

Paranoia y juegos fantásticos en *Andamos huyendo Lola* de Elena Garro

Raúl Calderón Bird

La palabra griega *paránoia* se compone de *pará* (fuera de) y de *lnoys* (mente). Traducida literalmente significa “fuera de la mente”, expresión que remite a su vez a la palabra “locura”. De hecho, esa holgada acepción es la primera que registra *El pequeño Larousse* en su edición de 2003.

Sin embargo, la psiquiatría ha restringido su significado. Los psiquiatras Alfred M. Freedman, Harold I. Kaplan y Benjamin J. Sadock, en su *Compendio de Psiquiatría*, la definen como un trastorno psicótico crónico que se caracteriza por una alta frecuencia de ideas delirantes (265), y distinguen cuatro estados paranoides: el celotípico, el erótico, el de grandeza y el persecutorio. Pero advierten que de estos cuatro estados, “el estado persecutorio es clínicamente, con mucho, el más frecuente y el más importante” (266).

Si damos por descontado que la literatura es en buena medida reflejo de la realidad, tanto exterior como interior, no es de extrañar que de esos cuatro estados paranoides acaso el más frecuente en dicho arte, y el más importante también, lo sea el estado persecutorio paranoide. Pensando en la literatura hispanoamericana contemporánea, por lo menos dos escritores de la misma generación produjeron ficciones de corte autobiográfico con fuertes tintes de ese estado

paranoide: el argentino Ernesto Sábato en *Abbadón el exterminador*, novela publicada en 1974, y la mexicana Elena Garro en los cuentos y novelas que escribió algún tiempo después de 1968, sobre todo, y empezando por el título mismo, en el libro de cuentos que nos ocupará en el presente artículo, *Andamos huyendo Lola*, publicado en 1980.

El simple hecho de que el nombre de los personajes de ambos libros coincida con los nombres de sus respectivos autores –Sabato¹ y Leli o Lelinka, apodos de Elena Garro–, parece apuntar hacia una voluntad de conjugar ficción y autobiografía. Por tal razón el crítico podría verse tentado, acaso justificadamente y contra todo inmanentismo filológico, a buscar en la vida de ambos escritores la génesis de la psicosis delirante que padecen sus personajes. Esa búsqueda no resulta ilegítima si se acepta que toda obra literaria remite siempre a categorías supraestéticas y que una de esas categorías es el individuo que produce la obra.

Dejando el caso de Ernesto Sábato a la crítica especializada en él y consagrándonos exclusivamente a Elena Garro, el objetivo del presente trabajo es demostrar, mediante textos con pretensión de verdad, cartas y entrevistas, el delirio persecutorio de la autora, para observar enseguida cómo éste informa, en gran medida, los cuentos fantásticos de *Andamos huyendo Lola*.

La relación entre esa paranoia y lo fantástico, que intentaremos ilustrar principalmente con “Las cuatro moscas” y “Una mujer sin cocina”, no resulta forzada si tenemos en cuenta que los psiquiatras antes citados incluyen las alucinaciones entre los posibles trastornos derivados de la psicosis de que se trata (Freedman, 265).

A este argumento habría que añadir que Tzvetan Todorov, en su famosa *Introducción a la literatura fantástica*, divide los temas de

¹ Aunque todo el mundo lo conoce como Sábato, desde hace algún tiempo el escritor argentino prefiere que su apellido se pronuncie Sabato.

la literatura fantástica en temas psicóticos y temas neuróticos, designándolos con los pronombres yo y tú, respectivamente.

La categoría del yo tiene como principio generador el cuestionamiento de los límites entre la materia y el espíritu. Se caracteriza por las relaciones estáticas y por ausencia de sexualidad. Es análoga a la descripción del psicótico, del drogado y del niño: el psicótico rechaza la comunicación con el otro e instaura un lenguaje privado; el drogado se resiste a la verbalización y a la sexualidad; el deseo en el niño es autoerótico. Esta categoría engendra temas como las metamorfosis, el pandeterminismo, la multiplicación de la personalidad, la ruptura del límite entre sujeto y objeto y la transformación del tiempo y del espacio.

La categoría del tú tiene como principio generador el deseo sexual, y se caracteriza por las relaciones dinámicas, por el lenguaje, por la interacción del sujeto con el mundo exterior. Tiene que ver con el deseo, el instinto y el inconsciente. Se la puede comparar con la descripción del neurótico, y engendra temas como la perversión, la crueldad, la violencia, el vampirismo y la vida de ultratumba. Señala Todorov que cuando no se relacionan con la vida de ultratumba, estos temas suelen ser más extraños (o extraordinarios) que fantásticos.

El teórico búlgaro advierte que estas categorías son incompatibles entre sí y que si aparecen en un mismo relato no es sino para acentuar su incompatibilidad (67-124).

Por otra parte, de acuerdo con Todorov, no basta lo sobrenatural para poder hablar de literatura fantástica; es indispensable, además (por lo menos para lo “fantástico puro”), que el lector no pueda saber a ciencia cierta si en el mundo que el texto presenta como real el fenómeno sobrenatural sucedió en verdad o si fue tan sólo producto de la imaginación del personaje (24).

Más adelante se verá que los cuentos fantásticos de Elena Garro que aquí estudiaremos encajan en la categoría del yo, es decir, en la categoría análoga a los trastornos psicóticos, no sólo por el delirio

persecutorio, tema evidentemente psicótico, sino también porque dicho delirio propicia fenómenos (o alucinaciones) que violan la noción que normalmente tenemos del tiempo y del espacio e incluso las leyes que rigen la temporalidad narrativa. Pero antes de analizar los relatos, conviene hablar un poco sobre la locura de Elena Garro.

Días después de involucrar a los intelectuales mexicanos en el movimiento estudiantil de 1968 y de responsabilizarlos de la masacre de Tlatelolco, ocurrida el 2 de octubre de ese mismo año, comienza el delirio persecutorio de Elena Garro. Su drama personal será también el drama de sus protagonistas, que se encuentran en los Estados Unidos o en Europa a pesar suyo, desprovistas de pasaporte y acosadas por un gobierno o por una especie de secta perversa cuyos miembros se han conjurado para perseguirlas hasta conseguir su destrucción moral y física.

En una carta que escribe desde Madrid a su confidente y crítico Emmanuel Carballo, fechada el 29 de marzo de 1980, la escritora dice que ella y su hija han alcanzado la categoría de “no persona”. La carta podría ser más que suficiente para diagnosticar a Elena Garro como paranoica:

En mi calidad de No Persona soy la madre de la “incalificable y admirable Helenita Paz”, como tú defines a esa otra No Persona. Esta No Persona carece del derecho a enfermarse y si consulta con algún médico debe hacerlo bajo estricta vigilancia estatal mexicana que teledirige, telescope y telepaga al médico para ocuparse de la estorbosa No Persona, cuya supuesta enfermedad puede ser un truco económico o publicitario.

Y un poco más adelante, añade:

Las No Personas carecen de honor, de talento, de fiabilidad, de sentimientos y de necesidades físicas. A la No Persona se le insulta, se le despoja de manuscritos, que más tarde se publican deformados en otros países y firmados por alguna Persona [...] A la No Persona se le despoja de familia, animales caseros, amigos, y sobre todo, se le niega Trabajo. Si se queja, se le considera una Perseguidora Peligrosa, en el mundo democrático (en Carballo, 476).

En *La ingobernable. Encuentros y desencuentros con Elena Garro*, suerte de biografía que publicó el periodista Luis Enrique Ramírez en el 2000, pero que recoge entrevistas que le hizo a Elena Garro a partir de 1993, fecha en que regresó a México después de más de veinte años de autoexilio, se leen declaraciones muy similares a la que acabamos de citar. Por ejemplo, respecto de los trámites para renovar su pasaporte, dice al periodista: “Qué duro es tener que poseer un papel para existir. Me parece monstruoso. Los grandes tienen setenta papeles tras de sí, y una pinche señora de setenta años tiene que estar viendo esto y lo otro” (60).

Que Elena Garro haya sido víctima durante más de veinte años de una persecución cuyo propósito era convertirla en una no persona, es tan difícil de creer que parece corroborar el delirio de la escritora. Es más, la carta a Emmanuel Carballo sugiere que llegó a imaginar lo que nuestros tres psiquiatras denominan “la seudocomunidad paranoide”, invención típica del paranoico:

Para responder a la pregunta de quiénes son “ellos” y qué van a hacer, crea una seudocomunidad, un grupo de personas reales e imaginarias que se dedican a destruir su reputación o su vida. Las personas en las que el paciente tiende más a proyectar su hostilidad irreprimible son, en general, figuras autoritarias o competidores. Esta cristalización de una seudocomunidad a partir de hostilidad, miedo y sospechas oscuras confiere al paciente paranoide la seguridad de que, por primera vez, comprende lo que sucede a su alrededor (Freedman, 267-268).

Por otra parte, Luis Enrique Ramírez, en su afán de definir mejor a Elena Garro, entrevista a otro viejo amigo de la escritora, el poeta y psicólogo José María Fernández Unsaín, quien fuera fundador y presidente de la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM). Así la diagnosticó cuando aún vivía la escritora: “Es una ciclotímica; estas curvas que hace entre las euforias y las depresiones son típicas de ella. Y tiene detalles paranoicos, como es la manía de persecución.

[Y añade que] en su realidad, ella siempre es víctima, es la perdedora” (Ramírez, 61).

Es posible, siguiendo a Martha Robles en su libro *Escritoras en la cultura nacional*, dividir la producción literaria de Elena Garro en dos periodos, uno anterior a 1968 y otro posterior a dicho año, en virtud del tema de la no persona, que aparece por primera vez en los relatos escritos después del conflicto político del ‘68, tema incluido “infundadamente”, acusa Martha Robles (133-134), en el texto autobiográfico –la carta que citamos más arriba– que le pidió Emmanuel Carballo a Elena Garro.

Un hogar sólido y otras piezas en un acto (1958), la novela *Los recuerdos del porvenir* (1963), y los cuentos de *La semana de colores* (1964), pertenecen al primer periodo. Es cierto que en esta primera producción ya estaban presentes la locura, las alucinaciones y hasta la huida, temas que estudia Doris Meyer en su artículo “Alienation and Escape in Elena Garro’s *La semana de colores*”, pero nunca hallaremos personajes con delirios de persecución. En mi artículo “Lo fantástico en *La semana de colores*” he sugerido que esta primera etapa literaria postula una “locura poética” o una “razón superior”, como se observa, por ejemplo, en la Laura Aldama de “La culpa es de los tlaxcaltecas”, personaje que creyendo ser una india tlaxcalteca enamorada de un supuesto guerrero azteca durante la Conquista, pretende borrar las viejas rencillas entre aztecas y tlaxcaltecas. Sin embargo, semejante idilio es susceptible de catalogarse como “erotismo paranoide”, sobre todo si el lector concluye –es difícil llegar a una conclusión, puesto que el cuento es ambiguo– que se trata de un delirio por parte de la protagonista, quien en su imaginación estaría confundiendo a un indio lascivo de la actual ciudad de México con un guerrero azteca en tiempos de la Conquista.

Inaugura el segundo periodo de su narrativa el libro de cuentos *Andamos huyendo Lola*. Después Elena Garro publicará por lo menos dos novelas que podrían considerarse francamente paranoicas: *Testi-*

monios sobre Mariana (1981) y *La casa junto al río* (1983). *Andamos huyendo Lola* ficcionaliza las vicisitudes de la huida al extranjero de la escritora en compañía de su hija Helena Paz y de su gata *Lola*. Buena parte del libro puede leerse como una novela, sobre todo si se juntan aquellos relatos donde se repiten los nombres de las protagonistas.

En general, la obra refiere distintos episodios de la vida en el exilio de Lelinca y Lucía, dos mexicanas, madre e hija, respectivamente, que por oscuras razones huyen de su país y se refugian, desprovistas de pasaporte y dinero, en los Estados Unidos primero y luego en Madrid, donde pasan hambre y frío. Pero el exilio no sirve de nada; ellas siguen sintiéndose perseguidas y espiadas, y continúan huyendo, mudándose de hostel en hostel, sin saber exactamente de quién ni por qué huyen. La misma Lelinca lo admite en “Las cabezas bien pensantes”. Dice a su gata *Lola*: “Claro que no sabemos de quién huimos, *Lola*, ni por qué huimos”. Y enseguida añade con ironía: “pero en este tiempo de los Derechos del Hombre y de los Decretos es necesario huir y huir sin tregua, *Lola*, lo sabes” (Garro, 174).

Se trata, pues, de una huida sin sentido, completamente irracional, que tal vez tuvo en un pasado alguna causa, pero que se ha convertido ahora en un hábito, en un movimiento que no depende de otro impulso que el de su propia inercia. En esta enloquecida huida suelen acompañar a las protagonistas *Lola*, que se menciona en las citas anteriores, y *Petrouchka*, dos gatos que Lelinca y Lucía rescatan de las calles y que padecen con ellas iguales penurias y temores. La pareja de gatos no es más que un reflejo de la condición de estas mujeres, de modo que lo que se dice de ellos (o lo que estos dicen, pues la narración los personifica) es aplicable asimismo a las protagonistas. El texto sugiere que los motivos de la huida han quedado tan lejos —temporal, espacial y psicológicamente— que han terminado por borrarse de la memoria. En el cuento que da título al libro, dice el narrador en tercera persona: “*Lola*, como todos los perseguidos, no recordaba su pasado, no tenía futuro y en su memoria sólo

quedaban imágenes confusas de sus perseguidores” (75-76), lo cual nos remite otra vez a la seudocomunidad paranoide y a las sospechas oscuras que detectan los psiquiatras en los paranoicos que padecen delirios de persecución (Freedman, 267-268).

Es evidente, especialmente para el lector que haya leído los textos autobiográficos de Elena Garro, que *Andamos huyendo* Lola guarda una estrecha relación con la vida de la escritora en el exilio junto a su hija Helena Paz. Las historias tienden a la reproducción, aunque con mucha imaginación, de anécdotas de la vida real contadas por la propia escritora en diversas entrevistas y en las cartas dirigidas a su amigo Emmanuel Carballo. Si se lee esta serie de cuentos como una novela, la historia que se nos entrega traza el mismo itinerario de la huida real de Elena Garro y Helena Paz: desde que abandonan la casa de Las Lomas a principios de octubre de 1968 –atemorizadas por las supuestas acusaciones a la escritora que la señalaban, por un lado, como instigadora del movimiento estudiantil de 1968 y, por otro lado, como delatora de los intelectuales que lo apoyaron– hasta su largo exilio en Madrid, pasando por los Estados Unidos de donde, según la escritora, fueron deportadas.

El aspecto autobiográfico del libro no sólo remite a la vida en el exilio de la autora y su hija; se evoca también la infancia de la escritora. En varios relatos de *La semana de colores*, el mundo maravilloso propio de la niñez es visto desde la adultez, pero no sabemos con exactitud cuándo ni desde dónde cuenta el yo que narra. En verdad nada sabemos de la narradora, es decir, de la Leli adulta. Estos cuentos refieren, simbólicamente, el doloroso tránsito de la infancia a la adultez, del mundo maravilloso al mundo real, lo cual puede verse también, aunque en términos más temporales que espaciales, como un exilio.

Los dos cuentos que aquí analizaremos se remontan también, aunque intermitentemente, a la infancia; a menudo volvemos al mundo maravilloso de Leli, pero esta vez la perspectiva está explí-

citamente muy alejada en el tiempo y en el espacio: la evocación se realiza desde la vejez y desde el exilio. Digo “se realiza” porque, en efecto, se vuelve real, se actualiza en la dimensión espacio-temporal de un exilio propiamente dicho, descrito en todos sus pormenores. No se trata ahora, como sucede frecuentemente en los cuentos de *La semana de colores*, de una irrupción o intrusión del mundo real de los adultos en el mundo maravilloso de la infancia, sino de la dinámica contraria que, llevada a un nivel más abstracto (irrupción de lo sobrenatural en un mundo “real”), resulta más propia de la literatura fantástica.

“Las cuatro moscas” empieza con el tema del exilio, el persecutorio y el de la no persona. Lelinca y Lucía viven en una paupérrima pensión en Madrid con sus gatos *Lola* y *Petrouchka*, a quienes mantienen ocultos en su habitación. Los cuatro personajes se sienten amenazados por un fisgón que los espía por las noches desde una terraza y cuya identidad nunca conocerán ni los personajes ni el lector. También se sienten amenazados, como ocurre en otros cuentos del libro, por los dueños de la pensión, Jacinto y Repa, que están arrepentidos de haber admitido en su casa a estas extrañas y sospechosas mujeres. *Lola* y *Petrouchka* son, lo mismo que Lelinca y Lucía, “personas desplazadas”, “no personas”, y la vida de esta pareja de gatos es el exacto reflejo de la vida de las protagonistas:

Siempre estaban en peligro y las nuevas leyes contra los extranjeros los tenían paralizados de terror. ¿Cómo podían justificar sus entradas económicas si no tenían ninguna? Los dos vivían de lo que buenamente les daba la señora Lelinca. Eran dos parásitos, no trabajaban, eran refugiados, carecían de permanencia pues no tenían papeles y nadie tenía poder suficiente para darles un pasaporte (Garro, 202).

La situación adversa y monótona produce una sensación de tiempo detenido que no llega a entrar verdaderamente en el terreno de lo fantástico. Aquí el tiempo detenido es, pues, solamente psicológico.

Nótese en la siguiente cita la expresión repetida “se diría”, que tiene la función de mantener el fenómeno en un nivel metafórico; o sea, el tiempo está como detenido: “Los días en el hostel eran amargos, se diría que siempre eran el mismo día, se diría que alguien había abolido a los domingos, a las fechas y a las fiestas y que ya no quedaba espacio para ningún sueño” (203).

En lugar del detenimiento del tiempo o del eterno retorno, fenómenos que se verifican en *Los recuerdos del porvenir*, Elena Garro ensaya aquí una vez más el juego con el tiempo que se observa en “La culpa es de los tlaxcaltecas”: la fusión (o confusión) del presente y el pasado, fenómeno que también puede formularse como actualización del pasado o simultaneidad de tiempos. Pero no se trata de más de lo mismo, pues ahora presente y pasado no remiten al tiempo actual de México y al tiempo de la conquista de Tenochtitlán, respectivamente, sino al tiempo del exilio y al tiempo de la infancia.

En “Las cuatro moscas” la intención de llevar a cabo esta fusión empieza a notarse en la forma en que se pasa del presente de la narración a los recuerdos de Lelinca. La secuencia analéptica (la que contiene los recuerdos) se inserta en el relato en curso de modo casi imperceptible, debido a la ausencia deliberada de frases introductorias del tipo “años atrás”, que indican al lector que lo que viene a continuación en el texto es anterior al momento de la historia en el que nos encontramos. Vale la pena detenerse un poco en el punto en el que se inserta la analepsis —empleo el término que acuñó Gérard Genette en “Discurso del relato” (104-120) para referirse a este tipo de anacronía narrativa—. Es de noche y Lelinca está en su cuarto mirando en dirección a la ventana, temerosa de los ojos del fisgón:

“Sí, amanecerá algún día,” repitió [Lelinca] y le llegaron los perfumes del portal de los Varilleros. Allí había puestos de cintas de colores, trozos de sedas columpiándose a la luz de las farolas de petróleo, pañuelos tendidos como palomas con las alas abiertas, borlas pequeñas de peluche de color al-

baricoque para ponerse polvos rosa sobre las mejillas. Ella no podía usarlas, no había llegado el tiempo de cubrirse las pecas con polvos aromáticos. Sólo podía admirar las maravillas que ofrecía el portal de los Varilleros (203-204).

La primera impresión que tiene el lector, provocada por la frase “le llegaron los perfumes”, es que el portal de los Varilleros se encuentra en Madrid, muy cerca del hostel donde vive Lelinca e incluso al alcance de su vista. Al principio la tendencia es a creer, pues, que todavía se está en el presente de la narración. Pero muy pronto el lector corrige esta falsa impresión. Para empezar sabe, o cuando menos sospecha, que ni el nombre ni la descripción corresponden a ningún mercado de Madrid. Y al llegar a la penúltima oración (“Ella no podía usarlas, no había llegado el tiempo de cubrirse las pecas con polvos aromáticos”), el lector no dudará ya de que lo que está leyendo es un recuerdo de Lelinca y que éste remite probablemente a la niñez de la protagonista en México.

El segmento analéptico es relativamente largo y se remonta, en efecto, a la infancia de la protagonista en compañía de su hermana Eva, personaje que, siempre junto a Leli, aparece en los cuentos de *La semana de colores*. Inmediatamente después de la descripción del portal de los Varilleros, se pasa a la descripción de Ifigenia y Amparo, dos hermosas hermanas que se pasean por el portal provocando, sin proponérselo, la admiración de los jóvenes. De pronto, se regresa por un instante al presente de la narración y a la perspectiva de Lelinca adulta para volver enseguida a la narración analéptica, introducida otra vez por la frase “Amanecerá algún día”. Veamos estos cambios. Para orientarnos mejor he subrayado el segmento que pertenece al presente de la narración; el resto remite a la analepsis:

“Algún día seremos grandes,” aseguraba Evita, atontada por la belleza de Ifigenia y Amparo. Sí, y algún día fueron grandes y no pasearon por el portal de los Varilleros... ¡La vida es inesperada! Ahora, “Amanecerá algún día...” y

una noche muy lejana, que resultó ser esa misma noche oscura en el hostel de Jacinto y de Repa, Lelinca entró a la jabonería (204).

La analepsis se inserta, lo mismo que en la cita anterior a ésta, después de la frase “Amanecerá algún día”. La entrada de Lelinca a la jabonería se inscribe, pues, en la secuencia analéptica. No obstante, la analepsis en sí es poco convencional, porque se pretende que la noche en que Lelinca niña entra en la tienda sea la misma noche en el hostel donde se encuentra la Lelinca adulta: “y una noche muy lejana, que resultó ser esa misma noche oscura”. Ahora vemos con más claridad la intención de fundir los dos tiempos en que se mueve el texto. La escritora ensaya aquí lo imposible en términos físicos y narratológicos: que pasado y presente sean el mismo tiempo; que el presente de la narración y el segmento analéptico se encuentren en la misma dimensión espacio-temporal. Y es que en Elena Garro recordar equivale a menudo a la reproducción o actualización de los acontecimientos.² Si el lector tiende a ubicar la entrada de Lelinca a la jabonería y lo que viene a continuación en un tiempo pretérito desconectado del presente de la narración, es porque su lógica no le permite comprender que un segmento narrativo sea a la vez relato en curso (o presente de la narración) y analepsis. En cualquier caso, lo importante es la trasgresión que se pretende llevar a cabo no sólo a las leyes de la física, sino también a las que rigen la temporalidad narrativa.

Lo que se cuenta después de la entrada de Lelinca a la jabonería es lo siguiente. La niña descubre en la tienda una hermosa muñeca con ramilletes de flores en ambas manos, y pide a don Tomás, el jabonero, que se la regale. Al negarse éste, Lelinca pide entonces que se la venda, pero don Tomás le responde enojado: “¡Así son los gachupines, creen que todo se compra! Esta muñeca es mía, no se vende”

² Esta equivalencia es muy patente también en *Los recuerdos del porvenir*.

(205). En México “gachupín” significa, despectivamente, de nacionalidad española. Y es que la niña se siente extranjera en su propio país: “Era una pena ser gachupín; si no lo fuera, don Tomás le regalaría la muñeca. Volvió triste a su casa y notó que sus padres y sus hermanos no se parecían a don Tomás, ni a Ifigenia, ni a Amparo. Todos tenían el pelo rubio” (205).

El sentimiento de ser extranjera en su propio país se acentúa mucho más en las obras de Elena Garro que tratan el tema de la infancia desde el exilio. Aún más, en éstas se aprecia un sentimiento de doble exilio que no existe en los cuentos sobre la infancia de *La semana de colores*, porque la Lelinca de antaño se siente extranjera en México y la Lelinca exiliada, extranjera en Madrid. Y se pretende hallar en la niñez el origen de la huida, según se verá con mayor claridad en “Una mujer sin cocina”.

Pese a la discusión con el jabonero, Lelinca continúa visitando a la muñeca, acompañada ahora por su hermana Evita. Un buen día a las niñas se les ocurre exclamar: “¡Qué limpia está! En ella nunca se ha parado una mosca” (206). A raíz de esta exclamación, Lelinca pide a Dios repetidas veces que por un día las convierta en moscas para poder posarse sobre la muñeca, pasando por alto la advertencia de don Tomás, según la cual “la mosca que se acerque a ella se muere en el mismo instante” (206). El segmento analéptico termina con estas palabras de don Tomás: “No se preocupen, algún día se les hará el milagro. Todo se alcanza cuando en verdad se desea y se pone el corazón en la plegaria” (208).

Alcanzar la muñeca no es más que un capricho por parte de las niñas. Pero, desde el exilio y la vejez, el inalcanzable objeto adquiere otro significado: la felicidad que no se tiene. Hasta aquí el augurio del jabonero permanece en suspenso y volvemos al presente de la narración con esta pregunta que confirma la decepción actual de Lelinca: “¿Y ahora en dónde estaba don Tomás?” (208).

Sin embargo, la desesperanza concluye con la irrupción de lo fantástico: una noche, en una pared del cuarto del hostel, aparece milagrosamente la puerta abierta de la jabonería y don Tomás ofreciendo la muñeca a Lelinca, Lucía, *Lola* y *Petrouchka*, quienes están convertidas en moscas. Y dice el jabonero: “Vengan, vengan mis moscas. Han ganado a la reina de las flores. ¡Pobres moscas!, han esperado tantos años y han sufrido tantos fríos” (209). Las cuatro moscas entran en la jabonería y se posan felices sobre las mejillas rosadas de la muñeca. Por la mañana Jacinto y Repa deciden quemar todas las pertenencias de sus indeseables huéspedes. Las cuatro moscas los escuchan tras la puerta cerrada de la jabonería. El cuento termina así: “Sabían que jamás, jamás, volverían a dormir en esas camas de hierro [...] *Petrouchka* saltaba entre las pilas del jabón de oro y *Lola* estaba quieta, la frase: ‘Andamos huyendo Lola...’ nunca más la volvería a escuchar” (209s.).

Como en el caso de las analepsis anteriores, el acontecimiento fantástico está introducido por la frase “Amanecerá algún día”, sólo que esta vez ni Lelinca ni el lector saben quién la profiere. Y es que Lelinca tampoco sabe bien a bien si ella y los demás están despiertos o dormidos. He aquí el momento cuando irrumpe lo fantástico: “Oyó decir: ‘Amanecerá algún día...’ No supo si ella, Lucía, *Lola* y *Petrouchka* estaban dormidos cuando un olor penetrante a jabón inundó el cuarto” (208). Esta simple oración basta para suscitar una vacilación, una incertidumbre, sobre todo en el lector, que se extiende más allá de la última palabra del texto: nunca sabremos si se trata de un sueño o de un acontecimiento sobrenatural. Lo que sí sabemos con certeza es que, en cualquiera de los dos casos, se cumple el deseo de los personajes por vía irracional.

Pero es posible proponer otra interpretación: tal vez el episodio fantástico remita, simbólicamente, a la muerte de los personajes como única vía real para escapar de la persecución y alcanzar la felicidad. Esta interpretación está sustentada por el propio texto. Recordemos

la advertencia de don Tomás, según la cual, la mosca que se acerque a la muñeca se muere en el mismo instante. Además, los dueños de la pensión no dan información alguna sobre la repentina ausencia de los personajes, lo cual abre una puerta hacia la posibilidad de que en efecto hayan muerto. No sería la primera vez que en el libro la muerte se vea como único escape posible. En *Andamos huyendo Lola*, refiriéndose a *Lola*, dice el narrador: “¡Estaba tan cansada de huir y de esconderse, que a veces se le ocurría que morir se era lo mejor que podía ocurrirle!” (110). Por lo demás, es posible interpretar la metamorfosis en moscas como la transformación literal de personas en no personas, de personas en insectos repugnantes. Amarga ironía, porque mediante esta nueva condición se alcanza la felicidad.

Aparte de la personificación de los gatos —explicable en términos psicológicos—, el mundo en el que se desarrollan las dos historias es, al principio, el mundo real: una típica pensión de Madrid y una tienda en México, y todo se comporta como en el mundo del lector. Aunque no provoquen terror en los personajes, la aparición de la jabonería en la pensión y la metamorfosis de los personajes en moscas son hechos sobrenaturales que atentan contra el código realista, aun cuando sean dudosos.

Habíamos visto que el segmento dedicado a lo fantástico se inserta en el relato en curso del mismo modo como se insertan las secuencias analépticas. No sólo está precedido por la consabida frase “Amanecerá algún día”, sino también por un olor. La primera vez los recuerdos de la infancia le llegan a Lelinka a través del perfume del portal de los Varilleros; la última vez a través del perfume de los jabones. Pero no se trata esta vez de una analepsis propiamente dicha, sino de una suerte de proeza narrativa mediante la cual se logra que lo que debió ser un segmento analéptico, en virtud de una costumbre establecida por el texto, se vuelva relato en curso. En pocas palabras, se logra que el mundo de la infancia se meta, literalmente, en el hostel. Este mundo se actualiza, se realiza, para dar cumplimien-

to a un deseo que había quedado pendiente. Y es que en Elena Garro a menudo se convoca lo fantástico cuando es imposible conseguir lo que se desea mediante acciones reales. De lo autobiográfico se pasa a la ficción o, mejor, a lo fantástico. Podría aplicarse aquí este pensamiento que escribe Mario Vargas Llosa en *Cartas a un joven novelista*, aunque lo considero una generalización arriesgada: “La vida que las ficciones describen [...] no es nunca la que realmente vivieron quienes las inventaron, escribieron, leyeron y celebraron, sino la ficticia, la que debieron artificialmente crear porque no podían vivirla en la realidad” (12s.).

En “Las cuatro moscas” el juego con el tiempo conlleva un juego con el espacio. Dos tiempos diferentes (infancia y vejez) con sendos espacios (México y Madrid) convergen, a pesar de lo ilógico que pueda parecer, en la misma dimensión espacio-temporal. Aplicando la tipología de los juegos fantásticos que propone Flora Botton (192-193), éste sería un caso a la vez de tiempos simultáneos y espacios superpuestos, como ocurre, por ejemplo, en *El otro* de Jorge Luis Borges o en *La noche boca arriba* de Julio Cortázar. En “Las cuatro moscas” la simultaneidad de tiempos y la superposición de espacios se reflejan en la confusión que se verifica entre las secuencias analépticas y el presente de la narración. Ello quiere decir que la trasgresión no es sólo a las leyes de la física; también se atenta contra una convención narrativa: por lo general las anacronías (analepsis y prolepsis) se señalan a sí mismas para orientar al lector (“años antes”, “muchos años después”, etc.). Pero aquí lo que se persigue es, precisamente, desorientar al lector para producir la ilusión de tiempos simultáneos y espacios superpuestos.

Lo mismo que en el cuento anterior, “Una mujer sin cocina” se estructura sobre la base de dos tiempos con sus respectivos espacios: el exilio de Lelinca en Madrid y su infancia en la ciudad de México, evocada desde la capital española. Se trata, pues, de dos historias también, pero con la diferencia de que en este caso se establece un

paralelismo entre ambas que no se observa en “Las cuatro moscas”. La historia de Lelinca en Madrid y la de Lelinca en México se desarrollan el mismo día y el mismo mes, un 28 de junio, pero, desde luego, con una distancia de muchos años.

“Una mujer sin cocina” es uno de los cuentos más conmovedores de Elena Garro. En él la soledad es total. Vemos a la protagonista caminando sola por las calles de Madrid, sin Lucía, sin *Lola* y sin *Petrouchka*. Más que nunca Lelinca se siente como un fantasma, es decir, como una no persona. No tiene a donde ir, no conoce a nadie ni nadie la conoce: “Había aprendido a ser fantasma recorriendo avenidas y cuartos amueblados. Vagamente recordaba que alguna vez había existido” (212). Lo único que le queda son algunos recuerdos de su infancia, o sea, de cuando existía: un jardín maravilloso con “fuentes alborozadas, jacarandás tendidas como sombrillas moradas y tulipanes rojos” (211) y, sobre todo, una cocina, “el lugar donde sucedía lo maravilloso” (219): “los postres, los hechos históricos, las hadas, los enanos y las brujas que salían de las bocas de las criadas” (220). Este jardín y esta cocina, de los que por supuesto carece Lelinca en el exilio, se parecen a los que se describen en los cuentos sobre la infancia de *La semana de colores*, pero con la diferencia de que ya no se disfruta en ellos; ahora sólo se evocan con nostalgia porque, como dice Esther Seligson en un ensayo sobre Elena Garro: “después está el exilio. El paraíso perdido del artista es su infancia, el jardín de todos los olores y todos los sabores, de todos los colores y todas las texturas, de todos los sonidos y todos los silencios” (24).

Durante el recorrido por Madrid, los recuerdos de Lelinca se remontan al 28 de junio en la ciudad de México, cuando ella y Evita se veían acosadas por un siniestro hombre de traje negro que les ofrecía dulces, pasteles, globos y un paseo en lancha por el lago de Chapultepec. Las niñas corren desesperadas para escapar del hombre. En la huida se separan y Lelinca se pierde en la enorme ciudad por tiempo indefinido. Su única preocupación es encontrar su casa, su

familia y el vestido verde que ha reservado para ir a la iglesia el 29 de junio a conmemorar el día de San Pedro y San Pablo. Pero nunca los encuentra.

En la secuencia analéptica se intercalan con frecuencia breves segmentos narrativos introducidos por el adverbio “ahora”, deíctico que aquí se emplea con deliberada ambigüedad, pues se refiere a la vez al presente y al pasado. Y es que las dos historias se van contaminando mutuamente, como se contaminan la historia del moteca y la del motociclista en *La noche boca arriba* de Julio Cortázar. La Lelinka de Madrid se empieza a ver perdida en la ciudad, buscando el hostel donde vive y donde cree que se halla el traje verde que necesita para ir a misa el próximo día. Asimismo, el exilio de Lelinka contamina la otra historia. El sentimiento de soledad se transfiere al pasado: de pronto Lelinka niña se queda sorda y la avenida Jalisco se convierte en un lugar totalmente despoblado, sin vida: “En el mundo no quedaba nadie, ni una hormiga, ni un caballo, ni un perro, sólo el hombre vestido de negro que las sujetaba por los hombros” (215). El paralelismo entre las dos historias es, por tanto, consecuencia de dicha contaminación. Veamos un pasaje donde se pasa de la secuencia analéptica a la confusión total entre ambas historias, confusión a tal grado que, desde la perspectiva de la Lelinka exiliada, el perseguidor de las niñas continúa persiguiéndola en Madrid. Nótese la ambigüedad del deíctico “ahora”:

Lelinka se preguntó cuánto habían corrido. La iglesia estaba cerrada hacía ya tiempo, por eso no entraron y tuvieron que seguir corriendo [...] ¿Cuánto habían corrido? No pudo saberlo, pues ahora continuaba corriendo sola para escapar del hombre vestido de negro y estaba muy cansada. Además hacía calor y la ciudad había cambiado ¡tanto! que era una ciudad desconocida y en donde nadie la conocía, sólo el hombre vestido de negro (216).

La historia de Lelinka en México queda en suspenso y entonces vemos a la Lelinka exiliada llegando a su hostel muy tarde en la no-

che donde la reciben, enfadados por su retraso, Pascual y Atanasia, los dueños de la casa. Como en las pesadillas, las escaleras que conducen a su habitación se vuelven interminables, porque el hombre vestido de negro viene tras ella. Lelinca entra por fin a su habitación y descubre en un muro blanco una como fotografía en la que aparecen sus cuatro tías vestidas de luto (por la muerte de la madre de Lelinca) mirándola con severidad. A continuación, vestida de color miel pálido, entra su madre en la habitación y se coloca en el centro de la fotografía, desde donde mira a Lelinca “con ojos llenos de un reproche infinito” (225). De pronto, su madre desaparece atravesando el muro blanco, seguida de las cuatro tías enlutadas. Lelinca grita “¡Mamá!”, corre hacia el muro, lo atraviesa también y se encuentra en la vieja cocina de su casa. Allí están Tefa la cocinera y su hermana Evita reprochándole su tardanza de años y su ausencia el día de la muerte de su madre. Lelinca llora. Pero, ¿cuál de las dos? En realidad, lloran la niña y la vieja. Porque ahora el presente y el pasado se han amalgamado a tal punto que Tefa es al mismo tiempo la cocinera de antaño y una india envejecida. También Evita es a la vez niña y vieja. En virtud del paralelismo entre las dos historias, el regaño de Tefa va dirigido a las dos Lelincas: “Desobedeciste a tus padres. Te fuiste corriendo ese domingo. Anduviste en parajes lejanos, abandonada de tus padres y contaminada por extraños, por eso me quedé yo a esperar en la cocina [...] Pensaste sólo en vanidades” (227).

Lelinca ha regresado por fin a la cocina de su infancia. Sin embargo, ésta ha dejado de ser el lugar donde sucedía lo maravilloso para convertirse en una “cocina oscura”, una especie de limbo en el cual, según Tefa, Lelinca deberá permanecer si se le niega la entrada a la gloria: “Si no te permiten entrar, volveremos aquí, a esta cocina oscura, en donde te expliqué los dos caminos, el de las rosas y el de las espinas y que tú no quisiste escuchar y sembraste la desdicha en tu familia” (228).

Parece innecesario explicar por qué el cuento es fantástico, ya que, según se habrá podido notar, “Las cuatro moscas” y “Una mujer sin cocina” son en cierta medida variaciones sobre los mismos temas y sobre la misma estructura. Baste decir que en el segundo la simultaneidad de tiempos y espacios se presenta como un hecho sobrenatural, incomprendible desde un punto de vista racional y aun desde la perspectiva de Lelinca, quien se siente “confundida” cuando se ve al mismo tiempo como vieja y como niña.

Evidentemente, los cuentos se parecen en lo que respecta a la “actualización” del pasado. No obstante, hay diferencias en cuanto a la relación entre la historia que corresponde al presente de la narración y la historia “evocada”. En el primer cuento las historias son completamente distintas y el único contagio que se observa es en el hecho de que Lelinca niña se siente extranjera –lo mismo que Lelinca adulta en Madrid– en su propio país. En el segundo, las historias son similares gracias a un contagio mutuo que se debe a su vez a cierta contigüidad psicológica.

Hay otra diferencia fundamental, pero esta vez en lo referente a la función de lo fantástico. En “Las cuatro moscas” la convocatoria de lo fantástico obedece, como ya sugerimos, al deseo de alcanzar la felicidad cuando no es posible mediante acciones reales. La jabonería se actualiza en el hostel para satisfacer un deseo que se origina en la infancia, deseo insatisfecho que parece simbolizar todos los deseos insatisfechos del personaje adulto. En “Una mujer sin cocina” lo fantástico sirve para buscar en el paraíso perdido de la infancia el pecado original que engendra la tragedia.

Ahora bien, ese retorno fantástico a la infancia en busca de satisfacciones y de explicaciones fue, quizá, el camino equivocado no tanto en términos estéticos, sino más bien en términos psicológicos, porque dicho retorno parece desplazar, inconscientemente, la verdadera causa de la trágica vida de Elena Garro: la paranoia, el delirio de persecución, que no comienza en la infancia, sino inmediatamente

después de aquellas declaraciones, que jamás se mencionan en el libro, contra los intelectuales mexicanos en 1968. Acaso la mejor prueba de ese desplazamiento que oblitera la verdad sea la ausencia en el texto de la palabra “paranoia”, como si la escritora creyera, efectivamente, en la realidad de la persecución. Fiel a su enfermedad mental hasta su muerte, Elena Garro, al igual que todos los paranoicos, nunca puso en duda que la persecución que sufría no era más que una invención, la más aterradora de sus ficciones fantásticas.

Bibliografía

- Botton Burlá, Flora, 1994, *Los juegos fantásticos*, UNAM, México.
- Calderón Bird, Raúl, 1998, “Lo fantástico en *La semana de colores*” en *Traduic*, núm. 14 (otoño-invierno), pp. 28-32.
- Freedman, Alfred M., Harold I. Kaplan y Benjamin J. Sadock, 1975, *Compendio de Psiquiatría*, trad. Jorge Freixas y Antonia Grimalt, Salvat, Barcelona.
- Garro, Elena, 1980, *Andamos huyendo Lola*, Joaquín Mortiz, México.
- Carballo, Emmanuel, 1994, “Elena Garro” en *Protagonistas de la literatura mexicana*, 4ª ed. aumentada, Porrúa, México, pp. 475-486.
- Genette, Gérard, 1989, “Discurso del relato” en *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, pp. 75-331.
- Meyer, Doris, 1987, “Alienation and Escape in Elena Garro’s *La semana de colores*” en *Hispanic Review* 2 (primavera), pp. 153-164.
- Ramírez, Luis Enrique, 2000, *La ingobernable. Encuentros y desencuentros con Elena Garro*, Hoja, México.
- Robles, Martha, 1989, *Escritoras en la cultura nacional*, vol. 2, Diana, México.
- Seligson, Esther, 1988, “In illo tempore (Aproximación a la obra de Elena Garro)” en *La fugacidad como método de escritura*, Plaza y Valdés/Plaza y Janés, México, pp. 23-28.
- Todorov, Tzvetan, 1998, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, Coyoacán, México.
- Vargas Llosa, Mario, 1997, *Cartas a un joven novelista*, Ariel/Planeta, México.