

GÉNERO, AUTORIDAD Y CREACIÓN LITERARIA EN *ANDAMOS HUYENDO LOLA*, DE ELENA GARRO

Margarita REMÓN-RAILLARD
UNIVERSITÉ STENDHAL GRENOBLE , ILCEA

El nombre de Elena Garro parece haber ganado por fin sus letras de nobleza dentro del panorama literario latinoamericano. La escritora mexicana permaneció largo tiempo en la sombra, como suele ser el caso de aquéllas que unen su destino al de un hombre célebre. En efecto, muy joven Elena Garro contrae matrimonio con Octavio Paz. A partir de entonces su nombre se verá asociado con el del “ideólogo y caudillo cultural” de México (MEDINA, 1999: 36) quien, como se sabe, llega a conformar una red de poder y autoridad a la que algunos se refieren como “The Octavio Paz Industry” (LESLIE WILLIAMS, 1992; MEDINA, 1999: 37) a través de la cual “autoriza[ba] o desautoriza[ba] otras poéticas respecto a la suya” (MEDINA, 1999: 28).

La primera novela de Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, se publica en 1963. Muchas elucubraciones ha habido en cuanto al papel de Paz, como freno o motor, en la publicación de esta novela. El hecho es que saca a la luz a Elena Garro, con ella obtiene el premio Xavier Villaurrutia. A pesar del reconocimiento y del interés de la crítica, Elena Garro permanece prácticamente desconocida hoy día. La mayor parte de los estudios sobre la autora provienen del ámbito anglosajón y muchos se centran en su primera novela. En México, sólo hace poco se asiste a la revaloración de la obra garriana. Hay que tener en cuenta que los eventos de 1968 en México van a provocar que el reconocimiento de la autora, para ese entonces ya divorciada de Paz, sea efímero. En efecto, se verá involucrada en un escándalo político, acusada, por el gobierno, de complot comunista y, por la intelectualidad mexicana, de delatora. Ella y su hija Helena Paz se imponen un autoexilio durante el cual producirá gran parte de su obra y en el cual se inspirará en gran medida.

Cuando regresa a México los medios de comunicación quieren eludir lo polémico de la posición de Garro en el panorama intelectual mexicano, sus opiniones políticas, su situación personal, para centrarse en la época de su juventud junto a Octavio Paz (BIRON, 2001: 146). Dentro del ámbito mexicano, la persona de Elena Garro molesta ya que aparece inclasificable. Muchos señalan su actitud contradictoria al presentarse por un lado como chivo expiatorio y víctima del poder despótico masculino y, por otro lado, jugar con su imagen de mujer que comete errores al desconocer los códigos de la política. Todo esto ha redundado en la forma de leer a Garro. Rebecca Biron señala la confusión o distinción entre las coordenadas biográficas y las puramente literarias en función de los argumentos de los participantes en el debate (BIRON, 2001: 150). Es cierto que la mayor parte de la crítica feminista la expone como víctima de sexismo y de la “Industria Octavio Paz”, mientras que otros críticos consideran ese debate irrelevante.

Lo cierto también es que Elena Garro no es un caso aislado: forma parte de un grupo de escritoras que elaboran una obra que cuestiona el discurso masculino dominante, entre ellos el de Octavio Paz; pero con un sitio privilegiado, obviamente. Este enfrentamiento se centra esencialmente en la gran figura mítica que Octavio Paz fabrica en su ensayo *El laberinto de la soledad: La Chingada/La Malinche*, arquetipo de la madre violada con la cual pretendía desmitificar México. De más está decir que, con la distancia de los años, se hace evidente que la labor de Paz fue totalmente contraproducente pues su ensayo va a convertirse

en molde en el que se encierra a la mexicanidad y, en el caso que nos concierne, a la mujer mexicana, y contribuye más bien a producir su mito de autor: “Por medio de las constantes citas, la crítica le ha otorgado a los ensayos de Paz un enorme ‘poder referencial’ o posición de verdad trascendente [...] . Su visión personal de la literatura, por tanto, se convierte en un discurso de poder” (MEDINA, 1999: 29).

Sin embargo, a pesar de que existen estudios que ponen en relación las obras de Paz y Garro, pocos se adentran en el aspecto intertextual privilegiando la lectura autobiográfica. De hecho, Elena Garro hace todo lo necesario para que así sea. En efecto, la experiencia del autoexilio marca de forma definitiva el derrotero que tomará su obra literaria. El que se adentra en el universo de Garro se percata de que la vida de esta mujer, su anécdota personal, pesa sobre su obra de tal manera que se corre el riesgo de ahogarla dentro del mar de las peripecias de la vida personal. No se puede ignorar la biografía de Garro pues, sin duda alguna, ésta es imprescindible para comprender su obra. Por añadidura, viendo la bibliografía sobre Elena Garro, se observa que se ha escrito tanto sobre su vida como sobre su obra, como si la elucidación de la primera fuera imprescindible para abordar la segunda.

Otro problema que plantea la lectura de Elena Garro es que no se logra deslindar claramente si se trata de una escritura que desafía a la autoridad patriarcal o si más bien es conservadora o respetuosa de ella. La segunda opción es la que defiende Amy Kaminsky al afirmar, con respecto a *Los recuerdos del porvenir*, que se trata de una novela que asienta una “autoridad residual” al elegir una focalización del relato centrada en un personaje con una visión patriarcal y arquetípica de la mujer: la de la pérdida a causa de su deseo irrefrenable y por su carácter irreflexivo. La autoridad residual es el peso de la cultura predominante o “efecto condicionado cultural de lectura” (KAMINSKY, 1993: 104), de la cual no logran sacudirse los más sofisticados análisis feministas (KAMINSKY, 1993: 107). Todo esto con la agravante de que Garro no proporciona alternativa a la focalización del relato. Da indicaciones de que se trata de una versión de los hechos que no es totalmente fidedigna, pero no hay voz alternativa de interpretación. Rebecca E. Biron, partiendo del concepto de “autoridad residual” de Kaminsky, busca extender los efectos de ésta a la manera de percibir a la escritora Elena Garro: la mujer pública y política. Así, a partir de una serie de entrevistas hechas a Garro después de su regreso a México, demuestra cómo la escritora es desoída y ninguneada (BIRON, 2001: 155), como sucede con sus personajes femeninos, a menudo desoídos o malinterpretados.

Otra modalidad atribuida a la escritura garricana, que corresponde a otro de los paradigmas atribuidos a la escritura femenina, es el de operar una negación de la representación, erigiéndose así toda una poética del silencio. Muchos han visto en esta modalidad uno de los peores enemigos del discurso feminista. Silencio y autoridad residual hacen el juego del discurso dominante: “El discurso [de la autoridad residual] y el silencio conspiran, ambos son letales en el texto” (KAMINSKY, 1993: 109).

Todo lo dicho hasta este punto hace evidente la dificultad plural para abordar una escritora que a su vez es muy controvertida. Al observar los estudios sobre la autora, nos percatamos de que hay partes del corpus garricano que han sido muy poco estudiadas. Quizás porque el universo ficcional de Garro se constituye en gran medida de variaciones sobre un mismo tema: una mujer hostigada por fuerzas invisibles huye, a menudo acompañada por su hija. El conjunto de relatos que lleva por título *Andamos huyendo Lola* es un corpus interesante ya que consiste en una serie de diez relatos que tiene por común denominador el hostigamiento y la huida. Ponen en escena una galería de personajes marginados. Entre ellos se destacan dos mujeres, Lelínca, “extranjera criminal” o “enemiga de México” (GARRO,

1980: 23 y 24), y su hija Lucía que realizan un periplo que tiene mucho en común con el que realizarán las dos Elenas a través de su autoexilio: México, EEUU y Madrid. Solamente en dos textos no aparecen estos dos personajes. Se trata de un periplo con carices fantásticos en los cuales la transmutación, el avatar o la reencarnación crean la atemporalidad del acto de huida. Dentro de estos diez relatos se destaca el texto homónimo “Andamos huyendo Lola” que es también el más extenso. El título, a través de la primera persona plural y del nombre femenino anuncian la temática de la solidaridad femenina en un mundo adverso en el que la huida se plantea como la única opción.

En este corpus veremos que la lectura en clave autobiográfica no es relevante sino es para descubrir el potencial de crearse “otras vidas” y cómo Garro nos va a narrar esas vidas posibles o imposibles, es decir el modo operativo de ese “afán de enmascararse” o “re-crearse” a sí misma, mencionado por algunos críticos (MELGAR y MORA, 2003: 18). Veremos que en el corpus elegido la escritura garriana se libera de la alteridad residual y llega a proponer alternativas a la poética del silencio. El discurso oscila, o progresa, de la sumisión y ambigüedad hasta la denuncia explícita del poder y autoridad patriarcal.

Al leer la obra de Garro se percibe una especie de conciencia trágica. El hecho de recurrir a la tragedia, como discurso emblemático del poder patriarcal, podría ser visto como forma de doblarse al discurso masculino, asentando la llamada autoridad residual. En la tragedia, la mujer es la fuente del mal, por su curiosidad, su falta de discreción, su falta de discernimiento y por su carácter inasible o misterioso, rasgos que encontramos en Lelínca, nuestra heroína. Sin embargo, la multiplicidad de puntos de vista a través de los diez relatos permite afirmar que el personaje no obedece a una construcción unívoca.

En el corpus se hacen operativas las principales categorías que encontramos en la tragedia griega: un contraste entre el antes y el después que provocan la añoranza por el paraíso perdido, la falta o error trágicos que provocan el error, el estigma y la transmisión de la falta, la ambigüedad del personaje trágico y, finalmente, el castigo infligido al personaje trágico.

Se percibe a menudo en la obra de Garro una fuerte nostalgia por el pasado, por la infancia y con el deseo de retorno al ala paterna que protege. Según las ideas de Kaminsky esto sería una marca de la autoridad residual. La pérdida del paraíso tiene una causa: se trata de una falla o de un error, lo que remite a la noción de la falta trágica o *hamartia*. El error puede provenir de una ceguera o falla en la percepción de las cosas. Abundan en la obra de Garro mujeres ciegas ante las circunstancias. En todos los relatos de *Andamos huyendo Lola* los personajes femeninos aparecen perdidos e incapaces de discernir o tomar las buenas decisiones.

En el cuento “El niño perdido”, que abre el volumen de relatos, este personaje, que es el narrador, huyó de su casa para escapar del maltrato y, por el azar de las circunstancias, acompaña a Lelínca y Lucía en su deambular por la ciudad de México. Es él quien juzga la falta de discernimiento de la mujer: “¿Tú crees que si pido disculpas me perdonen? – preguntó la tonta de la seño” (GARRO, 1980: 31). Al final del relato el niño se une a las filas revolucionarias y explica que ya no volverá a ver a las dos mujeres “por aquello de que la seño todo lo dice sin darse cuenta” (GARRO, 1980: 32). Así pues, desde el principio del relato, la “seño” decide confiarle al niño toda toma de decisiones, realizándose así un desplazamiento de la voluntad. Aunque es de notar que se trata de otro personaje víctima de hostigamiento. Volveremos sobre las implicaciones de esto.

La polisemia del verbo errar (equivocarse o deambular) refleja bien la experiencia de lo trágico (un mal paso, un error, engendra un error perpetuo) asentando otro tópico femenino, el de la descarriada. En la obra garriana ese doble error aparece en innumerables imágenes de caminos o de encrucijadas. Los personajes expresan claramente que se encuentran ante disyuntivas debido a un error cometido antaño y expresan su culpabilidad y deseo profundo de reparar ese error, a menudo en relación con el padre o la madre. A menudo se observa que es un hecho anodino el que puede hacer que el destino tome un derrotero imprevisto y que la persona se convierta en marginal. A través de recursos fantásticos los personajes entran en otros mundos por un azar del destino o por un error de dirección y se encuentran perdidos en un mundo de pesadilla.

Los personajes femeninos garrianos tienen un estigma que anuncia la tragedia. En más de una ocasión las heroínas comparan su destino con el del personaje de *La letra escarlata* de Nathaniel Hawthorne y más de una vez los personajes se definen a sí mismos como intocables. En el cuento “La corona de Fredegunda”, Lelinca y Lucía siguen huyendo, esta vez por las calles de Madrid y es un objeto, la corona de Fredegunda, el que provoca una visión (“[Lelinca] recordó también que los demonios eran inmortales”, GARRO, 1980: 152), y una alteración espaciotemporal, creándose la continuidad entre Lelinca (y Lucía) y el personaje histórico de Fredegunda, reina visigoda responsable de una serie de asesinatos y atrocidades. Los personajes heredan en cierta forma el “error” de ésta: son como avatares de esa mancha, de ese *daimon* que atraviesa el tiempo.

La ambigüedad trágica se observa claramente en la construcción de los personajes femeninos garrianos. En ellos se observa un vaivén entre el libre albedrío y el ser objeto pasivo de fuerzas oscuras que manipulan el destino.

Finalmente, el personaje trágico sufre una catástrofe, castigo infligido por los dioses. En la obra de Garro, la petrificación de Isabel Moncada en *Los recuerdos del porvenir* sería el paradigma, ampliamente comentado, de este castigo. La noción de castigo también aparece en *Andamos huyendo Lola*. Por ejemplo, en el cuento “Una mujer sin cocina”, la niña Lelinca, después de salirse del camino y perderse en otra dimensión, debe afrontar el juicio de sus congéneres y la muerte de la madre: su retorno se hace imposible ya que al cambiar de dimensión el tiempo ha pasado y ella se ha convertido en una niña/vieja. No hay peor castigo que el pasar del tiempo y la imposibilidad del borrón y cuenta nueva.

Otro esquema de lectura habitualmente aplicado a Garro corresponde a la poética del silencio que algunos han señalado como propia de la literatura femenina: “¿cómo representar este silencio [el impuesto por el patriarcado] y a la vez denunciarlo dentro del lenguaje?” (BIRON, 1995: 161). Para otro crítico, Evodio Escalante, el silencio tendría un poder de rebelión basado en la paradoja pues es “[...] interiorización de la represión y al mismo tiempo protesta en contra de la represión” (MEDINA, 1999: 154). Sin embargo, para Hélène Cixous el silencio y el rechazo de la representación que le es inherente son los principales enemigos de la lucha feminista: “Une femme sans corps, une muette, une aveugle, ne peut pas être une bonne combattante. Elle est réduite à être la servante du militant, son ombre” (CIXOUS, 2010: 46).

En el ámbito mexicano, la mujer como figura de la invisibilidad y el silencio hay que ponerla en relación con el discurso normativo en torno a lo femenino puesto en circulación vía la lectura de *El laberinto de la soledad*.

La poética del silencio y la autoridad residual funcionan a la par, ambos llevan al *misreading*: el que calla otorga. Para muchos críticos, *Los recuerdos del porvenir* reúne ambas pautas de lectura. Siendo la novela más conocida y estudiada de Garro, ha producido cierta de forma de leerla, el *misreading* global.

En el caso de *Andamos huyendo Lola* las cosas son menos evidentes. Se oscila entre diversos discursos: los hay en los que el silencio predomina, o los que asientan el discurso tradicional en torno a la condición femenina; otros en el que el discurso sí plantea un enfrentamiento directo con el discurso hegemónico, rompiendo con la autoridad residual y emancipándose de la poética del silencio. Si el recurso al universo trágico tiende a asentar la autoridad residual y hace operativa la poética del silencio, la polisemia del error propone otras alternativas y permite la transgresión. De hecho, es en la base de esta polisemia donde hallamos el poder de creación inherente al error.

Para Ricardo Piglia existen dos grandes tipos de relato y de narrador. El primer narrador o fue un viajero (“alguien sale del mundo cotidiano, va a otro lado y cuenta lo que ha visto”) o fue un brujo que descifraba signos (“narrar fue la reconstrucción de una historia cifrada”) (PIGLIA, 2007, s.p.). Tenemos así, según Piglia, dos bases narrativas: el relato como viaje y el relato como investigación con dos prototipos de narrador, Ulises y Edipo (PIGLIA, 2007). Sin embargo, hay que señalar que Edipo como sujeto trágico de *Edipo Rey* yerra, es decir se equivoca, lo cual produce la catástrofe que lo condena al exilio en *Edipo en Colona*, nuevamente Edipo yerra o deambula. Piglia afirma que “en la tragedia un sujeto recibe un mensaje que le está dirigido, lo interpreta mal, y la tragedia es el recorrido de esa interpretación” (PIGLIA, 2000: 68). O sea “el recorrido de esa mala interpretación”: la erranza de la erranza. Así, lo trágico condensa las dos bases narrativas que establece Piglia a través de la polisemia del verbo “errar”.

Los personajes garrinos recogen toda la potencialidad contenida en el error para encontrar vías de salida a su hostigamiento. Ya hemos visto que, en muchos casos, es el recurso a lo fantástico lo que permite a las heroínas escaparse a otras dimensiones, justo en el momento en que van a sucumbir a los perseguidores. En este sentido hay una serie de personajes que cumplen el papel de barqueros, cual Caronte, al facilitar el paso a la otra dimensión, o sencillamente escapar, en el caso de textos de corte realista. Por lo general se trata de personajes que tienen algún rasgo de marginalidad o excentricidad, desde un negro medio tarado que habla en tercera persona hasta el ser indefinido que atraviesa el tiempo y los espejos y cuya identidad de sapo, aparece claramente en las últimas páginas, por citar sólo un par de ejemplos. La salvación, no es obra autónoma de las heroínas, pero tampoco es obra de figuras masculinas de poder, sino más bien de antihéroes.

Una de estas figuras de antihéroes barqueros es un sapo en el cuento “La primera vez que me vi”. Este personaje es el narrador y permite también romper con la poética del silencio. En efecto, permanece inasible durante buena parte del relato, ya que viaja a través de espejos, parece mutar y su naturaleza resulta misteriosa. Al final del relato es designado claramente como sapo y como el patrón de descarriados y perseguidos:

Es un sapito mexicano!... hay que premiar su heroicidad, ejemplo de los hombres y gloria de los héroes más destacados! [...] Se llama Dimas! Se bajó de la cruz en el día de hoy, el Viernes Santo, hace casi dos mil años, para ayudar a los mexicanos (GARRO, 1980: 53).

Si bien en México el término “sapo” no tiene la connotación de delator que tiene en otros países, es difícil no ver la inversión de valores que opera el texto a través de la anti heroicidad reivindicada, incluso al nivel de la identidad nacional, y recalcada por la referencia

al ladrón crucificado al lado de Cristo. Al final, el sapito continúa sus andanzas con otros perseguidos. Lo colocan en el agua de un baño en el que desaparece: “No supe hasta dónde llegué, pues amanecí en Durango, cerca de unos muchachos mineros, con la cara llena de tierra, que se precipitaron a darme la bienvenida: ¡Dimas, te estábamos esperando! Tú sabes mano, que andamos muy revueltos y tenemos que escaparnos” (GARRO, 1980: 54).

Esta trayectoria que va de lo irrepresentable e indecible a nombrar las cosas de forma explícita se observa más claramente en la evolución del personaje que da título a la obra, Lola, quien junto a Petrouska acompaña a las dos mujeres en su periplo de huida. Según la focalización de los distintos relatos a través de un narrador externo, Lola, al igual que Petrouska, aparece con rasgos antropomorfos pero siempre con elementos que crean la ambigüedad en cuanto a lo que son. Así, Lola “escapó a la cámara de gas”, aparece “metida en su gabán de pobre y “agach[a] la cabeza y se si[ente] avergonzada” (GARRO, 1980: 75). Otras veces se dice de ella que “andaba de puntillas, callaba, se limpiaba con esmero y esperaba” (GARRO, 1980: 141). Por otro lado se dice que Petrouska “era un vagabundo” que “dormía en Central Park”, un “desplazado”, que se sentía “herido en su vanidad masculina” que tenía “la nariz roja, [...] como un borracho” (GARRO, 1980: 124), o que “lloraba con grandes hipoes como lloran los hombres humillados” y a veces “olvidaba lavarse” (GARRO, 1980: 141). Ambos personajes pasan totalmente desapercibidos por todos, salvo por las dos mujeres, pues siempre se esconden debajo de la cama o en el armario “en el que apenas había lugar para Lola” (GARRO, 1980: 141) y no pronuncian palabra alguna.

Se trata de dos personajes que se construyen en torno al silencio de lo que escapa de la representación. Sin embargo, en el cuento “Debo Olvidar” un personaje encuentra el diario de Lelinca. La mayor parte del relato consiste en la lectura de este diario, escrito en presente de la narración y en él leemos que ella se refiere a Lola y Petrouska sin ambigüedad como gatos. La voz de Lelinca es la única que puede cernir los contornos de la representación de los personajes: la única que puede “llamar al pan pan y al vino, vino” (y cuyo equivalente en francés “appeler un chat un chat” lo dice todo). El vacío creado por la poética del silencio lo ocupan estos dos emblemas de la marginalidad y la huida: son todos los oprimidos de la tierra. Lola es muda, invisible, pero da título a la obra. Por otro lado, el otorgarle a Petrouska una serie de atributos masculinos rompe la polarización de una visión de victimización del género femenino. Hélène Cixous dijo en *Le rire de la méduse* que el objetivo del feminismo era luchar contra todo tipo de apartheid (CIXOUS, 2010: 41). Lola, Petrouska y todos los marginados de *Andamos huyendo Lola* caben finalmente en ese plural del título.

Si la erranza propone alternativas de escape en la mayor parte de los textos, en uno de ellos los personajes desembocan en un atolladero. Se trata nuevamente de “Debo olvidar”. En efecto, el diario de Lelinca se interrumpe, dándose un efecto de simultaneidad de la narración, en el momento en que alguien logra atraparla. Esta vez ella y su hija no logran escapar, o al menos eso parece. El narrador, y lector del diario, dice que “debe olvidar” que leyó esas páginas, que nadie recordará a esas mujeres (ni a él mismo) si desaparecen. Se trata de un efecto paradójico pues nos llegan esas páginas como testimonio de la existencia de Lelinca y Lucía, víctimas de fuerzas oscuras en una fonda en Madrid, al igual que el narrador, otro desplazado solitario: “La memoria de los vencidos es peligrosa para los vencedores [...]. ‘La palabra es plata y el silencio es oro’ eso lo aprendí de niño... sólo pueden hablar los vencedores, que nunca callan pues han ganado la palabra” (GARRO, 1980: 199). El silencio que cubre a los vencidos se transforma en palabra gracias a la paradoja operada por la escritura que hace de él un silencio hablante capaz de transformarse en oro o en creación poética.

Así pues, lo que parecía un atolladero es otra puerta abierta. Casualmente, los textos siguientes, que cierran el volumen, se alejan de la trama central (la historia del periplo de Lelinca y Lucía) para centrarse en episodios de la infancia de Lelinca (“Las cuatro moscas” y “Una mujer sin cocina”) y en otra historia con otro personaje (“La dama y la turquesa”). Los dos primeros son analepsis desde el presente de la narración en Madrid. El último texto, “La dama y la turquesa”, funciona como metáfora de la historia de huida de Lelinca y de tantas otras.

En “Las cuatro moscas” Lelinca recuerda su infancia y su deseo irrefrenable por una muñeca inalcanzable en todo sentido, porque no era suya y porque estaba en lo alto de la estantería de una tienda. Recuerda su fantasía de convertirse en mosca para poder alcanzarla. De vuelta al presente de la trama (la fonda en Madrid), los cuatro personajes (incluyendo Lola y Petrouska) se encuentran escondidos en un armario en el que se abre una grieta apareciendo una puerta de escape al mundo de la infancia. Nuevamente es una ruptura espaciotemporal fantástica la que permite escapar de la realidad. Los cuatro personajes se transforman en moscas para poder alcanzar el paraíso perdido de la infancia y de la familia donde “la frase: ‘Andamos huyendo, Lola ...’ nunca más la volvería[n] a escuchar” (GARRO, 1980: 210).

Otra forma en que Garro rompe con la poética del silencio no es través de su antónimo (llamar a las cosas por su nombre) sino al decirlas de otra manera, es decir incursionar en otras formas de discurso. En el relato “El mentiroso”, un niño viaja en un autobús y le dan ganas de orinar. Cuando se baja, se aleja, lo deja el bus y comienza a errar: “me metí por una calle larga y me salí del mundo” (GARRO, 1980: 56). A partir de allí comienza una trayectoria contada con un tono surrealista que culmina con el retorno a la casa y los palos paternos: no siempre los retornos son felices. Sabemos que el relato tiene lugar en las inmediaciones de Cholula pues se menciona a Santa María Tonantzintla, entre una multitud de iglesias por las que deambula el personaje. El tono “surrealista” debe ser entendido a la luz del barroco indígena poblano. Garro incursiona en otro modo de pensamiento, en otra forma de representación sincrética. Adopta un discurso infantil, indígena y marginal, como para ensanchar el espectro de los oprimidos a los cuales quiere dar voz y credibilidad. El relato culmina con los gritos del niño afirmando sin cesar, a pesar de los golpes paternos, que lo que vio es verdad pues, sencillamente, esos seres “los vi[o]” (GARRO, 1980: 66).

En “La dama y la turquesa” Dionisia vive dentro de esta joya, la cual tiene que abandonar perdiendo así su hogar y su identidad. Se encuentra en un mundo sórdido y de pesadilla en el que trata de escribir para ganarse la vida, en vano. Lo que escribe (su vida en la turquesa y lo que vio a través de ella atravesando las eras) no se vende. Le cuesta recuperar la memoria de su pasado, comprender por qué se encuentra donde está. Amenazada por todos, logra escapar gracias a un barquero que la conduce a otra dimensión. Se trata del mismo espacio pero con otra gente, esta vez todos son amables y buenos. Las ratas en la nueva dimensión pueden ser los personajes sórdidos de la anterior, pero se menciona el peligro de que en cualquier momento la situación se invierta nuevamente. Termina refugiándose en un topacio donde transcurrirá el resto de su existencia, pero antes el barquero le explica el por qué de su pesadilla anterior: al salir de la joyería tomó la ruta equivocada. El barquero le advierte que no vuelva a meterse “en el revés de las cosas” (GARRO, 1980: 261) si decidiese salir de su hogar petrificado otra vez.

Al tratarse del cuento que cierra el volumen, la conclusión parecería privilegiar cierta visión tradicional y pesimista en cuanto al papel de la mujer creadora. Ser frágil, sólo puede preservarse en un mundo en el que todo es visto con un solo color, el de la joya preciosa en la cual se refugia. Fuera de ella, no sabe guiarse ni hacerse oír.

Afortunadamente, otro texto, “Las cabezas bien pensantes”, funciona como contrapunto a cualquier ambigüedad que se pueda desprender de cualquiera de los otros relatos del volumen. Está a cargo de Lelinca y más que un relato se trata de un manifiesto. Aquí Lola es la condición femenina, perspicaz, inteligente, intuitiva pero ultrajada, encarnada en personajes míticos o topónimos con una carga sugerente: es Minerva, Atenas, Olimpia. La mujer de saber perturba por eso hay que convertirla en Lola. Esto lo hacen las “cabezas bien pensantes”, es decir la autoridad patriarcal, que exponen “las cabezas de Minerva” en “vitricas internacionales, aisladas, para que el pueblo las contemple, pero que no sufra el contagio” (GARRO, 1980: 169).

Esas cabezas de Minervas hacen eco evidente a la de Medusa, emblema utilizado por Cixous para calificar la condición femenina. Todas son figuras del hostigamiento femenino, expuestas cual trofeos de guerra como ejemplos del castigo a las que se atreven a desafiar la autoridad patriarcal. Lejos estamos de cualquier complacencia o ambigüedad para estar de lleno en un discurso feminista radical que estalla en el siguiente pasaje:

– Lola, la Libertad exige que no tengas libertad. Lo sabes porque conoces los tres tiempos que forman un solo tiempo. ... Lola, no existes. Así lo decretaron “las cabezas bien pensantes”, que vigilan con celo la libertad de los pueblos. Además las aureolas y las coronas han sido decretadas enemigas públicas de los Derechos del Hombre. La dificultad reside en que para gozar de los Derechos hay que ser Hombre. Y ser Hombre es algo así como ser Diputado por lo menos y como no eres Diputado, Lola, no tienes ningún Derecho. (GARRO, 1980: 170)

Sin embargo, tal radicalidad se ve atenuada por el hecho de que el hostigamiento femenino forma parte de una globalidad que no tiene los ingredientes de lo trágico y concierne a ambos géneros, el femenino y el masculino: “No hay ‘después’ ni hay ‘antes’ para las personas marginadas, como se dice ahora. En nuestros días las Minervas son siempre Personas Desplazadas, otro término muy a la moda” (GARRO, 1980: 169).

Este texto manifiesto no sólo ataca a la autoridad falocéntrica sino también a cualquier autoridad o poder dogmático, poniendo este ataque en relación con la problemática de la escritura y la creación:

[...] la tinta, ese líquido inventado para dibujar mariposas, vuelos de cigüeña y ojos de gacela. Sin embargo, las “cabezas bien pensantes” la convirtieron en “tinta funcional” y un día pidieron el Decreto de Muerte para las mariposas [...] ladronas de polen que arruinaban la economía del Estado. También el de las cigüeñas, enemigas del coito [...]. Hay que salvar al pene, [...] hay que desmitificar a las cigüeñas (GARRO, 1980: 170-172).

Es imposible no ver aquí un mensaje dirigido hacia la llamada “Industria Octavio Paz”, a pesar de que éste sea visto como el emblema en México de la independencia del intelectual con respecto al poder, aunque ya se sabe que esto algunos lo discuten. Esas “cabezas bien pensantes” decretan qué se puede escribir y utilizan las “guillotinas de las imprentas” (GARRO, 1980: 172) en contra de las Minervas. “C’est en écrivant [...] que la femme affirmera la femme autrement qu’à la place à elle réservée dans et par le symbole, c’est à dire le silence. Qu’elle sorte du silence piégé” (CIXOUS, 2010: 46-47). Lejos del silencio, Garro se pone el casco de combatiente para proteger su cabeza, hacerle frente y mirar a los ojos al discurso de autoridad que ha tendido a excluirla del panorama literario mexicano. De esta manera construye su propia autoridad y afirma su autoría.

Lo poco que se ha abordado la relación entre las escrituras de Paz y de Garro abre perspectivas de investigación. Mucho se ha dicho sobre la relación entre los dos escritores, lo

que ha privilegiado una lectura autobiográfica de la obra de Garro. En el caso de la obra de Paz, es asombroso cómo el nombre de Garro permanece casi invisible o sea apenas un inciso. En el mejor de los casos se menciona la presencia de Garro en poemas como “Piedra de sol” o “Pasado en claro”, sin adentrarse en las modalidades poéticas y las implicaciones de tal presencia. Un caso particularmente flagrante es el de Rubén Medina en su libro *Autor, Autoridad y Autorización. Escritura y poética de Octavio Paz*. En él establece los nexos entre la obra poética de Paz y su obra ensayística, y en esta última deslinda las “lecturas” de Paz (sus referencias, su biblioteca personal) para elaborar una teoría sobre su figura de autor y cómo se erige en autoridad. Curioso y significativo es el hecho de que Elena Garro sea apenas un inciso en una obra teórica que analiza la obra de Paz y su lectura de otros escritores (su función de autoridad), siendo ella misma escritora. Ni se le menciona para ilustrar la anécdota de la vida de Paz y aún menos el posible diálogo entre dos obras. Hay una serie de pasajes en los que la omisión de Garro es flagrante: cuando habla del contexto en el que publica *Las peras del olmo*, los años 1938-1956, menciona toda una serie de elementos de su vida (intelectual, cultural y personal) sin mención alguna de Garro (MEDINA, 1999: 42) y cita una frase significativa de este ensayo de Paz: “Toda creación transforma las circunstancias personales o sociales en obras insólitas. El hombre es el olmo que da peras increíbles” (MEDINA, 1999: 43). Imposible pensar que las peras producidas por el olmo de Paz no contengan la mínima referencia a Elena Garro en tanto que su mujer y en tanto que creadora. Incluso en su análisis de *Piedra de sol* (del año 57) y de la presencia de la mujer en éste, Medina no menciona la posible influencia de Garro en el pensamiento o la poética de Paz. Se trata pues de la eterna ausente en los estudios de obra de Paz, lo cual ha redundado en una intertextualidad prohibida para ciertos sectores de la crítica, que consideran de mal gusto intentar encontrar nexos o diálogos entre la obra de Garro y la del Poeta. Romper este tabú permitiría echar una nueva luz sobre ambas obras.

Un nexo posible es el de la piedra relacionada con la palabra y con el mensaje crítico que viene del más allá, lo que nos sitúa nuevamente en medio del universo de lo trágico. La proliferación de piedras en la obra de Garro evidencia una voluntad de crear un código ficcional. Ella afirma en algunas entrevistas que convierte a Isabel Moncada en piedra porque no sabe qué hacer con ella, cual construcción inconsciente de la que emana toda una poetización de la piedra. Algunos críticos han emitido la idea de que la obra de Garro tiene una fuerte base azteca, ante lo cual la autora no dejó de mostrar perplejidad y reservas. Si bien Elena Garro no parece haber mostrado un conocimiento profundo del mundo precortesiano, se sabe que el que tenía esta pasión era el propio Octavio Paz. Por consiguiente, cabría preguntarse si el tema recurrente de la Coatlicue Mayor presente en la obra de Octavio Paz, en particular en el poema “Petrificada petrificante”, dialoga con la obra de Elena Garro (VERA, 2006). Se trataría de un diálogo que iría mucho más allá de las pullas y guiños que abundan en la obra de Garro. Sólo notemos por el momento que Paz describe en los siguientes términos la trayectoria de la estatua a través de la Historia: “Coatlicue pasa del estatuto de diosa al de demonio, luego de monstruo y finalmente de obra maestra” (PAZ, 1987: 40). Se trata de una trayectoria que tiene algo de la de Elena Garro, una obra y una mujer marcadas por la vida errante, con toda su polisemia. Caso curioso de herencia de destinos, Elena Garro ha sido desconocida, detestada, repudiada y finalmente reconocida, así lo esperamos, por lo que es: una gran escritora.

BIBLIOGRAFÍA

Texto de referencia:

GARRO, Elena (1980), *Andamos huyendo Lola*, México, Joaquín Mortiz.

Otros:

- BIRON, Rebecca (1995), “Testimonios sobre Mariana: Representación y la otra mujer”, in Aralia López González (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, El Colegio de México, p. 161-183.
- (2001), “Un hogar insólito. Elena Garro and Mexican Literary Culture”, in Carl Goog, John V. Waldron (ed.), *The effects of the nation. Mexican art in a age of globalization*, Temple University Press, Philadelphia, p. 138-159.
- CIXOUS, Hélène [1975] (2010), *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée.
- ESCOLA, Marc (2002), *Le tragique*, Paris, Flammarion.
- FRANCO, Jean (1991), *Plotting Women, Gender & representation in Mexico*, New York, Columbia University Press.
- GARRO, Elena (1963), *Los recuerdos del porvenir*, México, Joaquín Mortiz.
- (1980), *Testimonios sobre Mariana*, México, Grijalbo.
- (1982), *Reencuentro de personajes*, México, Grijalbo.
- KAMINSKY, Amy (1993), “Residual authority, gendered resistance”, in Steven Bell, Albert LeMay, Leonard Orr (ed.), *Critical Theory, Cultural Politics and Latin American Narrative*, University of Notre Dame Press, p. 103- 121.
- LESLIE WILLIAMS, Raymond (1992), “The Octavio Paz Industry”, *American Book Review*.
- MEDINA, Rubén (1999), *Autor, Autoridad y Autorización. Escritura y poética de Octavio Paz*, El colegio de México.
- MELGAR, Lucía, MORA Gabriela (2002), *Elena Garro en la obra. Lectura múltiple de una personalidad compleja*, Benemérita universidad autónoma de Puebla.
- PAZ, Octavio (1987), “El arte de México: materia y sentido” in Octavio Paz, Luis Mario Schneider (ed.), *México en la obra de Octavio Paz*, Volumen III, *Los privilegios de la vista*, México, Fondo de cultura económica.
- PIGLIA, Ricardo (2007), “El arte de narrar”, *Revista Universum*, 22, Vol. 1, p. 343-348.
http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-23762007000100021&script=sci_arttext.
- (2000), *Formas breves*, Barcelona, Anagrama.
- ROSAS LOPATEGUI, Patricia (2000), *Yo sólo soy memoria, biografía visual de Elena Garro*, Monterrey, Ediciones Castillo.
- ROMILLY, Jacqueline DE (1971), *Le temps dans la tragedie grècque*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. (2006), “La destrucción de la escritura viril y el ingreso de la mujer al discurso literario: *El libro vacío* y *Los recuerdos del porvenir*”, *Revista de Crítica literaria latinoamericana*, n° 63-64, p. 149-167.
- TORUNO, Rhina (1996), *Tiempo, destino y opresión en la obra de Elena Garro*, Lewiston, New York, Mellen University Press.
- VERA, Luis Roberto (2006), *Roca del Absoluto. Coatlicue en “Petrificada Petrificante” de Octavio Paz*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre (1995), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Editions La Découverte.

Pour citer cet article: Remón-Raillard, Margarita (2011), « Género, autoridad y creación literaria en *Andamos huyendo Lola*, de Elena Garro », *Lectures du genre n° 13 : Genres, identités, autoridades*, p. 7-16.