objeto concreto representa su significado, su estructura produce un efecto doble

de intensidad y expansión. (7)

Con respecto a la economía narrativa, Cardona López asegura que ésta se debe a que la novela corta se origina en la tradición oral, que analiza, pero por su corta extensión escamotea la profundidad de la anécdota narrada, y da lugar a la sugestión. Para Benedetti, el resorte de la trama o punto de giro, puede estar al principio o al final, no importa (16); igualmente compromete el destino de uno o varios protagonistas. Como en el cuento, hay pocos personajes, pero ni ellos ni la trama son tan importantes como el significado de la historia contada. Debido a que tiene pocos personajes, y que se nota una unidad de tiempo, de lugar y acción, la novela corta se le ha comparado con el teatro y se han filmado películas con sus argumentos. Otros elementos importantes presentes en algunas novelas cortas, son el epílogo, que impide que se rompa el acelerado proceso del relato (Cardona López 43), la analogía con el género dramático, y el tono fatalista de la trama. El cuento, dice metafóricamente Benedetti, es un retrato mientras que la novela corta es el proceso de un retrato. Por último, pero no menos importante, Cardona López señala que en "la narrativa hispanoamericana moderna, es frecuente encontrar una disolución pasiva del conflicto de identidad, lo que

tendría que ver con la recurrente presencia de la figura del antihéroe" (59). Por el contrario, la disolución activa se da por esfuerzos del protagonista hacia el mundo exterior o a conflictos internos. Este tipo de disolución es común en novelas cortas que siguen el modelo del bildungsroman (Cardona López 57).

Un breve recuento del desarrollo histórico de la novela corta revela la importancia de estos elementos para su definición. Algunos críticos como Robert Clements y Joseph Gibaldi en su análisis The Anatomy of the Novella, afirman que no existe una conexión muy estrecha entre las "novellas" antiguas y las contemporáneas. Otros, como Boris Eichenbaum, aseguran que la novela corta contemporánea no ha perdido sus lazos con la *novella* italiana de Boccaccio o las novelas ejemplares de Cervantes, vinculadas ambas al cuento popular y a la anécdota.[33] Todos ellos, sin embargo, concuerdan en que las narraciones primigenias del género como el Decamerón (1343-51) de Boccaccio; El conde Lucanor (1335) de Don Juan Manuel, y las Novelas ejemplares (1613) de Miguel de Cervantes fueron el resultado de una tradición oral, y como tales, mantenían siempre la vieja premisa clásica de enseñar deleitando. Estas narraciones pretendían

[33]Citado por Norma Klahn en "La problemática del género 'novela corta' en Onetti" (206).

llevar un mensaje o lección moral al lector pero, en cambio, no desarrollaban mucho a los personajes ni física ni psicológicamente, excepto por los personajes femeninos que casi siempre eran presentados negativamente (Clements 78). Una consecuencia de la brevedad de estos textos era la imposibilidad de desarrollar ideas filosóficas profundas, aunque se buscaba siempre mantener la verosimilitud de la trama. Los temas tratados eran contemporáneos a los autores pero sólo eran vistazos y comentarios de problemas y de prácticas sociales como los matrimonios arreglados, los abusos de los poderosos, su manipulación del sistema judicial y eclesiástico, y la lealtad de los jueces hacia los ricos y poderosos, por ejemplo. Por último, los autores no dudaban en ponerse del lado de las clases bajas, pero reconocían que éstas también cometían errores.

Entre los autores de la época, Margarita de Navarre (Margaret du Angoulême 1492-1549) se destaca por ser la primera escritora que utiliza sucesos autobiográficos en el Heptámeron (1558). Tanto ella, como María de Zayas, en sus Novelas amorosas y ejemplares (probablemente publicadas entre 1637 y 1647), presentan una visión más realista de las mujeres de su tiempo y las defienden contra falsas

acusaciones.[34]

El debate de la intención que deben tener este tipo de creaciones, es decir, su carácter moralizante o de entretenimiento, continúa hasta el siglo XX. En España, por ejemplo, la publicación de novelas con temas moralizantes era alentada tanto por la iglesia como por el gobierno. Según Martínez Arnaldos, "la influencia de la moral católica del siglo XIX, y luego la dictadura de Primo de Rivera, e incluso los gobiernos anteriores intentan ejercer una presión agresiva sobre la novelística corta" (25).[35] Los autores, sin embargo, no se doblegan ante la presión gubernamental, y publican novelas cortas en todos los temas imaginables, incluyendo los sexuales y los políticos.

En México, la novela corta tuvo, en un principio, una función más específica en cuanto a los temas tratados. En el siglo XIX, la producción y publicación de novelas cortas mexicanas fue cuantiosa. Óscar Mata asegura que la novela corta tuvo su advenimiento en los años que siguieron a la Independencia de España (1810) y estuvo ligado a expresiones

---

[34]Es importante recalcar que estas dos mujeres, las únicas mujeres mencionadas en este estudio, usaron la novela corta como instrumento de aclaración y revaloración de la mujer, de la misma forma como lo hace Garro. La imagen femenina en la narrativa, sin embargo, no cambia a la par del desarrollo de las novelas cortas.

[35]Citado por José Cardona-López (63).

de nacionalismo (385-86). Se intentaba, en cierto modo, señalar y corregir algunas de las desigualdades que existían en la sociedad durante la época de la colonia. La novela El criollo (1838) de José Ramón Pacheco, por ejemplo, señala las ventajas que tienen los españoles en la colonia sobre los criollos nacidos en México. Las novelas cortas de esa época, dice Mata, estaban dirigidas principalmente a un "público numeroso ciñéndose a modelos europeos popularizados a través de folletines que el público, materialmente, devoraba, en especial las mujeres" (387). Muchos autores importantes produjeron novelas cortas: José María Lacunza, autor de Netzula (1837); Manuel Payno, autor de El rosario de concha nácar (1843) y Aventura de un veterano (1843); Guillermo Prieto, autor de Manuelita (1843) y El marqués de Valero (1843); y Francisco Zarco, autor de La ocasión hace al ladrón (1851-1852), sólo para mencionar algunos de los más famosos. También hubo una gran producción de autores anónimos que publicaron en revistas y diarios. Mata piensa que muchos de los autores anónimos eran mujeres con una gran habilidad para el manejo del melodrama. Sin embargo, sólo unas cuantas escritoras firmaban con nombre propio sus textos, como María de la Salud García en su "novelita" (Mata

394),[36] Doña Luisa (en la década de 1840) y la anónima "Ella" que publicó "novelines" en la revista Álbum Mexicano, en la misma época.

Mata asegura que las novelas cortas no gozaban de la buena reputación de una novela por el nombre casi despectivo de "novelita" que se les daba, sin embargo, este término todavía ha sido usado recientemente. El crítico Eladio Cortés en un estudio sobre las novelas cortas de Emilio Carballido se refiere a un libro de este autor como "novelita" (83);[37] y Celia Miranda Cárabes, analizando la novela corta en México, fluctúa en la nomenclatura de las obras discutidas entre novelines, novelitas y novelas cortas. De igual manera, muchas obras fueron consideradas en su momento como textos pertenecientes a otros géneros tales como el cuento. Otras obras fueron publicadas usando nombres como "esbozos" o "esqueletos de novela", por lo que encontrarlas y catalogarlas como novelas cortas se ha hecho complicado. El término novela corta se usa en México en 1900 cuando Victoriano Agüeros edita el primer volumen de novelas cortas de José López Portillo en el número 27 de su

[36]Su énfasis.

[37]Eladio Cortés. "Las novelas cortas de Emilio Carballido: Temática y técnica." 81-87. Además, asegura que el propio autor ha catalogado incorrectamente una narración suya como novela cuando en realidad es un cuento largo(82).

Biblioteca de Autores Mexicanos. Actualmente, la novela corta no recibe las connotaciones negativas del pasado y muchos prosistas y poetas de México cultivan el género.[38] Entre los autores contemporáneos mexicanos de renombre que producen novelas cortas están: Mariano Azuela, autor de Las moscas (1918); Sergio Galindo, autor de Polvos de arroz; Emilio Carballido, autor de El norte (1958); Carlos Fuentes, autor de Aura (1962); José Emilio Pacheco, autor de Las batallas en el desierto (1981); Sabina Berman, autora de La Bobe (1990); y José Revueltas, autor de El apando (1969). Un análisis detallado de las narraciones Inés, Busca mi esquela y Primer amor y Un traje rojo para un duelo muestra características similares a las de otras novelas cortas y su correspondencia con una tradición que en México ha tenido por lo menos ya dos siglos de trayectoria.

Sociedad y personajes

Muchos críticos literarios concuerdan en que la vida de Garro se ve reflejada en su obra. Marta Umanzor, por ejemplo, asegura que: "como lectores de Garro nos podemos dar cuenta del mundo vivencial y humano, su estado anímico y psicológico que es evidente en cada uno de sus textos" (24).

[38]A pesar de que todavía no se usa el nombre para designar a todas aquellas novelas cortas que pertenecen a este género.

Asimismo, Anita Stoll indica que "The most logical conclusion as to the source for this aspect of her work is that it represents a synthesis of those significant influences in her life" (A Different Reality 15). Al mismo tiempo, como asegura Sara Sefchovich en su estudio México: País de ideas, país de novelas (1987), también es verdad que "nadie se sustrae a la historia, ni siquiera los poetas"(5). Pero de acuerdo a Catherine Davies en Women Writers in Twentieth-Century Spain and Spanish America, se debe tener cuidado de no confundir la vida "real" del autor con la de los personajes y situaciones delineados en los textos (6). El caso de Garro es un ejemplo primordial ya que muchas de sus obras parecen representar aspectos de su vida pero sin ser estrictamente autobiográficos.

Así, las obras de Garro reflejan sociedades que exigen a los personajes funcionar de acuerdo a patrones de comportamiento contemporáneo, y muchas veces imponiendo tradiciones familiares patriarcales. Es decir, que se le enseña el valor de la educación, se les empuja a tener más ambiciones, a trabajar fuera de casa, pero cuando se trata de su vida personal y de la posibilidad de elegir libremente su destino, o de hacer valer sus opiniones, se les obliga a obedecer las normas tradicionales de comportamiento de la

sociedad patriarcal. Los estudios, entonces, deben tomar en cuenta la historia de un país y la historia de la sociedad, y su impacto en el autor, pero más que nada su impacto en la obra analizada.

Los críticos latinoamericanos enfrentan una realidad cambiante que adelanta, desfasa, y desborda los modelos teóricos extranjeros, a veces rígidos e invariables, porque se adaptan sólo parcialmente a una situación local. A este respecto, Sara Castro-Klarén sobresale al manifestar que "[l]a crítica de cualquier texto, sea por el 'autor' macho o hembra, no puede hoy abordarse con sólo los basamentos ingenuamente representacionales que gobiernan los bien publicitados títulos de crítica feminista norteamericana" (La sartén 43). De la crítica extranjera, dice Amy Kaminsky en su estudio Reading the Body Politic, se debe prestar sólo aquello que sea pertinente, recordando que un análisis válido se hace desde adentro, contextualizando la obra en su entorno social e histórico.

Entre los textos que reflejan las preocupaciones críticas anteriores están el de Elizabeth Ordóñez que en Voices of Their Own, repara acerca del uso indiscriminado de la teoría feminista francesa (23-27), sin tomar en cuenta las voces de aquellos críticos que conocen y analizan los

textos desde "adentro". Jean Franco, en Plotting Women, sigue históricamente las diferentes posiciones discursivas de la mujer en la sociedad mexicana y adelanta una teoría crítica feminista básandose en las obras escritas por mujeres.[39]

Naomi Lindstrom, después de comparar la crítica literaria feminista que se ha hecho en Latinoamérica y en los Estados Unidos y Europa, concluye que una diferencia significativa entre ambas es el estudio del género.[40] Para los críticos anglosajones, el estudio de temas que tienen que ver con el género es más importante que el estudio de las clases sociales y la etnicidad. Una posible razón, dice Lindstrom, puede ser que ellos no ven la urgencia de un cambio drástico en sus propias sociedades (126).

La posición que se seguirá para el análisis social de las obra de Garro es la de Debra Castillo, en su estudio Talking Back, porque comprende todas las preocupaciones y aproximaciones anteriores; es decir que en el análisis de las personalidades de los personajes se tendrán en cuenta

---

[39]Otro estudio que toma en cuenta la realidad social de los personajes, y los puntos de contacto entre la cultura chicana y mexicana, es el de Aralia López González et. al. Mujer y literatura mexicana y chicana.

[40]Algunas exepciones, por ejemplo, son los studios de Ruth Frankenberg, The Social Construction of Whiteness y el de bell hooks, Yearnings: Race, Gender and Cultural Politics.

cuestiones de género, clase y etnia.

Castillo propone que la crítica conjugue el acercamiento de críticos latinoamericanos con algunos aspectos de la crítica anglosajona y francesa y que se contextualice cada obra en su entorno social e histórico.[41] Para Castillo, lo más importante es entender claramente las diferentes variables para el análisis literario y social. Arguye que una de las primeras consideraciones que se debe tener en cuenta es cómo están codificadas las imágenes ideológicas e individuales de la sociedad representada. Para lograrlo, se deben dilucidar las cuestiones de clase y de raza presentes en el texto. Esto se puede lograr por medio de comparaciones con representaciones del mismo tipo en otros textos o, por contraste, entre los personajes en un mismo texto. Castillo también propone una lectura crítica del contexto histórico y espacial de cada obra, sin olvidar que algunas de esas imágenes y cuestiones analizadas han sido confirmadas por viejas costumbres y tradiciones (por ejemplo, las imágenes de mujeres confinadas a la cocina o a una habitación; o la dependencia de las mujeres ante la autoridad masculina). Sugiere que se cuestione la oposición

[41]Véase, por ejemplo, el reciente estudio Escribir la infancia, coordinado por Nora Pasternac, et. al., que se adscribe a este modelo.

o complicidad de los individuos con los órdenes establecidos y sus relaciones con estructuras sociales, históricas, políticas y legales específicas a cada sociedad. La mejor manera de luchar contra las sociedades represivas es "by acting upon the desire of subvert, eliminate and replace phallocentric discurse" (Goulart Berg 27). Esto se puede lograr utilizando como arma de ataque, la escritura. La obra de Garro es importante a este respecto, como asegura Anita Stoll, porque expande,

> the boundaries of expected reality and her ability to provide new ways of viewing everyday situation ... creates an alternative version of everyday reality that provides readers with new ways to see and experience our own circumstances. (A Different Reality 11)

Con respecto a las mujeres, Castillo afirma que en cuestiones de etnicidad y de clase se reconoce que en algunas sociedades las mujeres que salen del entorno familiar o que se liberan sexualmente son consideradas impuras, racial y espiritualmente. Estas mujeres reciben castigos reservados para quienes trasgreden los límites de la decencia y del pudor. Estos castigos algunas veces son oficiales como encarcelamiento y en otras sociales como la

exclusión.[42] También, "[t]rangression of the norm [para Castillo] can be categorized and safely disposed of as unworthiness, even madness" (1992, 17). Sin embargo, no todas las mujeres son castigadas de igual manera ya que la severidad de su trasgresión depende también de la clase social a la que pertenecen. Como se verá más adelante, en las obras de Garro, las mujeres de la clase alta pueden violar algunas reglas sociales, como relacionarse con personas indeseadas por la sociedad y no poner su vida en peligro, como le sucedería a una mujer de una clase social más baja.

Así, hacer crítica desde adentro significa entender situaciones paradójicas en la sociedad. Obsérvese, por ejemplo, que los avances feministas en México parecen restringidos a las clases altas (Castillo 1998, 15). Las mujeres de esta clase reciben más educación escolar y gozan de más libertades. Sin embargo, cuando una mujer de esa clase prefiere trabajar fuera de su casa, es juzgada con más severidad que aquella que tiene que trabajar para solventar los gastos familiares. Otra incongruencia es la permisividad y libertad que tienen las mujeres de esa clase para explotar sus habilidades personales y profesionales

[42]Debra Castillo hace seguimiento a este fenómeno en su studio Easy Women.

antes del matrimonio pero no después. Estos contrastes, así como contrastes en los patrones de conducta que deben de seguir los hombres en cada sociedad, son los que se busca analizar en la obra de Garro.

Además del tema social también se examinará el tema del exilio de los personajes. El exilio en la obra de Garro se presenta como la pérdida del hogar pero también como la pérdida de la identidad. Según explica David Bevan en Literature and Exile, algunos teóricos han debatido la cuestión de si el exilio puede ser una experiencia estimulante o, por el contrario, mutilante. La experiencia positiva del exilio, dicen, proporciona más libertad, distancia crítica, renovación de la identidad y fusión de culturas; mientras que la negativa significa rechazo, alienación, trasgresion y, en algunos casos, hasta suicidio (4). La experiencia positiva del exilio parece ser más común entre expatriados, que abandonan voluntariamente su lugar, mientras que la experiencia negativa, parece ser más común entre los exiliados que en general son obligados a abandonar su hogar por razones políticas. Además, para John Glad en Literature in Exile, algunas de las experiencias positivas se pueden observar principalmente en escritores exiliados. Edward Said, piensa lo contrario en "Reflections

on Exile". Para Said, pensar en el exilio de escritores como "beneficially humanistic is to banalize its mutilations, the losses it inflicts on those who suffer them, the muteness with which it responds to any attempt to understand it as 'good for us'" (174). La pérdida en relaciones que se sufren sobrepasa cualquier beneficio que se pueda obtener en el exilio.

Se entiende que existen dos tipos de exilio: el físico y el psicológico. El exilio político o físico, esencialmente proporciona una experiencia negativa. Según Said, el exilio político es una fuerza incisiva que irremediablemente abre una brecha entre el ser humano y su lugar de origen; entre su ser y su verdadero hogar; su tristeza básica nunca se puede superar (173). Para Bevan, ambas formas de exilio significan básicamente "difference, otherness" (3), aunque el exilio sicológico puede ser más dramático que el exilio a otro lugar. Paul Ilie, en Literature and Inner Exile, estaría de acuerdo en que el sentimiento de otredad se observa en ambos casos y en el hecho de que la separación geográfica está en segundo lugar ya que ambos grupos experimentan una otredad interior.[43] Según Ilie, un exiliado es la persona que percibe la

[43]Este estudio, más que otros, será de gran ayuda para el análisis de estas obras.

diferencia moral de vivir separado de su espacio de origen y de adherirse a valores que no son los valores predominantes en la sociedad que habita y que responde emocionalmente a este dilema (2). La separación sicológica, entonces, se hace presente en algunos individuos que experimentan insatisfacción, viviendo aún dentro de su propia sociedad. El exilio que se observa en los personajes de las novelas aquí analizadas es externo, tanto en Inés como en Primer amor; y es un exilio interno en Busca mi esquela y Un traje rojo para un duelo. En ambos grupos, sin embargo, se nota en el comportamiento y en el pensamiento de los personajes ese sentimiento de otredad mencionado por los críticos.

Por último, Dan Spencer, en su estudio titulado Explaining Culture, sugiere que se debe recordar que la cultura está constituida, por un lado, de ideas que se propagan y que determinan nuestro comportamiento, como por ejemplo, ideas compartidas como las creencias religiosas, recetas de cocina, o hipótesis científicas; y, por otro, también está compuesta de "all the productions (writings, artworks, tolls, etc) the presence of which in the shared environment of a human group permits the propagation of ideas" (1). Hernán Vidal, en Socio-historia de la literatura colonial hispanoamericana, propone que lo que se

está analizando cuando se analiza una sociedad y su cultura es "la expresión y constitución de las necesidades e intereses de las clases sociales en medio de las relaciones reguladas por las estructuras económicas y políticas de una sociedad". Dicho en otras palabras, la cultura es:

> el cúmulo de instrumentos (en el más extenso sentido de la palabra), ideas, conceptos, símbolos, discursos, valores, modos de comportamiento, instituciones y autoridades creados y utilizados por el hombre en su praxis, es decir, trabajo de transformación de la naturaleza y reproducción de la sociedad. (19)

Así, en este estudio se pondrá especial atención al análisis de las ideas, los comportamientos, los valores, etc. de las sociedades representadas en las novelas analizadas de Garro.

Espacio y tiempo

Toda narración de ficción/literaria forzosamente se posiciona en un espacio y un tiempo. Sin embargo, muchos estudios literarios se centran en el análisis del tiempo sin enfatizar la íntima relación que existe entre ambos. Mikail Bahktin cree que estos dos elementos son inseparables y llama a esta unión cronotopo. Para él, cronotopo en la

literatura es un sitio donde: "Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot, and history" (84). Visto de esta manera, se puede entender la interacción entre ambos pero la definición de cada uno de los elementos es más problemática. Intelectuales como Platón, Plotinus, San Agustín o Bergson han intentado definir el concepto del tiempo sin llegar a una definición precisa. Sin embargo, su función en la ficción es más clara. A este respecto Nasario García dice que muchos escritores de ficción:

> have developed systems within which events unfold, and one of the built-in components has been time. To it the writer ascribes values or measurements according to his concept of time as it relates to the events depicted and the characters involved. (51)

El tiempo, a veces, se utiliza como tema o como un elemento estructural. Como elemento estructural se puede hablar de tiempo cíclico y circular, tiempo abstracto o psicológico y tiempo retrospectivo. Al tiempo cíclico también se le ha llamado lineal, horizontal o cronológico. Este transcurre en forma lineal ininterrumpida y no es afectado por fuerzas

ni por eventos externos, como por ejemplo, el paso de las estaciones del año. El tiempo circular alude a la repetición de los mismos patrones de sucesos, de episodios, de imágenes, de ecos verbales, y de motivos temáticos. El tiempo abstracto no se puede medir y es más complicado por estar sujeto a valores de juicio personales. Los críticos lo categorizan como psicológico, privado, interior, o perceptivo. Pero sin importar qué clasificación se adopte, "[a]bstact [t]ime is man's personal clock that measures time according to his perceptions rather than by conventional means" (Nestor García 53). El tiempo retrospectivo se puede definir como el bloque de tiempo que el autor selecciona para describir eventos presentes y pasados en la novela. García mantiene que:

> Because of the author's choice, [this] time is irreductible and constant, yet he may wish to restrict or expand time itself within that time frame either to underscore or de-emphasize certain episodes and thereby achieve the proper fullness and continuity in the work. (56)

Este tipo de tiempo, una vez que es establecido por el autor, no es alterado.

El espacio se puede entender como "la *totalidad* de ese

mundo en donde se sitúan y se desplazan los personajes y en donde acontecen los sucesos imaginarios" (López-Landy 10).[44] De esa manera, entender la intención creadora del novelista es dilucidar la interacción entre el interior de los personajes, el medio en que éstos se desenvuelven, y el tiempo en que trascurre la acción. Garro explora diferentes modalidades de esa interacción en las novelas aquí analizadas llamando la atención ya sea al espacio o al tiempo en que suceden sus respectivas tramas. Cuando un autor sitúa su relato en un tiempo que tiene referentes al mundo externo, explican Grínor Rojo y Cynthia Steele en Ritos de iniciación, es señal de una intención realista e inclusive documental. Por el contrario, cuando un autor enfatiza más el espacio en que sucede una obra, y menos el tiempo, a menudo resalta el deseo de los autores de darle una proyección más universal a su trabajo (10).

Poder

El hecho de que algunos personajes de la obra de Garro vivan en sociedades patriarcales y sean obligados a actuar contra su voluntad pone de relieve otro elemento importante en su obra: el uso del poder. De acuerdo a Bradu:

[44]Su énfasis.

> el tema del poder es, en la obra de Elena Garro, un tema de interés y de preocupación que ejerce en la escritora una fascinación y una repulsión simultáneas, que sus creaciones ordenan en una suerte de venganza simbólica. Un espíritu de rebelión recorre el mundo novelesco de Elena Garro y la creación literaria es, para ella, una suerte de compensación o de corrección de una realidad B muchas veces la del poder B que no acaba nunca de aceptar y que repudia a través de o gracias a sus ficciones. (13)

En efecto, el poder que se articula a través de su ficción expone una serie de resistencias y tentativas de los personajes para retener y escapar de los límites sociales y literarios; es una noción de poder subversiva y conspiradora.

El tema del poder ha atraído la atención de numerosos críticos, quienes han aprendido a buscar en él el trasfondo de la naturaleza humana y, consecuentemente, de la sociedad. La teoría crítica en los últimos veinte años ha demostrado que, quienquiera entender el concepto del poder y sus manifestaciones, deberá recurrir a los estudios de Michel Foucault. Para analizar las manifestaciones del poder en la

novelas en este estudio, son de vital importancia sus ideas propuestas en: Discipline and Punish: The Birth of the Prison, en los ensayos seleccionados por Colin Gordon en Power/Knowledge, en especial en los ensayos "Body/Power" y en "Two Lectures", así como en Historia de la sexualidad 1. También es valioso para este trabajo el resumen que hace David LaGuardia de la definición del poder en The Iconography of Power, básandose en los escritos de Foucault en La volonté de savoir, Suveiller et punit, y en Power/Knowledge (18). Las ideas de Julia Kristeva a este respecto, en Powers of Horror, también servirán de apoyo teórico. Tanto Foucault como Kristeva aportan tesis importantes para el estudio de las relaciones entre el individuo, la familia y la sociedad, ya que subrayan las maneras de sistematización de los niveles de dominación presentes en una sociedad.

En oposición a la teoría marxista, que suponía que el poder estaba siempre en manos de las clases gobernantes que poseían los medios de producción, o de la teoría feminista que afirma que el poder estaba en manos de los hombres, o como aseguraba Octavio Paz en su ensayo "Los hijos de la Malinche" incluido en El laberinto de la soledad, que el poder es el atributo del macho (73), Foucault afirma que el

poder no se posee sino que se emplea y se ejecuta. Para Foucault el poder "is never localized here or there, never in anybody's hands, never appropriated as a commodity or piece of wealth" (Two Lectures 98). Es decir, que todos los individuos poseen poder, un mini poder en situaciones específicas y que estas personas, a su vez, producen reacciones y resistencias específicas. Por esa razón, el poder no está restringido a ningún grupo o personalidad en particular. El poder circula como en una cadena por todos los miembros de la sociedad, y por esa razón, el campo de acción del poder se visualiza como una red de prácticas y discursos en los que se debe de aceptar "the introduction of chance as a category in the production of events" (The Archaeology 231). Es decir, que dadas las circunstancias de cada sociedad, sólo algunos de sus miembros podrán sacar ventaja de los acontecimientos.

Foucault define tres modos de implementación del poder: exclusión, integración y disciplina. El primer modo, la exclusión, simboliza la aniquilación física o el aislamiento, y es la medida más adecuada para mantener el control sin recurrir a medidas trágicas. El segundo, la integración, tiene como propósito social hacer una demostración pública de moral para que sirva de ejemplo al

resto de los ciudadanos. El tercer modo para implementar el poder es un complemento de la exclusión y la integración, pues cuando se confina a un sujeto es para después integrarlo a la sociedad mediante normas disciplinarias específicas.

Foucault también asegura que el poder es algo que se percibe como una fuerza externa que induce a actuar o limita la acción. El poder tiene efectos positivos y negativos, por lo que no equivale simplemente una relación de dominación y subordinación. En toda relación, el poder está presente y por esa razón cada individuo, en cada relación, siente que debe y puede actuar de algún modo, pero restringe su comportamiento en otro.

Algunos sujetos asumen su identidad desempeñando acciones predeterminadas por las configuraciones sociales del poder. Los personajes que resisten los efectos positivos o negativos, del poder trasgreden los límites que constituyen la identidad y el poder.

El poder reside en configuraciones de relaciones entre individuos y en las prácticas concretas que definen esas relaciones. La relación jerárquica entre el hombre y la mujer, por ejemplo, tiene sus bases en las supuestas diferencias físicas. La fuerza física, determinada

subjetiva y culturalmente, se traduce en una diferenciación de actividades para los sexos: si el hombre trabaja en el campo, entonces la mujer trabaja en la casa; si el hombre va de cacería, la mujer trabaja en el campo; si el hombre va a la guerra, la mujer trabaja en las fábricas. La mujer que trabaja en el campo y en las fábricas, sin embargo, también trabaja en la casa. Como se ve en esta serie de prácticas, en la mayoría de las culturas, se ha asociado al poder con una posición masculina y las actividades femeninas como dependientes de las masculinas.

Un caso concreto de las prácticas en la estructura de poder se ve en el matrimonio. De acuerdo a Lévi-Strauss, la prohibición del incesto es el único mito universal en toda cultura, lo que significa que el cumplimiento de la exogamia y la correlacionada transferencia de las mujeres de familia en familia es la base concreta de las relaciones que estructuran a cada sociedad (La Guardia 20). También se nota una constante en las culturas occidentales en el uso de las mujeres como medio de transferencia de la riqueza de un jefe de familia a otro. Entonces, el matrimonio se constituye de una serie de prácticas que definen las relaciones entre los individuos y aun la identidad de esos individuos. En este caso, el matrimonio es el *locus* donde

se evidencian las relaciones de poder.

Foucault señala que el establecimiento, la consolidación y la implementación del poder no es posible sin la producción, acumulación, circulación y funcionamiento de un discurso y que las sociedades occidentales privilegian el discurso y la experiencia masculina. Al igual que los críticos feministas, Foucault se ha centrado en el importante papel del discurso masculino en su capacidad de producir y sostener el poder hegemónico y enfatizar los desafíos contenidos en los discursos marginalizados o incomprendidos. Más aún, Foucault piensa que la clase social que más familiarizada está con la ideología del poder es la burguesa y ningún cambio social es posible si no se revisan los mecanismos de su funcionamiento.[45] Asimismo, Hanna Arendt en On Violence, concuerda con que el poder nunca le pertenece a un sólo individuo sino que le pertenece a un grupo; pero, además, explica que cuando el poder de un grupo se ve amenazado, sobreviene la violencia y ésta se convierte en el único modo de dominación cuando el poder se ha perdido.

René Girard, un conocido estudioso del tema de la

[45]Michel Foucault en Historia de la sexualidad, señala que la aparición de las sociedades llamadas burguesas en el siglo XVII indican el comienzo de una edad de represión sexual de la cual no estamos completamente liberados (25).

violencia, opina que,

> [v]iolence strikes men as at once seductive and terrifying... never as a simple means to an end, but as an epiphany...[it] promotes imbalance, ... [and] begins to snowball, becoming finally an irresistible avalanche. (152)

Los que infligen violencia ven su poder multiplicado; mientras que los que la sufren descubren que están imposibilitados de defenderse. Para Foucault, la violencia surge cuando dos fuerzas se oponen y luchan por ganar el poder. La relación del poder surge por la lucha de esas fuerzas, en la que una necesita de la resistencia de otra para que el poder perdure.

Foucault piensa que el poder es sobre todo una relación de fuerza e identifica el cuerpo como su espacio de operación, esto es, el *locus* de dominación por medio del cual se logra la docilidad mental. Una de las estrategias de dominación es reducir al individuo a su función sexual. Por ejemplo, la histeria del cuerpo de la mujer se logró al presentar su cuerpo como:

> integralmente saturado de sexualidad: según el cual ese cuerpo fue integrado, bajo el efecto de una patología que le sería intrínseca, al campo de

> las prácticas médicas; según el cual, por último, fue puesto en comunicación orgánica con el cuerpo social (cuya fecundidad regulada debe asegurar), el espacio familiar (del que debe ser un elemento sustancial y funcional) y la vida de los niños (que produce y debe garantizar, por una responsabilidad biológico-moral que dura todo el tiempo de la educación): la Madre: con su imagen negativa que es la de 'mujer nerviosa', constituye la forma más visible de esta histerización. (Historia 1, 127)

Visto de este modo, el cuerpo de la mujer, entonces, tiene como funciones principales la reproducción y conservación de la sociedad y es por eso que se le ve como un objeto sensual e histérico, incapaz de gobernarse a sí mismo.

Kristeva también ve al cuerpo como el *locus* del poder y asegura que históricamente el cuerpo de la mujer ha sido asociado con la condición femenina, de hembra o de mujer, y la condición femenina ha sido denigrada como débil, inmoral, sucia, o decadente. Kristeva adelanta la noción de abyección como una explicación de la opresión y la discriminación. Ella define la abyección como una operación de la mente por medio de la cual la identidad subjetiva y

grupal se constituyen, excluyendo cualquier idea que amenace los límites personales o grupales. Afirma que en las culturas patriarcales la mujer ha sido reducida a la función maternal, o sea la reproductiva, entonces, "it is necessary to abject the maternal function to become a subject, and women, maternity, and femininity all have been reduced to the maternal function, then within patriarchy, women, maternity, and femininity are all abjected along with the maternal function" (Oliver 96). Dicha abyección es una manera de explicar la opresión y degradación de la mujer en las culturas patriarcales.

Un ejemplo de la imagen abyecta de la mujer se encuentra en lo dicho por Octavio Paz en sus ensayos acerca de la personalidad del mexicano en El laberinto de la soledad.[46] De acuerdo a las observaciones de Paz, la mujer, en comparación con el hombre, es una entidad abierta y vacía, que vive al margen de la historia al igual que los indígenas mexicanos. El macho es el poder, arbitrario, sin

[46]El laberinto... fue uno de los primeros intentos de explicar la sociedad mexicana y fue modificado por Paz a partir de la segunda edición publicada por el Fondo de Cultura Económica. Todas las referencias provienen de la décimaprimera reimpresión de ésta última. Sin embargo, el primero en especular en cuanto al carácter del mexicano fue Samuel Ramos en El perfil del hombre y de la cultura en México. Pero tampoco sus observaciones se basan en datos científicos.

freno y sin causa, es el que chinga y el verbo "chingar indica el triunfo de lo cerrado, del macho, del fuerte, sobre lo abierto [la mujer]" (71). Para el macho, "toda mujer, aun la que se da voluntariamente, es desgarrada, chingada por el hombre" (72). En su cuerpo se ven las manchas de la violación que han recibido los mexicanos, manchas que nunca se podrán borrar. Paz dice que el mexicano usa máscaras-- como la borrachera, la confidencia, su actitud ante la muerte-- porque siente la presencia de la mancha, no por difusa menos viva, original e imborrable (57). Pero lo más triste, insiste Paz, es que la mujer es "[e]l conocimiento que no poseeremos nunca, la suma de nuestra definitiva ignorancia" (60), en suma, es la chingada y la madre al mismo tiempo, como la Malinche. Desafortunadamente, para los mexicanos, todos están chingados porque todos son hijos de Eva y Eva como mujer también está chingada (72).

La Malinche se ha convertido en ese símbolo dual conflictivo: es la madre de la nación mexicana y la traidora de su pueblo. Sandra M. Cypess observa cómo el arquetipo de la Malinche se ha ido connotando negativamente: "La Malinche has been transformed from a historical figure to a major Mexican... feminine archetype, a polysemus sign whose

signifieds, for all their ambiguity, are generally negative" (2). El significado negativo prevalece, y esto se debe al carácter patriarcal de la sociedad mexicana que echa mano de esos significados para ejercer su poder.

En términos históricos, las ideas de Paz tienen alguna validez ya que la mujer mexicana ocupa una posición subordinada en relación con hombre y existe una tensión entre los sexos en la sociedad mexicana. Sin embargo, un vistazo a la literatura sociológica y etnográfica evidencia a una mujer que, desde su aparente actitud sumisa, tiene una influencia significativa en la familia, ya sea tomando decisiones o como proveedora económica.[47] Las ideas de Paz en cuanto a la mujer demuestran una ideología machista y elitista resultado de sus observaciones, tremendamente empíricas, de individuos y grupos marginales a la sociedad como la Malinche o los pachucos.[48] En efecto, en un estudio sociológico llevado a cabo por Maccoby en una comunidad campesina en el estado de Morelos, en México, se encontró

---

[47]Véanse, por ejemplo, los estudios de June Nash and Helen Safa, Women and Change in Latin America; y el de Elsa M. Chaney, Supermadre.

[48]Michael McCoby en "El carácter nacional del mexicano", señala que algunos autores que han escrito acerca del carácter del mexicano basan sus discusiones a la región central y al mestizo; borrando así diferencias socioeconómicas y geográficas.

que "los autores no describen a la mayoría de los aldeanos mexicanos, aún cuando sí representan en una forma precisa a una minoría considerable. Por ejemplo, solamente 11 por ciento de los hombres tienen los rasgos extremos de machismo" (Maccoby 252). Por otro lado, también encontró que "la imagen de la madre como la única persona que ama incondicionalmente, que nunca traicionará y que siempre impartirá protección, se vigoriza" cuando el padre, representa ante la sociedad, el contrato y la autoridad estructurada, fracasa.

Kristeva sugiere que lo que es abyecto es, además, todo aquello que "disturbs identity, system and order. What does not respect borders, positions, rules" (4). Es decir que tanto hombres como mujeres pueden parecer abyectos ante su sociedad cuando violan los modelos de comportamiento, el orden y las reglas de su sociedad. Así, cuando las mujeres ejercen el poder sobre otros sujetos, ya sean hombres o mujeres, la imagen que se percibe de ellas mismas y de los otros sujetos es abyecta.

Con respecto al análisis de los procedimientos por medio de los cuales algunos individuos mantienen el control social, las observaciones presentadas por Philip Hallie en The Paradox of Cruelty, en lo que éste ha llamado "el

decálogo de perfecta crueldad", son importantes para este estudio.1[49] Hallie argumenta que una de las formas de la crueldad es la mutilación y el cambio de la forma de vida de un sujeto contra su voluntad- asunto que se logra, primero, limitando la libertad de movimiento del sujeto y, luego, manteniéndolo aislado para tener tiempo de subyugarlo.

La capacidad de subyugar responde en gran medida al entorno social del sujeto. En un extenso estudio acerca de la agresión humana titulado Human Aggression, Robert Baron y Deborah Richardson, aseguran que algunos individuos están predispuestos a la agresión, aunque más bien lo que determina el grado en que una persona actúa agresivamente es su entorno social (205). Por ejemplo, algunos sujetos recurren a la violencia cuando sienten frustración por no poder controlar los resultados de las acciones propias ni las de otras personas a su antojo (241); pero las mujeres tienden a ser menos agresivas porque su agresión está más sancionada por la sociedad, principalmente si ellas provienen de una clase social menos poderosa. La razón, dice Hallie, es que una persona en situación de poder puede

[49]Este décalogo se menciona en: Evelyn Picón Garfiel en "Una dulce bondad que atempera las crueldades" (96); Michèlle Muncy en "Elena Garro and the Narrative of Cruelty"; y Eliana Goulart Berg, The Discourse of Cruelty and the Absurd and the Representation of Difference in the Theatre of Women Playwrights in Latin America.

lograr su cometido por el miedo al castigo que inhibe las reacciones del sujeto agredido, mismo que no acierta ni a defenderse ni a agredir (215).

Las víctimas de la violencia muchas veces tienen que callar, porque, como explica Paul Turner en Poder y violencia, las víctimas de la violencia no tienen escape y no tienen más opción (138), todo ello a pesar de que se desencadene un círculo vicioso de más violencia. Por otro lado, cuando se les obliga a hablar, no reciben ningún beneficio. Para Foucault, la confesión -el deber decirlo todo- (Historia 1, 82), es arrancada para beneficio del individuo dominante. La instancia de dominación, dice Foucault, está "del lado del que escucha y calla; no del lado del que formula una respuesta, sino del que interroga y no pasa por saber" (Historia 1, 79). Por esa razón, los personajes que guardan silencio contra los deseos de los poderosos, se apropian de un valor que no les pertenece y son vistos como trasgresores del orden social. En cuanto a la incitación a los discursos, Foucault asegura que,

> No cabe hacer una división binaria entre lo que se dice y lo que se calla; habría que intentar determinar las diferentes maneras de callar, cómo se distribuyen los que pueden y los que no pueden

> hablar, qué tipo de discurso está autorizado o cuál forma de discreción es requerida para los unos y para los otros. No hay un silencio sino silencios varios y son parte integrante de estrategias que subtienden y atraviesan los discursos. (Historia 1, 37)

De esta manera, en este trabajo se verá cómo el silencio no es sólo consecuencia del miedo de los personajes de Garro subordinados a la violencia de los poderosos, sino también un arma de resistencia contra la opresión. El silencio como arma de resistencia ubica en una situación de poder al que calla porque, "el que escucha no será sólo el dueño del perdón, el juez que condena y absuelve; será el dueño de la verdad" (Historia 1, 84).

Otra forma de dominación que se manifiesta en las obras aquí estudiadas es la autodominación. Foucault, básandose en las ideas de Jeremy Bentham en la sección denominada Panopticismo, asegura que cuando los sujetos de una sociedad se han acostumbrado a una presencia omnipresente, omnisciente e invisible de un "inspector" que posee poder que los vigila, que toma registros permanentemente de sus movimientos y que los torna visibles, se induce en los individuos "a state of conscious and permanent visibility

that assures the automatic funcioning of power" (Discipline 201). Esto explica por qué los miembros de un grupo o de una sociedad tienden a regularse a sí mismos.

Los críticos que se han ocupado de la obra de Garro se dieron cuenta, desde un principio, de la importancia del tema del poder y de la violencia en su obra y han analizado ambos elementos principalmente desde el punto de vista de la mujer. Pero, como se verá, muchos personajes de su obra fungen como opresores y/o como oprimidos, dependiendo de las circunstancias sociales en las que se encuentren, sin importar el género al que pertenezcan.

En general la falta de libertad de los personajes de Garro para elegir su propio destino, y una sociedad opresora, son dos ejes que se atraviesan y entrecruzan. Estos ejes convergen en la problemática relación entre los individuos de las sociedades y evidencian la infelicidad de sus participantes.

El poder, para Foucault, no siempre es negativo "it produces reality; it produces domains of objects and ritual of truth" (Discipline 184). Entonces, si es verdad que saber es poder, y que el discurso trasporta y produce poder, Garro, por medio de la escritura tiene el poder, y lo transfiere a los lectores, como medio de señalamiento de

iniquidades sociales, y como instrumento de cambio social.

Capítulo 3

Garro y la novela gótica: Sociedad y poder en Inés

Entre las obras publicadas por Elena Garro antes de su muerte en 1998, Inés (1995)[50] es una de las que más atención ha recibido por parte de la crítica. Los personajes de esta novela, como los de otras narraciones de Garro, revelan las penalidades de los personajes que se encuentran en situaciones difíciles y la falta de opciones viables que se les presenta en la vida.

Con motivo de la aparición de Inés, Patricia Vega visitó a Garro en Cuernavaca, quien le aseguró que la novela había quedado traspapelada durante trece años (143). Cynthia Duncan en "El doloroso deseo en la novela gótica Inés", dice haber leído en la cubierta de la novela que Garro no quiso que esta novela se publicara por mucho tiempo y que el motivo que la llevó a escribirla era el de homenajear a Sade (145-6). Sin embargo, de acuerdo a la misma Garro, "No es un homenaje, es una refutación a Sade porque él dice que las víctimas y los verdugos son iguales,

[50]En adelante todas las citas a la obra provendrán de esta edición.

pero aquí Inés es la víctima".[51] El comentario tiene sentido, ya que, como se verá más adelante, Garro muestra más simpatía por las víctimas que por los verdugos.

Garro, anota Rhina Toruño en Tiempo, destino y opresión en la obra de Elena Garro, "a través de su obra... revela las injusticias o maltratos a los cuales están sometidos los marginados dentro de una sociedad" (46). En la obra de Garro, no sólo la mujer sino todos aquellos que están fuera del círculo de poder y son víctimas del mismo, integran su núcleo de personajes, surgiendo invariablemente en sus textos como narradores o protagonistas. Por medio de ellos, Garro denuncia la explotación y victimización de ciertos individuos, y pone al descubierto la opresiva estructura social que permite dichos abusos. Elaine Scarry, en The Body in Pain, asegura que el señalamiento del dolor, de la violencia y de los abusos en las artes, tiene como propósito desmantelar esa cultura (13). Esa es, sin lugar a dudas, la búsqueda de Garro: denunciar eficaz y abiertamente lo que ve como injusticia social. En tal sentido, Inés sirve como texto paradigmático para transmitir su ideología.

[51]Citada por Patricia Vega (143).

Objetivos

En este capítulo se analizan las características distintivas de la novela corta en Inés, así como la incorporación de elementos de la novela gótica. También se examina el comportamiento de los personajes, principalmente el de Inés, quien resulta vulnerable a la dominación y tortura por su calidad de extranjera. Se quiere entender el comportamiento de cada personaje con relación a los otros y a su entorno. Además, se sitúa a la narración en su espacio y su tiempo para descubrir cómo afectan estas variables a los personajes. Por último, se analizan las manifestaciones de poder y sus consecuencias en la vida de los personajes.

Género literario

Hasta la fecha han aparecido sólo unas cuantas reseñas y artículos críticos referentes a esta narración.[52] Estos artículos subrayan el carácter gótico del relato, y la catalogan como novela. Sin embargo, ninguno de ellos se ha ocupado de analizar si en realidad se trata de una narración perteneciente a este género literario, o si se trata de una novela corta.

[52]Véanse el artículo de María Teresa Colchero Garrido, de Patricia Vega y los dos de Cynthia Duncan, y el breve comentario de Adriana Méndez Rodenas (283).

Una de las variables más importantes en el análisis de obras para determinar si Inés pertenece al género de la novela corta es la trama.[53] La novela, que no se limita en espacio, puede comprender además de una trama central más sub-tramas. La novela corta, por el contrario, dispone de un espacio relativamente reducido para desarrollar la trama, lo que influye directamente en la complejidad de la misma. La trama de la novela corta, por lo general, tiende a concentrarse en uno o dos elementos de la historia de una vida, va rápidamente al centro de la acción y los personajes sufren cambios determinantes, sin que el lector se entere de todos los pormenores. La trama de Inés, según Toruño, es la increíble y triste historia de una mujer indocumentada ("La increíble..." 1997). La acción sucede en el período de un año y tiene que ver principalmente con el destino fatal de la protagonista, Inés. También se observa la presencia de una sub-trama: la historia de una madre y de su hija que han sido despojadas de sus bienes y de su casa. Ambas tramas se relacionan ya que Inés trata de proteger a la joven cuando ésta intenta volver a su casa y recobrar sus bienes. Este suceso se convierte en el motivo catalizador de la tortura

[53]Las características de la novela corta a que se aluden aquí son extraídas principalmente del estudio de José Cardona-López. "La *nouvelle* Hispanoamericana Reciente." y del ensayo de Mario Benedetti "Tres géneros narrativos".

que recibe Inés.

De acuerdo a Mario Benedetti, en la novela corta existe "una excitación progresiva de la curiosidad o sensibilidad del lector"(16), y esa curiosidad se alimenta con antecedentes y pormenores. En esta narración, el final de la protagonista se vislumbra desde un principio, sin embargo, quedan importantes preguntas sin resolver, como los detalles del asesinato de Inés. No se llega a saber quién mata a la protagonista ni cómo muere; tampoco se sabe el destino de la joven ni de su madre. El final abierto, como el de esta narración, es otra característica de la novela corta.

Algunas novelas cortas, asegura Cardona López, poseen un epílogo que tiene como función la de impedir que el desarrollo acelerado de la trama se interrumpa; el epílogo aclara, después de la resolución, algunas de las cuestiones que no se habían resuelto en el texto mismo (43). El epílogo de Inés, sin embargo, está incompleto ya que explica las razones que tienen Gina e Ivette para querer deshacerse de Inés y el paradero del cuerpo de la misma, pero nunca se aclara por qué se ensañan tanto con ella.[54]

En Inés, además de las características distintivas de

[54]En esta obra, no se distingue una división en capítulos ni en episodios; y hay un número reducido de personajes.

la novela corta, Garro se apropia de algunos elementos característicos de la novela gótica y los modifica y utiliza para el señalamiento de las iniquidades de la vida. El génesis de la novela gótica en el siglo XVIII fue uno de rebeldía contra los cánones establecidos y contra la tiranía de la razón del mundo secular iluminado que negaba la existencia de fuerzas sobrenaturales. Este género literario se conoce también como "novela negra" y nace en la literatura inglesa con El castillo del Otranto (1764), de Horace Walpole. Su principal exponente fue Ann Radcliffe (1764-1823), autora de The Mysteries of Udolpho (1794), y The Italian (1797), y ve su declive hacia 1820. Maggie Kilgour, en su estudio The Rise of the Gothic Novel, dice que la novela gótica forma parte de un amplio movimiento de reacción contra el orden clásico del siglo XVII, y contra las revoluciones políticas, sociales, científicas, industriales, y epistemológicas del siglo XVIII (11). La novela gótica, que busca recuperar la fantasía y el sentimiento, se desarrolla a la par de la novela romántica y penetra todos los círculos sociales y literarios europeos. Como las novelas de Garro, el mundo que la novela gótica presenta es un mundo donde existe una gran desigualdad entre las clases sociales, donde los poderosos cometen abusos de

los cuales resultan impunes.

Una de las características más distintivas de este tipo de narración es el ambiente donde predominan paisajes sombríos, bosques oscuros, y edificios de arquitectura medieval, como castillos lúgubres, con horrendas habitaciones y un marcado abandono. Otra constante del género es que se hace un marcado contraste entre el mundo interior y el exterior; y dicho contraste acarrea otras dicotomías, esencialmente maniqueas, como: interior/ exterior, vida/muerte, luz/oscuridad y bien/mal. En el ámbito interior, dentro del castillo, por ejemplo, existe un estado especial donde los personajes se rigen por su propia dinámica. Para Genaro J. Pérez, en su análisis de los elementos góticos en algunas obras de Carlos Fuentes, "convencionalmente, los mundos detrás de tales barreras-- murallas, tapias, muros, puertas-- se rigen por sus propias leyes, y se suspende lo racional o científico en favor de lo maravilloso, la hechicería, lo diabólico o cabalístico" (16). En este ámbito, además, se observa una alteración en el trascurso del tiempo: adentro el tiempo cronológico no rige; mientras que afuera el tiempo trascurre linealmente.

Desde un principio, la novela gótica fue criticada por alguna fallas estéticas y formales pero se le ha juzgado

negativamente principalmente, por su falta de unidad estética (Kilgour 5). La novela gótica parece estar compuesta de fragmentos, digresiones, y descripciones de ambientes que no tienen nada que ver con el tema de la obra. También se le ha criticado por el uso y abuso de otros elementos como situaciones repetitivas, la habitación que sólo se cierra desde afuera, secuestros, violaciones, la falta de coherencia y la poca verosimilitud de las acciones de los personajes. Sus personajes están encasillados en caracterizaciones estereotipadas: las protagonistas son sumisas y pasivas, los sirvientes leales con sus patrones pero también son habladores e indiscretos entre ellos. El villano es tiránico, la sacerdotisa diabólica, y el héroe es juicioso, poco efectivo y lucha solo contra ese mundo.

Los autores contemporáneos que cultivan este género modifican algunos elementos del modelo gótico tradicional para adecuarlo a la mentalidad actual y a un contexto presente. Pérez llama neo-góticas a las narraciones que, sin ser góticas en el sentido tradicional, ejemplifican la evolución posterior del género (11). Inés no es una novela gótica en el sentido tradicional, pero sí incorpora y modifica elementos típicos del género. En la novela, la mansión es gótica: está en ruinas, es oscura, está cercada

de una muralla inviolable, y tiene una cantidad enorme de habitaciones descuidadas, donde por las noches se llevan a cabo rituales satánicos. Entre los personajes, algunos se asemejan a las figuras góticas trágicas y generalmente condenadas a una eterna e imposible búsqueda de la libertad y de la felicidad, pero sin ser seres etéreos que aparecen y desaparecen en el aire.

Por otro lado, Inés evade las flaquezas estilísticas y retóricas de la novela gótica manteniendo la coherencia narrativa y recreando situaciones sociales y actitudes de los personajes con más verosimilitud.

En Inés, Garro se sirve de la esencia rebelde de la novela gótica como recurso eficaz para expresar su protesta por la desesperación y el sufrimiento de los oprimidos cuando fuerzas más poderosas que ellos los someten a su control. El mundo que Garro denuncia es similar al mundo gótico que describe Ann Tracy en su estudio The Gothic Novel 1790-1830: un mundo destruido, con la visión del hombre acabado viviendo entre el miedo y la alienación, y perseguido por visiones de su expulsión mítica del paraíso, por sus repercusiones y por el conocimiento de maldad y de su desdicha inevitable (3). Tracy asegura que aun en la representación gótica más conservadora del mundo se

concentraban y se aumentaban los miedos y problemas del mundo normal (3). Esto daba como resultado que los personajes, aunque no quisieran, participaran de la destrucción de su entorno y de sí mismos. El ámbito de Inés igualmente decae ante la mirada indolente de sus habitantes que, además, viven atacándose mutuamente y abusando de los demás.

Inés vive en ese mundo sin poder amoldarse a los convencionalismos sociales prescritos para una mujer de su clase social, una sirvienta. Inés es una mujer sensible, interesada en los problemas de los demás, y defensora de los que sufren. Un personaje como ella no puede existir sin trasgredir los límites que le han sido asignados. Es una exiliada española en Francia, que está sola, alienada, y perseguida, sin encontrar opciones liberadoras para su existencia. Al igual que en la novela gótica, dice Sandra Boschetto en "Romancing the Stone in Elena Garro's Los recuerdos del porvenir", la tragedia sobreviene porque no se puede tolerar que un individuo juegue un papel doble (7). Inés no puede ser sirvienta y juez al mismo tiempo; por eso, tendrán que doblegarla mental y físicamente.

Otro elemento importante en esta novela es la condición de exiliados de algunos personajes. En general, Garro

presenta en su obra la situación de personajes en el exilio que han escapado la persecución en sus lugares de origen, su vida en la pobreza y el aislamiento, y la imposibilidad de encontrar para sí mismos un espacio aceptable en una sociedad extranjera. Kilgour mantiene que la novela gótica presenta un mundo donde los personajes enfrentan un mundo moderno de pesadilla, formado por individuos distanciados, que se ha disuelto en solipsismo y obsesión (12). Estos viven sin poder hacer valer sus ideas ni sus derechos. Para agravar más la situación de los personajes españoles de esta novela, ninguno de ellos puede volver a España sin poner en riesgo su vida. Para ellos es mejor permanecer vivos y en silencio en Francia, aunque sin tener ninguna esperanza positiva para su futuro.

Trama

Inés se desarrolla en la década de 1960, durante la dictadura de Francisco Franco en España. Situar la novela durante la dictadura franquista sirve para subrayar el futuro desolado de los personajes españoles. Se narra la historia de una joven española, huérfana, que, a instancias de su único primo, acude a una mansión francesa donde laborará como empleada doméstica. Inés, trabaja en la misma

casa donde su primo, Jesús, es un conserje. Pero Inés no se imagina que va a trabajar en un lugar donde se le racione la comida, se le quiten sus documentos de identidad, se le aísle del resto del mundo y se le trate como a una esclava sin ningún derecho. Inés ha sido educada por unas monjas para enfrentar los peligros de la vida y para poder subsistir; es perceptiva y observadora, y de una inteligencia sobresaliente. Su bondad innata impide que actúe en beneficio propio y la empuja a involucrarse en defensa de otro ser inocente. El dueño de la mansión, Javier, es un hombre de negocios que se reúne por las noches con un grupo que practica ceremonias satánicas que incluyen el uso de drogas, orgías, abuso de mujeres y ofrendas animales. Este grupo está formado por Gina, la asistente y amante de Javier; Ivette, la encargada de los asuntos económicos de la empresa y de la mansión; y otros personajes oscuros que entran y salen de la casona. Javier mantiene una relación ilícita con Gina, quien lo ayudó a deshacerse de su esposa. Ninguno de los otros sirvientes quiere ahondar en lo que sucede dentro de la casa, a pesar de sospechar que se llevan a cabo ceremonias ilícitas y violentas. En cambio, Inés sí. Pronto, Ivette se da cuenta de que Inés cuestiona sus actividades, la lleva prisionera a

la casa de Gina, y la encierra allí aprovechando las vacaciones de los otros sirvientes. A Inés la violan, la drogan, la golpean, la usan en sus siniestras ceremonias y la dejan encerrada durante días enteros sin comida. Inés no puede salir de ese espacio y no hay nadie que la ayude tampoco. Al regreso de sus vacaciones, Ivette informa a los otros sirvientes que Inés ha vuelto a España. Aunque a éstos les parece extraño que Inés no se haya despedido, no cuestionan la información de Ivette. Después de muchos meses, Inés escapa, ayudada por su primo Jesús quien la encuentra por casualidad. Inés parece haber perdido la razón y escapa del lugar donde estaba. Posteriormente, la encuentran muerta; el final del relato deja la incógnita de su muerte a la imaginación del lector.

Sociedad y personajes

Garro ha mantenido como una constante a través de su obra la aparición de ciertos personajes pertenecientes a dos clases sociales: la burguesa y la pobre. En general, los personajes dominantes en Inés pertenecen a la clase burguesa, mientras que los dominados son exiliados españoles pobres.

Con respecto a la dominación entre clases sociales se

observa que la sociedad burguesa representada en Inés[55] se maneja bajo la premisa de que los miembros de esa clase son superiores y tienen derecho sobre las acciones y la vida de sus subalternos. Los personajes subalternos que viven en la mansión comparten la suerte de Inés, viven en la miseria, se les raciona la comida, se les quitan los documentos de identidad, y viven bajo la constante amenaza de acciones de violencia. Ninguno de los otros sirvientes intenta detener las ceremonias negras que se llevan a cabo en la mansión en las que se usan drogas y se abusa físicamente de mujeres aparentemente inocentes, ni tampoco intervienen cuando Javier golpea a su hija.

La situación de los exiliados españoles es conmovedora. Ellos no tienen oportunidades para cambiar su vida y, si cuestionan a los poderosos, corren el peligro de que los lancen a la calle, o los maten. El miedo los tiene paralizados y por eso la dominación y explotación de estos sujetos se lleva a cabo sin que opongan mucha resistencia. Con respecto a los exiliados durante la era franquista, Paul Ilie en su estudio acerca de la literatura escrita por exiliados franquistas titulado Literature and Inner Exile,

[55]Para el análisis de la sociedad en esta obra se siguen las ideas expuestas por Debra Castillo en su estudio: Talking Back.

asegura que existen numerosas versiones históricas del destino desdichado de los emigrantes. Ilie dice que los testimonios de los exiliados "attest to the subject, unsurprisingly, in terms of a departure from the homeland followed by an enforced experience in foreign lands, an experience fixated upon the reason for defeat and dispersión" (2). Igual los personajes españoles de esta narración sufren, además de la separación física de su hogar, la separación de sus sentimientos y de sus creencias. Están aislados del resto del mundo física y moralmente. Para Ilie, toda persona que no se adhiere a los valores de la sociedad en que vive y que responde emocionalmente es considerado un exiliado, aun si vive en su propia sociedad. Se puede comprender, entonces, cómo es que los exiliados españoles viven alienados en esa sociedad, sin la posibilidad de retornar a la propia.

En Inés, ningún personaje es idealizado, todos tienen defectos y limitaciones. Rhina Toruño opina que, en contraste con las personajes de la primera etapa de la producción de Garro, las mujeres de la segunda etapa ya no son las "mujeres valientes, inteligentes, independientes que no consultan a sus esposos para organizar sus vidas

públicas" (24).[56] Inés concuerda con las mujeres del segundo grupo; es inteligente pero su circunstancia no le permite ser independiente. El narrador afirma que, a Inés "las monjas la habían preparado a conciencia para enfrentarse con el mundo, por eso estaba condenada a estrellarse" (158). Pero la preparación que recibió nunca fue práctica, sólo teórica. De allí su sentimiento de víctima, el sabor de infierno, el tono de impotencia y protesta contra su triste destino.

En las novelas góticas existe un personaje que funge como héroe, sensato aunque poco efectivo (Kilgour 4), pero en Inés este personaje no existe. Inés no puede fungir como héroe porque, a pesar de su valentía y de haber sido preparada para subsistir por sí misma, no puede luchar sola contra el orden social establecido. En este caso, Inés como sirvienta no debe intervenir en las acciones de los señores de la casa, aunque éstos estén cometiendo injusticias. Hasta cierto punto se puede pensar en Inés como la mujer sola y perseguida representada en la novela gótica obligada a encontrar sus propias soluciones o hundirse (Tracy 5). De

[56]En García y Anderson. De acuerdo a Toruño, las obras de la primera etapa que siguen este patrón incluyen además de su producción teatral compilada en el volumen Un hogar sólido (1958), a Los recuerdos del porvenir (1964),y La semana de colores (1964), entre otros.

acuerdo a esto, según Cardona López, Inés se asemejaría a la figura del antihéroe.

Según Cardona López, en la narrativa hispanoamericana moderna frecuentemente se encuentra la disolución pasiva del conflicto de identidad, lo que tendría que ver con la figura del antihéroe presente en la novela corta (59). Inés, defiende a Irene de los maltratos de su padre, cuestiona la miserable situación en la que tienen que vivir ella y los otros sirvientes, guarda silencio cuando se le ordena hablar y habla cuando se le ordena callar. Sin embargo, como otras protagonistas de la novela gótica, Inés no tiene acceso a las soluciones apropiadas para liberarse ni para liberar a otros. Para María Teresa Colchero Garrido en su ensayo "La originalidad y excelencia narrativa en Inés, de Elena Garro" (1997): "Inés es un personaje misterioso, una mujer de una inteligencia prodigiosa que ha sido sometida por las circunstancias de la vida a quedar limitada y no poder desarrollar esa cualidad" (323). Inés es observadora, callada, e inteligente. Desde su llegada a la casona, su carácter observador y juicioso no pasa desapercibido. Después de su muerte, en el epílogo, el narrador explica las razones por las cuales Inés fue examinada con detenimiento y por qué representaba un peligro para la estabilidad del

grupo satánico:

> Durante muchos días y luego durante varios meses, la señorita Ivette la estudió a fondo: era rebelde, irreductible e implacable. Era necesario retenerla con subterfugios que no podían prolongarse eternamente. Su inteligencia era superior a la normal, su espíritu de análisis, perfecto. (158)

Por otro lado, también se podría pensar que en el comportamiento de Inés se vislumbra el masoquismo que se le adjudica al personaje femenino gótico. Michelle A. Massé, en In the Name of Love, anota que la mujer gótica busca constantemente la aprobación y el aprecio por su servicio a otros. Encuentra en su abnegación su razón de ser, y aunque a veces desee tener otras oportunidades, se contenta con eso (42). Así, Inés parece creer que se merece lo que le pasa por no ayudar más a Irene. La abnegación de Inés desplaza cualquier deseo que ella haya tenido de escapar de la casa, y por eso, se convierte en una víctima.

No todos los personajes trágicos en las novelas góticas mueren, pero sí sufren vejaciones y maltratos. Massé establece que los personajes femeninos de las novelas góticas representan, ya sea repudiando, dudando, o

celebrando, la expectación cultural, sicoanalítica y fictiva de que las mujeres deben ser masoquistas si se han de considerar normales (2). Inés responde como un personaje que duda de sí misma y que no es capaz de tomar decisiones que liberen tanto a ella como a otros de las injusticias y abusos en su sociedad.

Por otro lado, no se puede juzgar a Inés tan duramente porque ella está reaccionando como lo haría cualquier otra mujer en su situación. Debra Castillo asegura en Talking Back que las mujeres que abandonan los ámbitos interiores son consideradas inferiores a las que no lo hacen. Las mujeres que salen al mundo externo, en cambio, reciben los castigos que reciben las mujeres que trasgreden los límites de la decencia y del pudor. Estos castigos algunas veces son oficiales como el encarcelamiento y otras sanciones sociales como la exclusión. Más aún, advierte Castillo, "[t]rangression of the norm can be categorized and safely disposed of as unworthiness, even madness" (17). Cuando Inés cuestiona los manejos de los señores de la casa, abandona, metafóricamente, el ámbito interior que se le había asignado y puede ser catalogada como una demente a la que se le puede restringir por la fuerza.

Todas la mujeres que abandonan el ámbito interior en la

novela son castigadas o criticadas de una u otra manera pero no se debe de olvidar que aun entre las mujeres en la novela existen diferencias sociales y que esas diferencias afectan el trato que reciben cuando trasgreden las normas. Castillo explica que los castigos y las oportunidades que las mujeres reciben difieren de acuerdo a su poder económico, a su etnicidad y a su clase social. Annis Pratt, en Archetypal Patterns in Women's Fiction, un análisis de por lo menos doscientas novelas, encontró que cuando las mujeres burguesas trasgreden las normas sociales de su clase, son excluidas, tratadas como sospechosas, herejes y excéntricas, y se convierten en parias (117). En este estudio se nota el mismo patrón, pero además se observa que para las mujeres de clases más pobres, además de la exclusión y el señalamiento, se reserva el castigo físico y hasta la pérdida de la vida.

Paula, la esposa de Javier, pertenece a la clase burguesa. Ella algunas veces es un ser pasivo y en otras trasgresora. Una parte de su personalidad corresponde a la de una mujer sumisa que vive preocupada por su físico y su hogar, y que no encuentra ni busca verdaderas opciones para cambiar su existencia. Paula cede a las demandas de otros aunque éstas sean peligrosas. En un par de ocasiones, por ejemplo, lleva a su hija a la casa de Javier y la deja allí,

a pesar de saber que su padre la va a maltratar. En ese momento, el miedo que tiene Paula de su exesposo es más grande que su amor de madre. Cuando Inés insiste en que deben ayudar a Irene: "Paula inclinó la cabeza. Era evidente que padecía un terror profundo y que no estaba dispuesta a acompañar a su hija en aquella temeridad" (89). No obstante la ineficacia inicial de Paula para proteger a su hija, la otra parte de su personalidad la vuelve valiente cuando la vida de su hija está en grave peligro. Al final de la novela, Paula logra que su hija y ella se aparten de ese ámbito, escapando de la violencia del grupo, pero sin haber ayudado a Inés.

Adriana Méndez Rodenas asegura en "Elena Garro (1920-1998)", que Paula "holds the key to Inés's salvation" (284), pero está atrapada en el tradicional papel de la mujer subordinada. Paula se justifica ante sí misma pensando en que si se rebela más de lo que ya lo ha hecho, su rebeldía le costará un grave castigo.

Otro ejemplo de la falta de iniciativa de Paula se ve cuando recibe a su esposo en su apartamento. A pesar de estar separados y que él no la apoya económicamente, Paula permite que Javier se quede en el pequeño apartamento donde viven ella y su hija. Acepta su presencia por la obligación

que siente como esposa. Sandra Boschetto, en un análisis de Recuerdos del porvenir, explica que las mujeres en la obra de Garro que desafían a la autoridad patriarcal se quedan solas (4). De igual manera, Paula encarna a la mujer burguesa que acepta someterse a las convenciones sociales de su medio y que es incapaz de actuar humanamente con tal de no quedarse sola.

Irene, la hija de Paula y Javier, también sucumbe a los convencionalismos de su clase. En un principio, Irene lucha por recuperar la mansión para su madre y para ella. La primera vez que vuelve a la mansión, dispuesta a quedarse, Javier la maltrata y la arroja a la calle. La segunda vez, también la golpea. Pero cuando no logra que se marche, la deja encerrada y sola en la casona hasta que se cansa y escapa. Es importante notar cómo reaccionan otros personajes cuando el padre de Irene la golpea. Como es una mujer de una clase superior, Inés siente que tiene que enfrentarse a Javier para que no golpee a Irene y los otros sirvientes se escandalizan. Por el contrario, cuando Ivette y Gina golpean a Inés, nadie interviene.

Irene tampoco siente ninguna obligación para con Inés. No cuestiona la explicación simplista que dan sus padres cuando por casualidad escucha que algo malo le ha sucedido a

la sirvienta. A pesar de que Inés mostró simpatía y se solidarizó con ella, ésta no intenta intervenir en su favor. Es interesante notar cómo Irene bloquea convenientemente de su memoria lo sucedido entre ella e Inés y piensa que quizás solo fue "una pesadilla horrible" (156), de la que ya despertó.[57]

A diferencia de la novela gótica, donde existe un solo villano que causa terror en la víctima, en Inés hay varios villanos claramente señalados como Gina, Ivette y Javier. Los personajes femeninos como Gina e Ivette, que no siguen los patrones de comportamiento asignados para las mujeres, frecuentemente son representadas como asexuadas y como arpías. Pratt asegura que "the accusation of 'witch'... springs from an intense societal fear of a powerful, untrammeled woman who, by daring to *enjoy* her unmarried state, defies social norms" (122).[58] Gina e Ivette son dos de ellas. Gina es la sacerdotisa diabólica de la novela

[57]Paula e Irene, madre e hija, forman parte de la galería de personajes que constantemente se encuentran en la obra de Garro. De acuerdo a Rhina Toruño-Castañeda en “Protesta contra la opresión", "En general en la obra de Garro hay una relación estrecha entre la ficción y su vida personal: sus personajes principales . . . son mujeres perseguidas y con una hija” (94). Además, Doris Meyer en "Alienation and Escape in Elena Garro's La semana de colores" aclara que sí, las protagonistas parecen representar aspectos de la propia experiencia de Garro pero sin ser estrictamente autobiográficas (153).

[58]Su énfasis.

gótica y en ella se encarna la avaricia. Gina es la loba que habita la selva oscura de la ignorancia donde se producen las pasiones. Inés se siente atemorizada por Gina desde el primer momento que la ve "adornada de serpientes esmaltadas" (25), en la oscuridad de la casa. Pero su espanto es mayor cuando la observa durante el día y se percata horrorizada de que "con la luz del sol la mujer era diferente: tenía cubiertos los ojos de ventanillas rojas. También la piel de las manos era rojiza" (66), como si fuera realmente el demonio. Gina, es una mujer codiciosa, que aspira a quedarse con el dinero de Javier y no se detiene ante nada para lograr su cometido. Inés sabe de lo que es capaz y la cataloga como: "'(una loba!'"(89) que le causa terror.

Ivette, otro personaje poderoso, de extraña apariencia. Su vestimenta y comportamiento recuerdan la figura de una institutriz asexuada. Como encargada de los negocios y de la protección de Javier, se asegura, por medio de artimañas, que ninguno de los sirvientes tenga ninguna posibilidad de acusarlo por sus abusos y maltratos. Ella se encarga de aislarlos efectivamente, quitándoles sus documentos de identidad. Ivette corta la comunicación de Inés con las monjas españolas, interceptando las cartas que le envían,

inventando respuestas, e impidiendo que Inés asista a ceremonias religiosas (158). Tanto Inés, como Gina e Ivette, son vistas como personajes que no encajan dentro de los moldes de comportamientos patriarcales, en efecto, son vistas como mujeres sospechosas, herejes y excéntricas; sin embargo, la única que recibe un castigo por su trasgresión es Inés.

Entre los personajes masculinos tampoco se encuentra alguno que posea cualidades positivas. Los otros sirvientes expresan su preocupación por la vida de Inés, pero son cobardes y egoístas, como Jesús y Enríquez. Jesús, el primo de Inés, se preocupa por ella, siempre y cuando la precaria estabilidad económica de su familia no esté en peligro. Jesús mantiene a su familia en una oscura buhardilla, con un salario miserable y sin atreverse a contradecir en nada a sus amos. En realidad, no hace un buen papel ni como padre ni como esposo ni como primo. Enríquez, el portero español, es un ser gris cuya única ambición es volver a España pero no hace nada por mejorar su calidad de vida en Francia, ni demuestra inquietud por la suerte de otros.

Una crítica mordaz de la novela se centra en Javier, el padre y hombre de negocios fallido, al que sólo le importa

su satisfacción personal. Javier representa al hombre decadente y torpe, fácilmente manipulado por gente más inteligente que él. Como padre ha fallado porque no se hace cargo del cuidado ni de la manutención de su hija, ni le importa su suerte. Además, como se vio más arriba, la golpea para quedar bien con su amante Gina. Como hombre de negocios fracasa porque Gina e Ivette están más al tanto de lo que sucede en su empresa; tanto que Javier les teme y les obedece ciegamente. Javier simboliza el mal: donde él se encuentra, el ambiente se llena de oscuridad y terror. Cuando va a refugiarse temporalmente al apartamento de Paula, su cambio de conducta en ese ámbito es evidente. Ciertamente, la presencia de Javier es abrumadora. Leemos: "la casa presentaba un aire sombrío, a pesar de que Paula continuaba limpiándola y colocando flores. Había algo indecible, algo aterrador que flotaba en los cuartos, en la cocina y en el baño" (151). Sólo cuando Javier sale definitivamente del apartamento vuelve a entrar la luz y el calor al hogar.

Espacio y tiempo

Al igual que en la novela gótica clásica, la novela de Garro se desarrolla en espacios cerrados. Garro sustituye

los castillos medievales por mansiones. Cuando Inés entra en ellas, ingresa en otro mundo; un mundo donde habita el mal. Inés se mueve de uno de esos espacios a otro: va de la casa de Javier a la casa de Gina. El mundo interior se rige por sus propias leyes: se suspende en él toda visión racional de la realidad a favor de lo diabólico. Entre los primeros augurios que se perciben de lo maldito del ambiente están los sonidos y los aullidos que se escuchan por la casa durante las noches, y que Inés no puede explicar. Muy pronto, debido a que Inés cuestiona el origen de esos sonidos se le encierra en la casa de Gina para martirizarla.

A los otros sirvientes también se les adjudica espacios cerrados. Jesús y su familia (y también Enríquez), han vivido por años en sótanos oscuros, a pesar de que existen en la mansión otros lugares más agradables donde pueden vivir, como la habitación de Inés que estuvo desocupada mucho tiempo. Mantenerlos en sótanos, sin embargo, hace la dominación de amos sobre sirvientes mucho más patente.

Aunque dentro de la mansión el tiempo no trascurre, la trama de Inés se desarrolla paralelamente con el paso de las estaciones del año. Al suprimirse el tiempo cronológico en el interior de la mansión, los personajes se refugian en sus instintos y sentimientos, alcanzando así una realidad en la

que la sucesión de los acontecimientos no está subordinada a ninguna regla lógica de causalidad. El tiempo eterno del interior, además se acentúa con la celebración de ceremonias negras y de sucesos inexplicables.

En contraste con este tiempo interior, el tiempo transcurre inexorable en el mundo exterior. Inés puede verlo desde las ventanas y desde lo alto de su habitación cómo transcurren afuera las estaciones del año. Durante la primavera, Inés toma conciencia de los sucesos diabólicos que tienen lugar entre sus amos, mientras fracasa tratando de limpiar y de poner orden en la casa que parece estar poseída por un espíritu endemoniado. Irene, la hija de Javier, viene a interrumpir la cotidianidad del grupo satánico a principios del verano, precipitando así la tortura de Inés durante el resto del año. El grupo diabólico lleva a Inés a la casa de Gina, otro espacio donde tampoco transcurre el tiempo, y donde, además de torturarla y drogarla, la utilizan en sus ceremonias para después abandonarla durante largos períodos de tiempo. Leemos: "su vida cambió: no sabía cuánto duraba una hora, ni el momento en que terminaba el día o si siempre era de noche" (109).

Cuando Jesús la encuentra, durante el invierno, la lleva a la casa de Ángela, la sobrina de Enríquez. El

regreso de Inés al espacio donde trascurre el tiempo cronológico no ofrece tampoco ninguna esperanza ya que en la concepción de Garro, el tiempo lineal o cronológico Arepresents the everyday world of strife and struggle@ (Stoll 200). En este espacio, intentan proteger a Inés y ayudarla a recobrar su salud física y mental. Pero Inés huye enloquecida y sin rumbo. En la calle muere acuchillada, no se sabe por quién, y sin que ninguno de sus compañeros se atreva a ir a reconocerla a la morgue.

Poder

Las arbitrariedades de los poderosos y la violencia son más evidentes en la segunda etapa de la producción garriana. En Inés, los personajes burgueses no dudan en usar la violencia para retener su poder. Michel Foucault ha estudiado el poder como un medio de control social centrándose en las operaciones del poder interpersonales y localizadas. Explica que el poder "se está produciendo a cada instante, en todos los puntos o más bien en toda relación de un punto con otro" (113). Foucault también cree que todo individuo ejerce el poder en situaciones específicas; estas personas, a su vez, producen reacciones y resistencias específicas, por lo que el poder no está

restringido a ningún grupo o personalidad en particular, ni se adquiere o es innato a un grupo dado.

Hanna Arendt en On Violence, también arguye que el poder nunca le pertenece a un individuo determinado sino que le pertenece a un grupo. Cuando el poder de un grupo se ve amenazado, dice, sobreviene la violencia y ésta se convierte en el único modo de dominación cuando el poder se ha perdido. En Inés la frontera entre los que ejercen el poder y los que no lo tienen se forma a lo largo de la división de clase social, origen y situación política. Los franceses ricos que están en su propio país sin temer por su situación política tienen el poder sobre los españoles pobres exiliados.

Según Foucault, en toda relación el poder está presente. Por esta razón, un individuo en toda relación siente que debe y puede actuar de algún modo, pero restringe su comportamiento en otro. Javier, por ejemplo, tiene poder sobre Inés, su esposa y su hija, pero Ivette y Gina ejercen el poder sobre él. Al mismo tiempo, Javier es agresivo ante su esposa pero sumiso ante Ivette.

Contrario al poder, la fortaleza es inherente de todo individuo. Cuando un individuo con fortaleza se opone a los deseos de un poderoso, puede ser vencido por éste por medio

de violencia. La violencia, entonces, es un instrumento de poder para vencer la resistencia de los individuos, pero el poder no es instrumento de nada; más bien es un fin en sí mismo. En Inés, el poder lo poseen los miembros del grupo satánico y la fortaleza la tiene Inés. Inés trasgrede los límites de comportamiento asignados a su clase social, y, para doblegarla, el grupo recurre a la violencia física y mental.[59] No sucede lo mismo con otras protagonistas de Garro como Irene, en Un traje rojo para un duelo (1996), y Bárbara en Primer amor (1996), quienes pertenecen a una clase social superior a la de Inés y que trasgreden las normas de comportamiento de su clase pero no reciben castigos físicos por su osadía.

Este grupo sabe que puede violentarse con sujetos como ella, sin tener que enfrentar las consecuencias de sus actos. En un extenso estudio acerca de la agresión humana, Robert Baron y Deborah Richardson en Human Aggression, aseguran que algunos individuos están predispuestos a la agresión, pero más bien lo que determina el grado en que una persona actúa agresivamente es su entorno social (205). A pesar de que la agresión femenina generalmente está

[59]Una diferencia entre Inés y otras novelas góticas es el propósito de la violencia. En Inés la violencia y la agresión física tienen como meta la dominación, mientras que en la novela gótica la agresión física tiene como fin el placer de los que la infligen.

sancionada por la sociedad, es decir, que no es bien visto que una mujer sea agresiva, Ivette y Gina pueden violentarse con Inés debido a la disparidad económica, política y social que existe entre ellas. Baron y Richardson observan que los agresores logran la subyugación del otro individuo ya que el miedo al castigo inhibe las reacciones del sujeto agredido, mismo que no acierta ni a defenderse ni a agredir (215). Inés no actúa violentamente por su calidad de mujer, de sirvienta y de exiliada.

En el contexto de la novela, Inés no agrede pero sí ofrece resistencia. Esa resistencia es a su vez producto y afluente de la violencia, y, en última instancia, genera un círculo vicioso de más violencia. De acuerdo a Cristina Galli en "Las formas de la violencia en Recuerdos del porvenir", la obra de Garro señala hasta qué punto la violencia se ha institucionalizado en la sociedad y deja de ser un tema de controversia, ya que los abusos y las agresiones de los poderosos o no son sancionados o son minimizados por la sociedad en general. Por su parte, Toruño, asegura que Garro, "a través de su obra... revela las injusticias o maltratos a los cuales están sometidos los marginados dentro de una sociedad" (Tiempo, destino y opresión... 46). En la sociedad que Inés presenta la

violencia predomina y está dirigida principalmente contra mujeres inocentes; sigue el esquema de lo que se llama el gótico femenino en este respecto. De acuerdo a James Carson en su artículo "Enlightenment, Popular Culture, and Gothic Fiction",

> Male Gothic fiction features horrific violence and destructive interaction between natural and supernatural worlds... Female Gothic fiction tends to depict the abuse of power by tyrannical patriarchs and their exploitation of women. (266)

Así, Inés es torturada, golpeada, drogada y al final asesinada por cuestionar el comportamiento de Javier. La otra mujer que cuestiona el status quo, Irene, también es castigada cuando insiste en volver a su casa (por Javier quien recurre a la violencia física para dominarla). Esta es una de las primeras escenas que Inés presencia cuando acaba de llegar a la mansión. Ella observa espantada cómo el padre golpea a su hija:

> -(Lárgate ahora mismo! [gritó Javier]
> Se abrió la puerta de la habitación de Irene y padre e hija fueron escaleras abajo. Inés salió de su escondite: Irene bajaba delante de su padre y trataba de contenerse la sangre que le brotaba

de la nariz. En vano se cubría el rostro de los golpes brutales que caían sobre ella. (43)

Como Inés cuestiona el derecho de Javier, padre y amo, de violentarse contra su hija, pronto recibe el mismo trato.

Resulta interesante que Ivette represente e implemente la ideología patriarcal que supone que los miembros de su clase tienen derecho a dominar la vida de los miembros de otras clases. Tanto Foucault como Hallie, en su llamado "decálogo de perfecta crueldad", coinciden en que un modo de dominación es la mutilación y el cambio de la forma de vida de un sujeto contra su voluntad. Foucault llama a este proceso exclusión o aislamiento, y es el modo más adecuado de mantener el control sin recurrir a medidas trágicas. El aislamiento se logra, primero, limitando la libertad de movimiento del sujeto y, luego, manteniéndolo aislado para tener tiempo de subyugarlo. Inés va a trabajar de España a Francia voluntariamente, pero sin tener otra opción para sobrevivir. Ivette inicia el proceso de aislamiento de Inés el mismo día de su llegada a la casona cuando le quita sus documentos con el pretexto de arreglar su situación migratoria. Más tarde, para asegurar su completa dominación, la incomunica y la encierra en una habitación. Para Hallie, cuando no se puede doblegar a un sujeto

psicológicamente, se debe hacerlo físicamente pero a pesar del fuerte castigo físico que recibe Inés y de que "estaba siempre sola, tenía frío y tenía miedo" (114), su espíritu todavía no se doblega fácilmente.

Para lograr la dominación mental de un individuo se debe dominar primero su cuerpo (Discipline and Punish 11). En efecto, el cuerpo de Inés se convierte en el lugar donde Ivette y los otros miembros del grupo consolidan su poder. En su cuerpo y en su mente deben quedar claras marcas de su derrota. El dolor de Inés se refleja en la prosificación de estos eventos que en el texto da cuenta de una expresión obtusa, oscura, e incoherente. El narrador no describe los abusos físicos que recibe Inés, llamando así la atención a lo indecible de la situación. De acuerdo a Lucía Melgar, "enfatizar los efectos y no los hechos, sobre todo en las novelas, intensifica la gravedad de éstos puesto que la violencia no se reduce al incidente sino que incluye también sus repercusiones" (23). Inés, por ejemplo, después de muchas torturas, observa su horrenda figura en el espejo sin reconocerse y "se contempl[a] las manos amoratadas por el frío.)Eran sus manos? Los huesos estaban a punto de romper el pellejo que las envolvía" (114-15), y reacciona en silencio ante semejante espectáculo.

Cynthia Duncan en su artículo titulado "Mad Love: The Problematization of Gendered Identity and Desire in Recent Mexican Women's Novels", señala que la deshumanización del cuerpo y del espíritu de Inés obedece a la necesidad de posicionarla fuera de los límites aceptables en la sociedad. Así, Jesús piensa que ha enloquecido por el maltrato sufrido y que "inmóvil parecía una piedra verdosa" (121). Debido a que Inés ya no parece un ser "normal" se convierte en un problema tanto para Jesús, que no sabe a donde llevarla ni cómo controlarla, como para Javier, quien tiene miedo de que lo relacionen con ella. Para ambos, es más fácil ignorar lo que pase con ella. De hecho, al final del relato el cuerpo de Inés permanece en la morgue sin que nadie lo recobre. El propósito de la autora, de acuerdo a Duncan, es borrar a su protagonista de la narración para demostrar la fraudulenta construcción de la identidad femenina en la ficción: "Inés's story is left behind, but Inés, the character, is essentially missing from it" (42).

Antes de su triste final es claro que Inés no es dominada totalmente ya que en la primera oportunidad trata de escapar. Según Hallie, el único poder que el villano no puede tener es el poder de dominar la mente de la víctima (92). Cuando Inés escapa, Gina tiene miedo de que se

recupere y los acuse de llevar a cabo ceremonias ilícitas y vejaciones. Gina hace una referencia directa a la necesidad de silenciar a Inés cuando vocifera: "(la encontraré! (Esa perra debe callar para siempre!" (120). El proceso de victimización que se inicia con la pérdida de la identidad de Inés como persona, finaliza con la pérdida de identidad de su cuerpo. Inés muere asesinada y queda abandonada en la morgue sin que nadie se atreva a ir a reconocerla.

Otro variable que usan los personajes de Inés es el silencio. Según Melgar, el silencio "no es atributo de un grupo ni de un género, su uso varía en función de factores culturales, sociales, y también de las circunstancias políticas" (1996, 27). Es decir que todos los individuos usan el silencio como un arma de protección o de ataque, dependiendo de la situación social en la que se encuentren. Las circunstancias sociales de esta narración permiten que los personajes de la clase burguesa, poseedora del poder, ejerciten los usos del silencio. Para Donatella Izzo en Portraying the Lady, el silencio es una prescripción cultural y un permiso que otorgan los individuos en el poder: "in other words, what can be said and who can say what, who restricts or does not restrict the power to speak in a given culture" (155). Ivette, por ejemplo, utiliza el

silencio para mantener a los sirvientes en la oscuridad en cuanto a lo que ocurre a su alrededor. Sabe que éstos se han dado cuenta de que pasan cosas raras en la mansión pero no aclara nada con ellos.

De otro lado, los sirvientes no intentan descifrar la verdad por el peso de las circunstancias sociales y políticas en las que viven. Aceptan los abusos y guardan silencio, escondiéndose en sus buhardillas, sin criticar a sus patrones. Su comportamiento concuerda con el de otros personajes de la obra de Garro. Según Robert Anderson en su artículo "Recurrent Themes in Two Novels by Elena Garro", muchos de los personajes de Garro, aterrorizados con la perspectiva de ser abusados, golpeados, y hasta muertos, se protegen cerrándose al mundo (84). Desde un principio en la novela, se tiene la impresión de que Jesús tiene más información de la que está dispuesto a compartir con su prima. Pero ni él, ni el resto de los sirvientes, cuestiona nada por temor a las repercusiones. Cuando Inés encuentra el cuerpo de una mujer en el ascensor, corre a la conserjería en busca de Jesús. Cuando le cuenta lo que ha visto, su respuesta la deja pasmada: "-(Hay una chica muerta en el ascensor![dice Inés] -(Bah!, se le pasarían las copas. Tú calla. No has visto nada -contestó su primo mudando de

color" (58). Inés guarda silencio pero en su actitud se ve el reproche por la cobardía de su primo.

Por otro lado, la actitud de Jesús, es decir, pedirle a Inés que guarde silencio recuerda la idea del Panopticismo explorada por Foucault de acuerdo a la cual una vez que se ha establecido el orden social los miembros de la misma sociedad ejercen control sobre sí mismos.

El silencio de Inés es diferente al de Jesús; es un silencio desafiante. Su silencio también contrasta con el de Ivette que, como opresora, retiene o entrega información de acuerdo a sus intereses, sin recibir castigo alguno. El silencio de Inés es visto como una forma de resistencia y no es bien recibido por nadie; hasta su primo Jesús, quien podría ser su interlocutor ideal y su aliado, se molesta por lo reservado de su actitud. Cuando un sujeto como ella guarda silencio, los poderosos pueden violentarse impunemente en su contra y desafortunadamente las víctimas no pueden exigir justicia ya que es por medio del ejercicio de la violencia que aseguran su poder (Turner 138).

Conclusiones

Inés presenta la dinámica de una sociedad donde existe una gran desigualdad entre los seres humanos. Los

personajes exiliados viven al arbitrio de sujetos poderosos económica y socialmente que los someten a sus deseos por medios violentos y crueles. Estos individuos pueden abusar de ellos impunemente y causarles dolor físico y mental sin padecer consecuencia alguna pues las víctimas no pueden escapar. La impotencia de Inés para defender a Irene y defenderse resalta la fuerza de los patrones sociales establecidos en el comportamiento de sus sujetos. Esta novela, además, demuestra que no sólo son villanos aquellos que abusan de otros, como Javier, Ivette y Gina, sino que además lo son aquellos que se olvidan de los desvalidos y sólo piensan en su bienestar, como Jesús y Paula, que no ayudan a Inés temerosos de poner en peligro o de perder la forma de vida que tienen.

Inés representa a una mujer compleja con aciertos y fallas que, aunque preparada para hacerle frente a la vida, enfrenta a un mundo que le exige silencio y sumisión. Cuando trasgrede los límites que la sociedad le marca, los sujetos con poder la someten, primero coartando su libertad, y luego torturándola física y mentalmente.

Contrario al final de la novela gótica, donde la sociedad destruye al villano, en Inés, el grupo mantiene su poder y la sociedad no altera su estructura: los desvalidos

siguen siendo desvalidos y el único personaje que pretende desafiar al poderoso muere en el intento. Además, la muerte de Inés sólo acentúa la incapacidad de los oprimidos de lograr un cambio en las normas sociales y sirve como ejemplo disuasivo para cualquier otro que intente trasgredir las normas de comportamiento prescritas para su clase social.

Inés resalta los métodos de dominación usados y cuáles son sus consecuencias en las vidas de los subyugados. En Inés, Garro señala cómo se ha institucionalizado la violencia en la sociedad contra los sujetos desamparados y cómo los mismos sujetos acatan las reglas preestablecidas por miedo al castigo aún cuando no se les está vigilando. Además, los abusos que recibe Inés, así como Irene, ocurren sin ser cuestionados por provenir de sujetos poderosos. Abiertamente, estos sujetos, usan y abusan del poder sin que reciban ninguna sanción por ello.

Por medio de Inés, Garro señala la falacia contemporánea de la fe que tienen algunos individuos hoy en día en la posibilidad de un cambio social. La novela presenta las normas sociales existentes como una situación estática, sin posibilidad de ser transformada. Al hacerlo, obliga al lector a cuestionar sus valores y sus percepciones de la sociedad.

Capítulo 4

Sociedad y poder en dos novelas cortas: Busca mi esquela y Primer amor

A través de su narrativa Elena Garro pone de relieve una y otra vez las desdichas y vicisitudes de individuos que tienen que vivir en sociedades tiránicas. Así, en 1996 Garro extrae de su mítico baúl dos obras que exponen la vida desdichada de algunos sujetos en la sociedad: Busca mi esquela y Primer amor (1996).[60] Ambas narraciones, dice la contraportada del libro, tienen como tema el amor. Sin embargo, un análisis detallado de las sociedades, así como de los ambientes espaciales y temporales en los que se desarrollan sus respectivas tramas, revelan otras pasiones humanas como la crueldad, el miedo, y la violencia. Dichas pasiones impiden el florecimiento del amor en toda su plenitud y abren paso a un futuro desdichado, tanto para sus protagonistas como para sus allegados.

[60]Garro recibió el premio Sor Juana Inés de la Cruz por estas narraciones en 1996. En adelante todas las referencias a estas novelas provendrán de esta edición y serán marcadas con el número de página entre paréntesis.

Objetivos

En este trabajo, se estudian Busca mi esquela y Primer amor como parte de una exploración que Garro hace de diferentes géneros literarios. Analizando variables tales como lo intrincado de la trama y su duración, el tiempo y el lugar donde ésta se desarrolla, el número de personajes y su desarrollo, se intentará determinar hasta qué punto estas narraciones siguen los rasgos distintivos de la novela corta. También, se examinará el comportamiento de los personajes en su sociedad y cómo su sociedad restringe la libertad de elección de los mismos personajes. La variables del espacio y el tiempo también serán estudiadas y se discernirán las distintas manifestaciones del poder como la violencia, la agresión y la crueldad, y sus consecuencias; vale decir, el miedo, la mentira y el silencio en las actitudes y acciones asumidas por los personajes femeninos y masculinos.

Género literario

Entre las pocas reseñas y comentarios que han aparecido con respecto a Busca mi esquela y Primer amor no se encuentra un consenso crítico acerca del género literario al que pertenecen. Algunos críticos las llaman "novellas", y

otros, cuentos o textos cortos (nadie las llama novelas). Julie Winkler en su libro Light Into Shadow, las nombra "short texts"(151); Deborah Cohn, en una reseña escrita a raíz de la aparición de la traducción al inglés de estos textos en 1999, las llama "novellas"; Gabriella de Beer, en otra reseña que apareció en 2002, las llama "short novels" y "novellas" en el mismo artículo; y Patricia Zama las denomina "noveletas". Estas discrepancias apuntan a la elusividad definitoria de la novela corta como género.

Dicho esto, en estas narraciones se observan algunas de las características de la novela corta propuestas por José Cardona López y Mario Benedetti. Para ambos, una de las variables más importantes en el análisis de estas obras como novelas cortas es la trama. Aseguran que el espacio relativamente corto que tienen para desarrollar sus temas influye directamente en la complejidad del tema tratado. Es decir que la trama tiende a concentrarse en uno o dos elementos de la historia de una vida, va rápidamente al centro de la acción y los personajes sufren cambios determinantes en sus vidas, pero sin que el lector se entere de todos los pormenores. En ambas narraciones, Busca mi esquela y Primer amor, además del reducido número de páginas, 49 y 43 respectivamente, se distinguen tramas

relativamente lineales, que exploran un sólo tema. En comparación a los cuentos, no obstante, tienen más diálogo y más descripción.

Los finales inesperados de ambas narraciones parecerían apuntar al final inesperado de un cuento. La diferencia, de acuerdo a Benedetti, es que en las novelas cortas existe "una excitación progresiva de la curiosidad o sensibilidad del lector, quien desde su sitial de preferencia, llega a convertirse en el testigo más interesado" (16). Ciertamente, a pesar de que ambas narraciones suceden en un corto período de tiempo y parecen presentar un corte transversal de la realidad, como dice Benedetti que ocurre en un cuento, aquí esa realidad está rodeada de más pormenores y antecedentes, como en una novela corta, pero no de tantos como en una novela.

En ambas novelas, la trama desemboca rápidamente al centro de la acción durante un momento crucial en la vida de los personajes. Los protagonistas se encuentran en una encrucijada, y tendrán que tomar una decisión determinante en sus vidas. En Busca mi esquela, decidirán entre el amor o la seguridad social y económica; y en Primer amor, entre la justicia social o el bienestar propio.

Otra característica importante de la novela corta que

se observa en estas narraciones, es un final abierto. Las consecuencias de las acciones de algunos personajes, observa Benedetti, las tiene que imaginar el lector. En Busca mi esquela no se sabe qué harán los personajes después de conocer su verdadera identidad y sus deseos; y en Primer amor las preguntas que rodean el paradero y el futuro de los personajes también quedan sin contestar. Estos finales ambiguos apuntan a la imposibilidad de resolver todos los conflictos humanos en un espacio más reducido que el de la novela, así como, a lo complicado de la vida en la sociedad.

Algunas novelas cortas, asegura Cardona López, poseen un epílogo que tiene como función impedir que el desarrollo acelerado de la trama se interrumpa. Después de la resolución, algunas de las cuestiones que no se habían resuelto se resuelven en el epílogo (43). El epílogo está presente en ambas narraciones analizadas, pero no sólo no responde a todas las preguntas suscitadas, sino que, además, abre nuevas posibilidades e interrogantes. En el epílogo de Busca mi esquela, por ejemplo, el lector se entera que la protagonista ha estado mintiendo en cuanto a su identidad y a su domicilio; pero deja sin resolver el conflicto de amor entre los protagonistas. Se presenta la posibilidad de que el protagonista se divorcie e intente hacer que ella lo haga

también pero nunca se sabrá el resultado final de su intenciones. En la otra narración, Primer amor, se aclara que la protagonista había decidido alejarse del prisionero para protegerse de la violencia pero no se define con certeza si su enamorado murió.

Entre las características más importantes que se observan en estas obras y que las distinguen como novelas cortas están la falta de división en capítulos, el número reducido de personajes, el tono fatalista de la trama y su analogía con el género dramático. A decir, ninguna de las dos historias está dividida en capítulos ni en episodios. En cada novela la acción gira alrededor de un par de personajes principales y unos cuantos personajes secundarios. Ningún personaje logra la felicidad y se siguen, relativamente de cerca, las unidades de lugar, tiempo y acción.

Tramas

Busca mi esquela, la primera narración del tomo, cuenta la historia de una pareja, Miguel e Irene, que se conoce a destiempo. Miguel, un hombre de 33 años, está casado con otra mujer, Enriqueta; de otro lado, Irene de 22 años, está a punto de casarse con otro hombre. Por azar, ambos se

conocen y se enamoran. Irene,[61] cuyo verdadero nombre es Paulina, mantiene su identidad en secreto y aparece y desaparece a su antojo de la vida de Miguel. Ambos personajes pertenecen a la clase alta de la Ciudad de México, que se relaciona con jefes de estado. Se desconoce la profesión exacta de Miguel, aunque parece ser un hombre de negocios; Irene es la hija de una familia de alcurnia venida a menos pero que mantiene las amistades con gente rica. Años antes, Miguel se ha casado con Enriqueta, obedeciendo los deseos de su madre, y su intención de aumentar así la fortuna familiar. Irene, por su parte, está a punto de casarse con un hombre rico para ayudar económicamente a su familia pero mantiene en secreto su próxima boda. Sólo al final de la novela Miguel se entera de que la "esquela" que Irene le pide que encuentre en los diarios no es otra cosa más que el anuncio de su matrimonio.

La otra narración del tomo, Primer amor, trascurre en Francia a final de la Segunda Guerra Mundial. Aquí aparece nuevamente el dúo madre e hija de la obra garriana. Ambas mujeres se llaman Bárbara.[62] Bárbara madre, es una rubia

---

[61]Usaré Irene porque es el nombre utilizado en gran parte de la trama.

[62]Una de las constantes en la obra de la autora es la aparición de una madre y una hija que viven solas en el exilio, desamparadas por el padre.

joven de 24 años de edad, oriunda de algún país del norte de Europa, casada con un hombre de origen mediterráneo. Ambas mujeres van solas de vacaciones a un pueblo en Francia. Una vez instaladas en el lugar donde pasarán el verano, visitan a un grupo de prisioneros alemanes y les llevan dulces y cigarrillos. Estos prisioneros trabajan abriendo una brecha desde el pueblo hasta la playa. Uno de los prisioneros, Siegfried, de apenas 20 o 21 años de edad, se enamora de Bárbara madre. Paradójicamente, Bárbara hija de 11 años de edad, también se enamora de él; para ambos este enamoramiento representa un "primer amor". Sin embargo, los habitantes de la villa no aprueban la amistad de ambas mujeres con los prisioneros y tratan de hacérselo saber. A Bárbara no le preocupa la actitud de la gente hasta que se entera de que un alemán fue asesinado allí y que a una francesa le afeitaron la cabeza y la golpearon por asociarse con él. La narración tiene un desenlace inesperado precipitado por la niña Bárbara, quien se escapa sola a la playa al atardecer cuando la marea está subiendo. Cuando su madre advierte su desaparición, sale a buscarla y pide ayuda a los prisioneros alemanes que la encuentran durmiendo en un acantilado, lejos del alcance de todos. Dos de los prisioneros bajan por ella mientras Siegfried trata de

llegar hasta ella nadando. Ella se queda esperando en la playa hasta que regresan los otros llevando a su hija de la mano. Pero después, Siegfried desaparece y nunca más se sabe de él.

Sociedad y personajes

En estas narraciones, como en otras novelas cortas, la sociedad funciona como una fuerza antagónica que por lo general se convierte en otro elemento central de la trama (Cardona López 52). Como herramientas para el análisis de sociedades patriarcales, Debra Castillo, en Talking Back, sugiere algunas variables que se deben de distinguir cuando se estudia la representación de sociedades en la literatura. Castillo indica que para entender cómo están codificadas la imágenes ideológicas e individuales en un texto literario se deben dilucidar cuestiones de clase y étnia, por medio de comparaciones y contrastes con otros personajes. Otro aspecto importante a analizar es el cuestionamiento de la oposición o complicidad de los individuos con los órdenes establecidos y sus relaciones con estructuras sociales, históricas, políticas y legales, específicas a cada sociedad (7-12).[63]

[63]Sólo se mencionan aquí los elementos críticos propuestos por Castillo referentes a este análisis.

Un análisis del comportamiento de los personajes de Busca mi esquela revela que se ajustan a patrones de una moral patriarcal. Por ejemplo, en la primera escena, Irene ha salido sola de su casa durante la noche, cubierta con una gabardina. En una sociedad como la presentada en la novela se da a entender que cuando una mujer se expone de esa manera, cualquier hombre que la encuentre puede tomar ventaja. La razón, explica Castillo, es que las mujeres que caminan por la calle abandonan los ámbitos interiores y han traspasado las demarcaciones para la mujer pura. Así, estos personajes se convierten, entre otras cosas, en dementes pues caminar por la calle es apropiado sólo para mujeres racial y socialmente inferiores, y se asume que éstas son promiscuas e impuras (16). En efecto, el primer hombre que encuentra a Irene en la calle está bajo un roble observándola con malas intenciones. Leemos que Irene, "lo descubrió a unos cuantos pasos de distancia, vio sus ojos oscuros, brillantes, de indio, y supo que al pasar cerca de él, el hombre saltaría sobre ella" (9). Con miedo, Irene echa a correr por las calles buscando algún lugar donde esconderse. El hombre la sigue y ella intenta entrar en una casa que tiene una luz encendida pero la puerta está asegurada. En ese momento, un auto se detiene ante la luz

roja de un semáforo; el auto es el de Miguel, e Irene ve la posibilidad de escape y sube obligada por las circunstancias.

Otro aspecto que se observa en esta sociedad es la importancia de tener una buena reputación para las mujeres. Irene lo sabe y es por eso que algunas veces niega la verdad y se mantiene misteriosa con respecto a su vida. Miguel no sabe el número de teléfono de ella y cree que ella vive en la casa equivocada. No puede decirle la verdad por riesgo a que Enrique la busque en su casa y la gente se entere de su "aventura". Aún en los momentos más íntimos con Miguel, Irene mantiene su vida en secreto y manipula la relación a su antojo, sin poner en peligro su reputación ni su futuro.

Miguel, por su parte, también concuerda con las reglas de comportamiento masculino de su sociedad. En un principio, cuando Irene entra a su auto para evadir al hombre que la sigue, éste trata de hacerla bajar. Miguel cambia de opinión al percatarse de la belleza de Irene, quien lleva únicamente un camisón de dormir bajo la gabardina. Aparenta mostrarse interesado en la historia de la chica sólo para ganar tiempo y decidir a qué hotel llevarla. Ella se ve nerviosa y él para calmarla, sin justificación, pone "una mano sobre la pierna desnuda de la

muchacha" (12). Después de tomar un café, Irene le pide que la deje ir pero para retenerla, Miguel maneja sin rumbo por la ciudad. La insistencia de Irene lo hace desistir de tener algo más con ella esa noche, pero, seguro de sí mismo, la deja ir. Poco después, Miguel e Irene pasan varios días y noches juntos, pero Miguel nunca muestra remordimiento por su comportamiento irresponsable. Entra y sale de su casa a cualquier hora sin dar explicaciones a su esposa y sin importarle sus sentimientos. A diferencia de Irene, él, como hombre, no tiene una reputación que cuidar.

En la conducta de Enriqueta, la esposa de Miguel, se vislumbra el comportamiento de una mujer interesada en mantener su posición social a toda costa. Aunque odia a Miguel por su manera de proceder, no dice nada y acepta su desamor e infidelidad en silencio. Por ejemplo, cuando Miguel regresa a su casa después de haber pasado la noche con Irene y le miente inescrupulosamente, Enriqueta no lo enfrenta.

> --Sucedió algo imprevisto...-exclamó [Miguel] con veracidad.
>
> BPerdona, no me siento bien... amanecí con una gran jaqueca...-contestó Enriqueta tratando de evitar mirarlo. La irritaba Miguel. En ese

> momento odió su cuerpo atlético y sus manos de deportista, sanas y doradas. Creyó descubrir en sus ojos un claro fulgor desconocido. "No parece un hombre casado...", se dijo con rencor. Miguel estaba frente a ella, pero se hallaba en otra parte, muy lejos de su habitación y de su casa. Se sintió profundamente humillada. "Alguna mujerzuela vulgar..." pensó irritada. (23)

En la actitud entre ambos se nota que no hay amor entre los dos y nunca lo ha habido.

Esta misma actitud la comparten Clementina y Rosalía, un par de personajes secundarios. Estas viven en la casa donde Irene trata de refugiarse cuando la persiguen. Las mujeres se asoman a la calle al oír los gritos de Irene, pero sólo alcanzan a verla cuando ésta sube al auto de Miguel. A pesar de no saber quiénes son el hombre y la mujer que están en la calle, y creyendo que Miguel ha raptado a Irene, Clementina y Rosalía le mienten cuando éste se presenta a buscar a la misteriosa joven, diciéndole que vive allí y que está dormida. Siguen mintiéndole cada vez que Miguel regresa a buscarla y hasta inventan que Irene se ha ido de viaje cuando éste insiste en verla. Una posible explicación de su comportamiento es que sienten compasión al

ver la desesperación de Miguel y deciden ayudarlo con mentiras piadosas. Sin embargo, ambas mujeres saben que sus mentiras pueden crear más problemas y se lo reprochan mutuamente. Las ancianas se sienten muy preocupadas del resultado de sus mentiras, especialmente cuando Miguel se nota inquieto por no poder ponerse en contacto con Irene. Rosalía y Clementina temen hasta por su vida:

> B)Qué pasa? Estás muy pálidaB preguntó [Clementina] su hermana asustada.
>
> BQué se va suicidar...
>
> -(Deténlo! (Pobre hombre!
>
> .....
>
> -(Tú tendrás la culpa de esta tragedia! (Siempre fuiste una curiosa y una amante de las novelas! Ya sabía que esto terminaría mal, muy mal- acusó Clementina. (57)

Al final de la historia, las mujeres justifican su intromisión como un acto caritativo. Le dicen a Miguel que quieren protegerlo de las chicas modernas "que son tan terribles" (58). Sin embargo, tiene más sentido pensar que las mujeres mienten para alimentar su propia imaginación, tener algo en qué ocuparse y, de alguna manera, formar parte de un conflicto aunque no lo entiendan del todo. Su

presencia en la narración se redime cuando Miguel se presenta nuevamente y les muestra el anuncio de la boda de Irene. Ellas la reconocen como Paulina, una vecina que vive cerca, en la calle Montes Urales, y saben que su "familia es de mucha alcurnia, pero está arruinada" (59). Para acallar sus sentimientos de culpa, prometen a Miguel ir a la casa de ella a conseguir alguna información de las nanas "que cuentan todo" (59). Por la noche, cuando Miguel regresa por la información, le cuentan que "la pequeña lloró mucho antes de salir para la iglesia, pero su mamá y su hermana se mostraron inflexibles" (59). Con buenas o malas intenciones, el engaño de las mujeres sólo retrasa que Miguel sepa la verdad.

Al igual que en Busca mi esquela, los hombres y las mujeres en Primer amor proceden de acuerdo a normas patriarcales de comportamiento. Los personajes que siguen esta línea aseguran su bienestar material dentro de la sociedad; en cambio, los que trasgreden sus normas son excluidos de la misma o castigados cruel y violentamente. El trasfondo histórico de la guerra en Primer amor añade, además, otro elemento de inestabilidad social que influye en el comportamiento de los personajes. Los huéspedes del hotel, donde se lleva a cabo parte de la acción, son más

agresivos de lo normal, se entrometen en los asuntos de otros y sospechan de cualquier persona que no odie a los alemanes invasores, como lo hacen ellos. Además, se nota la poca importancia que le dan a la vida por su forma disipada y sin sentido de existir.

Un análisis de los personajes femeninos, Bárbara, Gabrielle y Silvie, demuestra cómo son aceptadas o castigadas de acuerdo a su clase social y conforme al seguimiento que hacen de las reglas de comportamiento de su sociedad. Bárbara trasgrede las normas sociales de ese grupo. Su trasgresión más obvia es su manera de vestirse, descrita como un estilo escandaloso por los demás personajes, principalmente para las mujeres. Las otras mujeres se visten con trajes cortos, pero con las espaldas y los hombros cubiertos y se recogen los cabellos en moños enormes. Además, no llevan sandalias, sino zapatos de suelas gruesas de tres o cuatro centímetros (98). En cambio, Bárbara lleva un "escote exagerado y sus cabellos sueltos" (98), fuma constantemente y no está gorda como las mujeres que la rodean.[64] Por ser tan distinta a ellos, a pesar de pertenecer a la misma clase social, la castigan

[64]Aunque Garro casi nunca describe físicamente a sus personajes y deja que se les conozca más por sus acciones, siempre tiene cuidado especial en describir a las mujeres rubias y bellas que aparecen en sus novelas como Bárbara.

excluyéndola de sus actividades.

Otra diferencia excluyente es la misma conducta de Bárbara. Ella no acepta ser tratada como una mujer indefensa ni necesitada. Al mismo tiempo, sin embargo, quiere ser aceptada por esos "burgueses que comían, bebían y bailaban con moderación" (98). Sin embargo, no permite que los otros se inmiscuyan en su vida ni en sus acciones, y rechaza consejos y advertencias. Como el esposo de Bárbara no está con ella, los hombres se sienten con la obligación, y acaso el derecho, de hablarle y ayudarla, incluso cuando ella no muestra interés en entablar ninguna conversación. En el tren, por ejemplo, los hombres se acercan y ofrecen "ayudarla", cuando es obvio que no necesita nada. Las mujeres tienen que aceptar que son indefensas y necesitadas para sobrevivir en esta sociedad.

Pero el motivo principal por el frío tratamiento que Bárbara sufre en esa sociedad es su amistad con los alemanes. Claude se lo aclara cuando Bárbara se preocupa por el rechazo que sufre en una fiesta:

> --)Por qué no viene Phillipe a saludarme? -- preguntó [Bárbara].
>
> Claude se mordió los labios, luego la miró de frente.

> -- Por lo de los alemanes. Usted no comprende, es extranjera, pero para nosotros la ocupación es inolvidable--dijo orgulloso [Claude]. (98)

A manera de defensa, Bárbara intenta explicar que la guerra ya está terminando, y que se debe tratar a los prisioneros con humanidad, pero no la escuchan.

Bárbara se identifica, en parte, con los prisioneros en su calidad de extranjera. En la obra de Garro, los personajes que viven como extranjeros nunca logran integrarse plenamente a las sociedades de los países donde residen,[65] así ellos mismos y aquéllos con los que se relacionan están siempre destinados a sufrir. A pesar de ser la única persona amigable con los prisioneros, Bárbara reconoce la imposibilidad de identificarse plenamente con ellos ya que "[u]na distancia enorme las separaba [a las dos Bárbaras] de los jóvenes vencidos y harapientos y no sabía cómo cruzarla" (82). Pero lo cierto es que Bárbara cruza la frontera que la separa de los alemanes cuando se enamora de Siegfried. Y, como castigo por enamorarse del opresor del pueblo, Bárbara será excluida de su sociedad. Ante las circunstancias, Bárbara siente que su corazón se ha

[65]Un estudio comprensivo de este fenómeno Light into Shadow de Julie Winkler analiza la marginalidad y la alienación de los personajes en la obra de Garro.

convertido en una piedra, incapaz de volver a amar.[66] Si antes Bárbara ya se sentía y se sabía diferente a los otros personajes, ahora que la han excluido por continuar su amistad con los prisioneros, siente la otredad del exilio y añora volver a su casa.

Gabrielle, un personaje secundario perteneciente a una clase social más baja, sabe de lo que son capaces sus coterráneos porque ella recibe el más duro castigo por trasgredir las normas de comportamiento de su clase. Después del castigo recibido Gabrielle funciona como instrumento del poder, es decir se convierte en una vigilante activa de la implementación de las reglas sociales. En su comportamiento se observa la mirada panóptica a que se refiere Foucault mediante la cual los observados moderan su proceder por el miedo a ser castigados sin que haya necesidad de tener vigilancia perpetua. Ella es la dueña del hotel donde se hospeda Bárbara y trata de advertirle del rechazo al que ésta se enfrentará si no se ajusta a los deseos de los otros. Bárbara, que no sabe la historia de Gabrielle, siente que esta mujer, inferior socialmente a ella, no tiene derecho a sugerirle qué hacer.

---

[66]Algo similar sucede con Isabel, la personaje principal de la gran obra maestra de Garro en Recuerdos del porvenir (1963), que se enamora del opresor de su pueblo y por trasgresora se convierte en piedra.

Poco después de su llegada, cuando Bárbara y su hija están tomando café en la terraza, Gabrielle se acerca a aconsejarles que no hablen con los prisioneros:

> Madame, me dijeron que había hablado usted con los prisioneros alemanes.
>
> Bárbara levantó los ojos y la miró atónita.
>
> -Le suplico que no lo vuelva a hacer.
>
> La joven señora no contestó. Nunca le había gustado que le dieran órdenes, y mucho menos órdenes que contrariaran sus deseos o principios. (70)

Antes de que Gabrielle le pueda explicar claramente por qué le está diciendo esto, Bárbara vuelve a su habitación molesta. Sólo cuando Gabrielle piensa que la vida de Bárbara está en peligro, decide ser más clara con ella pero lo hace secretamente y con mucho miedo. Entra por la noche a la habitación de Bárbara y le muestra las puntas de su cabello. Como castigo por haberse enamorado de un alemán, a Gabrielle le cortaron el cabello, la avergonzaron públicamente y la amenazaron de muerte si continuaba "colaborando" con los alemanes.[67] A él, el alemán con quién vivía, dice Gabrielle desesperada, "se lo llevaron todos...

[67]Gabrielle, nos recuerda a la protagonista de Inés (1995), quien también recibe un castigo físico por su trasgresión.

lo iban matando en el camino..., lo arrastraron por la plaza" (90). Los habitantes del pueblo reaccionan como masas enardecidas por el odio y lo matan cobardemente y sin juicio. La infamia de los habitantes del pueblo parece todavía más aberrante cuando se aclara que los que castigaron a Gabrielle y mataron a su amante habían colaborado con los alemanes y habían perpetrado el asesinato para cubrir las apariencias. Por otro lado, los asesinos eran los poseedores del poder y nadie iba a acusarlos ni a ponerse en su contra.

Contrario al comportamiento de Bárbara y Gabrielle, Silvie no se sale de las normas prescritas para ella. Por ser diferente, Silvie desconfía de Bárbara y no es muy amistosa con ella, a pesar de que forman parte del mismo grupo que pasea por la playa. Silvie inclusive olvida sus buenos modales y no habla con Bárbara en una fiesta en su propia casa. La ignora, y con su actitud logra que los demás la ignoren también.

Entre los personajes masculinos, Claude y Siegfried, también existen contrastes en su forma de proceder. Claude, el francés que busca a Bárbara con insistencia para ir con ella a la playa o a fiestas, no toma en serio las preocupaciones de las mujeres. Cuando Bárbara, de forma

desafiante, le dice que está enamorada de un prisionero alemán, éste se ríe abiertamente de ella. Claude, además, trata de tener relaciones con Bárbara simple y sencillamente porque ella está allí, sola, sin su marido:

> [Bárbara] Sintió cuando Claude se acercó a sus espaldas para tratar de besarla. Se volvió brusca.
>
> -(No, Claude!
>
> El joven la miró con ira.
>
> -(Coqueta!..., me ha dado esperanzas.
>
> -)Yo?...-casi quiso reírse, pero se detuvo al ver los ojos iracundos del hombre.
>
> Sí..., usted...
>
> La tomó por los hombros y la besó en los labios en medio de un forcejeo que a ella le pareció ridículo y ofensivo para los dos. Cuando se libró de él lo miró despectiva. (97)

A pesar de que Bárbara únicamente ha sido amable con Claude, éste confunde la amistad que ella le brinda con coqueteos y no se detiene cuando ella le dice claramente que no quiere una aventura con él.

En el retrato de los prisioneros alemanes, en especial de Siegfried, se observa uno de los hilos temáticos

de Garro: la defensa de los oprimidos, aun cuando éstos abracen causas que han sido condenadas por el resto de la sociedad. Para subvertir su imagen, los prisioneros dejan de ser un grupo sin sentimientos y sin pasado. Garro los humaniza descubriendo sus nombres, sus vidas, y la melancolía que los aflige al estar lejos de su patria. Al humanizar a los prisioneros y ponerlos al mismo nivel de los demás personajes, la escritora ilustra lo que Philip Hallie denomina crueldad institucional. Este tipo de crueldad borra la identidad de las víctimas haciendo más fácil su sumisión. Para el resto de los personajes, los prisioneros no son más que un grupo de enemigos y no se acercan a ellos. Para Bárbara y su hija, en cambio, son personas con sentimientos y deseos; incluso Bárbara se enamora de Siegfried.

La personalidad de Siegfried trae a la memoria al mítico personaje de la literatura germana inmortalizado por Wagner en su ópera. Como ese Siegfried, el de Garro también es joven y valiente, alegre, sentimental, impaciente e impulsivo. Es, quizás, el único personaje que toma cargo de su propio destino. Bárbara, por ejemplo, a pesar de molestarse por la injusta vida de los prisioneros se conforma con llevarles cigarrillos y dulces. Pero tampoco

defiende el amor que parece sentir por Siegfried por miedo a las represalias. Por el contrario, Siegfried es comprensivo y paciente con ella. La ama y desea que ella esté con él, pero sabe del peligro que ambos corren si los demás personajes pierden el control. El final de la novela es ambiguo, como la personalidad del Siegfried de Wagner. El lector tiene que especular sobre el destino del prisionero alemán pues nunca se sabe si éste se ahoga, se suicida o se escapa.

Espacio y tiempo

La determinación del lapso durante el cual se desarrollan las tramas de Busca mi esquela y Primer amor ayuda en la diferenciación de la novela corta del cuento. Mario Benedetti explica que la trama de un cuento se desarrolla en un tiempo presente. No hay raíces en el pasado ni habrá consecuencias para el futuro. Las novelas cortas también se desarrollan en un tiempo presente, pero hay más libertad de rodearlas de pormenores pasados y de proyecciones futuras. Así, Garro posiciona ambas narraciones en un contexto temporal determinado que se entrelaza con las vidas y las actitudes de los personajes.

Grínor Rojo y Cynthia Steele explican que cuando un

autor sitúa su relato en un tiempo que tiene como referente el mundo externo, esto señala la intención realista e inclusive documental. El lector tiene, entonces, la impresión de que estas narraciones pudieron de verdad ocurrir. La primera historia, Busca mi esquela, se lleva a cabo durante la década de los 60, y esta década, dice Enrique Florescano en Historia de las historias de la nación mexicana, se caracterizó por una fragmentación de intereses donde los sectores populares, los intereses particulares y los rincones olvidados de la vida cotidiana tomaron un papel dominante (438). Así, la novela se inicia el 15 de septiembre de 1962 en la Ciudad de México, día de la celebración de la Independencia. Ese día se convierte en una señal recurrente ya que Irene nace el 15 de septiembre de 1940, 22 años antes de conocer a Miguel, y el padre de Miguel muere el mismo día que ella nace. Cuando Miguel se entera que Irene nació ese mismo día, piensa que el sentimiento de angustia que siente desde el día de la muerte de su padre es una premonición del nacimiento de Irene. De ser así, dicho sentimiento de angustia estaría bien fundado porque no sólo no se casará con la mujer que ama, sino que, al morir su padre, su ambiciosa madre lo obligará más tarde a casarse contra su voluntad. Para él, el 15 de septiembre

no es un día para celebrar su libertad sino más bien un recordatorio de su pérdida.

En Primer amor, entre las más claras referencias históricas que sirven como marco de la narración, está la mención de la llamada Liberación, es decir, el día del desembarco americano en la playa de Normandía. Asimismo, la presencia de soldados alemanes prisioneros en Francia ubican la narración entre 1944 y 1945, cuando las Fuerzas Aliadas ya habían asegurado su posición militar en Francia. Bárbara ha estado casada por unos años pero no es feliz y los prisioneros han estado allí ya algunos meses. La trama se lleva a cabo durante los meses de verano pero no se sabe con exactitud el tiempo histórico exacto del relato.

Poder

Las manifestaciones de poder que se vislumbran en estas novelas respaldan las afirmaciones de Foucault en cuanto a sus características intrínsecas. Los personajes de ambas narraciones pertenecen a la clase burguesa, grupo social que, de acuerdo a Foucault, ha mantenido el poder sobre otros grupos por medio de la violencia.[68] Estos grupos emplean el poder como medio de exclusión, integración y

[68]No se debe de olvidar que Foucault también analiza el poder individual y no sólo el de grupos sociales.

disciplina productiva. Un ejemplo del uso del poder como medio de exclusión se observa en el comportamiento de los personajes de Primer amor. Los personajes que no aprueban la amistad de Bárbara con los prisioneros alemanes, evitan llegar a medidas más extremas con ella y sólo la excluyen de sus actividades. Cabe notar, sin embargo, que igual que sucede en la novela Inés, al momento de recibir un castigo por trasgredir las normas de comportamiento impuestas por los personajes con poder, los individuos de otras clases sociales serán disciplinados más violentamente. Así sucede con Gabrielle, que pertenece a una clase social inferior a la de Bárbara, y recibe un castigo moral y físico por su trasgresión. Foucault también explica que la demostración de moral pública, como la humillación que recibe Gabrielle cuando le cortan el pelo, los golpes que recibe en público, y la amenaza de más violencia física, tiene como propósito servir de ejemplo para otros sujetos que intenten trasgredir las reglas sociales, poniendo en riesgo la armonía de la sociedad.

Pero no sólo quienes transgreden las reglas son víctimas de los poderosos, también existen víctimas inocentes. El poder, de acuerdo a Philip Hallie en su estudio The Paradox of Cruelty, lo ejercen los fuertes

muchas veces sobre la exigua resistencia de los débiles. Otras veces, un individuo victimiza a otro, incluso cuando no tiene la intención de hacerlo. Dicha victimización puede ser el resultado de la búsqueda de dinero para mejorar su posición social o solamente por comodidad. Algunos victimarios ignoran las súplicas de las víctimas considerando que lo que les están haciendo, u obligando a hacer, tarde o temprano será para beneficio de la víctima. En todo caso, sin embargo, el victimario recibe inmediata y directamente los beneficios de la victimización del otro (13-14). Estas relaciones se llevan a cabo en todos los niveles de la sociedad por lo que la capacidad de convertir a alguien en víctima del poder, entonces, no sólo la tienen los gobernantes de una sociedad sino cada uno de sus miembros con respecto a otro que este en una situación de más desventaja.

Ya sea con buenas o malas intenciones, o acaso por mera ignorancia, cada uno de los personajes de Busca mi esquela actúa cruelmente contra otros. Irene engaña a Miguel al no querer darle más información acerca de sí misma. Entra a la vida de Miguel súbitamente, cuando cree que la siguen para cometer un crimen contra ella. Cuando Miguel la cuestiona, responde con medias verades sin sentido. Además, Irene

mantiene, hasta el final, el secreto de su próxima boda con otro hombre, al tiempo que atiza el amor de Miguel.

Miguel, a su vez, victimiza a Enriqueta, su esposa. La engaña física y mentalmente con Irene y justifica su actitud pensando que Enriqueta no lo ama. La humilla públicamente el 15 de septiembre cuando asisten como invitados a la celebración de la Independencia en el "Palacio Presidencial de la República". Cuando Miguel cree ver a Irene entre la multitud de invitados, sin pensarlo se lanza en su búsqueda, dejando a su esposa atrás ante sus sorprendidos amigos.

> Vuelvo enseguida... [dijo Miguel a los amigos que lo saludaban].
>
> Decidido se dirigió hacia aquel lugar.
>
> Su mujer lo alcanzó indignada.
>
>)Qué haces?...
>
> Miguel la miró resignado.)Qué podía decirle?
>
> Nada. Se sintió impotente mirando a sus amigos, ridículo en medio de aquel lujoso salón invadido por personajes elegantes y mujeres lujosas. (27)

Miguel, frustrado por no haber alcanzado a Irene en la fiesta, saca a su esposa a empellones de allí.

A pesar de mantener el poder sobre su esposa, Miguel no tiene poder sobre su propia vida. Una de las más fuertes

manifestaciones de poder en esta sociedad es el arreglo de matrimonios por meros intereses económicos. En esta narración, el matrimonio es visto como una transacción económica entre mujeres y hombres. Una de las características distintivas de la obra de Garro es una constante exposición de sociedades de clase media y alta que siguen este patrón, donde no sólo los hombres sino también las mujeres refuerzan los estándares patriarcales tradicionales.

El matrimonio de Miguel y Enriqueta es visto por sus padres como una transacción económica. Pero, además, creen que tarde o temprano los esposos llegarán a reconocer que el amor es un sentimiento efímero, y que lo más importante en la vida sólo es la seguridad económica. La madre de Miguel le dice para convencerlo de casarse sin amor que:

> "El matrimonio es una sociedad, el amor se acaba...)qué más puedes pedir? Enriqueta es una chica dulce, bonita y bien educada" le había repetido una y otra vez. Su madre temía que cometiera alguna locura y se casara con una mujer fácil o de clase inferior a la suya...(22)

Ambos, Miguel y Enriqueta, saben que su matrimonio ha sido arreglado por conveniencia social pero no tienen y no buscan

otra alternativa.

Aunque Irene también está a punto de casarse sin amor, tiene una aventura amorosa justo antes de hacerlo.[69] Foucault asegura que el *locus* del poder es el cuerpo de la víctima y probablemente la razón por la que Irene escapa de su casa la noche que conoce a Miguel puede considerarse como un intento fallido de recuperar el control sobre su propio cuerpo. Por unos días, Irene logra amar y ser amada, pero no por su posición social sino más bien por sí misma. Por otro lado, de acuerdo a Phillip Hallie,[70] para que las acciones de un sujeto hacia otro se puedan considerar crueles deben de cumplir ciertos requisitos como la mutilación de la forma de vida de la víctima. En esta narración, sin embargo, la vida a la que hasta ahora ha estado acostumbrada Irene no cambiará. Después de su matrimonio, seguirá perteneciendo a la misma clase social y tendrá los mismos amigos y su familia le agradecerá el

---

[69]La victimización que sufre es menos evidente que la de la protagonista en la novela Inés, porque no se presenta abuso físico ni se sabe mucho acerca de su situación familiar hasta después de su boda.

[70]Evelyn Picón Garfiel en "Una dulce bondad que atempera las crueldades." basándose en la obra de Phillip Hallie The Paradox of Cruelty, extrajo una serie de ideas que llamó el "Decálogo de la perfecta crueldad" al cual se hace referencia pero sólo se incluyen aquí los elementos pertinentes a este análisis.

haberse "sacrificado" por ellos pero nunca logrará ser feliz al lado del hombre que ama ni tendrá control sobre su propio cuerpo. Por otro lado, la pasividad de Irene llama a cuestión hasta qué punto se puede culpar a otros de su destino. Paradójicamente, las mujeres como Irene, pertenecientes a una clase social alta, que tienen la oportunidad de recibir una educación privilegiada y que podrían decidir su propio destino, aceptan casarse por conveniencia.

Es importante recalcar que en la obra más temprana de Garro las mujeres eran claramente las víctimas del círculo del poder al que sólo podían pertenecer los hombres.[71] En cambio, en su obra más reciente, las víctimas y los victimarios proceden de ambos géneros y niveles sociales, y que además, muchas veces las víctimas son culpables de lo que sucede por su pasividad y miedo. Paula, la esposa de Javier en la novela Inés, y Jesús, el primo de la protagonista de la misma novela, hacen poco por impedir que ellos mismos y sus familias sean maltratados.

Los personajes de Primer amor también sienten los efectos del poder trágicamente. Igualmente se trata de una sociedad económicamente pudiente, con hombres, mujeres y

[71]Véase el estudio de Shelley Chitwood.

niños que pueden darse el lujo de pasar meses veraneando en hoteles lujosos cerca de la playa. En estas circunstancias, sin embargo, Bárbara no tiene poder, a pesar de ser una mujer rica. Durante algún tiempo, Bárbara tiene la libertad de ir y venir a su antojo. Sin embargo, poco a poco algunos huéspedes masculinos del hotel entablan amistad con ella y la invitan a pasar las tardes con ellos o ir a fiestas. Intentan dominarla limitando su libertad de movimiento y sin tomar en serio su desafío. Cuando Bárbara persiste en violar las reglas sociales en cuestión, la excluyen, la amenazan, y la agreden, como cuando la ven caminando en compañía de los prisioneros:

> Pasó un automóvil junto a ellos y aminoró la velocidad, casi se detuvo.
>
> --(Cochinos nazis!-- gritó una mujer asomada por la ventanilla, y para acompañar el gesto a la palabra, escupió sobre Bárbara. (84)

Después de eso, Bárbara toma la decisión de no ver a los prisioneros y de volver a París con su esposo.

Bárbara parece un personaje contradictorio porque es liberal y sensible pero también está casada por conveniencia. En ningún momento parece querer terminar su matrimonio para unirse a Siegfried. La amistad que entabla

con los prisioneros más bien parece obedecer al deseo de contradecir a los otros personajes, mismo que termina cuando cree que ha llegado muy lejos y la pueden castigar severamente.

Foucault sugiere que en toda relación, el poder está presente y por esa razón cada individuo, en cada relación siente que debe y puede actuar de algún modo pero restringe su comportamiento en otro. Así, el poder relativo del que goza Bárbara en esta sociedad se verá incrementado cuando ella regrese a su país. En esta sociedad, en su calidad de visitante, está restringida para actuar libremente de acuerdo a su deseo.

Los prisioneros alemanes sufren una de las formas de crueldad propuestas por Philip Hallie, la mutilación y el cambio de la forma de vida de un sujeto contra su voluntad. Además de limitar su libertad de movimiento y de mantenerlos aislados (como se hace comúnmente con prisioneros), los prisioneros son subyugados completamente cuando se les obliga a trabajos forzados e inhumanos. Sufren una situación parecida a la de la protagonista de Inés, a quien tratan como prisionera en un país extranjero.

Si bien, Siegfried alguna vez tuvo poder como invasor, como prisionero ha perdido hasta el poder sobre su propio

cuerpo y si el *locus* del poder es el cuerpo, como proponen Foucault y Kristeva, entonces Siegfried recupera el poder sobre sí mismo cuando se tira al mar, aunque sólo sea para morir ahogado.

Conclusiones

Como se puede observar, existe un hilo temático entre las obras aquí analizadas y algunas otras de la autora. Garro escribe acerca de temas contemporáneos, señalando los abusos de los sujetos en posición de autoridad y una sociedad cómplice.

Estas novelas cortas afirman la preferencia de la escritora por la creación de seres peculiares y complejos en situaciones únicas, pero que, en conjunto, ofrecen una visión de la existencia humana como un ámbito donde algunos tienen más fuerza que otros. Garro se sirve de la novela corta como instrumento idóneo para exponer lacras sociales como los prejuicios étnicos y de clase, los matrimonios arreglados, y la exclusión y el castigo que reciben individuos que trasgreden las normas sociales establecidas. Además, se observa cómo personajes que convierten el silencio y la inacción en sitios de resistencia pasiva contra la autoridad, también son sujetos a sanciones como la

soledad e incluso la muerte.

Las protagonistas de ambas novelas cortas, Irene y Bárbara, intentan resistir los preceptos sociales de comportamiento de su clase, pero fracasan y sufrirán las consecuencias de su fracaso con la infelicidad. Gabrielle, la francesa que se enamoró y desafió a su sociedad al vivir con un alemán, sufre el castigo de vivir marcada como una traidora, y peor aún, sufre al sentirse culpable por el asesinato de su amante a manos de sus compatriotas. Miguel, como castigo, sabe que no será feliz nunca al lado de su esposa Enriqueta. Siegfried, por otro lado, no logrará estar al lado de Bárbara pero tampoco acepta vivir como prisionero y escapa. Aunque muera en el intento de buscar su libertad ya ha logrado más que los otros personajes que se contentan con su destino.

El matrimonio arreglado representa el precio que los personajes tienen que pagar para poder seguir viviendo la farsa de su sociedad. Visto así, el matrimonio representa la muerte de las libertades individuales y la seguridad de que el amor no podrá florecer en ese ambiente estéril. Miguel se da cuenta de que sólo ha obedecido órdenes para agradar a su madre y a su familia, y que no es feliz; que quiere cambiar pero no puede hacerlo sin renunciar a su

vida, a su sociedad y a su familia. Irene, por otro lado, tampoco se atreve a desobedecer a su familia por miedo a poner en riesgo su seguridad económica; ve el matrimonio como la muerte pero no es lo suficientemente fuerte para escapar de ella.

Los personajes de estas novelas cortas representan condiciones y temas universales. Ofrecen una visión de la existencia humana como un peregrinaje lleno de búsquedas y desaciertos, algunos de ellos fatales. Garro demuestra que los sujetos sociales no pueden trasgredir los límites asignados a su clase sin que sobrevenga la tragedia. También demuestra que, en realidad, no existen aperturas liberadoras para ellos y que es mejor no trasgredir las normas existentes so pena de ser castigados. Los personajes no pueden salir de su círculo social y saben, al final, que pretenderlo es inútil pues el costo a pagar es muy alto.

Capítulo 5

Ritos de aprendizaje en Un traje rojo para un duelo: y la sociedad y el poder.

Según Annis Pratt y Barbara White en el capítulo titulado "The Novel of Development" en su estudio Archetypal Patterns in Women's Fiction, la idea de la adolescencia como el periodo en que un sujeto aprende el comportamiento y las reglas que debe seguir para ser un miembro activo y útil de su sociedad es un concepto relativamente reciente (13). Sin embargo, suponer un desarrollo psicológico y social gradual, lineal y estable para todos los niños se ha vuelto más problemático en la era moderna. Sería un error suponer que existe una universalidad de experiencias, y que tanto los niños como las niñas llegan a la edad adulta y se incorporan a su sociedad como miembros activos de la misma manera. La diferencia más palpable existe en las expectativas que se tienen en cuanto al rol que tendrán los niños y las niñas cuando sean adultos en diferentes sociedades. Así, en Un traje rojo para un duelo (1996),[72] Elena Garro presenta la vida de una niña llamada Irene, quien está a punto de

[72]En adelante las citas a esta obra provendrán de esta edición y serán marcadas con el número de página entre paréntesis.

convertirse en adulta y quien vive una de las etapas más difíciles de su vida rodeada de seres malignos y sin la protección de sus padres.

Objetivos

En este trabajo se analiza Un traje rojo para un duelo (Un traje de ahora en adelante) como parte de la exploración y de la fusión que la escritora mexicana hace de distintos géneros literarios, en este caso, de la novela corta con rasgos de la novela de aprendizaje. Además, se analiza la sociedad presentada, junto con sus personajes y sus relaciones, el tempo y el espacio sonde habitan, así como las manifestaciones del poder en sus vidas.

Trama

Irene es una niña de 14 años que está viviendo en una vieja y derruida mansión. Sus padres están divorciados. Su madre, Natalia, vive con sus padres, y su padre, Gerardo, con su madre. Su abuelo materno está a punto de morir y por eso ella está en la casa de su abuela paterna. Irene vive aterrorizada en esa mansión y espera, con una mezcla de culpa y deseo de que su abuelo muera para poder regresar a la casa de su madre. Irene es testigo de la maldad de su

abuela paterna, Pili, y es víctima de sus mentiras. Cuando el abuelo muere, la abuela Pili promete comprarle un vestido rojo y dejarla ir a una fiesta para consolarla. Poco después, descaradamente, Pili miente diciendo que a Irene sólo le interesa el vestido y no la reciente muerte de su abuelo. Cansada de ser un instrumento de manipulación de Pili y de Gerardo para hacer sufrir a Natalia, Irene decide abandonar la casa paterna y regresar a la casa de su madre, a pesar de recibir amenazas de Pili.

Género literario

Garro experimenta una vez más con los límites de los géneros literarios en esta novela corta, donde, además, se ven elementos de la novela de aprendizaje. Con respecto a las características que acercan este texto a la novela corta se debe mencionar que esta narración no está dividida ni en capítulos ni en episodios. Es un corte transversal de la vida de Irene, pero está rodeado de algunos pormenores que establecen conexiones entre el mundo exterior y el mundo interior de los acontecimientos.[73] Dichos pormenores también ayudan a entender mejor cómo afecta al personaje el

[73]Las características de la novela corta a que se alude aquí son extraídas principalmente del estudio de José Cardona-López y del ensayo de Mario Benedetti.

problema que enfrenta. Alguna información no es de vital importancia en la trama, como el hecho de que la madre de Irene tiene que trabajar mucho para ganarse la vida o que su padre tiene suficiente dinero pero es muy tacaño. En cambio, uno de los hechos cruciales que influyen decisivamente en el destino de la protagonista es la muerte del abuelo materno porque ella significa para Irene la muerte de su seguridad moral. Quizás el dato más importante es que Irene nunca recibe el vestido que su abuela le ha prometido para ir a una fiesta con su padre. El vestido rojo funciona como el elemento catártico de cambio en la vida de la protagonista.

La novela corta no desarrolla ni analiza profundamente todos los sucesos, solamente los sugiere. Por ejemplo, parece ser que toda la familia de Natalia tiene problemas económicos. También se sabe que Miguel, el nieto de Pili, es expulsado de la casa pero no se sabe cómo sobrevivirá en la calle sin dinero. Esta y otras cuestiones tampoco se resuelven en el epílogo que, según Cardona López, tiene como propósito impedir que el acelerado desarrollo de la narración se retrase (38), y al mismo tiempo, el epílogo aclarar y resolver algunos de los sucesos que se habían dejado en el aire en un relato. El epílogo de esta novela,

no obstante, es ambiguo. Aclara que Irene, ahora convertida en mujer al final del relato, toma las riendas de la vida de su madre, y ataca abiertamente a Pili. Pero no informa por qué se esconde Irene ni cómo Pili "se cobró con sangre" (90), el desafío de Irene. No sabemos qué hizo Pili en el contexto de la novela. En el epílogo, Irene también emprende la tarea de investigar por qué Pili y Gerardo odian a su madre. Se informa que Irene encuentra la "verdad" y "tiene miedo" (90), pero tampoco se aclara por qué. Al final, no se sabe si el triunfo inicial de Irene sobre Pili la volvió más valiente o si es verdad que, contra su voluntad, se ha transformado en otra Natalia. Las acciones de Irene concuerdan con la figura del antihéroe que asume la personalidad y comportamiento que le asigna su sociedad. Por otro lado, Irene comenta abierta e inocentemente las acciones de su familia y de su sociedad, tal como lo haría una niña que todavía no ha aprendido todas las reglas y los atavíos sociales.

Se pueden encontrar rasgos de la novela de aprendizaje o bildungsroman en esta narración porque se trata de un momento trascendental en la juventud de la protagonista. Las novelas de aprendizaje tienen como temas principales el paso de la niñez y de la adolescencia a la vida adulta y el

conocimiento que el protagonista debe adquirir para convertirse en un miembro activo de la sociedad. La primera novela de este tipo fue escrita por Goethe, Wilhelm Meister's Apprenticeship (1795), y se conoció con el nombre alemán Bildungsroman. María Pilar Rodríguez, en su estudio titulado Vidas im/propias, dice que muchas novelas de este tipo fueron concebidas originalmente pensando en niños [burgueses] y en los ritos que éstos pasaban durante la adolescencia hasta convertirse en hombres adultos y en ciudadanos útiles (3). En contraste, de acuerdo a Julia Kushigian en su estudio Reconstructing Childhood, en las novelas hispanoamericanas lo que se ve "is a communal and relational structure that frequently critiques the failures of individualism" (18), como lo propone la tradición occidental. Kushigian dice que la estructura de la novela de bildungsroman femenino (o de algún sujeto subalterno "Otro") es diferente a la masculina y la resume de la siguiente manera:

> the female and/or disenfranchised hero, by virtue of gender, culture, religion, race, or socio-economic status, rebels against the father or the mother, distances her/himself emotionally from the parent and the society the parent represents, and

remains defiantly and ironically outside their rules. (30)

Un traje, sigue esta estructura hasta cierto punto. Irene se rebela contra su padre y contra la sociedad que él representa, y se opone a su madre pero no contra la sociedad de la que ella procede. Asimismo, se distancia de su padre pero no de su madre. Irene admira profundamente la estructura social en la que se crió su madre y no le perdona, a su madre, no haber sido capaz de retener ese mundo para ella.[74]

Pratt dice que muchas novelas de los siglos XVIII y XIX que trataban el tema del desarrollo femenino inculcaban normas de feminidad como la sumisión y el sufrimiento como modos apropiados para preparar a una niña para la vida (14). También se les enseñaba a respetar a sus superiores, a ser amables con todas las personas, a ser bondadosas, dulces, pacientes, humildes y estoicas. Las niñas perfectas no se enojaban ni se indignaban cuando se les castigaba injustamente (14). Irene sigue algunos de estos preceptos y viola otros. Un traje se inicia *in medias res* con respecto al desarrollo de Irene. Cuando la conocemos, ella ya distingue algunos de los valores de su sociedad y está

[74]Más adelante se discutirá a fondo el tema de la sociedad.

aprendiendo nuevas lecciones. Sabe, por ejemplo, que en la casa de su abuela Pili no se habla de la familia de su madre Natalia y ha aprendido a no entrar en algunas habitaciones de la mansión. Pero, cuestiona, algunas veces abiertamente, las órdenes que le dan, o enojada interpela a su abuela cuando ésta miente en su contra.

Rodríguez asegura que el héroe de este tipo de novelas "necesita ayuda y dirección"(4), para alcanzar el estado de madurez y de éxito. En efecto, Irene está siendo guiada por su padre y por su abuela Pili pero no para ser un individuo independiente, sino con la esperanza de que en el futuro sirva a sus intereses. La novela no da pautas en cuanto al momento histórico en que se lleva a cabo la acción, pero por el comportamiento de los personajes se infiere que se está desarrollando durante la segunda mitad de siglo XX en México. Es por eso que los deseos de Gerardo de vivir con su hija cuando se convierta en una traductora simultánea que "podrá ganar dinero en los congresos internacionales" (20) parecen congruentes. No obstante, la idea de seguir esa carrera aterra a Irene que se pregunta ")Por qué Gerardo [le] había reservado ese destino sombrío?" (20).

Lo que no parece congruente es el otro modelo de comportamiento que tienen pensado para Irene cuando sea

adulta. La resistencia de Irene para convertirse en traductora y para obedecer ciegamente sus deseos provoca que tanto Gerardo como la abuela Pili reconozcan que les falta mucho por hacer para moldear a Irene a su satisfacción. Para lograrlo, le repiten constantemente que en su sociedad las mujeres que piensan y que cuestionan las reglas familiares, generalmente son consideradas "locas" y se quedan solas. Le reiteran que su madre Natalia es un buen ejemplo de esto y justifican la severidad con que educan a Irene como el loable propósito de impedir que se contamine con "los gérmenes de la locura" (21), de su madre. Gerardo no aprueba que Natalia trabaje como traductora y maestra, que gane dinero y que tenga una sirvienta que se haga cargo de los quehaceres domésticos; y sueña con el día en que su hija crezca y se convierta en una persona "terrenal, [que] sabrá cuidar la casa" (20), como no lo ha hecho su madre.

Un elemento importante de la trama y que afecta el desarrollo de la personalidad de Irene es el vestido rojo. La abuela Pili crea un conflicto cuando ofrece comprarle a Irene un vestido, y dejarla ir a una fiesta, para consolarla por la muerte de su abuelo materno. En un principio, Irene no desea ni el vestido ni ir a la fiesta, pero su abuela la convence de que si lo hace, se sentirá mejor. Acto seguido,

Pili maneja la situación de manera que parezca que Irene exige un vestido tan caro, y peor aún, de color rojo, que su abuela tiene que pedir ayuda de Natalia para comprarlo (ayuda que, por supuesto, ésta no puede dar). Después de ridiculizar a Irene en público, Pili decide no comprar el vestido y no dejarla ir a la fiesta. Si se piensa en la posesión de un vestido rojo y en la asistencia a una fiesta como un rito de iniciación a una vida adulta más o menos normal, simbólicamente, Pili está coartando para su nieta esa posibilidad. Además, al principio de la narración, Irene tiene una personalidad fuerte y osada, misma que se devela en su elección del color rojo. Por el contrario, al final de la narración ha perdido la chispa vital y se ha convertido en un ser gris y opaco. En comparación a otros sucesos más dramáticos de la vida de Irene, parecería que no recibir un vestido rojo no es tan importante. Sin embargo, este suceso se convierte para Irene en un elemento catalizador de su personalidad.

Otra diferencia entre las novelas de aprendizaje originales y Un traje es que ésta se centra en un momento clave en el desarrollo de una niña. Pero, además, cuestiona como lo han hecho otras novelas después de la de Goethe, hasta qué punto es deseable que el individuo adquiera los

valores y las creencias imperantes en su sociedad sin cuestionarlos, y si es deseable o es posible que un individuo se integre completamente a su sociedad sin comprometer sus propias creencias y valores. Puesto que la adolescencia es un momento importante en el crecimiento de una persona, las decisiones que tome y que otros le ayuden a tomar, determinarán el lugar que ocupe en su sociedad. Irene debe elegir entre adoptar los valores y comportamientos de su sociedad y conformarse con su suerte; o mantenerse fiel a sus ideales y aprender de los errores de los demás y no repetirlos. Los códigos sociales y las respuestas de Irene a éstos determinarán su éxito para lograr su madurez cultural.

Kushigian define madurez cultural, es decir, la meta de todo individuo para vivir armoniosamente en su sociedad como: "the recognition and allowing of what is different from oneself" (23). Básandose en esta premisa, el final de Un traje es ambivalente. Pues, por un lado, se puede creer que Irene no logra la madurez cultural porque suprime sus deseos de identidad independiente y porque no alcanza la felicidad que alcanza el héroe tradicional. Por otro lado, no se puede pensar que todos los procesos de crecimiento se inicien y terminen durante la adolescencia, ni que, según

Kushigian, sean como: "a simple rite of passage to maturity, [because] the Bildung process does not end with the recognition of adulthood or independence" (26). Irene no logra ser independiente pero sí logra sobrevivir "which is the process of becoming" (Kushigian 30). Bárbara la protagonista de Primer amor e Irene, la protagonista de Busca mi esquela, logran sobrevivir negando su independencia y doblegándose a las demandas de su sociedad. Irene, por el contrario, no se doblega y escapa de ese ámbito. Visto de esta manera, Irene logra una de las metas de desarrollo personal, es decir, vivir en armonía consigo misma. Por otro lado, ya que esta novela corta no explora toda la vida de Irene, deja abierto el final para que el lector especule en cuanto a su futuro.

Sociedad y personajes

Un traje desmitifica la idea de la familia mexicana como una institución dominada por el padre. No presenta a la típica familia donde éste es el proveedor y el individuo dominante, mientras que la madre es un ama de casa tradicional y sumisa. En las familias mexicanas, y en especial en la clase media, dicen Grínor Rojo y Cynthia Steele en Ritos de Iniciación, la mujer domina la vida

familiar. El caso de Pili, la matriarca de esta familia, es más notorio porque no sólo domina la vida de su propia familia sino también los negocios y todo lo que se refiere a la vida pública de su familia y la de su familia política.

En esta novela, Garro presenta una visión de una sociedad que parece cuestionar la ideología de superioridad cultural. La sociedad burguesa, se maneja bajo la premisa de que los personajes con más dinero y poder tienen el derecho sobre las vidas y actividades de los subalternos.[75] Pero, además, se observa cómo las categorías y distinciones sociales son modificadas, a pesar de la resistencia de las clases poderosas. Esta novela trata de la vida de dos familias extendidas que viven en la Ciudad de México: la familia de Gerardo es rica pero tiene gustos vulgares, y la de Natalia es pobre pero superior intelectual y culturalmente. La familia de Gerardo intenta dominar a la familia de Natalia por medio de amenazas y manipulaciones económicas.

Contrario a otras narraciones de Garro donde las aseveraciones clasistas sólo se hacen como comentarios inconsecuentes o se infieren del comportamiento de los personajes, en Un traje por medio de Irene los prejuicios de

[75]Para el análisis de la sociedad en esta obra se siguen las ideas expuestas por Debra Castillo en Talking Back.

clase son evidentes y conspicuos.[76]

Irene se muestra como una niña bien educada y bastante observadora, justa y valiente pero también con muchos prejuicios. Sin embargo, por ser tan joven, se entiende que lo que ella dice es más bien un reflejo de la educación que ha recibido en su casa con respecto a otras clases sociales. Irene revela cándidamente que la abuela Pili, "una sirvienta enriquecida" (13), vive en una casa que a ella se le antoja vulgar porque los muebles de calidad que tiene en la casa no están en buen estado. Pili es comerciante e Irene insiste en que los comerciantes son una clase obtusa, "con su gusto por las baratijas de plástico" (13). Por esa razón, para Irene el linaje de Pili es profundamente bajo y trata de poner una distancia entre el abolengo de la familia de su madre y el de su abuela.

Irene también considera que ser pobre es un hecho despreciable. Cada vez que está en contacto con personas pobres, las mira con desprecio y piensa acerca de ellos en términos estereotipados. Los pobres son sirvientes y

[76]Por ejemplo, véanse Busca mi esquela y La culpa es de los tlaxcaltecas. También en Los recuerdos del porvenir dice John Brushood, en México in Its Novel, que los personajes son notables. "Their anti-Indian racial prejudice is frank and depressing. Class lines are clearly drawn" (53).

algunos sirvientes como la "india" Cuca son malos.[77] Los "albañiles [son] borrachos" (19), y los obreros que asisten a la velación de su abuelo son personajes tímidos e insignificantes que llegan con "sus zapatos rotos" (59). En la plaza cerca de la casa de su abuela observa montones de basura y "grupos de pobres indios comiendo fritangas frente a puestos de comida atendidos por mujeres viejas" (20). Sin razón, les teme y siente que los "ojos oscuros" (21) de la gente en la calle la siguen. Irene saca en claro que su vida es tan ajena a la de los pobres que estos seres deben ser "irreales" (20).

Irene cree que su tío Eduardo es un ser patético por casarse con una mujer de una clase social inferior a la suya. Está segura que la familia de clase media baja de la esposa de su tío Eduardo requiere que éste use "cazadoras, bigote y ungüento para oscurecerse el cabello. [Y que]... debía ser gordo, oscuro de piel y pendenciero" (42), para poder encajar y pasar inadvertido en ese grupo económico. A su corta edad, Irene ya se ha formado una idea de que su clase social es superior a la de los pobres en todos los aspectos y que todos ellos son "indios" viciosos, sucios y desarrapados a los que hay que tener miedo.

[77]También acepta que su padre diga que su madre actúa "como sirvienta" (50) porque se escribe cartas con un amigo.

La mención de una variedad de personajes pobres, de clase baja económicamente, y de ricos sin alcurnia sirve como comentario social pero de ninguna manera es un juicio de valor para los sujetos que describe. Se puede pensar que una obra que intenta hacer un comentario social podría mostrar alguna simpatía por las personas pobres o al menos tratar de analizar las causas de su fracaso en la sociedad. Sin embargo, esta novela no hace ninguna de las dos, e Irene degrada a los pobres como seres inferiores a los de su clase en todos los sentidos. Las opiniones de Irene demuestran su justificación de la rígida estratificación social donde las familias de buen linaje son superiores y aquéllos que nacieron pobres, nunca dejarán de serlo. Su comportamiento egoísta y sus prejuicios contrastan con la personalidad de la protagonista de Inés, quien no duda en poner su vida en peligro por defender a otros seres indefensos.

Una flaqueza del uso de una narradora niña es la dificultad de distanciar sus opiniones de las opiniones del autor (Porter 36).[78] Esto se evidencia cuando Irene hace pronunciamientos altamente filosóficos para su edad. Un ejemplo de esto se ve al principio de la novela cuando Irene

[78]Abiosem Michael Porter encontró este problema en algunas obras analizadas en su tesis "The Child Narrator and His World in Selected Works of African and Diaspora Writers."

piensa que:

> La muerte era algo irreal, aunque a veces por las calles, me sorprendía a mí misma mirando a los que cruzaban conmigo como a futuros muertos y la certeza de que todos, absolutamente todos, iban a morir, me dejaba atónita. Sólo mi abuela Pili no moriría; era permanente y eterna como el mal. (11)

Tampoco se cree que Irene pueda observar y dilucidar otros valores morales como la relación entre la verdad y el dinero.[79] Irene piensa que su madre es ingenua y que: "La pobre Natalia nunca entendió que la gente cree sólo lo que le conviene creer, sobre todo si se trata de dinero" (31). A pesar de que se trata de una persona bastante observadora y crítica, obviamente estas ideas sólo pueden venir de un adulto que ha tenido la oportunidad de procesar los sucesos de su vida.

Por el contrario, un acierto del uso de un narrador infantil se observa en la candidez de algunos de sus comentarios. Su actitud inocente la posiciona como una narradora confiable que cuenta lo que observa, sin presumir tener todas las respuestas. Irene sabe, por ejemplo, que su

[79]Entre los personajes femeninos que se han comentado en este estudio, Irene es quien más pronunciamientos filosóficos hace.

madre no tiene qué comer y que su abuelo se muere por la falta de oxígeno, pero no cuestiona la presencia de una sirvienta en la casa. En otra instancia, su abuela Pili le ofrece comprarle un vestido y dejarla ir a una fiesta, justo después de la muerte de su abuelo, Irene ilusionada acude con su abuela de compras y busca un vestido adecuado para la ocasión. La abuela Pili la convence de escoger un vestido rojo y ella no se da cuenta de que todo es un estratagema para ridiculizarla y hacerla parecer inhumana y vanidosa frente a los demás. Incluso, todavía al final de la novela, Irene se pregunta qué pasó con el vestido rojo y por qué nunca lo recibió.

Quizás el mejor acierto de usar a Irene como la narradora-protagonista es que el mensaje social se vuelve más patético por venir de una niña y de una víctima al mismo tiempo. Irene pierde su inocencia a muy temprana edad al sentir la maldad de su abuela. Permanece encerrada en la casa de Pili en la ociosidad, aunque siempre vigilada, mientras sus compañeras de escuela viven una niñez más natural. Tiene que oír intrigas y mentiras, algunas en contra de ella misma, pero no puede defenderse. La abuela Pili, por ejemplo, logra que Gerardo se enoje con Irene cuando la acusa injustamente de sonsacar a su primo. Los

desplantes de Irene contra su abuela son bastante patéticos y débiles, por lo que se piensa en Irene como una niña bastante real. Además, los pensamientos de Irene que van de un tema a otro, a manera de "staccato", ilustran una psicología infantil.

Otro ejemplo de la cándida inocencia de Irene también se evidencia en la descripción que hace de Pili. Para Irene, su abuela es un animal gordo y enano. Pili, no obstante, concuerda con la caracterización estereotipada de personajes femeninos literarios con poder en la obra de Garro y en la de otros autores. Pratt, en su análisis de cerca de doscientas novelas de distintos autores, concluye que la mujer que cree tener o que, en efecto, tiene más poder que un hombre literariamente es representada como: "an inadecuate sexual creature, wizened, ugly and infertile" (116). En cierta manera, Pili nos recuerda a Ivette, la personaje más poderosa de Inés, o a Gina, en su apariencia diabólica. Pili es un ser maligno que se parece mucho a un bicho horrible que vive en su casa. Es manipuladora, chantajista y mentirosa. Representa el mal y la vulgaridad y donde ella está, dice Miguel, "hace (así! y destruye todo" (8). Llora como una niña, finge una voz aniñada y consideraciones frente a la gente para guardar las

apariencias. Pero, a pesar de que todos saben que está fingiendo y mintiendo, ningún adulto se atreve a desenmascararla.

Un comportamiento de Pili, que no se ha visto en otros personajes dominantes en las obras de Garro analizadas en este estudio, es que hace le pequeños regalos a Natalia y a su familia. Estos los reciben como si se tratara de algo muy especial, como el pequeño tarro de arroz con leche que les lleva en una visita. Así, Garro señala la actitud de los poderosos, y a la sociedad cómplice, que asumen que una manera de mantener el control de los débiles es mostrar su benevolencia con obsequios insignificantes.

En la casa de Pili, además de la familia, habita un ser que vigila a sus ocupantes y es la materialización del mal. Irene lo llama "el gigante" y piensa que sólo aquéllos destinados a sufrirlo lo pueden ver. Irene teme al bicho porque es "algo minúsculo poseído de una fuerza diabólica, capaz de engendrar todos lo daños. Algo oscuro, móvil, veloz" (39), que podría metérsele si ella permanece en la casa de su abuela. Le gustaría matarlo porque cree que si lo mata, se acabaría el poder de su abuela, pero no puede.

La sirvienta, Cuca, también afecta el entorno de la novela. Cuca siempre observa a Irene "con los mismos ojos

de insecto" y la aterra. Irene piensa que Cuca, el bicho y su abuela son tres facetas de un único monstruo que se turna dentro de la casa para vigilar todas las actividades de los habitantes.

Natalia escapa a esa vigilancia constante dentro de la casa al abandonar a su esposo. Logra que tanto ella como sus padres, y su hija cuando está con ella, sobrevivan de milagro. Pero Natalia es un personaje complejo. Algunas veces es valiente y liberada, pero, en otras, es conservadora y miedosa. Por ejemplo, en un par de ocasiones exige que su hija vuelva a vivir con ella; pero cuando Gerardo y Pili le dicen que no, se queda callada y no intenta más. Irene la juzga como un ser abyecto porque le tiene miedo a Pili y por no saber escoger sus batallas. Cuando Pili le prohíbe leer y la amonesta diciéndole que ella no se casó para eso "sino para remendar calcetines" (17), Irene, desafiante, nunca remienda calcetines pero, al mismo tiempo, no vuelve a leer mientras vive con Gerardo.

Gerardo tendría que ayudar a Natalia económicamente con la manutención de su hija pero no lo hace. Sin embargo, éste asegura que le da el justo castigo que se merece Natalia por haberlo abandonado y por no dedicar su vida al cuidado de su familia. Nadie defiende a Natalia porque,

como dice Debra Castillo, las mujeres que salen del ámbito hogareño reciben el castigo de las mujeres que trasgreden los límites de la decencia y del pudor. Castillo asegura, además, que "[t]rangression of the norm can be categorized and safely disposed of as unworthiness, even madness" (Talking 17). En efecto, como Natalia tiene que trabajar para ganarse la vida, tanto Gerardo como Pili se refieren a ella como "prostituta y de reprimida sexual y puritana al mismo tiempo" (15). Para Gerardo y su madre, Natalia es una "loca" y hasta la excluyen de tomar decisiones que tienen que ver con el bienestar de su propia hija.

Julia Kristeva dice que en culturas patriarcales se ha logrado la dominación de la mujer imaginando su cuerpo y sus funciones sociales y fisiológicas como elementos abyectos. Pero en esta novela, donde el poder está en manos de una mujer, no sólo las mujeres viven denigradas, sino también casi todos los personajes masculinos. Kristeva mantiene que abyecto es todo aquello que transtorna la identidad, el sistema y el orden social. Es decir que tanto hombres como mujeres pueden parecer abyectos ante su sociedad cuando violan los modelos de comportamiento, el orden y las reglas de su sociedad. Aquí los hombres no cumplen sus funciones sociales, no son buenos padres, ni hermanos ni proveedores

de la familia. Gerardo y su hermano Alfredo son marionetas en manos de Pili. El primer esposo de Pili se suicida después de muchos años de vivir bajo su dominio, incapaz de soportarla más. Pili echa a Miguel, el hijo de Alfredo, a la calle porque cree que representa un peligro para ella y éste acepta su destino sin luchar. Incluso los hermanos de Natalia son personajes sin fuerza y sin dirección.

El único personaje masculino que no sigue este patrón es el abuelo materno, Antonio, que se está muriendo. Antonio es la fuente de sabiduría y seguridad a la que Irene puede recurrir; con su muerte, también muere la posibilidad de crecer sin tantos miedos ni preguntas sin responder. Ante la inminencia de su muerte, Irene piensa que de él aprendió "la aceptación de los misterios y cómo de la misma vida emanaban efluvios que me conducían al éxtasis, frente al origen desconocido de la belleza, o al terror, frente al mal que rondaba todos los días" (10). El abuelo le enseña que "[l]a verdad era la fuente de todo lo creado y la mentira la máscara terrible de la destrucción y del miedo" (10). Cuando Antonio muere, muere el único rayo de luz en su vida, y la deja con todos los otros cobardes. Pesarosamente, Irene comienza a entender la vida como algo imperfecto y en la muerte como un mundo perfecto.

Espacio y tiempo

Existe una relación estrecha entre el tiempo y el espacio en este texto. Sin embargo, las únicas señas que se dan en cuánto al tiempo son muy ambiguas. No se sabe el año en que trascurre la trama ni cuánto tiempo dura. Pero no obstante la falta de indicios en cuanto al tiempo, llama la atención al énfasis que pone la autora en el espacio donde se desarrolla la trama. Grínor Rojo y Cynthia Steele señalan que la despreocupación del tiempo es a menudo una característica de aquéllos autores que quieren darle una proyección más universal a su trabajo (10). Lo que le sucede a Irene le puede suceder a cualquier otro individuo en algún lugar del mundo. Además, asegura Ricardo López-Landy, el concepto del espacio "permite analizar con mayor precisión la novela como una creación artística integral" (8). El espacio se convierte en un elemento tan importante como la trama y los personajes mismos, y existe una estrecha correlación entre unos y otros.

De acuerdo a López-Landy, "se entiende como el concepto <<espacio>> de la novela ... a la totalidad de ese mundo donde se sitúa y se desplazan los personajes y en donde acontecen los sucesos imaginarios" (10). Es decir que lo que se considera "casa" trasciende el espacio

arquitectónico. Para Gastón Bachelard en su estudio acerca del uso del espacio en las novelas titulado La poética del espacio: "las imágenes de la casa marchan en dos sentidos: están en nosotros tanto como nosotros estamos en ellas" (30). Por su parte, Magdalena Maíz en "Una aproximación al paisaje cotidiano. Narrativa femenina mexicana", opina que la descripción del paisaje cotidiano funciona, además, como fuente de información para la caracterización propia o de algún otro personaje (350). En otras palabras, las descripciones de los espacios exteriores, y la posibilidad de que el lector sienta que puede experimentar el mundo caracterizado, ayudan a un mejor conocimiento de la intimidad de los personajes.

Un traje tiene lugar en dos ámbitos principales: la casa de Pili y la casa de Natalia, pero también se describe otra casa, la casa de la abuela materna. Las tres están ubicadas en la Ciudad de México. Irene describe las casas en la Capital como lugares donde la llegada de la modernidad ha causado estragos, principalmente en las construcciones que a ella le gustan más. Irene ha idealizado las construcciones coloniales como la casa de su abuela materna. Esta casa representa para Irene la idea de que todo tiempo pasado fue mejor.

En la casa de su otra abuela, Pili, se mezclan el pasado y el presente. Los muebles antiguos y descuidados que pertenecieron al primer esposo de Pili contrastan con la mezquindad del conglomerado de baratijas plásticas modernas que prefiere Pili. La casa, siempre "cerrada como una caja fuerte" (25), recuerda la casona maligna en la novela gótica Inés: en ruinas, oscura, con una cantidad enorme de habitaciones descuidadas, y habitada por seres malignos y desconocidos. Los seres que la habitan están condenados a vivir en la oscuridad e ignominia. Allí, Irene no sabe si es de noche o de día porque gruesas cortinas cubren todas las ventanas.

Contrario a la novela gótica, donde los sujetos subalternos permanecen en espacios cerrados, en Un traje éstos permanecen a la vista y presencia de todos. Irene, por ejemplo, tiene que dormir en el viejo sofá rojo de terciopelo en la sala. Nunca está sola en la casa de la abuela: si no está con Pili, está con Cuca, y en los lugares donde no están ellas, como en la ducha, aparece el bicho para observarla. El único lugar que permanece permanentemente cerrado en esa casa es la biblioteca. Simbólicamente, se cierran las puertas de la cultura literaria y humanistica, y se abren las del mal y la

vulgaridad.

Se nota claramente lo expuesto por López-Landy, que asegura que el espacio en una novela "es proyección de la existencia de los personajes" (20). Así, en esta casa, Cuca, y hasta el fantástico bicho, parecen ser una extensión de Pili misma y funcionan armoniosamente en el desarrollo de la trama. Más aún, Pili los lleva siempre consigo misma. Su cuerpo redondo y enano, así como el del bicho, su gusto por baratijas plásticas como las que le gustan a Cuca y, su casa oscura y decadente le salen por los poros y a donde ella va, van los demás. Irene nota cómo esa combinación logra crear la personalidad aplastante de su abuela que domina otros espacios, y cómo aun aquellos en los que no es bien recibida se oscurecen.

La calle es un espacio intermedio en este juego de espacios. Generalmente, Irene sale a la calle tratando de llegar a la casa de su madre o para escapar de la furia de su abuela. Para Irene, la calle es preferible a la casa de su abuela, aun con todos sus peligros, y a pesar de estar llena de gente pobre. Envidia a Miguel y a sus hermanos que están en la calle, lejos y libres de la maldad de Pili.

En cambio, el apartamento de Natalia contrasta completamente con la casa de Pili. Es un lugar amplio y

decorado con buen gusto. Para Irene, el apartamento es un lugar seguro porque allí su madre ha establecido una mezcla de sobriedad antigua, cultura artística y modernidad. Siente una nostalgia infinita por vivir allí porque la luz del sol y la tibia brisa entran por todas las ventanas. Ese es el único lugar que le da una ilusión de estabilidad. Es importante notar que Irene describe tanto los objetos como los sucesos en este espacio, porque, como explica Magdalena Maíz, la exposición hecha por mujeres de este tipo de escenarios "comienza a denunciar un orden social injusto, empieza a permitirle al protagonista tomar conciencia de la falta de armonía entre sí mismo y la morada que habita" (349). La casa de Natalia, el lugar donde ella encuentra paz y armonía, está desmoronándose a la par de su proceso de maduración y no hay nada que ella pueda hacer para detenerlo.

También es notable que en este espacio los habitantes lean constantemente. Los abuelos maternos, por ejemplo, están leyendo <u>El paraíso perdido</u> (1674) de Milton, alusión perfecta a lo que está pasándole a Irene, quien ve al hogar de su madre como un paraíso que se está desmoronando ante sus ojos. La destrucción de ese espacio y la muerte de su abuelo, quien habita ese espacio, significan el fin de la

belleza y de la sabiduría proveniente de libros y de un ambiente agradable. Irene quizás ya no pueda escapar por medio de la literatura, como lo hace Alicia al país de las maravillas, o ser fría como la reina de las nieves para que no la toque el mal.[80]

Poder

El poder de Pili para dominar a todos los personajes y sus acciones es evidente en esta novela. Irene sabe que su abuela mantiene su poder porque los otros le permiten tenerlo. Claramente se da cuenta de que "Pili gozaba de una impunidad absoluta para cometer sus crímenes y esa impunidad residía en la complicidad de los demás" (37). Foucault arguye que los sujetos en la sociedad tienden a regularse a sí mismos cuando se han acostumbrado a la vigilancia constante de un ser omnipotente y omnipresente en sus vidas. Así, ninguno de los adultos se opone a los deseos de Pili, pero en su proceder se nota que tienen miedo. Para Robert Baron y Deborah Richardson en Human Aggression, una persona en situación de poder puede lograr su cometido por el miedo al castigo que inhíbe las reacciones del sujeto agredido, mismo que no acierta ni a defenderse ni a agredir (215).

[80]Irene menciona ambos cuentos: "Alicia en el país de las maravillas" de Carroll y "La reina de la nieve" de Andersen.

Aunque Irene sabe que sus padres tienen miedo de Pili, y algunas veces siente piedad por ellos, en general no los respeta y los juzga como cobardes.

A Irene le es imposible respetar a Natalia porque ve el cambio que tiene ante su abuela. Dice: "Mi madre permanecía paralizada de terror frente a mi abuela, que apenas le llegaba a la cintura, y gracias al miedo, se convertía en un ser abyecto" (9). En efecto, una de las reacciones comunes del miedo es el silencio; sin embargo, el silencio como mecanismo de defensa sólo desencadena un círculo vicioso de más violencia. Cuando Irene se rehúsa a contestar las interpelaciones de su abuela, sólo logra que ésta se moleste más. A este respecto, en Poder y violencia, Paul Turner explica que las víctimas de la violencia no tienen escape y que no hay más opción que callar, ya que es por medio de la violencia que se asegura el poder (138). A pesar de saber que la abuela la castigará, Irene se niega a hablar para no tener que mentir o porque se niega a convertirse en su víctima: "contestándoles [piensa] les hacía un mal, me convertía en su cómplice, les ayudaba a degradarse delante de ellos mismos y delante de mí" (24). Cuando Irene decide hablar, lo hace consciente de que sus respuestas también despertarán la ira de su abuela y que la sancionará

haciéndola parecer como mentirosa o como un monstruo sin sentimientos. Otros, como Natalia y Gerardo, temerosos de las represalias de Pili, "confiesan" mentiras o tartamudean delante de ella.

La fortaleza de un individuo es el único medio por el cual se puede anular el poder de otro. Contrario al poder, la fortaleza es inherente a una persona, pero cuando este individuo se contrapone a los deseos de un poderoso, puede ser vencido por éste por medio de actos violentos. Irene es fuerte a pesar de ser tan joven. Es la única que contradice a su abuela abiertamente, aunque reciba maltratos, y está resuelta a no tener el mismo destino de sus padres es decir, ser marionetas de Pili. Se niega a que ignoren sus deseos como ignoran los deseos y opiniones de los otros personajes. Recrimina a Natalia por su "falta de dignidad por dejarse callar de aquella manera" (70), y le avergüenza la actitud sumisa de sus padres. Ella también tiene miedo de Pili, pero ante la perspectiva de vivir siempre subyugada a ella reacciona indignada. No está dispuesta a dejar que su abuela decida su futuro y defiende, en un principio, el derecho de decidir su propia vida, pero es impotente para lograrlo por el peso de sus obligaciones en esa sociedad.

Conclusiones

Irene desafía el orden establecido cuando tiene que hacerlo y guarda silencio cuando sabe que no logrará nada respondiendo a las injurias y maltratos. Sin embargo, no resuelve todos sus problemas. En su decisión de no volver a la casa de su padre, da la esperanza de una vida nueva, y proporciona la ilusión de que no se resignará a caer en la abyección. Ella desenmascara los códigos y valores vacíos de las apariencias y los engaños ocultos en la realidad, los mismos que se han convertido en patrones de comportamiento firmemente arraigados en la sociedad. Por medio del terror, Pili ha dominado a Irene y ella en un principio decide liberarse y no ser más un objeto de su poder. Irene gana su autenticidad como individuo al elegir la rebeldía sobre la sumisión, aun sabiendo que las consecuencias de sus acciones repercutirán no sólo en su propia vida, sino también en la vida de su familia.

Por medio de Pili se materializan los males sociales y se configura la vulgarización de la alta sociedad por la entrada de personas adineradas pero sin valores. Para Irene, la modernización con clase sólo se puede lograr mediante personajes como Natalia, es decir, de buen linaje aunque pobres. Veladamente, a través de la narración existe

una dicotomía entre la cultura popular, que engendra ignorancia, y la cultura literaria que deriva juicios inteligentes como únicos medios de emancipación. Los contrastes espaciales entre la casa de su abuela y de su madre dan constancia de ello. La casa de Pili, que es descrita como oscura y llena de objetos de baja calidad, induce a sus habitantes a comportarse negativamente. Por el contrario, la casa de su madre, que está decorada sobriamente y donde abunda la lectura, impulsa a sus habitantes a actuar justa y desinteresadamente.

Kushigian asegura que una misión de las novelas de crecimiento hispanoamericanas es la búsqueda de justicia social (19). Así, en Un traje, Garro pone de relieve las injustas expectativas de comportamiento para una mujer de la clase social de Irene. También es evidente cómo por medio de un adoctrinamiento forzado y también por medio de amenazas los miembros de su clase intentan que Irene dé cuenta a sus deseos. Las estrictas reglas sociales a las que se enfrenta Irene evitan que se convierta en la mujer que se perfilaba a ser: independiente y triunfadora. En cambio, resulta una sombra temerosa y opaca, una "mendiga" (90). Sin embargo, no todo parece negativo ya que entre todos los personajes analizados, ella es la única personaje

que logra escapar de las garras del poder aunque tenga que vivir en la pobreza y al margen de su sociedad.

En esta novela además se revela otra forma de señalamiento de injusticia social en el complejo de superioridad de la clase aristocrática, con o sin dinero, con respecto a otros. Irene demuestra el clasismo y el racismo que le ha inculcado su familia desde temprana edad. No conoce la realidad de los pobres, pero los coloca en el espectro reducido de los sirvientes, los albañiles, los indios tímidos y los malos, los borrachos y los desarrapados, sin mostrar un mínimo de compasión por ellos. Sin embargo, no se puede juzgar duramente a Irene porque todo lo ha aprendido de su familia, y también se debe considerar que la experiencia de Irene con su abuela la ha predispuesto contra individuos que se parezcan a ella o que provengan de la misma clase.

Por último, el acontecimiento que funciona como elemento catalizador de la personalidad de Irene es el desdichado suceso del vestido rojo. Se podría decir que cuando Pili no le compra el vestido y no la deja ir a la fiesta, Irene pierde toda opción de funcionar armónicamente en esa sociedad, pero al mismo tiempo, le permite liberarse de las ataduras sociales que le prescriben cómo comportarse.

Conclusiones

Estudiosas de la literatura latinoamericana como Debra Castillo, Amy Kaminsky, Jean Franco, Sara Castro Klarén, Patricia González y Eliana Ortega, entre otras, comentan acerca de la relativa aplicabilidad de modelos europeos y norteamericanos al análisis de textos escritos por autores latinoamericanos. Ellas encuentran que, efectivamente, estos modelos proporcionan algunos instrumentos importantes para la crítica pero que no son los únicos que se tienen por lo que no se deben seguir ciegamente. Gracias a estos señalamientos, hoy en día, la crítica latinoamericana busca caminos interdisciplinarios y ecléctico de análisis que reúnan, por ejemplo, hallazgos de la crítica francesa y anglosajona con la praxis crítica latinoamericana que enfatice los elementos de diferencia genérica, económica, étnica y social que contextualiza su producción.

Debra Castillo, específicamente, propone un método de análisis crítico que concilia lo propuesto arriba. Castillo sugiere descodificar las imágenes ideológicas e individuales de la sociedad representada, además de dilucidar las cuestiones de clase y de raza representadas. Esto se puede conseguir por medio de comparaciones con representaciones

del mismo tipo en otros textos o, por contraste, entre los personajes en un mismo texto. Asimismo, Castillo advierte que la apreciación del contexto histórico y espacial de cada obra se debe hacer sin olvidar que algunas imágenes y temas han sido confirmados por costumbre y tradición (por ejemplo, las imágenes de mujeres confinadas a la cocina o a una habitación; o la dependencia de las mujeres ante la autoridad masculina). Propone, además, que se cuestione la oposición o complicidad de los individuos con los órdenes establecidos y sus relaciones con estructuras sociales, históricas, políticas y legales específicas en cada sociedad.

En este estudio, en los capítulos 3, 4 y 5 se han hecho análisis textuales tomando en cuenta lo propuesto por Castillo principalmente. Como una de las propuestas de Castillo es la comparación de textos similares para tratar de encontrar patrones de representación social, en esta sección se discuten los hallazgos de los capítulos anteriores y se comparan unos con otros en cuanto a las diferentes variables analizadas: los géneros literarios empleados, las sociedades y los personajes presentados, los ámbitos espaciales y temporales y las manifestaciones del poder. Se trata de llegar a algunas conclusiones generales

en cuanto al universo representado por Elena Garro en estas obras.

Género literario

En las obras analizadas aquí es evidente la habilidad de Elena Garro para servirse de la naturaleza de diferentes géneros narrativos para representar diferentes conflictos sociales. Estas obras desafían su categorización dentro de un género literario específico para convertirse en excepciones que confirman la regla. La novela corta permite que Garro se centre en cada una de las obras en un mal social específico, pero además, la inclusión de elementos característicos de otros géneros literarios fortalece el mensaje de crítica social. En Inés, los elementos incluidos de la novela gótica resaltan el abuso del poder de algunos individuos sobre otros, así como la imposibilidad de defensa o de escape de ese ámbito social. La alienación y la impotencia que se observa en el comportamiento de los personajes desvalidos rememoran las desdichas de los personajes góticos subyugados. Asimismo, la novela corta permite que Garro se centre en un mal social milenario en Busca mi esquela que ilustra de manera directa y clara la injusticia de los matrimonios arreglados para mantener una

posición social y de la vida desdichada de todos los participantes. De igual manera, Primer amor resalta los conflictos que se originan en una pequeña comunidad a raíz de la inestabilidad política europea como producto de la Segunda Guerra Mundial. Un traje rojo para un duelo incorpora elementos de la novela de aprendizaje para demostrar la imposibilidad de los sujetos de alcanzar sus propios deseos y de integrarse exitosa y felizmente a la sociedad. Este lado creativo de la obra de Garro demuestra su talento para manejar y modificar diferentes géneros narrativos. Ella los toma como punto de partida para ilustrar la reacción de los personajes a su entorno y cómo algunos tratan de escapar sin éxito del opresivo orden social ante el que sucumben en esa sociedad.

Sociedad y personajes

Estudiosos como Jean Franco han señalado que en la sociedad mexicana las mujeres están luchando por tener un lugar en el ámbito público y que han ganado terreno en los últimos años. Sin embargo, parece que los mayores avances se han logrado por mujeres pertenecientes a un pequeño grupo de la sociedad y que no es un fenómeno de amplio alcance. En efecto, la mayor parte de las mujeres que han podido

alcanzar el éxito en su carrera, principalmente en el campo literario, provienen de un nivel socioeconómico alto. Elena Garro pertenecía a esa clase social y quizás esa sea la razón por la que la mayor parte de sus protagonistas pertenecen a su misma clase. A pesar de que gran parte de la población mexicana es mestiza, los personajes que tienen una influencia europea en estas obras están más cerca del poder cultural y económico. Para ser exactos, las protagonistas de Busca mi esquela, Primer amor y Un traje rojo para un duelo son mujeres rubias, de ojos azules, pertenecientes a la clase burguesa que tiene acceso al poder y la cultura. Incluso la protagonista de Inés, a pesar de no pertenecer a la misma clase social de las anteriores, es descrita de la misma manera.

El arquetipo del personaje garriano intenta resistir las normas sociales pero paga caro el hacerlo. La severidad de los castigos que reciben las mujeres por violar las reglas es inversamente proporcional a su clase social; a decir, una mujer de un nivel socioeconómico más bajo recibe un castigo más severo que una mujer de clase más alta por la misma trasgresión. Los castigos que reciben las mujeres de la clase burguesa van desde un intento de racionalización, el hacerlas comprender lo erróneo de su comportamiento, y

hasta el rechazo y la exclusión, como último recurso cuando insisten en su proceder. En el análisis del comportamiento de las personajes de la novela Inés se nota claramente la iniquidad de los castigos que reciben las mujeres de diferentes clases sociales cuando violan los patrones de comportamiento reservados para ellas. Inés, quien está en desventaja económica y no obedece las reglas de su sociedad, primero, recibe castigos físicos inhumanos y, después, pierde la vida. Por otro lado, Irene, quien pertenece a una clase social más alta, también trasgrede y cuestiona el comportamiento de los miembros de su sociedad pero sólo recibe unos cuantos golpes por parte de su padre.

Lo mismo sucede con dos mujeres en Primer amor. Bárbara, la protagonista, entabla amistad y se enamora de un prisionero alemán. Cuando los otros miembros de su clase se dan cuenta de sus relaciones, tratan de persuadirla que se aleje de él; pero cuando se dan cuenta de que ella persiste, la rechazan y la excluyen de sus actividades abiertamente. Por otro lado, Gabrielle, quien no pertenece a la misma clase burguesa, por enamorarse de un indeseable en su sociedad, es humillada públicamente, castigada físicamente, y hasta amenazada con su vida si rompe las reglas nuevamente.

Otra protagonista, Irene, en Un traje rojo para un duelo, nota desde su juventud la podredumbre de su sociedad y critica abiertamente a los poderosos. Como castigo, ella tendrá que vivir aterrorizada temerosa de que le pueda pasar algo malo por su osadía.

Algunos de los personajes de estas obras viven en el exilio político y, por eso, son presa fácil de individuos sin escrúpulos. En Inés, los personajes españoles que viven en Francia y que no pueden volver a su país. Estos viven como individuos de segunda clase, sin poder manifestar sus opiniones y sin poder defender sus derechos. El caso de Bárbara en Primer amor, es menos dramático porque, a pesar de estar viviendo en otro país y de estar violando las normas de comportamiento de esa sociedad, puede regresar libremente a su sociedad cuando la vida allí se vuelve intolerable.

El otro tipo de exilio, el psicológico, significa el rechazo a su propia sociedad y un sentimiento de alienación. Los personajes garrianos viven aislados y carecen de redes sociales de apoyo. Se saben diferentes moralmente al no adherirse a los valores de la sociedad que habitan y responden emocionalmente a este dilema. Algunas veces los personajes que sufren este sentimiento recurren al suicidio

como único modo de escape. En Busca mi esquela, Irene se suicida simbólicamente al contraer matrimonio contra su voluntad; y en Un traje rojo para un duelo, Irene también desaparece de la escena y se convierte en una sombra de sí misma. En ambos tipos de exilio, sin embargo, es evidente ese sentimiento de pérdida de la identidad y de otredad mencionado por los críticos en el comportamiento y en el pensamiento de los personajes.

Ni la personalidad ni el comportamiento de los personajes ni la realidad que Garro representa es maniquea. Sus modelos, muestran, más bien, las ambigüedades y contradicciones de los individuos. Algunas veces los personajes de su ficción son víctimas; en otras, victimarios o cómplices del mismo sistema. Por ejemplo, tanto Paula como Irene en Inés, son víctimas de Javier, quien las despoja de su hogar y de sus bienes materiales, y ambas a su vez, victimizan a Inés al dejar que los miembros del grupo hagan con ella lo que quieran. Javier, por su lado, es víctima de Ivette y de Gina quienes lo manipulan para lograr enriquecerse, más aun Javier es cómplice de ellas abusando física y mentalmente de los individuos con menos poder, como los exiliados españoles.

La dinámica entre los personajes de Busca mi esquela

muestra cómo estos juegan también papeles múltiples. A decir, Irene presenta tres facetas: es víctima de su familia que la obliga a casarse por dinero; victimiza a Enrique cuando lo engaña acerca de su identidad y juega con sus sentimientos; y permite que sus derechos sean violados por su complicidad con los órdenes establecidos. Enrique victimiza a su esposa cuando la engaña con Irene y se convierte en cómplice de su sociedad al contraer matrimonio por interés económico.

Irene, la protagonista de Un traje rojo para un duelo, se convierte en víctima de una sociedad que la condena a vivir como un ser gris y sin ambiciones, pero ella misma juzga y condena a individuos pertenecientes a clases socioeconómicamente inferiores a la suya sin ninguna consideración. Lo mismo sucede con Gerardo que es víctima del dominio de su madre; este victimiza a su hija y ex-esposa condenándolas a vivir en la pobreza, y mantiene su posición social obedeciendo los deseos de su madre, a pesar de poseer la educación que le permitiría vivir libremente y de su trabajo.

Pero no todos los personajes juegan papeles múltiples. Inés, por ejemplo, sólo es presentada como víctima de la sociedad y de las circunstancias. Ivette, por el contrario,

como autora intelectual (y a veces física), de todos los abusos que reciben Inés y los otros personajes, sólo es vista como victimaria. Incluso es victimaria de los miembros de su misma clase quienes sienten su rigor cuando la contradicen. La abuela Pili en Un traje rojo para un duelo, también es victimaria porque mantiene el control de toda su familia aterrorizándola. Pensando en estas dos últimas mujeres, Ivette y Pili, es importante recalcar que las mujeres que poseen y ejercen poder son descritas como sujetos poco atractivos y asexuados.

La gama de personalidades masculinas es menos amplia que la de las femeninas. Los hombres, en general, son presentados como seres abyectos y manipulables. En Inés Javier, quien supuestamente es el personaje más poderoso económicamente, es manipulado por Ivette y Gina. En verdad, Javier es un hombre miedoso y sin personalidad que las obedece ciegamente. Jesús, el primo de Inés, no hace un buen papel ni como esposo ni como primo, pues permite que su pobre familia viva en un sótano oscuro y casi sin comida por miedo a cuestionar a sus opresores. No hace mucho para salvar a Inés cuando se supone que, como único familiar, él la debería proteger. En Busca mi esquela, Enrique, parece un ser abyecto incapaz de deshacerse de sus atavíos

patriarcales y sociales para buscar el amor libremente y actúa irresponsablemente al tener una aventura con Irene sin importarle los sentimientos de su esposa. En Un traje rojo para un duelo, Gerardo es descrito como sujeto inmaduro y manipulado por su madre hasta la abyección.

Pocos son los hombres que poseen buenas cualidades pero desaparecen. En Primer amor, Siegfried, un joven sensible y valiente, aparentemente pierde la vida al tratar de escapar de sus opresores. Y en Un traje rojo para un duelo, el abuelo Antonio el único personaje que sirve como ejemplo de buenos modales y consideraciones sociales, muere.

En general, se debe considerar que para casi todos los personajes de Garro las rutas de escape son pocas, y no se pueden definir en los confines del texto. Inés y Siegfried, por ejemplo, parecen sólo tener como salvación la muerte. En Busca mi esquela, Irene muere sentimentalmente cuando contrae matrimonio con quien no ama, y en Un traje, Irene tiene que sacrificar su potencial para esconderse de los poderosos.

Espacio y tiempo

El análisis de estas obras de Garro demuestra también cómo los trasfondos temporales y ambientales juegan un papel

preponderante en la conducta de los personajes. Dos novelas, Inés y Primer amor, se llevan a cabo en Francia, ambas durante épocas de inestabilidad política europea: Inés ocurre durante la dictadura de Francisco Franco, y Primer amor a fines de la Segunda Guerra Mundial. Igual que la sociedad en general, estas sociedades reaccionan negativamente ante los sucesos históricos, pues los personajes desconfían y se inmiscuyen más en la vida de otros que lo normal. Reaccionan también más violentamente, encubiertos por la anonimia de la guerra, o con la impunidad de abusar a extranjeros desamparados y sin poder. Además, los espacios reflejan el estado político y social existentes. Los ámbitos góticos y los sótanos oscuros donde se llevan a cabo las tramas insinúan las injusticias perpetradas en su interior.

Las otras dos novelas, Busca mi esquela y Un traje rojo para un duelo, se dan en la Ciudad de México. Busca mi esquela sucede en 1962. Bien es sabido que la década de 1960 en México fue una época de fragmentación y revaluación de los valores sociales que conmovió a todo el país. Pero aquí Garro demuestra que la práctica de la unión matrimonial por presiones sociales no desaparece a pesar de todos esos cambios. La otra novela, Un traje rojo para un duelo, no

determina la época exactamente, pero sí demuestra cómo la llegada de la modernidad a la Ciudad de México acelera la decadencia moral de sus habitantes. El ambiente gótico de esta novela reverbera no sólo la personalidad vulgar de sus habitantes, sino también la desfasada comunicación resultado de la unión de la cultura clásica con la cultura moderna.

Poder

En la representación social que hace Garro en sus novelas no existe una diferenciación binaria del poder (poder/no poder): ni las víctimas son siempre mujeres ni los poderosos son siempre hombres. Más bien, se observan aparatos sociales que aseguran la dominación de ciertos sujetos sobre otros, principalmente de individuos de la clase alta. El poder, como lo señala Foucault, pasa de unas manos a otras y tanto las mujeres como los hombres pueden poseerlo y utilizarlo en diferentes situaciones.

La obra de Garro señala particularmente los abusos de poder y violencia que se dan dentro de la clase burguesa. Como se dijo, escoge como protagonistas principalmente a mujeres burguesas porque ellas son las que están menos inclinadas a buscar un cambio social. Por las ventajas que tienen de una vida menos azarosa, las mujeres de esa clase

se resisten al cambio más que otras, y son más susceptibles a la ideología dominante. La dominación del discurso patriarcal es un hecho; sin embargo, es evidente que estas mujeres lo han interiorizado de tal manera que lo ven como natural y lo utilizan para sus propios intereses. Para mantener su nivel social, estas mujeres no sólo se unen en matrimonios arreglados y victimizan a otras mujeres, sino que no hacen nada cuando ellas mismas son víctimas. Para lograr un cambio en estas mujeres se deben introducir mecanismos que les ayuden a crear conciencia basándose en el medio ambiente en que se desenvuelven. Una manera de crear conciencia en este grupo es por medio del señalamiento literario de los males que aquejan a su clase. Garro rompe filas con otras mujeres de su clase y demuestra que aun aquellas mujeres que tienen el poder, como la abuela Pili o Ivette, mantienen el discurso patriarcal como una fuerza opresora.

Al centrarse en la estructura de las relaciones humanas, la obra de Garro cuestiona el orden social. Su novelística se concentra en los individuos no sólo para recrear la vida de las personas de forma realista, sino para explorar los mecanismos por los cuales quedan atrapados en su clase y en su estado social. En la obra de Garro se nota

una insistencia en mostrar más que en decir. Se señalan así los órdenes existentes que limitan el deseo individual de hombres y mujeres, al tiempo que cuestiona las prácticas culturales aceptadas. No sólo considera los roles sociales sino también la estructura de la cultura y sus divisiones de poder. Es una obra que enfatiza y denuncia los actos de violencia cometidos en y por la sociedad.

Al mismo tiempo, la obra de Garro intenta subvertir el discurso patriarcal. Se intenta que tanto las mujeres como los hombres se den cuenta de su situación personal, revisen las prácticas socioeconómicas que les han asignado una posición en particular y traten de destruir las imágenes estereotipadas y los papeles que su cultura espera que representen. Sí se tiene éxito, el cambio, por venir desde adentro, debe perdurar.

La lectura de las obras de Garro demuestra que la escritora entendía el sistema patriarcal perfectamente y utiliza la escritura como un medio de resistencia contra las estructuras de poder. La lectura de sus obras brinda la oportunidad de observar desde otros puntos de vista la vida diaria y así como de expandir la experiencia social. Por medio de la creación de personajes complejos combinados con descripciones y situaciones plausibles, Garro resalta los

mecanismos internos de dominación social y transfiere simbólicamente el poder al público lector.

El análisis de las novelas cortas de Elena Garro: Inés, Primer amor y Busca mi esquela, y Un traje rojo para un duelo, prueba que uno de los sus temas predilectos es la representación de la vida desdichada de personajes oprimidos en la sociedad. La escritora mexicana los enmarca en diferentes géneros narrativos, crea personajes en situaciones peculiares y realza, así, los métodos de dominación, a decir, la crueldad, la violencia, y la injusticia.

La universalidad de la obra de Garro proviene de su representación poética de temas importantes no sólo para los mexicanos sino también para todas las sociedades. Garro subvierte la imagen de la mujer de un sujeto que sufre y es víctima, a la de un ser complejo, con aciertos y virtudes, pero también con fallas y debilidades. Revisa la imagen del hombre como único victimario y lo hace aparecer como un ser de carne y hueso que sufre también los vaivenes de la sociedad.

En la concepción garriana, los hombres tampoco poseen todo el poder, aunque se evidencia una ventaja en sus derechos en comparación con los de las mujeres. Los hombres

que no ejercen el poder, a pesar de estar en posición de hacerlo, son representados como seres diminutos y abyectos que no merecen el respeto de nadie. Javier, en Inés y Gerardo, en Un traje son hombres que han fallado en todos sus roles sociales; no son buenos padres ni esposos y han fracasado en los negocios. La vergüenza se vuelve más tangible cuando se reconoce que algunas mujeres toman las riendas de sus vidas.

Estas obras de Garro no sólo desmantelan la tendencia a conceptualizar a todos los hombres como poderosos y a todas las mujeres como desvalidas, sino que también destruyen la noción de cambio social. Los personajes de la obra de Garro están atrapados en una estructura social rígida, no tienen opciones positivas que los liberen de la situación de opresión social en la que viven, no sólo porque viven oprimidos por los poderosos, sino también porque están maniatados por sus propios miedos y prejuicios sociales. Es obvia la desesperanza y pesimismo en el comportamiento de los personajes en el futuro. Ningún personaje se libera excepto Irene (en Un traje), quien, a pesar de sus atavíos raciales y sociales, escapa la dominación de su clase. Al rechazar su suerte y tomar la decisión de no ser un objeto manipulable en manos de su abuela y su sociedad, Irene es el

único personaje que ofrece un poco de esperanza de cambio social aunque el mundo donde se refugia se parece mucho a aquel que habita.

La lectura de estos textos permite ver que existe una pluralidad de realidades para cada personaje dependiendo de su lugar de origen, de su clase social y de su género. Las mujeres, por ejemplo, no comparten una identidad de género ni tampoco intereses sociales comunes. No hay una única experiencia de ser mujer, como tampoco la hay de ser hombre.

Elena Garro siempre negó ser feminista, aserción que su obra demuestra. El tirano no es el hombre sino la estructura social que oprime tanto a grupos como a individuos. Garro era una activista que buscaba más libertad e igualdad de derechos para todos los seres oprimidos, sea cual fuere el género, posición política, o clase social a la que pertenecieran.

Al señalar la iniquidad social y los abusos de poder, Garro intenta que los lectores tomen nota de esos males sociales. La corrección para esos problemas, sin embargo, no se encuentra conspicuamente en estos textos. Como se ve en las obras aquí analizadas, algunas veces los personajes de las novelas parecen querer perpetuar las normas elitistas y misóginas existentes tales como los juicios de valor que

hace Irene, en Un traje, con respecto a los pobres, o la caracterización estereotipada de algunas mujeres poderosas como Pili e Ivette. Muchas veces los abusos de los poderosos se muestran como actos prepotentes como en Inés, y en otros injustos, como en Busca mi esquela.

La frontera entre la realidad y la ficción se encuentra en la representación de la realidad subjetiva de los personajes. Las novelas permiten que los lectores entren a ese ámbito y entiendan su ideología, así como los orígenes de la misma. Entonces, la corrección de la realidad debe provenir de la lectura y del rechazo de dicha ideología. Estos textos nos recuerdan que nosotros, como lectores, tenemos la obligación de darle sentido a los sufrimientos de los personajes y nos invitan a pensar en la posibilidad de cambio social. La lectura de estos textos puede servir una y otra vez como cuestionamiento moral de los patrones que rigen la sociedad.

Bibliografía

Anderson, Robert K. "El mito y el arquetipo en el teatro de Elena Garro." Alba de América 21.39-40 (julio 2002): 171-180.

---. Recurrent Themes in Two Novels by Elena Garro. Selecta 11(1990): 83-86.

Arendt, Hannah. On Violence. New York: Harcourt, Brace & World, Inc, 1970.

Bachelard, Gaston. La poética del espacio. Breviarios. México: Fondo de Cultura Económica, 1986 (Segunda reimpresión).

Bakhtin, Mikhail. The Dialogic Imagination: Four Essays. Ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.

Baron, Robert and Deborah Richardson. Human Aggression. New York: Plenum P, 1997.

Beer, Gabriela de. Escritoras mexicanas contemporáneas: Cinco voces. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

---. Rev of "First Love and Look for My Obituary by Elena Garro." Trans. David Unger. La vitrina 2(1998): 2 pp. 19 September, 2002. <http://lavitrina.com/html/literature/books.html>.

Bement, Douglas. Weaving the Short Story. New York: Richard

Smith Inc, 1931.

Benedetti, Mario. "Tres géneros narrativos." El ejercicio del criterio. Obra crítica 1950-1994. Buenos Aires: Seix Barral, 1996. 11-21.

Bevan, David, ed. Literature and Exile. Amsterdam: Rodopi, 1990.

Boetcher Joeres, Ruth-Ellen and Elizabeth Mittman. The Politics of the Essay. Feminist Perspectives. Bloomington: Indiana UP, 1993.

Boschetto, Sandra. "Romancing the Stone in Elena Garro's Los recuerdos del porvenir." The Journal of the Midwest Modern Language Association 22(1989): 1-11.

Bradu, Fabienne. Señas particulares: Escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX. México: Fondo de Cultura Económica, 1987, 1992.

Brooksbank Jones, Anny and Catherine Davies. Latin American Women's Writting. Feminist Readings in Theory and Crisis. Oxford: Clerendon Press, 1996.

Brushwood, John. México in Its Novel. A Nation's Search for Identity. Austin: U of Texas P, 1966.

---. The Spanish-American Novel. A Twentieth-Century Survey. Austin: U of Texas P, 1975.

Carballo, Emmanuel. El cuento mexicano del siglo XX.

México: Empresas Editoriales, 1964.

Cardona-López, José. "La *nouvelle* Hispanoamericana Reciente." Diss. Lexington: U of Kentucky, 1996.

Carson, James P. AEnlightenment, Popular Culture, and Gothic Fiction. The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel. John Richetti, ed. Cambridge: Cambridge UP, 1996.

Castillo, Debra. Easy Women. Sex and Gender in Modern Mexican Fiction. Minneapolis: U of Minnesota P, 1998.

---. Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism. Ithaca: Connell UP, 1992.

Castro Klarén, Sara. "La crítica feminista y la escritora en América Latina." González y Ortega, 27-46.

Castro Klarén, Sara, Sylvia Molloy and Beatriz Sarlo, eds. Women's Writing in Latin America: An Anthology. Boulder: Westview, 1991.

Chaney, Elsa M. Supermadre. Women in Politics in Latin America. Austin: U of Texas P, 1979.

Chitwood, Shelley. "Woman's Struggle Against Tradition in Elena Garro's La señora en su balcón." Romance Language Annual 1990: 378-81.

CIA. House Select Committee on Assassinations. Oswald, The CIA, and Mexico City (The Lopez Reports). By Dan

Hardway and Edwin López. Online Posting 1996. 17 May 2003 <http://aarclibrary.org/publib/jfk/hsca/lopezrpt/pages/LopezRptr_0004a.gif>.

Clements, Robert J. and Joseph Gibaldi. The Anatomy of the Novella. The European Tale Collection From Boccaccio and Chaucer to Cervantes. New York: New York UP, 1977.

Cohn, Debra. Rev of First Love and Look for My Obituary by Elena Garro. Trans. by David Unger. Review: Latin American Literature and Arts 59(1999): 91-92.

Colchero Garrido, María Teresa. ALa originalidad y excelencia narrativa en Inés, de Elena Garro." La seducción de la escritura: Los discursos de la cultura hoy, 1996. Coord. e Intro. Rosaura Hernández Monroy y Manuel F. Medina. México: U Autónoma de Puebla, 1997. 323-27.

Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento." Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas. Lauro Zavala, ed. México: Coordinación de Dirección Cultural/UNAM, 1997. 303-324.

Cortés, Eladio, ed. Dictionary of Mexican Literature. Westport: Greenwood P, 1992.

---. "Las novelas cortas de Emilio Carballido: Temática y

técnica." La Chispa '87: Selected Proceedings (1987): 81-87.

Cypess, Sandra M. La Malinche in Mexican Literature. From History to Myth. Austin: U of Texas P, 1991.

Dauster, Frank. Historia del teatro Hispanoamericano: Siglos XIX y XX. México: Ediciones Andrea, 1966.

---. "Success and the Latin American Writer." Contemporary Women Authors of Latin America. Brooklyn: Brooklyn College P, 1993.

Davis, Catherine, ed. Women Writers in Twentieth-Century Spain and Spanish America. Lewiston: The Edwin Mellen P, 1993.

Domenella, Ana Rosa y Nora Pasternac. Las voces olvidadas. Antología Critica de narradoras mexicanas en el siglo XIX. México: Colegio de México, 1991.

Duncan, Cynthia. "El doloroso deseo en la novela gótica Inés." García y Anderson, 145-154.

---. "Mad Love: The Problematization of Gendered Identity and Desire in Recent Mexican Women's Novels." Studies in the Literary Imagination 33.2(2000): 37-49.

Florescano, Enrique. Historia de las historias de la nación mexicana. México: Taurus, 2002.

Foster, David William. Mexican Literature. A History.

Austin: U of Texas P, 1994.

Foucault, Michel. Discipline and Punish: The Birth of the Prison. New York: Vintage Books, 1975.

---. Historia de la sexualidad 1-La voluntad de saber. Trad. Ulises Guiñazú. México: Siglo Veintiuno, 15a edición en español, 1987.

---. Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977. Colin Gordon, ed. New York: Pantheon Books, 1980.

---. The Archaeology of Knowledge. New York: Harper, 1972.

Francis, Alán. Picaresca, decadencia, historia. Una aproximación a una realidad histórico-literaria. Madrid: Gredos, 1978.

Franco, Jean. Plotting Women. Gender and Representation in Mexico. New York: Columbia UP, 1989.

Frankenberg, Ruth. The Social Construction of Whiteness. White Woman Race Matters. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993.

Gac-Artigas, Priscilla. Reflexiones. Ensayos sobre escritoras hispanoamericanas contemporáneas. New Jersey: Nuevo Espacio, 2002.

Galli, Cristina. "Las formas de la violencia en Recuerdos del porvenir." Revista Iberoamericana 150(1990): 213-

224.

Galván, Delia. ALas heroínas de Elena Garro." La palabra y el hombre 65(1988): 154-153.

García, L. Mara. y Robert K. Anderson, eds. Baúl de recuerdos (Homenaje a Elena Garro). México: El Prestidigitador 3, 1999.

García, Nasario. "The Concept of Time in Nambé-Year One." Hispanic-American Writers. Ed. and Intro. Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1998. 51-59.

Garro, Elena. "A mí me ha ocurrido todo al revés." Cuadernos Hispanoamericanos 346(abril 1979): 38-51.

---. Andamos huyendo Lola. México: Joaquín Mortiz, 1980.

---. Busca mi esquela; y Primer amor. Monterrey: Ediciones Castillo, 1996.

---. El accidente y otros cuentos inéditos. México: Seix Barral, 1997.

---. "El árbol." México: Raphael Peregrina, 1967.

---. Felipe Ángeles. México: Difusión Cultural, UNAM, 1979.

---. Inés. México: Grijalbo, 1995.

---. La casa junto al río. México: Grijalbo, 1983.

---. "La dama boba." Revista de la Escuela de Arte Teatral 6(1963): 77-126.

---. La semana de colores. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964.

---. "La señora en su balcón." Tercera Antología de obras de un acto. Maruxa Villalta, ed. México: Colección de Teatro Mexicano, 1960. 25-40.

---. La vida empieza a las tres... Hoy es jueves... La feria o De noche vienes. Monterrey: Ediciones Castillo, 1997.

---. "Los perros." Doce obras de un acto. Wilberto Cantón, ed. México: Ecuador, 1967.

---. Los recuerdos del porvenir. México: Joaquín Mortiz, 1963.

---. Memorias de España 1937. México: Siglo Veintiuno, 1992.

---. Mi hermanita Magdalena. Monterrey: Ediciones Castillo, 1998.

---. "Perfecto Luna." Puerta Abierta: La nueva escritora latinoamericana. Caridad L. Silva-Velázquez y Nora Erro-Orthman, eds. México: Joaquín Mortiz, 1986. 131-139.

---. Reencuentro de personajes. México: Grijalbo, 1982.

---. Revolucionarios mexicanos. México: Seix Barral, 1997.

---. Sócrates y los gatos. Rogelio Carvajal Dávila, ed.

México: Océano, 2003.

---. Teatro de Elena Garro (Incluye "Felipe Ángeles" y las piezas de "Un hogar sólido"). Patricia Rosas Lopátegui, edición y prólogo. Nuevo Mexico: Rosas Lopátegui Publishing, 2000.

---. Testimonios sobre Mariana. México: Grijalbo, 1981.

---. Un corazón en un bote de basura. México: Joaquín Mortiz, 1996.

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

---. Un traje rojo para un duelo. Monterrey: Ediciones Castillo, 1996.

---. Y Matarazo no llamó.... México: Grijalbo, 1991.

Girard, René. Violence and the Sacred. Patrick Gregory, trad. Baltimore: Johns Hopkins, 1992.

Glad, John. Literature in Exile. Durham: Duke UP, 1990.

Goethe, Johann Wolfgang. Goethe's Works. Philadelphia and New York: Barrie, 1885.

Gónzalez Echevarría, Roberto y Enrique Pupo-Walker, eds. The Cambridge History of Latin American Literature. 2. Cambridge: Cambridge UP, 1996.

González, Patricia Elena y Eliana Ortega, eds. La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas.

Río Piedras (Puerto Rico): Ediciones Huracán, 1984.

Goulart Berg, Eliana. The Discourse of Cruelty and the Absurd and the Representation of Difference in the Theater of Women Playwrights in Latin America. Diss. U of Wisconsin-Madison, 1998. Ann Arbor: UMI, 1998.

Gutiérrez de Velasco, Luzelena. "El regreso a la 'otra niña que fui' en la narrativa de Elena Garro." Escribir la Infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas. Coord. Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella, y Luzelena Gutiérrez de Velasco. México: Colegio de México, 1996.

Hallie, Philip. The Paradox of Cruelty. Conneticut: Wesleyan UP, 1969.

Hernández Carballido, Elvira. "A Elena Garro." Fem 19:149 (agosto 1995): 45-46.

hooks, bell. Yearning: Race, Gender and Cultural Politics. Boston: South End P, 1990.

Ilie, Paul. Literature and Inner Exile. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980.

Izzo, Donatella. Portraying the Lady. Technologies of Gender in the Short Stories of Henry James. Lincon: U of Nebraska P, 2001.

Kaminsky, Amy. Reading the Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers.

Minneapolis: U of Minnesota P, 1993.

Katra, H. William. "Ideology and Society in El laberinto de la soledad, by Octavio Paz." Chasqui 15.2-3(1986):3-13.

Kilgour, Maggie. The Rise of the Gothic Novel. New York: Routledge, 1995.

Klahn, Norma. "La problemática del género 'novela corta' en Onetti." Texto Crítico 6.18-19(1980): 204-214.

Kristeva, Julia. Powers of Horror. Trans. Leon Roudiez, New York: Columbia UP, 1982.

Kushigian, Julia A. Reconstructing Childhood. Studies of the Reading for Culture and Gender in Spanish American Bildungsroman. Lewisburg: Bucknell UP, 2003.

LaGuardia, David. The Iconography of Power. The French *Nouvelle* at the End of the Middle Ages. Newark: U of Delaware P, 1999.

Landeros, Carlos. "En las garras de las dos Elenas." Los narcisos. México: Oasis, 1983. 103-134.

Lindstrom, Naomi. The Social Conscience of Latin American Writing. Austin: U of Texas P, 1998.

López González, Aralia, Amelia Malagamba y Elena Urrutia, coordinadoras. Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto. México: Colegio de México;

Tijuana: Colegio de la Frontera Norte, 1990.

López-Landy, Ricardo. El espacio novelesco en la obra de Galdós. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1979.

Ludmer, Josefina. "Tretas del débil." González y Ortega 47-54.

Lutes, Leasa Y. Allende, Buitrago, Luiselli. Aproximaciones teóricas al concepto del "Bildungsroman" femenino. New York: Peter Lang, 2000.

Maíz, Magdalena. "Una aproximación al paisaje cotidiano. Narrativa femenina mexicana." Cuadernos ALDEEU 1.2-3(May-Oct 1983): 347-354.

Marting, Diane, ed. Escritoras de Hispanoamérica. Una guía bio-bibliográfica. México: Siglo Veintiuno, 1990.

Mata, Óscar. "Los inicios de la novela corta en México." Literatura Mexicana 5.2(1994): 385-99.

MASC. Catalogs, Databases and Finding Aids. "Elena Garro." University of Princeton, May 19, 2003. <http://libweb2.princeton.edu/rbsc2/aids/msslist/mainde x.htm>.

Massé, Michelle A. In the Name of Love. Women, Masochism, and the Gothic. Ithaca: Cornell UP, 1992.

McCoby, Michael. "El carácter nacional del mexicano" Anatomía del mexicano. Roger Bartra, ed. México:

Plaza y Janéz, 2002. 243-246.

Melgar, Lucía y Gabriela Mora, eds. Elena Garro: Lectura múltiple de una personalidad compleja. Puebla: Benemérita U Autónoma de Puebla, 2002.

---. Violencia y silencio en obras selectas de Elena Garro. Diss. U of Chicago, 1996. Ann Arbor: UMI, 1996. 9636825.

Méndez Rodenas, Adriana. "Elena Garro (1920-1998)." Latin American Writers. Carlos A. Solé and Klaus Müller-Bergh, eds. New York: Charles Scribner's Sons, 2002.

Menton, Seymour. "'Sin embargo': La nueva cuentística femenina en México." Tinta 5.1(Spring 1987): 35-37.

Messinger Cypess, Sandra. La Malinche in Mexican Literature. From History to Myth. Austin: U of Texas P, 1991.

Meyer, Doris. "Alienation and Scape in Elena Garro's La semana de colores." Hispanic Review 55.2(1987): 153-164.

Miller, Beth. "A Random Survey of the Ratio of Female Poets to Male in Anthologies: Less-Than-Tokenism as a Mexican Tradition." Latin American Women Writers: Yesterday and Today. Yvette E. Miller and Charles M. Tatum, eds. Pittsburgh: Latin American Literary Review, 1977. 11-

17.

Minardi, Giovanna. "Encuentro con ocho escritoras mexicanas." Hispamérica 23.68(1994): 61-74.

Miranda Cárabes, Celia. La novela corta en el primer romanticismo en México. México: U Nacional Autónoma de México, 1998.

Molina, Silvia. (Sin título). La Jornada Domingo 30 de agosto, 1998. <http://www.jornada.unam.mx/1998/ago98/980830/sem-garro.html>.

Monsiváis, Carlos. "Elena Garro." La Jornada. Domingo 23 de agosto de 1998. <http://www.jornada.unam.mx/1998/ago98/980823/monsi.html>.

---. "'(No queremos 10 de mayo, queremos Revolución!' (Sobre el nuevo feminismo)." Mujer y sociedad en América. IV Simposio Internacional. Juana Arancibia, ed. Westminster: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1988: 171-192.

Mora, Gabriela. AA Thematic Exploration of the Works of Elena Garro." Latin American Women Writers: Yesterday and Today,(1977):91-7.

---. ARebeldes fracasadas: Una lectura feminista de Andarse

por las ramas y La señora en su balcón." Plaza 5-6 (1981-82): 115-31.

Muncy, Michèle. "Elena Garro and the Narrative of Cruelty." A different Reality: Studies of the Work of Elena Garro. Ed. Anita K. Stoll. London: Associated UP, 1990.

---. "The Author Speaks." A Different Reality: Studies on the Work of Elena Garro. Anita K. Stoll, ed. Lewisburg: Bucknell UP, 1990.

Nash, June and Helen Safa, eds. Women and Change in Latin America. Massachusetts: Bergin and Garvey Publishers, 1986.

Nittoly, Harriet Divoky. The Early Fiction of Elena Garro and the "Boom." A Study of *"Los recuerdos del porvenir"* and *"La semana de colores."* Chapel Hill: U of North Carolina, 1996.

Oliver, Kelly. "Kristeva and Feminism." 1998. <http://www.cddc.vt.edu/feminism/Kristeva.html>.

Ordóñez, Elizabeth J. Voices of Their Own. Contemporary Spanish Narrative by Women. London: Bucknell UP, 1991.

Oviedo, José Miguel. Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

Parent, Juan. "La violencia y el determinismo filosófico." Crítica de la razón dialéctica 33.2(1988): 8.

Pasternac, Nora, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco, coord. Escribir la infancia: Narradoras mexicanas contemporáneas. México: Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1996.

Patán, Federico. "Se llamaba Elena Garro." García y Anderson, 17-21.

Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. México: Fondo de Cultura Económica, 1950. 1983, décimaprimera reimpresión.

Peña, Margarita. "Literatura femenina en México en la antesala del año 2000 (Antecedentes: Siglos XIX y XX)." Revista Iberoamericana 148-149 (julio-diciembre 1989): 761-69.

Pérez, Genaro J. "La configuración de elementos góticos en 'Constancia,' Aura y "'Tlactocatzine,'" del jardín de Flandes" de Carlos Fuentes." Hispania 80.1 (1997): 9-20.

Picón Garfiel, Evelyn. "Una dulce bondad que atempera las crueldades." Latin American Theatre Review 13.2 Supplement (1980): 96.

Poe, Edgar Allan. "The Importance of the Single Effect in a Prose Tale, Commentary." Major Writers of Short Fiction. Ed. Ann Charters. Boston: Bedford Books of St. Martin's P, 1993. 1195-96.

Poniatowska, Elena. Prólogo. El éxito también es para las mujeres. Margarita Hernández y Dolores Riva Palacio. México: McGraw-Hill, 1995.

---. Las siete cabritas. México: Ediciones Era, 2000.

---. Las soldaderas. México: Ediciones Era, 1999.

---. "Ser escritor en México." Literatura mexicana/ Mexican Literature. Ed. José Miguel Oviedo. Philadelphia: Pennsylvania UP. 1993.

Porter, Abiosem Michael. "The Child Narrator and His World in Selected Works of African and Diaspora Writers." Tesis. Alberta, U of Alberta, 1980.

Pratt, Annis and Barbara White. "The Novel of Development." Archetypal Patterns in Women's Fiction. Bloomington: Indiana UP, 1981.

Quemain, Miguel Ángel. "La magia del espacio. Elena Garro." Quimera 123(1994): 26-27.

Ramos, Samuel. El perfil del hombre y de la cultura en México. México: Imprenta Mundial, 1934.

Reid, Ian. The Short Story. London: Methuen and Co. Ltd.,

1977.

Reyes, Juan José. "Una pálida sombra." Nexos 18.216(1995): 82.

Rodríguez, María Pilar. Vidas im/propias. Trasformaciones del sujeto femenino en la narrativa española contemporánea. West Lafayette: Purdue UP, 2000.

Rojo, Grínor y Cynthia Steele. Ritos de Iniciación. Tres novelas cortas de Hispanoamérica. Boston: Houghton Mifflin Company, 1986.

Rosas Lopátegui, Patricia. Testimonios sobre Elena Garro. Biografía exclusiva y autorizada de Elena Garro. Monterrey: Ediciones Castillo, 2002.

Roses, Lorraine. "La expresión dramática de la inconformidad social en cuatro dramaturgas hispanoamericanas." Plaza 5-6(1981-82): 94-114.

Rubio, Patricia. "Elena Garro." Encyclopedia of Latin American Literature. Verity Smith, ed. Londres: Fitzroy Dearborn, 1997.

Said, Edward. "Reflections on Exile." Reflections on Exile and Other Essays. Cambridge: Harvard UP, 2000.

Scarry, Elaine. The Body in Pain. New York: Oxford UP, 1985.

Schlau, Stacey. Spanish American Women's Use of the World.

Colonial Through Contemporary Narratives. Tucson: U of Arizona P, 2001.

Sefchovich, Sara. México: País de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana. México: Grijalbo, 1987.

Stoll, Anita. A Different Reality. Studies on the Work of Elena Garro. London: Associated Univerity Presses, 1990.

-- "Elena Garro." Spanish American Women Writers: A Bio-Bibliographical Source Book. Diane E. Marting, ed. New York: Greenwood P, 1990.

Spencer, Dan. Explaining Culture. Cambridge: Blackwell Publishers, 1996.

Tenorio-Gabin, Lucero. "El ensayo latinoamericano de escritoras: Asuntos de género literario, identidad femenina y concientización por la escritura." Diss. Purdue U, 2001.

Todorov, Tzvetan. "The Typology of Detective Fiction." The Poetics of Prose. Trans. by Richard Howard; Forward by Jonathan Culler. Ithaca: Cornell UP, 1977.

Toruño, Rhina. "Elena Garro escribió su 'porvenir' en Recuerdos del porvenir." García y Anderson, 23-34.

---. "Elena Garro mantuvo su espíritu combativo hasta el

último momento." Unomasuno 12 de septiembre, 1998. 6-7.

---. "La increíble y triste historia del abuso de la mujer indocumentada en Inés de Elena Garro." Latin American Women Writers. Florida State University. Twenty-first One Annual Conference on Literature and Film. January 30-February 1, 1997.

Toruño-Castañeda, Rhina. AProtesta contra la opresión: Categorías medulares en la obra narrativa y dramática de Elena Garro." Deslinde 11.35-6(1992): 93-95.

Toruño-Contreras, Rhina. Tiempo, destino y opresión en la obra de Elena Garro. El Salvador: U Tecnológica de El Salvador, 1998. 20. ed.

Tracy, Ann B. The Gothic Novel 1790-1830: Plot Summaries and Motifs. Kentucky: UP of Kentucky, 1981.

Turner, Paul. Poder y violencia. Buenos Aires: Ediciones La Aurora, 1986.

Umanzor, Marta A. La visión de la mujer en la obra de Elena Garro. Miami: Ediciones Universal, 1996.

Vega, Patricia. "Elena Garro o la abolición del tiempo." Elena Garro: Lectura múltiple de una personalidad compleja. Lucía Melgar y Gabriela Mora, eds. Puebla: Benemérita U Autónoma de Puebla, 2002.

Vidal, Hernán. Socio-historia de la literatura colonial hispanoamericana: Tres lecturas orgánicas. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.

Volpi, Jorge. La imaginación y el poder: Una historia intelectual de 1968. México: Era, 1998.

Winkler, Julie. Light into Shadow. Marginality and Alienation in the Work of Elena Garro. Peter Lang: New York, 2001.

Zama, Patricia. Prólogo. Revolucionarios Mexicanos. De Elena Garro. México: Seix Barral, 1997: 7-10.

Zamora Vicente, Alonso. Qué es la novela picaresca. Buenos Aires: Editorial Columba, 1962.

Zavala, Lauro. "El nuevo cuento mexicano, 1979-1988." Revista Iberoamericana 148-149 (julio-diciembre 1989): 771-781.

---. Presentación. Teorías del cuento II. La escritura del cuento. México: Coordinación de Dirección Cultural/ Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.