



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA-<sup>Iztapalapa</sup>  
DIVISION DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

POSGRADO EN HUMANIDADES  
Maestría en Teoría Literaria

*TIEMPO, ESPACIO Y FANTÁSTICO EN “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS”  
Y “¿QUÉ HORA ES?...” DE ELENA GARRO.*

*Asesora*

*Dra. Aralia López González*

Jenny Ostrosky Shejet

*Para Aralia López González,  
cuestión de hermandad.*

## ÍNDICE

<b>I. INTRODUCCIÓN</b>	6
<b>2. EL PROBLEMA DEL TIEMPO</b>	28
2.1 Tiempo mítico y tiempo profano	29
2.2 Tres concepciones filosóficas generales del tiempo	34
2.2.1 Como orden mensurable del movimiento	35
2.2.1.1 Como movimiento intuido o estado del alma	36
2.2.1.2 Como estructura de posibilidades	37
2.3 La temporalidad en el relato	45
2.4 La espacialidad en el relato	56
2.4.1 Reflexiones en torno al espacio y la narración	60
2.4.2 Una mirada al espacio ritual	
2.4.3 El espacio y la metalepsis	
2.4.4 Algunas consideraciones sobre la espacialidad en “El mentiroso”, de Elena Garro	
<b>3. TIEMPO Y NARRACIÓN EN LA OBRA DE ELENA GARRO</b>	67
3.1 Elena Garro: la obra	68
3.2 Breve atisbo al cuento fantástico en Hispanoamérica (Contexto literario de Elena Garro)	72
3.3 Una Malinche al revés: Análisis de “La culpa es de los tlaxcaltecas”	76
3.3.1 Acontecimientos de acuerdo con la historia: tiempo lineal	76
3.3.2 Esquema de las secuencias en el tiempo lineal	77
3.3.3 Aproximación a los acontecimientos de acuerdo con el discurso: tiempo circular	78
3.3.4 Esquema de las secuencias en el tiempo circular	80
3.3.5 Redención amorosa en el tiempo circular en “La culpa es de los tlaxcaltecas”	81

3. 4	El instante eterno: Análisis de “¿Qué hora es?...”	92
3. 4. 1	Acontecimientos de acuerdo con la historia: tiempo lineal	92
3. 4. 2	Esquema de las secuencias en el tiempo cronológico	93
3. 4. 3	Aproximación a los acontecimientos de acuerdo con el discurso: tiempo circular	95
3. 4. 4	Esquema de las secuencias en el tiempo circular	97
3. 4. 5	Redención amorosa en el tiempo circular en “¿Qué hora es?...”	98
<b>4.</b>	<b>CONCLUSIONES</b>	<b>110</b>
4. 1	La deformación temporal y espacial con fines estéticos y como re-configuración de la experiencia vital	111
4. 2	La filiación fantástica de “La culpa es de los tlaxcaltecas” y de “¿Qué hora es?...”	113
<b>5.</b>	<b>APÉNDICES</b>	<b>119</b>
5. 1	Obras de Elena Garro de acuerdo a su primera fecha de publicación	120
5. 2	Relación de publicaciones de Garro por género aparecidas como libros	123
5. 2. 1	Teatro	124
5. 2. 2	Novela	123
5. 2. 3	Memoria y ensayo	113
5. 2. 4	Cuento	113
<b>6.</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>125</b>
6. 1	Textos de Elena Garro	126
6. 2	Entrevistas	127
6. 3	Traducciones	128
6. 4	Bibliografía citada	129

## INTRODUCCIÓN

— *¿Cuánto ha que bajé? —preguntó Don Quijote.*  
 — *Poco más de una hora —respondió Sancho.*  
 — *Eso no puede ser —replicó Don Quijote, porque allá me anocheció y amaneció, y tornó a anochecer y a amanecer tres veces; de modo que a mi cuenta, tres días he estado en aquellas partes remotas y escondidas a la vista nuestra.*  
**Miguel de Cervantes Saavedra. *Quijote* II, 23.**

Ser que cuestiona frente al mundo que decepciona, el humano, está inexorablemente sumergido en el tiempo y en el espacio, conceptos generadores de reflexiones, temas, motivos, metaficciones y enigmas de la ciencia, la filosofía y de la literatura a lo largo del acontecer, si consideramos con Ortega y Gasset que la vida, además de que implica un “estar emplazado en tiempo y espacio” es una revelación, un no conformarse con ser, sino comprender o ver que se es, un enterarse. Es el descubrimiento incesante que hacemos de nosotros mismos y del mundo que nos rodea.”<sup>1</sup>

El problema del tiempo<sup>2</sup>, amén de las distintas aproximaciones que implican tanto un enfoque científico como humanista, es uno de los medulares en la historia del pensamiento y de la imaginación creadora. Ancestrales expresiones artísticas y

---

<sup>1</sup> José Ortega y Gasset, "¿Qué es la filosofía? ", en *Obras completas*, 7, 1997, Madrid, Alianza Editorial-Revista de Occidente, pp. 273-438.

<sup>2</sup> Aunque conceptualmente ha estado subordinado al tiempo, el espacio —sobre todo en los intereses investigativos de la poética— ha ido tomando una mayor relevancia; para este trabajo me interesa el espacio desde el punto de vista ritual (en el que acontece una disolución de las identidades y las autonomías subjetivas) y desde el enfoque de cómo interviene la espacialidad en el relato con el fin de tornarse estético, asunto que trataré más adelante.

relatos de todas las latitudes y aconteceres, por lo general ponen de manifiesto dualidades ligadas esencialmente al transcurrir, tales como: tiempo profano y tiempo sagrado; tiempo real y tiempo irreal; tiempo existencial y tiempo mítico; preguntas formuladas a través de binomios que, si profundizamos más allá de la simple nomenclatura, no son tales de modo tajante, puesto que muchas acciones humanas han mezclado concepciones temporales sagradas con acciones que se realizan en el marco del tiempo lineal, como sucede con algunas celebraciones que si bien en la Antigüedad estaban relacionadas con visiones rituales, han trascendido a otras épocas con transformaciones y sincretismos (como sucede con algunas festividades contemporáneas basadas en ceremonias de varias religiones primordiales), mediante una estructura ritual en la que lo sagrado y lo profano se combinan, mixturán y subsumen en una nueva unidad y una nueva significación que constituye una liturgia iniciática de muerte y resurrección, donde ambos extremos son inseparables e imprescindibles.

El enigma del tiempo, eje sobre el cual no en vano Heidegger sitúa “el genuino horizonte de toda comprensión y toda interpretación del ser”<sup>3</sup>, está al parecer irremediabilmente asociado con la concepción de la relatividad del ser emplazado en el mundo y frente a la muerte. Acaso la cosmovisión de la Antigüedad, cercana a los ciclos naturales, está más ligada al llamado tiempo circular, en el que la muerte es considerada como una de las etapas de la trasmigración del espíritu<sup>4</sup>; ciclos que se cierran y abren en virtud de voluntades inaccesibles y sagradas dominan la visión del mundo en torno a los misterios del nacimiento, la fertilidad y la muerte —entre la que puede contarse la prehispánica—

---

<sup>3</sup> Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, trad. José Gaos, México, FCE, 1974, p. 27. Posteriormente Ricoeur retomará el binomio comprensión/interpretación como una doble operación; en la primera el lector se *une* al texto y en la segunda, es capaz de vivenciar fenomenológicamente dicha comprensión, de allí el concepto hermenéutico de interpretación como un profundizar en la descripción fenomenológica de la comprensión.

<sup>4</sup> Al exponer ejemplos de usos y costumbres primitivas vigentes en la actualidad, James George Frazer comprueba la práctica de rituales basados en la creencia de la trasmigración de las almas a otros cuerpos humanos o de animales. Cf. *La rama dorada*, México, FCE, 1998, pp. 570 y ss.

del tiempo como espiral o eterno retorno, doctrina que Mircea Eliade sustenta en el hecho de que “la formulación en términos modernos de un mito delata, por lo menos, el deseo de hallar un sentido y una justificación a los acontecimientos históricos... [de allí que] la suspensión del tiempo profano correspondiese a una necesidad profunda del hombre arcaico”.<sup>5</sup> Por otra parte, Eliade afirma que hasta la fecha en varias cosmovisiones religiosas, “la *historia* que se atribuye al universo es limitada, ya que el fin del mundo coincide con el aniquilamiento de los pecadores, la resurrección de los muertos y la victoria de la eternidad sobre el tiempo”.<sup>6</sup>

¿Cómo se relaciona la literatura con la experiencia temporal? ¿La ficcionalización de tiempo y espacio nos conducen a otra forma de vivir o de asumir la existencia humana? ¿Puede la relación tiempo-narración abrir alguna comprensión entre imaginación creadora y angustia existencial?

Siguiendo a Paul Ricoeur, para aprehender plenamente la experiencia temporal el lenguaje conceptual no puede menos de confesarse aporético<sup>7</sup>; por ello, la metáfora como generadora de una nueva pertinencia semántica (ya que el lenguaje poético no es sólo un “otro modo” de decir sino que es una forma de “decir más”, de significar tanto en el discurso como en la vida, en virtud de la plusvalía de sentido generada por el trabajo semántico de ésta) y la trama —en tanto integradora de elementos múltiples, híbridos y dispersos— constituyen medios privilegiados mediante los cuales el ser re-configura, sin caer en aporías, su experiencia espacial y temporal, lo que demuestra que entre la actividad de narrar

---

<sup>5</sup> Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, trad. Ricardo Anaya, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 43.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 126-127. Por su parte, El teólogo Howard H. Cox sostiene que el rito humaniza al espacio en tanto que el mito lo hace con el tiempo, por lo que el ritual ofrece un conjunto de conexiones a través de las cuales la emoción y la fantasía pueden expresarse. Cf. *Las fiestas de locos. Ensayo sobre el talante festivo y la fantasía*, Taurus, Barcelona 1983, p. 87.

<sup>7</sup> En el discurso filosófico el término “aporía” alude a la dificultad lógica que presenta un problema especulativo.



una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental.

Por ello, bajo la consideración ricoeuriana de la metáfora viva y de la trama fingida (en tanto innovaciones semánticas en virtud de su poder heurístico) como principios de comprensión de la experiencia humana del tiempo, y en virtud de que las construcciones espacio-temporales se integran a la imaginación creadora para significar más profundamente la historia y el discurso, elegí analizar dos cuentos de Elena Garro<sup>8</sup> que en mi opinión, no sólo tematizan el problema de la existencia temporal del ser en el mundo, sino que al interior están contruidos por diversos juegos y metalepsis<sup>9</sup> espacio-temporales que, al confrontar lo natural con lo sobrenatural y por medio de juegos narrativos que implican diversas instancias de alteridad tanto espaciales como temporales, logran una filiación genérica fantástica.

Antecedo a la visión de Ricoeur un análisis narratológico de las secuencias de acuerdo a la visión estructural que separa la *historia* (la manera en que se suceden los acontecimientos) del *discurso* (la manera como el lector se entera de éstos), a pesar del hecho de que el tiempo del discurso es, necesariamente, un tiempo lineal y sucesivo, por ser así la naturaleza del lenguaje; en tanto que el tiempo de la historia es pluridimensional, preocupación que encontramos ya en la *Poética* de Aristóteles, al referirse a la dicotomía *mímesis* (representación) y *diégesis* (narración), uno de los puntos fundacionales de partida en lo concerniente a

---

<sup>8</sup> Me tomo la libertad de citar otros textos de la autora relacionados con el tema del manejo específico de las categorías espacio-temporales, en específico el cuento “El mentiroso” (incluido en *Andamos huyendo Lola*), en el que la espacialidad tiene un énfasis específico en lo referente al emplazamiento del personaje, en las transformaciones rituales de las atmósferas por las que éste transita y en el rumbo del discurso.

<sup>9</sup> Utilizo el término metalepsis como lo concibe Gérard Genette, es decir, como manipulación —figural y ficcional— que a veces anuda al autor con su obra, al productor de una representación con la propia representación, en una práctica transgresiva, en la que los límites entre autor y espectador pueden confundirse en una vertiginosa puesta en abismo, o bien se rompen las reglas deliberadamente para que los entes narrativos salten de un marco a otro Cf. *Metalepsis, de la figura a la ficción*, FCE-Argentina, 2004.

diversos acercamientos al texto como urdimbre, a partir de la sucesión de las acciones que posibilita mostrar en el diálogo por una parte; o narrar, por otra.

Casi sobra señalar que la respuesta literaria al problema existencial del tiempo sólo puede generarse mediante el impacto estético de los textos, y si bien la ilación espacio-temporal de los acontecimientos constituye una diégesis en primer grado, según Yuri Lotman el texto se torna artístico cuando el lector se halla ante una metadiégesis o narración en segundo grado, una modelización mediante la cual pasan a ser objeto de atención aquellos factores semióticos que divergen de la estructura natural de la lengua.<sup>10</sup>

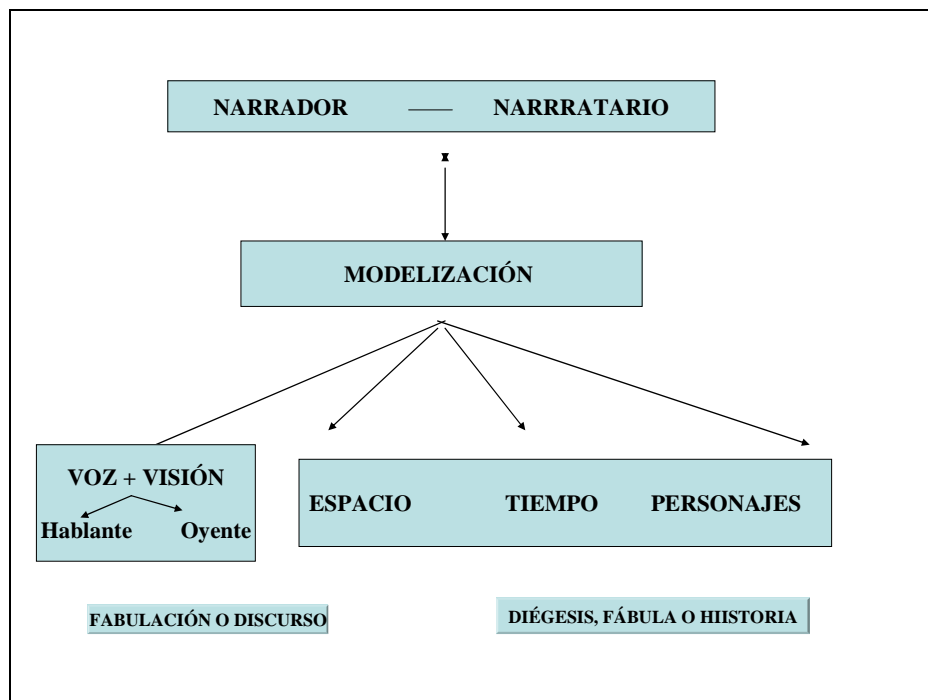
La modelización comprende por una parte a la voz y la visión y por otra, en continua interacción, al espacio, al tiempo y a los personajes. La modelización, en este sentido se identifica con el proceso de re-configuración al que alude Paul Ricoeur, mediante el cual el lector encuentra la comprensión plena de la experiencia humana del ser en el tiempo. Vista desde una perspectiva general, la modelización está relacionada con la búsqueda de sentido de la realidad humana en la interacción de la comprensión, el discurso y el ser. Ricoeur considera que el ser encuentra sentido al tiempo a través de la comprensión de múltiples signos, ya que el ser es el reflejo de las diferentes manifestaciones de lo humano en el discurso.

El siguiente esquema representa una interpretación de Joan Oleza en cuanto a las categorías semántico-pragmáticas que subyacen a las técnicas retóricas del narrador como modelizador del universo narrativo, ya que la narración no sólo implica una voz y una visión, sino una compleja red de relaciones entre la fábula (historia vivida por los personajes en una historia y un tiempo) y la fabulación (el discurso, el proceso narrativo).<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, trad. Victoriano Imbert, Madrid, Istmo, 1978, p. 20.

<sup>11</sup> Joan Oleza, "Discurso y espacialidad en el relato", en *Cuadernos de Filología I*, Valencia, Facultad de Filología, 1980, pp. 49-85.



En esta misma línea y con relación a la función del espacio en la diégesis, Antonio Garrido Domínguez afirma: "A primera vista el espacio desempeña dentro del relato un contenido puramente ancilar: es el soporte de la acción. Sin embargo, una consideración un poco más atenta revela de inmediato que el espacio en cuanto componente de la estructura narrativa adquiere enorme importancia respecto de los demás elementos, en especial, el personaje, la acción y el tiempo".<sup>12</sup>

Considero que a través del desglose de las unidades constitutivas del relato es posible ejercer una valoración del discurso literario y que el estudio de la lengua perfila un camino que conduce al contenido de lo que en ella está escrito que permite inteligir el impacto estético de los relatos, al que, como mencioné, Lotman definió como "sistema de modelización secundaria", y que concibió como un

<sup>12</sup> Antonio Garrido Domínguez. *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 207.

entrelazamiento en el que lo sintagmático a nivel de la jerarquía del texto artístico se revela como semántico a otro nivel, que se actualiza plenamente en el acto de leer.<sup>13</sup> Desde la perspectiva hermenéutica, Has-Georg Gadamer se refiere al artificio, permanencia y poder dialógico del texto al sustentar que al leer “nuestra mente no sólo conoce lo que se dice sobre lo bello y lo que expresa la autonomía de la obra de arte, independientemente de cualquier relación de uso, sino que nuestro oído oye y nuestra comprensión percibe el brillo de lo bello como su verdadero. El intérprete que aporta sus razones desaparece, y el texto habla”.<sup>14</sup>

Sobre la modelización mediante la cual en el relato el tiempo sucesivo se torna pluridimensional mediante artificios narrativos ya en 1925, Boris Tomashevski establecía la distinción entre trama (*lo que en efecto ha ocurrido*) y argumento (*la manera en que el lector se ha enterado de lo sucedido*), al sostener que: “la trama se opone al argumento, el cual aunque está constituido por los mismos acontecimientos, respeta en cambio su orden de aparición en la obra [aunque no sea lineal] y la secuencia de las informaciones que nos los representan”.<sup>15</sup>

Así, si bien toda relación narrativa implica un discurso que integra una sucesión de acontecimientos en una acción, no sobra afirmar con Claude Bremond que, por una parte, dichos acontecimientos deben ser “de interés humano” y, por otra, que la sucesión de éstos, lleva implícito un manejo artificioso por parte del narrador, ya que sin esta característica no hay relato “sino, por ejemplo, descripción (si los objetos del discurso están asociados por una **contigüidad espacial**), deducción (si se implican uno al otro), efusión lírica (si se evocan por metáfora o

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>14</sup> “Texto e interpretación”, en *Verdad y Método II*, trad. Manuel Olasagasti, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1992, pp. 319-347.

<sup>15</sup> Boris Tomashevski, “Temática”, en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol, México, Siglo XXI, 1995, pp. 202-203. [El énfasis es mío].

metonimia), etc. Donde no hay integración en la unidad de una acción, tampoco hay relato, sino sólo *cronología*, enunciación de una serie de hechos no coordinados”.<sup>16</sup>

Bremond, al igual que Lotman, sugieren la existencia de un trabajo estético por parte del narrador, en aras de construir una acción de interés humano, lo que nos lleva al manejo artístico mediante el cual el tiempo pluridimensional y metafórico de la trama se plasma en el tiempo sucesivo del discurso.

La totalidad de tiempos y espacios urdidos en la historia, aunque no sigan un orden, requieren ser expuestos sucesivamente, y es *asunto* del narrador el poder presentar tramas en las que el manejo temporal puede alterarse, manipularse mediante pliegues y/o alternancias; retracciones y/o distendimientos; retrocesos (tiempo regresivo) o bien mediante el recurso de la apelación al eterno retorno (tiempo cíclico).<sup>17</sup>

Al respecto, vuelvo al análisis que sobre la lógica narrativa realiza Boris Tomashevski:

Las inversiones temporales en la narración son posibles en virtud del vínculo que los motivos establecen entre las partes. No sólo la exposición, sino también una parte cualquiera de la trama puede ser dada a conocer al

---

<sup>16</sup> Claude Bremond, “La lógica de los posibles narrativos”, en Roland Barthes (comp.). *Análisis estructural del relato*, México, Premiá editora, 1986, p. 102. [El énfasis es mío]. Subrayo la contigüidad espacial en virtud de que ciertamente la narración está subordinada a la descripción; sin embargo, es menester desde el punto de vista narrativo no despojar a la espacialidad de significatividad de la acción, de allí que estudios posteriores como los de Gérard Genette (*Figures III*, París, Editions du Seuil, 1972), demuestran que es prácticamente imposible dar cuenta de acontecimientos sin la concurrencia de un elemento descriptivo mínimo, inherente a ciertas formas lingüísticas que influyen también en la modelización del relato.

<sup>17</sup> En el marco de la literatura hispanoamericana del siglo XX podrían considerarse como ejemplos magistrales de dichos manejos temporales y espaciales cuentos como: con relación a contracciones y distensiones: “El milagro secreto”, de Jorge Luis Borges (*Artificios*, 1944); en cuanto a tiempo regresivo: “Viaje a la semilla”, de Alejo Carpentier (1944, primera edición en forma de plaquette con ilustraciones de Esteban Boloña); en lo concerniente al manejo de pliegues y alternancias: “La noche boca arriba”, de Julio Cortázar (*Final del juego*, 1956); y como muestra del desarrollo del tiempo cíclico: “Continuidad de los parques”, también de Cortázar (*Ibid.*). A diferencia de otros discursos, como el cinematográfico que permite estos “tropos en el tiempo”, el discurso literario los efectúa mediante juegos artísticos que no pueden transgredir la sucesión lineal propia del proceso escritural, en lo referente a la necesidad de colocar una frase tras otra.

lector después de que éste ha sido enterado de lo que ocurre a continuación.<sup>18</sup>

Tzvetan Todorov, por su parte, retoma los conceptos de trama y argumento y los denomina, bajo la misma significación, “historia” y “discurso”. Todorov consideró, sin embargo, que algunos de los formalistas no habían apreciado del todo el enfoque del relato como historia (al pensarlo casi sólo en su faceta de discurso), puesto que para él, el argumento también determina el impacto estético, amén de que según afirma: “el problema de la presentación del tiempo en el relato se plantea a causa de la diferencia entre la temporalidad de la historia y la del discurso, ya que **mientras que el tiempo del discurso es lineal, el de la historia es pluridimensional**, por lo que en los textos literarios el autor no trata de recuperar esta sucesión “natural”, en virtud de que utiliza la deformación temporal con ciertos fines estéticos.<sup>19</sup>

Como estrategia para acercarse al conocimiento del artificio del narrador, Todorov comparte con Tomashevski la importancia de ejercer una comparación entre el orden de los acontecimientos en el tiempo lineal y de éstos vistos desde el texto que se torna estético mediante el artificio discursivo, el cual permite lograr un tiempo de varias dimensiones valiéndose, sin embargo, de la linealidad del lenguaje escrito.

Es justamente esta *deformación temporal con fines estéticos* la que me induce, además de reconocer el artificio estético de dos cuentos de Elena Garro, a pensar en una filiación fantástica de éstos. Para hacer alusión a dicha referencia

---

<sup>18</sup> Boris Tomashevski, *art. cit.*, p. 209. No sobra agregar que para este narratólogo los motivos constituyen la armazón temática de la obra y por ello es que la trama se muestra como el conjunto de los motivos considerados en su sucesión cronológica y en sus relaciones de causa efecto, mientras que el argumento es el conjunto de motivos, pero dispuestos con el arreglo que observan en la obra, por lo que sostiene que el argumento es “una construcción enteramente artística”; lo que llama motivos libres son prescindibles, en tanto que los asociados constituyen el eje medular del relato. Cf. *art. cit.*, pp. 203-204.

<sup>19</sup> Tzvetan Todorov, “Las categorías del relato literario”, en Roland Barthes (comp.), *op. cit.*, p. 178. Retomo esta consideración al referirme al contexto literario de Garro y en el análisis de los textos. [El énfasis es mío].

genérica, opté por seguir la taxonomía propuesta por Pampa O. Arán, respecto a la necesidad actual de distinguir “entre **lo fantástico** como categoría epistemológica que puede alimentar diferentes géneros en otros discursos (creencias religiosas, fenómenos de ocultismo, magia, folklore, etc.), y **el fantástico** que remite en clave literaria, a la oposición con el realismo y que ha servido para caracterizar de manera imprecisa una vasta producción literaria cuyo régimen verosímil es diferente”.<sup>20</sup>

Con el objeto de evitar caer en sutilezas mayores y en muchas ocasiones sólo de terminología, así como en discusiones en torno a las llamadas estéticas de lo irreal,<sup>21</sup> me ciño a lo mencionado anteriormente y sitúo los cuentos que aquí analizo, bajo la óptica del fantástico moderno, que según Pampa O. Arán abraza *deliberadamente* discursos relacionados con el hecho de imaginar mundos posibles y que, a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, emprenden la búsqueda del estatuto de su autonomía genérica; además de considerar, conjuntamente con la investigadora argentina, el hecho de que el fantástico literario moderno ciertamente incorpora anomalías y excesos, a través de elementos discursivos estéticos, (que acaso las formas tradicionales no contenían, tales como recursos de analepsis, prolepsis y metalepsis; polisemia espacial y temporal, sólo por citar algunos) en un afán por enfatizar la *oposición* del mundo de la ficción con el mundo conocido.<sup>22</sup>

En este mismo sentido, me adhiero a la visión de otra estudiosa del género, Rosalba Campra, quien al referirse a la literatura fantástica también apuesta por restar énfasis a etiquetas genéricas y/o tipologías, y atender de manera orgánica (es

---

<sup>20</sup> Pampa O. Arán, *El fantástico literario. Aportes teóricos*, Córdoba-Argentina, Narvaja editor, 1999, p. 13. [El énfasis es de la autora]. Es importante señalar que, en efecto, una vasta producción literaria que abarca desde relatos medievales hasta cuentos contemporáneos ha sido encasillada bajo el término de fantástico.

<sup>21</sup> Mas adelante hago hincapié entre la problemática respecto a la ambigüedad en el uso crítico de los términos: realismo mágico, real maravilloso y fantástico, no alejados de sutilezas relacionadas con su definición, así como a algunos textos que podrían agruparse bajo esta denominación.

<sup>22</sup> Genette insiste en la necesidad de la crítica literaria narrativa de poner más atención a elementos “que en gran medida provienen de fuentes subjetivas y metadieéticas: recuerdos de personajes, sueños, presencias fantasmáticas, anticipaciones [y] distintas fabulaciones. *Op, cit.*, p. 18.

decir tanto a nivel de la semántica del fantástico, como de sus historias y de su expresión verbal y discursiva), su efecto transgresor en cuanto al conflicto de entes y saberes al interior del relato. De esta manera, según Rosalba Campra, más que una simple oposición real-irreal, el fantástico organiza sus tramas en dualidades discursivas complejas como: **“yo/otro; aquí/otro espacio; ahora/otro tiempo”**.<sup>23</sup>

Añade Campra que en la literatura fantástica, sobre todo en la generada en América Latina después de la tercera década del siglo XX, “el extrañamiento es un cambio irreductible en cuanto no tiende a un efecto de sorpresa sobre la propia realidad [sino que] es el resultado de una **grieta en la realidad, un vacío inesperado que se manifiesta en la falta de cohesión del relato en el plano de la causalidad**”.<sup>24</sup> He aquí la construcción deliberada del uso de recursos discursivos que la imaginación creativa plasma en su afán de incidir en escenarios diferentes que cuestionan justamente nuestra percepción de “lo real”.

Por su parte, la aproximación de David Roas al fantástico contemporáneo también es aplicable a los dos cuentos que aquí se analizan ya que, no sólo toma en consideración la presencia de lo sobrenatural, sino que resalta la importancia de la presencia de lo que Pampa O. Arán llama “mundo conocido”, como generador de la escisión entre lo real y lo inusitado, en tanto referente de cotejo con los fenómenos sobrenaturales:

La literatura fantástica es aquella que ofrece una temática tendiente a poner en duda nuestra percepción de lo real. Por lo tanto, para que la ruptura antes descrita se produzca es necesario que el texto presente un mundo lo más real posible que sirva de término de **comparación con el fenómeno sobrenatural, es decir, que haga evidente el choque que**

---

<sup>23</sup> Rosalba Campra, “Los silencios del texto en la literatura fantástica”, en E. Morillas, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario-Siruella, 1991, p. 56. [El énfasis es mío].

<sup>24</sup> *Loc.cit.* [El énfasis es mío]. No sobra mencionar que la literatura fantástica en Hispanoamérica tiene antecedentes desde el siglo XIX, como lo demuestra Oscar Hahn en su libro *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX, estudio y textos*, México, Ed. Coyoacán, 1997. Un ejemplo podría verse claramente en “Lanchitas” (1880), cuento del veracruzano José María Roa Bárcena.



**supone la irrupción de una realidad cotidiana.** El realismo se convierte así en una necesidad estructural de todo texto fantástico.<sup>25</sup>

En un afán de terminar con esquemas y clasificaciones en torno a la presencia del fantástico en los textos contemporáneos Remo Ceserani, afirma con mucho acierto:

No se puede caracterizar a lo fantástico mediante un catálogo de procedimientos retóricos o una lista de temas exclusivos. Lo que lo caracteriza y lo ha caracterizado en particular en el momento histórico en que esta modalidad literaria toma cuerpo y concreción en una serie de textos bastante homogéneos entre sí, ha sido una combinación particular, un empuje particular, de estrategias retóricas y narrativas, artificios formales y núcleos temáticos. La modalidad literaria que así se ha producido ha servido para extender y ensanchar áreas de la ‘realidad’ humana interior y exterior que pueden estar representadas por el lenguaje y por la literatura y, aún más, para poner en discusión las realidades que se establecen en cada época histórica entre paradigma y realidad, lenguaje y nuestras estrategias de representación. Se trata, conviene añadir, de estrategias no sólo representativas sino también cognoscitivas.<sup>26</sup>

En este orden de cosas, a pesar de haber sido inscriptos por diversos sectores de la crítica como pertenecientes al realismo mágico o a lo real maravilloso, varios de los cuentos incluidos en *La semana de colores* (1964),<sup>27</sup> pueden mirarse desde la óptica de lo fantástico si tomamos en consideración los enfoques de Arán, Campra, Roas y Ceserani, en el sentido de que en la literatura realista el lector toma lo verosímil como verdad, en tanto que en la fantástica es lo imposible lo que se torna verdadero.

Al considerar la temporalidad como manejo narrativo en la enunciación para ubicar la modalidad discursiva, o más bien modalidades discursivas, dentro de las estéticas de lo irreal, a la que pertenecen algunos de los textos de Garro, nos

---

<sup>25</sup> David Roas, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2001, pp. 24-25. [El énfasis es mío].

<sup>26</sup> Remo Ceserani, *Lo fantástico* [trad. Juan Díaz de Atauri], Visor, Madrid, 1999, p. 100.

<sup>27</sup> Elena Garro, *La semana de colores*, México, Grijalbo, 1987. [Cito por la edición de 1989, que cambia el título del volumen por el de *La culpa es de los tlaxcaltecas*]. Además de los dos aquí analizados, algunos críticos han considerado como fantásticos los cuentos: “La semana de colores” y “El día que fuimos perros”.

enfrentamos a un largo debate entre disímiles posturas en torno a límites y definiciones de las estéticas designadas con los términos: realismo mágico, realismo maravilloso y fantástico; polémica que tomó especial énfasis a partir del surgimiento de lo que se llamó “nueva novela latinoamericana” difundida mundial y masivamente hacia finales de la década de los cuarenta y principios de los años cincuenta del siglo XX, y que agrupó autores que captaron el interés de la recepción y la crítica internacionales y a quienes un sector encasilló bajo el *boom* latinoamericano, que en términos de tradición, como afirma John S. Brushwood, responde entre otras cosas a una “herencia que llega a ser una combinación de modernismo, realismo, naturalismo y persistente romanticismo —entendiendo que estos términos se refieren a tendencias en vez de a escuelas estrictas—”.<sup>28</sup>

Al respecto Emir Rodríguez Monegal avala la “crítica de practicantes” (retomando el sentido del término empleado por T. S. Eliot)<sup>29</sup> que ejercieron los propios novelistas paralelamente al propio desarrollo de la narrativa hispanoamericana y considera que:

... esa crítica paralela fue, muchas veces, oída y hasta seguida por la crítica profesional. Aprovechada más o menos bien por unos y otros, llegó a fomentar algunos lugares comunes sobre la novela hispanoamericana: el realismo mágico, lo real maravilloso americano, la literatura fantástica, el barroco y el neo-barroco. Pocas veces, sin embargo, esas fórmulas fueron analizadas a fondo.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Brushwood, John S. *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*, México, FCE, 1984, p. 29.

<sup>29</sup> Es importante al respecto considerar los artículos y ensayos de Jorge Luis Borges en *Sur*, los de Juan Carlos Onetti en el suplemento *Marcha*, el “Prólogo” de Alejo Carpentier a *El reino de este Mundo*, los libros de Carlos Fuentes y José Donoso respecto a la nueva novela y al *boom*, el prólogo de Mario Vargas Llosa a los *Cuentos de Cortázar*, entre otros textos críticos de excelsos practicantes. También se debe a Eliot el concepto de “precursores”, en el sentido de que cada autor elige, crea, a sus predecesores así como a sus antecedentes relativos tanto a la historia como al discurso, tema que Borges retoma en “Kafka y sus precursores”, en *Otras Inquisiciones*, Barcelona, Emecé, *Obras Completas*, 1989, t. II. p. 88.

<sup>30</sup> “Prólogo”, en Irlemar Chiampi, *El realismo maravilloso*, Caracas, Monte Ávila, 1983, pp. 10 -11.

Nos encontramos, pues, ante un terreno impreciso en cuanto a delimitación de fuentes y fronteras ya que, si bien es aceptable pensar en influencias anteriores, es válido afirmar que la narrativa hispanoamericana de los últimos 60 años del siglo XX aportó notables contribuciones a la literatura de lo irreal, en algunos casos sustentadas en un concepto cultural sobre América Latina, y en otros no tanto.

La polémica, en algunas ocasiones vigente, entre las significaciones y taxonomías en torno al realismo mágico, lo real maravilloso y el “tercero en discordia” (la literatura fantástica) como lo llama Alicia Llarena,<sup>31</sup> se encontró a lo largo de la segunda mitad del siglo XX con varias interpretaciones.

En una rápida mirada retrospectiva, como se sabe, el término realismo mágico se utilizó en una primera instancia para referirse al arte europeo de entreguerras, de la mano del crítico alemán de artes plásticas Franz Roh en 1925. Sin embargo, unos años después empezó a usarse para definir una nueva narrativa hispanoamericana. Durante los años treinta, Jorge Luis Borges había hablado de realismo fantástico y más tarde Arturo Uslar Pietri utilizó el término de realismo mágico para referirse a la narrativa hispanoamericana.

A partir de los años cuarenta del siglo XX se produjo una renovación en la literatura del continente, caracterizada principalmente por enfatizar la forma peculiar en que se integró a la expresión literaria la cosmovisión hispanoamericana desde una estética que, podría decirse, mezcla aspectos del realismo con lo onírico y con lo fantástico. Uno de los aspectos más discutidos en torno a la autonomía de esta renovación de los antecedentes europeos es matizado por Valentín Pérez Venzalá:

El realismo mágico es un intento de renovación literaria muy unido a las renovaciones estéticas de las vanguardias europeas, pues aunque se caracteriza por el intento de reflejar la realidad americana, la mayoría de sus autores tienen un gran contacto con el mundo europeo, tanto con las

---

<sup>31</sup>Alicia Llarena, *Realismo Mágico y lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud*, Gaithersburg, USA/ Ediciones Hispamérica, 1997, pp. 53 y ss.

vanguardias poéticas, como con la novela europea más renovadora. En cierta medida la irrupción de la imaginación y de lo fantástico en la prosa hispanoamericana tiene que ver también con la presencia del mundo onírico en la literatura europea de vanguardia y con lo que se ha denominado fantástico moderno cuyo máximo representante sería Franz Kafka, y sus principales herederos en Hispanoamérica Julio Cortázar y Jorge Luis Borges.<sup>32</sup>

De esta suerte, en las diversas manifestaciones literarias de lo irreal en América Latina los sucesos más increíbles no se presentan, como sucede característicamente en el cuento fantástico tradicional, como algo que asombra tanto a personajes como a lectores, sino como parte de la realidad cotidiana, a pesar que sobre todo al principio de esta renovación hay una cierta afinidad estilística con las propuestas de las vanguardias europeas y de las publicaciones psicoanalíticas de la época, influenciadas naturalmente por las publicaciones freudianas.

La discusión, desde mi punto de vista, encontró un deslinde al considerar y matizar que si bien podría pensarse que en un inicio pudo haber influido cierto grado de europeización en algunas prácticas artísticas y literarias del realismo mágico en Hispanoamérica, con el tiempo y la praxis el realismo mágico fue adquiriendo visos específicos, al ser asumido e incorporado a los diferentes discursos de la literatura hispanoamericana; en tanto que lo real maravilloso fue engendrado como respuesta a circunstancias históricas y específicas de la tradición artística latinoamericana.

En un libro de ensayos posterior, *Tientos y diferencias*, el propio Carpentier amplía y afina su percepción de lo maravilloso:

...lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad,

---

<sup>32</sup> Valentín Pérez Venzalá, “Notas sobre el realismo mágico”, *Minotauro Digital*, febrero 2002, en <http://www.minotaurodigital.net/textos.asp?art=51&seccion=Literatura&subseccion=articulos>.

de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibida con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de estado límite.<sup>33</sup>

He aquí una de las diferencias esenciales entre lo fantástico y lo real maravilloso que si bien amplía las escalas de la realidad no ejerce un choque con ésta, amén de una carga histórica e ideológica de la mayoría de las obras agrupadas bajo esta modalidad literaria. Suscribo, al respecto la opinión de Aralia López González:

[...] lo real maravilloso americano implica tanto una categoría histórica como la consideración de la oralidad y de la voz colectiva; es decir, de una racionalidad “otra”. Sin esto no existe lo real maravilloso americano y es lo que lo diferencia del realismo mágico europeo, que es una categoría ahistórica y abstracta. Lo real maravilloso americano y el realismo mágico, términos que se piensan de manera intercambiable, prueban la distorsión y también la vacilación con que se asume (más bien no se asume) nuestra tradición latinoamericana en lo literario y en lo cultural, en sentido amplio.<sup>34</sup>

Por otra parte, Llarena considera que a partir de las aportaciones de Arturo Usler Pietri (*Letras y hombres de Venezuela*, 1948) y de Alejo Carpentier en su multicitado “Prólogo” a su novela *El reino de este mundo* (1949), la fijación de estas palabras abandonan ese año [1949] su vientre europeo, para pertenecer, con propiedad, a la historia de América Latina”.<sup>35</sup>

En su amplio y minucioso desglose en torno a las distintas aproximaciones críticas a los términos “realismo mágico”, “real maravilloso” y “fantástico” la estudiosa española considera que “adentrarse en la espesura de esta polémica supone darse cuenta de una variedad de criterios, puntos de vista, matices y

---

<sup>33</sup> Alejo Carpentier, “Lo real maravilloso americano”, en *Tientos y diferencias*, Montevideo Arca, 1973. La primera edición correspondió a la UNAM en 1964.

<sup>34</sup> Aralia López González, “El indigenismo y lo real maravilloso americano: discursos de la consecuencia”, en *Kipus, Revista Andina de Letras*, 3 1995, pp. 17-18.

<sup>35</sup> Alicia Llarena, *op. cit.*, p. 23.

metodologías que han intentado esclarecerlos, y percatarse asimismo de la inexistencia de un criterio común y colectivo al que referirse.”<sup>36</sup>

Sigo el discernimiento de Alicia Llarena para establecer esquemáticamente los peldaños clave de la evolución terminológica de estos términos, con el fin de delimitar mi criterio:

- a) Origen etimológico y problemática de la traducción del término al español.  
Franz Roh, 1925.

El artículo original del crítico de arte Franz Roh llevaba por nombre: *Nach Expressionismus: Magischer Realismus. Probleme der Neuesten Europaischen Malerei*. Sin embargo, Fernando Vela al traducirlo para su publicación en 1927 para *Revista de Occidente* jerarquizó como primer término lo que Roh había concebido como un añadido, de tal modo que el artículo se llamó en nuestra lengua: *Realismo mágico. Problemas de la pintura europea más reciente*. Casi tres décadas después, en 1958 el propio Roh sustituyó los términos “realismo mágico” por los de “nueva objetividad”.

- b) En el ámbito literario, 1948 Uslar Pietri; 1949, Carpentier.

Entre las primeras apropiaciones de estos términos al ámbito literario, la crítica coincide en citar los textos que mencioné de Arturo Uslar Pietri y el de Alejo Carpentier, a la vez sustento de lo que para él constituía su praxis narrativa, en su famoso “Prólogo” a su novela *El reino de este mundo*, que tiene como tema central la revolución haitiana y el tirano del siglo XIX Henri Christophe, y *Los*

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 23-55.

*pasos perdidos* (1953)<sup>37</sup>, el diario ficticio de un músico. Lo que no cabe duda es que la publicación de Carpentier inicia el debate entre dos términos que a la fecha siguen usándose de manera confusa: lo mágico y lo maravilloso, en el marco de los inestables límites entre fantasía y realidad.

c) 1955, Ángel Flores: la amalgama entre fantástico y realidad.

El artículo de Ángel Flores (“*Magical Realism in Spanish American Fiction*”, *Hispania* 38), incluyó una definición que dio objeto a muchas críticas posteriores pues se limitó a concretar una frase no carente de ambigüedad: que el realismo mágico era una “amalgama de realidad y fantasía” y establecía paralelismos entre la obra de Franz Kafka y la de Jorge Luis Borges. El artículo proclamaba la aceptación natural de lo fantástico en el lector, y en algunos casos contribuyó, según Llarena, a la confusión terminológica no sólo entre realismo mágico y lo real maravilloso, sino también con la literatura fantástica.

d) 1965, Verzasconi, la descripción de una perspectiva o actitud ante lo mágico vs. lo fantástico.

En su trabajo *Magic Realism and the Literary World of Miguel Angel Asturias*, University of Washington, 1965, el crítico Ray Verzasconi, siempre según Llarena, establece una analogía entre la visión del hombre primitivo y la del niño como un rasgo distintivo del realismo mágico, con lo que inaugura una perspectiva que considera la actitud del escritor y la disposición del lector para asumir la fusión entre lo palpable y lo “sobrenatural” propio de la mentalidad primitiva.

---

<sup>37</sup> No sobra mencionar que en *Los pasos perdidos*, novela publicada en 1953, aparece varias veces una taberna que lleva por nombre “Los recuerdos del porvenir”, como se sabe, título de la primera novela de Garro, cuya primera edición es de 1963.

e) 1975. XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana (Michigan).

Este encuentro tuvo como tema central, justamente, distinguir sobre los “usos y abusos del término realismo mágico”. Destacan, siempre según Llarena, las posturas antagónicas de: Emir Rodríguez Monegal quien consideró como “diálogo de sordos” el debate entre el realismo mágico y la literatura fantástica, por lo que propuso la abolición del término. Por su parte el argentino Enrique Anderson Imbert propuso una taxonomía en la cual plantea como tesis (la categoría de “lo verídico”, brindada por el realismo); antítesis (la categoría de lo sobrenatural que da la literatura fantástica) y síntesis (la categoría de “lo extraño” que propone el realismo mágico). Finalmente, en las Memorias puede notarse una inclinación más que a cancelar a revalidar los términos y establecer sus campos de acción literaria en virtud de la orientación mítica y sobretodo, la actitud o lógica narrativa tanto del texto como del lector.

f) Los ochenta: hacia la revalidación de una terminología y la consideración del enfoque:

Entre los trabajos críticos citados por Llarena destacan la postura de Jaime Alazraki en el sentido de determinar y considerar para una taxonomía crítica las diferentes gramáticas desde las que operan las estéticas de lo irreal; la necesidad de ubicarlas monográficamente, planteada por Lorraine Elena Ben Ur; la distinción entre poética fantástica y poética realmaravillosa, propuesta por Irlemar Chiampi; la concepción de Carol Lacy Salazar, para quien lo que distingue al realismo mágico no es una técnica, sino una visión de mundo; la aportación de Leonardo Padura a la definición de lo real maravilloso en el sentido de que en éste se lleva a cabo un sincretismo cultural abierto a intromisiones mágicas, pero ofrecido con una distancia entre el narrador y los personajes; por su parte Fernando Aínsa rescata las



posturas de Miguel Ángel Asturias respecto a la presencia esencial de lo mítico en el realismo mágico, y las afirmaciones ideológicas de Carpentier en lo que se refiere a lo real maravilloso americano.

Ahora bien, respecto a la clasificación generalizada de fantástico a los primeros textos que parecían sustentarse en lo irreal, una de las aportaciones esenciales fue la revisión realizada por Ana María Barrenechea en torno a las afirmaciones de Todorov sobre esta modalidad narrativa en un artículo publicado en 1972; al respecto afirma (y con esta afirmación aclara una importante faceta del deslinde entre fantástico y real maravilloso), que la literatura fantástica es aquella:

[...] que presenta en forma de problemas, hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el interés en la **violación del orden terreno, natural o lógico y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto.**<sup>38</sup>

Otro punto de vista con el cual concuerdo y que acentúa esta coexistencia encontrada entre lo verídico y lo inusitado respecto a esta delicada frontera de deslindamiento de matices genéricos entre lo real maravilloso y lo fantástico, es el de David Roas:

El “realismo maravilloso” plantea la coexistencia no problemática de lo real y de lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro [...] descansa sobre una estrategia fundamental: desnaturalizar lo real y naturalizar lo insólito, es decir, integrar lo ordinario y lo extraordinario en una sola representación del mundo. Así, los hechos son presentados al lector como si fueran algo corriente. Y el lector, contagiado por el tono familiar del narrador y la falta de asombro de éste y de los personajes, acaba aceptando lo narrado como algo natural...<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Ana María Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, 80, 1972, p. 393. [El énfasis es mío].

<sup>39</sup> David Roas, *op., cit.*, p. 12.

Según mi criterio, lo anterior desemboca en la necesidad, cuando menos de cada crítico, de usar con pertinencia la terminología ligada a las corrientes de lo irreal en el análisis de los textos en cuestión. Conuerdo con los autores citados (específicamente con Alicia Llarena) en el hecho de que el uso indiscriminado, subjetivo, cultural y general que se le ha dado a los términos realismo mágico, real maravilloso y fantástico, ha provocado sinonimias no siempre afortunadas; incluso el esfuerzo de deslinde es notorio en críticos que intentaron fusiones de los mismos términos como el caso de Irlemar Chiampi que prefiere aplicar de manera unánime el término realismo maravilloso para referirse a aquellos textos que, en su pensar, contienen un enfoque crítico de la ideología de la fantasticidad; o bien la propuesta de Graciela Ricci de ubicar el realismo mágico sólo en un área específica de la literatura hispanoamericana, a la que clasifica como Realismo mágico maravilloso, ya que a su parecer los textos y el “lector modelo”<sup>40</sup> latinoamericanos postulan y reciben la coexistencia no conflictiva de dos formas de subsistencia en un mismo tiempo y en un mismo espacio, asunto que cuando menos nos permite aplicar al fantástico la condición del choque o de la concomitancia problemática en el texto, de lo real que toma como referente el mundo conocido y lo irreal, que considera como un factor clave la focalización de los personajes y la recepción del lector.

Desde mi punto de vista, en el realismo mágico los personajes colectivizan la mirada mágica en una atmósfera donde el enfoque mítico goza de una gran carga; lo real maravilloso americano implica una categoría histórica y una constante reincorporación de nuestra tradición latinoamericana en lo literario y en lo cultural (tal como afirma Aralia López González) y, por último, como he venido insistiendo,

---

<sup>40</sup> Este término proviene del concepto de obra abierta instituido por Umberto Eco, en lo concerniente a la relación entre autor y lector, Eco expresa: “El autor debe, por lo tanto, prever un modelo del lector posible (de ahí Lector Modelo), al que se supone capaz de afrontar las expresiones de manera interpretativa, del mismo modo que el autor las afronta de manera generativa”, en *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, p. 7.

en la literatura fantástica latinoamericana, aún si se consideran o no influencias europeas, la pugna entre dos órdenes (real/irreal) es evidente; ante esto es necesario agregar, como señalé anteriormente, que el fantástico literario moderno ha incorporado lenguajes, técnicas y enfoques híbridos, lo que le ha permitido aglutinar anomalías y excesos, mediante elementos discursivos estéticos, en un trabajo deliberado por enfatizar el choque de su cosmovisión (reflejada a través de la presencia de agentes diversos como el narrador, los personajes y/o el discurso) con la del mundo conocido. Incluso, a pesar de la fuerte carga mítica que podemos hallar en “La culpa es de los tlaxcaltecas”, es justamente la escisión temporal y espacial del discurso y la importancia de la focalización de los acontecimientos de acuerdo con los personajes, lo que me hace pensar en su filiación fantástica.

En el caso de los cuentos de Garro que analizo son justamente los *otros personajes* quienes demuestran su asombro ante la conducta de las protagonistas de ambos textos: Laura Aldama y Lucía Mitre, quienes pasan por locas, exóticas, o incluso son vistas como seres con alteraciones conductuales que escapan a la estabilidad de las reglas sociales por lo que parecen habitar en otra temporalidad y en otra espacialidad “inventada por ellas mismas”, ateniéndose así a la forma en la que el género fantástico organiza la trama mediante dualidades discursivas que implican saltos y pliegues de alteridad en el tiempo, el personaje y el espacio, así como en la propia sintaxis narrativa.

Ahora bien, la extensión, discontinuidad escritural y de publicación, así como la pluralidad de temáticas de la obra de Elena Garro, impide encorsetarla en alguna modalidad expresiva; basta decir que, por un lado, ella misma declara una suerte de cansancio al verse encajonada por la crítica en el realismo mágico y, por otra, es cierto que algunos de sus cuentos y de sus obras de teatro ciertamente han sido focalizados, con sustento teórico, tanto desde el realismo mágico como desde lo fantástico, lo cual no implica una constante a lo largo de toda su obra, que incluye además de narrativa, teatro y como se ha comprobado últimamente poesía,

testimonios, memorias, ensayos y la práctica de otros matices genéricos como el policíaco, el feminista, el surrealista, entre otros.<sup>41</sup>

Tajantes, deliberadas y polémicas con relación a su proceso creativo son las declaraciones de Elena Garro en una entrevista que le fue realizada en 1996 (dos años antes de morir), en su departamento de Cuernavaca por Miguel Ángel Quemain, al regreso de su (auto) exilio. Cuando el reportero insiste en el hecho de que muchos estudiosos y críticos aun en contra de la voluntad de la escritora, *la meten en el mismo costal, el del realismo mágico*,<sup>42</sup> responde:

Porque no saben, porque realismo mágico existe muy poco en América Latina. El realismo mágico lo es cuando un escritor es capaz de asombrar a los lectores de su mismo contexto, pero cuando un noruego lee sobre las fiebres imaginarias del trópico le parece mágico, porque no puede parecerle inverosímil [...] Yo entiendo que una chica holandesa, estudiante de letras, interesada en *Los recuerdos del porvenir* venga y me pregunte de la magia, pero que lo haga un mexicano, pues me entusiasma, porque si a pesar de que la gente vive con la magia a un lado, encuentra en mi literatura un elemento como ese, pues quiere decir que no ha fallado mi percepción ni mi mirada. Ahora, si se habla de realismo mágico, pues yo lo hice antes que todos estos [*sic*] del boom.<sup>43</sup>

Y a la pregunta del entrevistador: *Entonces en qué quedamos, ¿existe el realismo mágico o no?*, contesta:

---

<sup>41</sup> En un libro de reciente publicación, Patricia Rosas Lopatégui (biógrafa autorizada de Garro) dio a conocer una antología del periodismo de Garro. Cf. *El asesinato de Elena Garro: Periodismo a través de una perspectiva biográfica*, México, Porrúa/Universidad Autónoma del Estado de México, 2005. (El libro cierra la trilogía de Rosas Lopatégui sobre la obra y la biografía de Garro. Los volúmenes anteriores son: *Yo sólo soy memoria: biografía visual de Elena Garro*, México, Castillo, 2000 y *Testimonios sobre Elena Garro*, México, Castillo, 2002.

<sup>42</sup> Seymour Menton la incluye en un capítulo al que denomina “feminismo mágico”, en *Historia verdadera del realismo mágico*, México, FCE, 1998, p. 162.

<sup>43</sup> Miguel Ángel Quemain, “Elena Garro, el porvenir: una repetición inanimada del pasado”, en *Reverso de la palabra*, La memoria del Tlacuilo, México, 1996, p. 285. No sabemos, tomando en cuenta que la entrevista fue realizada en 1996, a quiénes calificó Garro como “estos”. (No sobra citar que *El reino de este mundo* se publicó en 1949, *Pedro Páramo* en 1955 y *Rayuela*, al igual que *Los recuerdos del porvenir*, en 1963; las primeras publicaciones teatrales y cuentos de Garro datan de 1958. Sobre las publicaciones de algunos cuentos de Borges, Carpentier y otros autores.

Claro que existe pero estoy aburrida de esa etiqueta, por eso ya no escribo realismo mágico, ya chole. En *Y Matarazo no llamó*, no hay nada de realismo mágico. Yo quise hacer novelas ya sin nada de realismo mágico. Además, me aterra la ignorancia que enarbola la ignorancia del comercio: ¿por qué nunca se habla de Bulgakov, ni de Hoffman como realistas mágicos? No lo hacen porque no los conocen. Como apenas mascan el español pues sólo pueden inclinarse por lo más legible y fácil que les sale al paso.<sup>44</sup>

En lo que a este trabajo concierne creo que en los cuentos que analizo se verifica una convivencia (que mediante el artificio creativo se va tornando en repulsión) entre los órdenes de lo real y de lo irreal, (de lo real cotidiano/ con lo sobrenatural fuera del espacio y del tiempo, en cuyos intersticios coexisten de manera intranquilizante y según la focalización de los personajes, lo conocido y lo desconocido y en los que la transgresión al orden real y al tiempo y espacio convencionales (sustituidos por espacios y tiempos míticos), toman un papel medular en la estrategia discursiva y en el impacto estético que, en ambos casos, está basado en la resignificación de un tema recurrente en la literatura: la redención amorosa más allá de la muerte, que se logra gracias al deseo de dos mujeres y a su

---

<sup>44</sup> *Loc. cit.*, por su parte Quemain afirma en la introducción a la entrevista, que dado que la autora mezcla “la perdurabilidad del instante y el reconocimiento de las costumbres: en esa conjunción del hábito le han endilgado la etiqueta del realismo mágico que tanto hartó a Elena Garro. Fuera de realismos mágicos al calce, *ella se asume como una humilde recolectora de metalenguajes*, [el énfasis es mío]: en México decimos si vas por las tortillas, no te *dilates* (o sea que no te expandas, fluye, para que no te tardes), o en ocasiones, no te cuelgues, que alude a la metáfora del zángano”. Cf. p. 275. [El énfasis es del autor]. No sobra mencionar que *Y Matarazo no llamó* es una novela social (y para algunos críticos policiaca), enmarcada temáticamente en la lucha sindical en México, que a pesar de que parece haber sido escrita con anterioridad, fue publicada en 1991. Por otra parte cabe mencionar que se refiere a Mijail Bulgakov (1891- 1940) dramaturgo y escritor ruso y a Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776 - 1822), escritor y compositor alemán, que influyó en el movimiento romántico de la literatura de su país y uno de sus cuentos “El hombre de arena”, es utilizado por Freud en su estudio sobre lo siniestro.

anhelo de fusión con sus amantes, que se verifica en una espacialidad y una temporalidad que interrumpen tanto la duración, como el tiempo histórico.<sup>45</sup>

Es justamente en la transgresión de costumbres sociales, actitudes e incluso de los diálogos, que ambas superan límites entre dos órdenes en conflicto y, ante la mirada de los otros, establecidos como comunicables, en los que se ponen de manifiesto el discurso poético y la filiación fantástica, ya que como afirma Rosalba Campa:

Oposición y transgresión no actúan puramente como un hecho de contenido; se subvierten incluso las reglas de la sintaxis narrativa y de la significación del discurso como otros tantos modos de la transgresión. La transgresión aparece tanto como la isotopía que, atravesando los diferentes niveles del texto, permite la manifestación de lo fantástico.<sup>46</sup>

Tales alternancias y pliegues en tiempos discontinuos desembocan en un tiempo mítico liberador y de alguna manera infinito, que sustentan el deseo amoroso de dos mujeres. Ambas habitan en la realidad cotidiana de la clase media alta de mediados del siglo XX: Laura en su casa de la Ciudad de México y Lucía en un hotel parisino; sin embargo, esos referentes espaciales son sólo puntos de partida y llegada (de y hacia) otras coordenadas espacio-temporales, que se hallan más allá de lo real, inclusive más allá de la vida y de la muerte.

En el caso de Laura los intersticios entre su casa y su (re)encuentro con su “primo-marido” se dan en el ámbito de la Conquista de México; por su parte, Lucía, instalada en un cuarto de hotel va y viene del presente hacia la memoria y hacia la espera de un porvenir que acaso existe sólo para ella. Las dos provocan en la mayoría de los personajes que las rodean (y a veces en el lector que asume la

---

<sup>45</sup> Esta concepción se encuentra en *El cantar de los cantares* y constituye la primera frase del cuento “Vera”, de Villiers de L’isle-Adam: “El amor es más fuerte que la muerte, ha dicho Salomón. Sí, su misterioso poder es ilimitado.” (Cf. *Sus mejores cuentos crueles*, trad. Agustí Bartra, México, Era, 1968, p. 39).

<sup>46</sup> Rosalba Campa “lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en David Roas, *op. cit.*, p. 189. El término isotopía está tomado de A. J. Greimas y se refiere a cada línea de significación que se desenvuelve dentro del mismo desarrollo del discurso.

postura de ser su cómplice como Nacha en el caso de Laura y, de alguna manera Brunier en el de Lucía) el cuestionamiento de lo que comúnmente se entiende por realidad; ambas buscan un espacio sagrado, vasto y profundo, fuera del espacio y el tiempo convencionales. Las dos se fugan del mundo conocido hacia un universo intemporal; fuga que, cabe decirlo, pone en una situación problemática los ámbitos de lo real creíble y lo irreal verosímil.

Si se intentara explicar estos sucesos desde el punto de vista de la transmigración de las almas, siguiendo a Mircea Eliade podríamos hablar de una suerte de “ruptura de nivel ontológico” ya que desde la perspectiva mítica del tiempo en el instante de una vivencia religiosa, el objeto de ésta llega a ser sagrado. Acaece sobre él una transformación subjetiva que se proyecta sobre el medio sin alterar su constitución física. En dicho momento, el objeto o sujeto se satura de ser, participa en un símbolo, conmemora un acto mítico y es “empujado hacia arriba” por un ritual. En dicho ambiente, el objeto se impregna de valor, es lo que el hombre no es, y llega hasta donde él no puede. Allí, el objeto pertenece a las dos realidades y traza una línea de unión inversa entre los dos planos, es una paradójica coincidencia sagrado-profana.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Cf. Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, trad. Tomás Segovia, México, Era, 1981, pp. 9-55. No deja de resultar “irónico” citar en un trabajo de análisis de la obra de Garro una obra traducida por Tomás Segovia a quien la Garro caracteriza, como parte de su humor en torno a las rencillas con los intelectuales de su tiempo, como boticario pedante en *Los recuerdos del porvenir*.

**EL PROBLEMA DEL TIEMPO**



## 2. 1 Tiempo mítico y tiempo profano

*El tiempo es un problema para nosotros,  
un tembloroso y exigente problema, acaso  
el más vital de la metafísica; la eternidad  
un juego o una fatigada esperanza.*

**Jorge Luis Borges.**

*El tiempo nace  
de alguna eternidad que se deshíela*

**José Emilio Pacheco.**

A grandes rasgos, podría hablarse de dos visiones en torno a la concepción del transcurrir: el tiempo cíclico o sagrado y el tiempo lineal o profano. La concepción cíclica supone una experiencia religiosa, ligada a las mitologías de creación y a una falta de homogeneidad espacio-temporal que, según Mircea Eliade, “constituye una experiencia primordial, equiparable a la ‘fundación de un mundo’”.<sup>48</sup>

Muy posiblemente la concepción cíclica del tiempo precedió a la lineal; la mayoría de las civilizaciones antiguas se regían fuera de la duración temporal lineal, que despoja los actos del ser humano y de la cultura en la que está inmerso de significación religiosa, para instalarse en un tiempo sagrado reversible a través de la fiesta, ya que, siguiendo a Eliade, “participar religiosamente en una fiesta implica el acto de salir de la duración temporal ordinaria para reintegrar el tiempo mítico reactualizado por la fiesta misma”.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, trad. Luis Gil, Madrid, Guadarrama, 1973, p. 25.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 62.

En esta concepción el centro es un lugar sagrado y el tiempo tiene la propiedad de regenerarse mediante la repetición de la cosmogonía a partir de arquetipos; el camino que lleva al centro es el camino difícil. El acceso al centro equivale a una consagración, a una iniciación. Esta repetición de la cosmogonía se observa, por ejemplo, en los ritos de construcciones; el prototipo del rito de construcción es el sacrificio que se hizo al fundar el mundo. Para asegurar la realidad y la duración de una construcción se repite el acto divino de la construcción ejemplar. Se consagra el terreno, así se transforma en un “centro”.

Todo espacio consagrado coincide con el centro del mundo, y el modelo divino implica un arquetipo, por ello, el calendario religioso del ser humano conmemora en el espacio de un año todas las fases cosmogónicas que ocurrieron *ab origine*. La realidad se adquiere por repetición o participación, repetición de un arquetipo. Se produce la abolición del tiempo profano, de la duración, de la historia, y quienes reproducen el hecho ejemplar se ven transportados a la época mítica en la que sobrevino la revelación de esa acción ejemplar. Esta suspensión del tiempo profano corresponde a una necesidad profunda del ser a lo largo del transcurrir.

En estas cosmovisiones (entre las que se halla la prehispánica) se anunciaba la destrucción del universo, que sería seguida por una nueva creación generadora de un naciente ciclo. Los sacrificios, por ejemplo, no sólo reproducían la expiación inicial revelada por una deidad primigenia, sino que sucedían en ese mismo momento mítico cardinal; todos los sacrificios se cumplían en el mismo instante mítico del comienzo; por la paradoja del rito, el tiempo profano y la duración quedaban suspendidos. Y lo mismo ocurre con todas las repeticiones, mediante la imitación, el ser humano es proyectado a la época mítica en que los arquetipos fueron revelados por primera vez.

En lo que respecta a la presencia de la cosmovisión prehispánica del tiempo en la obra de Elena Garro, no sobra citar la declaración que al respecto hiciera en otra entrevista:

Me ha interesado sobre todo tratar el tema del tiempo, porque creo que hay una diferencia entre el tiempo occidental que trajeron los españoles y el tiempo que existía en el mundo antiguo mexicano. Siento que esa combinación ha dado una temporalidad especial a nuestra cultura y yo quisiera dar esa nueva dimensión.<sup>50</sup>

Al tiempo mítico se le suele asociar con lo sagrado, sin embargo las dificultades empiezan cuando se trata de delimitar la noción de “sagrado”, ya que “todas las definiciones dadas ahora del fenómeno religioso presentan un rasgo común: cada definición opone a su manera, lo *sagrado* y la vida religiosa a lo *profano* y a la vida secular”.<sup>51</sup> Sin embargo, específicamente con relación a la transgresión de la muerte en otra temporalidad y espacialidad, me refiero al tiempo mítico en el que ambas protagonistas de los cuentos de Garro logran la redención amorosa, en una suerte de encuentro con sus amantes que trasciende las barreras de la vida y de la muerte.

Más allá de la concepción profana o sagrada del tiempo, uno de los conflictos de la concepción filosófica para abordar éste que Jorge Luis Borges califica como *tembloroso y exigente* problema, es el intento de presentar como una totalidad integrada aquello que, de suyo, constituye una interacción diacrónica: la dialéctica de pasado, presente y futuro, caracterizada por la discontinuidad fluctuante entre el ejercicio de la memoria y la expectativa hacia una incertidumbre que llamamos porvenir.

Parece existir un divorcio entre nuestra experiencia temporal y la continuidad cronológica de su representación física, propia del concepto común de tiempo; este divorcio entre experiencia temporal de la conciencia y la cotidianidad, toma cuerpo en la multicitada confesión de san Agustín: “¿Qué es entonces, el tiempo? Si me lo pregunta lo sé; si quiero explicárselo a quien me lo pregunta, ya no lo sé”<sup>52</sup>, sugestión que nos vuelve a referir a interrogantes que se han hecho una

---

<sup>50</sup> Cf. Roberto Páramo, “Reconsideración de Elena Garro”, en *El Heraldo Cultural*, Supl. de *El Heraldo de México*, núm. 112, dic, 1967, p. 2.

<sup>51</sup> Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, op. cit., p. 25.

<sup>52</sup> San Agustín, *Confesiones*, XI, trad. Lope Cilleruelo, Madrid, Cristiandad, 1987, p. 17.

y otra vez filósofos desde distintas perspectivas en el sentido de si la espacialidad y la temporalidad son formas *a priori* de la sensibilidad o modos medibles del transitar humano.

Una de las características que subrayan la paradoja de la aprehensibilidad del tiempo, es el hecho de que se le representa como una línea inmóvil, en tanto que su característica esencial es el fluir; de ahí, la imposibilidad del tiempo lineal o categorial, para explicar la duración y el transcurso de los fenómenos psicológicos, que, de alguna manera impregnan —tanto a nivel formal como temático— el devenir filosófico y literario.

De esta forma, las interrogantes en torno a la naturaleza del tiempo, su significado, cognoscibilidad, propiedades y su relación con el espacio y con la muerte, han sido núcleo permanente del pensamiento filosófico y científico. Ser que cuestiona su existencia y su finitud, el humano es criatura de tránsito, de extrañeza atrapada en un cuerpo mortal frente a la intuición de un espíritu que se anhela imperecedero.

Ansia o repulsión de medir, justificación del trayecto, misterio del cuerpo, reto de regiones vedadas, el tiempo es el ser y el ser es el trayecto, por tanto, finito. Curiosidad, medición, umbral, dogma, transgresión, verdad y ficción, el tiempo está inserto en la esencia humana y enmarca al propio devenir: abstracción que toma forma y fondo sólo a través de actos significativos ligados tanto a la supervivencia individual como de la especie (alimentación, reproducción, muerte); o bien, a la necesidad metafísica de encontrar un sentido a la vida (rituales de iniciación: pubertad; de redención: amor, religión; continuidad: fertilidad de la mujer y la tierra), es la temporalidad misma que estalla en su propia y múltiple (in)aprehensibilidad.

Esencial, al respecto, es la aportación de los estudios de Eliade, a quien hemos venido citando, y que establece dos concepciones fundamentales de la

temporalidad, una relacionada con la vida cotidiana y la otra, referente a una concepción ritual sobre el suceder humano:

La abolición del tiempo profano y la proyección del hombre en el tiempo mítico no se reproducen, naturalmente, sino en los intervalos esenciales, es decir, aquellos en que el hombre es *verdaderamente él mismo* en el momento de los rituales o de los actos importantes (alimentación, ceremonias, caza, pesca, guerra, trabajo, etc.). El resto de su vida se pasa en el tiempo profano y desprovisto de significación: en el “devenir”.<sup>53</sup>

Así, la proyección del ser en el tiempo mítico a pesar de que se muestra sólo en intervalos se torna aspiración y justificación del tránsito humano que permite una concepción del desplazamiento del alma a distintos cuerpos contenida en el mito del eterno retorno que el rito actualiza, de tal suerte que en el tiempo mítico los acontecimientos y las individualidades históricas tienden a convertirse en arquetipos que propician concepciones cíclicas sustentadas en la eterna repetición del ritmo esencial del cosmos.

A esta instancia pertenecen las llamadas teorías del “Gran Tiempo” que se traslucen en dos orientaciones distintas: “una tradicional (presentada sin que jamás fuera formulada con limpidez) en todas las culturas ‘primitivas’, la del tiempo-cíclico que se regenera periódicamente *ad infinitum*; la otra ‘moderna’ del tiempo-finito, fragmento (aunque cíclico también) entre dos infinitos atemporales”.<sup>54</sup>

En la primera doctrina (tiempo-cíclico-infinito), la edad de oro que precede a las sucesión de las edades es repetible infinidad de veces; mientras que en la segunda doctrina (tiempo-cíclico-limitado); la edad de oro, que marca el *illud tempus* paradigmático, es recuperable una sola vez. Aún así, en ambas doctrinas nos

---

<sup>53</sup> Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, trad. Ricardo Anaya, Madrid, Alianza Editorial, 2000, pp. 42-43. [El énfasis es del autor].

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 111.

encontramos frente a una depreciación en algunos casos o negación en otros, del tiempo histórico.<sup>55</sup>

De acuerdo con los estudios de Eliade puede hablarse entonces de dos tipos de tiempo: el del cosmos, repetible indefinidamente, y el de la duración profana; si bien en algunas culturas la verdadera historia sigue siendo considerada como una mito-historia, que registra únicamente la repetición de los gestos arquetípicos de los dioses, existe también otro tipo de tiempo: el profano, el de todos los días, el doméstico, que en la visión que privilegia al tiempo sagrado, no posee trascendencia, sino que se constituye mediante la sucesión de una serie de detalles triviales.

La literatura, las ceremonias y algunas formas artísticas permiten abolir el tiempo profano y vivir el sagrado en una tentativa inexorable de integrarse a la irreversibilidad divina escapando, dentro de lo posible, del deterioro terrenal, (aspiración que de alguna manera parece convertirse en designio de las dos protagonistas de los cuentos que aquí analizo).

No sobra señalar que para esta concepción del eterno retorno la inconmensurabilidad del "Gran Tiempo" está ligada a todos los tiempos posibles, por lo que contempla la multiplicidad de las vidas ligadas por la metempsicosis, es decir, una concepción del devenir intra-cíclico que da lugar a la trasmigración de las almas, se convierte en una suerte de verdad eterna e infinitamente renovada de los seres vivos.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> En la obra de Elena Garro tiene lugar la oposición entre el tiempo histórico y el mítico. Sus personajes se reconocen en un tiempo *real*, sólo porque éste permite dotarlos de sentido, que es la redención fuera del tiempo histórico y del "devenir" justamente mediante intersticios rituales que parecerían afectar sólo a las protagonistas; como mencioné, los personajes pertenecientes al tiempo real incluso miran como exóticas a Laura y a Lucía.

<sup>56</sup> Cf. Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, *op. cit.*, pp. 135-141.

## 2. 2 Tres concepciones filosóficas generales del tiempo

No todas las aproximaciones temporales al suceder humano como individuo o como estirpe enfrentan necesariamente una visión mítica con una visión histórica. De una manera muy general, expongo a continuación tres acercamientos a las concepciones filosóficas del tiempo como referentes de la meditación unificadora de distintas aproximaciones y cosmovisiones:

### 2. 2. 1 Como orden mensurable del movimiento

Este enfoque parte de la concepción aristotélica del tiempo como “número del movimiento”, que se divide en dos formas de aprehensión: desde una perspectiva física, como medida simple del movimiento y desde una perspectiva psicológica, que supone que no habría propiamente tiempo sin conciencia.

Tiene referentes en Plotino (como metensomatosis, *Las Eneadas*, II, 9, 6, 13) y, por supuesto, en Platón para quien el tiempo reproduce a través del movimiento, mediante los ciclos planetario, de las estaciones o de las propias generaciones, la inmutabilidad del ser eterno (*Timeo*, 49 y ss., *República*, X, 614). Otros pensadores que podemos incluir en este apartado son: Hobbes (tiempo como “imagen del movimiento en cuanto imaginamos en el movimiento el antes y el después, o sea la sucesión”, Descartes (“número del movimiento”), Newton quien, a pesar de que distinguió entre un tiempo absoluto y uno relativo, reconoció a ambos un orden y una uniformidad, Kant que considera la percepción real del tiempo “según la ley de la causalidad”, pero que también acepta que el tiempo de la imaginación puede invertir el orden de los acontecimientos y hacer de la sucesión temporal “el criterio empírico único del efecto en relación con la causalidad de la causa” (*Crítica de la razón pura*, “Analítica de los principios”, II, III, 3).

También Albert Einstein, al afirmar la relatividad de la medida temporal, no modifica la noción del tiempo como orden de sucesión, sino que sólo niega que este

orden de sucesión sea único y absoluto, ya que al ser la velocidad de la transmisión limitada tienen lugar acontecimientos tales que ninguno de ellos puede ser la causa única de otro.<sup>57</sup>

#### 2.2.1.1 Como movimiento intuido o estado del alma

El pensador más incisivo en cuanto a discernir el tiempo como un estado del alma y como movimiento intuido, es San Agustín. Para este filósofo el tiempo es la vida misma del alma, ya que “el alma espera, presta atención y recuerda, de manera que lo que ella espera, a través de aquello a lo que ella presta atención, pasa a lo que ella recuerda.”<sup>58</sup> Por ello, este filósofo fue quien inauguró la concepción de la existencia de tres presentes: el presente del pasado, el presente del presente y el presente del futuro. Así, San Agustín considera al alma como aquello con lo que se miden las tres formas del tiempo. El alma mide la espera, la atención, y la memoria de lo que acontece. La objeción a esta manera corriente de clasificar es encontrada, sin embargo, al examinar la definición de cada tiempo.

La visión agustiniana hace notar que aquello que no existe no puede ser medido, por lo tanto ni el pasado ni el futuro pueden existir y por ello no son susceptibles de ser medidos. De ahí que sólo el presente es, y puede ser medido. Por esta razón las divisiones del tiempo están en función del presente, pues es el único tiempo que existe.

Sin embargo, si el tiempo es la medida de “algo”, se trata entonces de una suerte de medida del efecto de la duración del movimiento. Lo medido es el efecto de la duración de cualquier hecho en el alma; por ello es el alma el instrumento y el lugar en donde se mide el tiempo.

---

<sup>57</sup> Cf. Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, trad. Alfredo N. Galletti, 3a. ed., México, FCE, 2000, s.v, tiempo.

<sup>58</sup> San Agustín, *op. cit.*, XI, 28, 1.



A través del alma es que somos capaces de medir no el pasado ni el futuro, sino lo que se encuentra en la memoria, lo que recordamos y lo que esperamos; sin embargo ante la imposibilidad de identificar plenamente cuál es la facultad que tiene el alma para medir el tiempo, entonces se nos presenta como una distensión del alma, que ocurre en virtud del efecto que tiene el pensamiento de lo que ocurrió, la ansiedad de lo que está por venir, y la realización de lo que se está haciendo en el momento. Todo lo anterior ocurre simultáneamente; el alma, entonces pierde su unidad y es por ello que podemos saber qué es el tiempo, pero si alguien nos pregunta, somos incapaces de explicárselo.

#### 2.2.1.2 Como estructura de posibilidades

El tiempo como estructura de posibilidades se halla en la visión de Martin Heidegger en su estudio filosófico *El ser y el tiempo*. Se trata de una interpretación del tiempo en términos de posibilidad, por ello, el tiempo es “el venir en que el *ser ahí* adviene a sí en su posibilidad más peculiar”.<sup>59</sup> Heidegger distingue entre tiempo auténtico (aquel que ya ha sido en una perspectiva existencial que se basa en la imposibilidad de elegir) y el tiempo inauténtico que es el de la existencia banal, por ello el tiempo resulta ser una suerte de un presentarse desde el futuro de lo que ya ha sido en el pasado. Al respecto Ricoeur rescata el sentido de plenitud que Heidegger imprime al ser para el fin:

Si se admite, pues, que la cuestión del tiempo es, ante todo, la cuestión de su integralidad estructural, y si el presente no es la modalidad apropiada para esta búsqueda de totalidad, no queda más que encontrar en el carácter de ser-delante-de sí del Cuidado [*sic*] el secreto de su propia plenitud. En ese momento cuando la idea de un *ser-para-el-fin* (*zum Énde sein*) se plantea como el existenciarío que lleva el cierre de su propio cierre

---

<sup>59</sup> Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 65.

interno. El ser-para-el-fin tiene de notable que “pertenece” a lo que queda aplazado y en suspenso en el poder-ser del ser-ahí.<sup>60</sup>

### 2.2.1.3 El tiempo y la dialéctica de lo abierto y lo cerrado

He mencionado tres concepciones del tiempo, sin embargo, a pesar de que ciertamente los diversos acercamientos a las definiciones del tiempo y su relación con la cultura y la época que sustentan tales modos de ver, difieren sobre todo en cuanto si el tiempo es un estado exterior o intrínseco al alma o a la mente del ser que lo vive. Por mi parte me interesa aquella concepción, que conjunta la dialéctica de lo abierto y lo cerrado, labor propia del discurso narrativo en el que Ricoeur encuentra una salida no aporética: el ser humano introyecta de manera inseparable a su muerte el secreto de su propia plenitud (que tanto la trama fingida como la metáfora viva son capaces de incorporar a la búsqueda de significado del ser en el mundo), concepción que no se aleja de la sostenida por Gaston Bachelard cuando afirma que el lenguaje literario, por el sentido, encierra y por la expresión poética abre; de tal modo que las características espacio-temporales de un texto artístico no son fáciles de encasillar en una sola e inmóvil concepción. Cito a Bachelard:

El más acá y el más allá repiten sordamente la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera: todo se dibuja, incluso lo infinito. Se quiere fijar el ser y al fijarlo se quiere trascender todas las situaciones para dar una situación de todas las situaciones. Se enfrenta entonces el ser del hombre con el ser del mundo, como si se tocaran fácilmente las primitividades. Se hace pasar a la categoría de absoluto la dialéctica de *aquí* y de *allá*. Se da a esos pobres adverbios de lugar poderes de determinación ontológica mal vigilados. Pero en filosofía

---

<sup>60</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, trad. Agustín Neira, Siglo XXI, México, 1998, t. III., p. 724. En adelante cito esta obra por número de tomo y página en el cuerpo del trabajo. Por otra parte, creo que finalmente en una parte de la obra de Garro se tematiza este aspecto paradójico del ser para la muerte que, sin embargo, constituye la plena totalidad: el ser-ahí/ otro espacio-otro tiempo, metalepsis donde el suspenso se resuelve mediante la transgresión de umbrales del mundo material.

todas las facilidades se pagan y el saber filosófico se inicia mal a partir de experiencias esquematizadas.<sup>61</sup>

En efecto, tanto Bachelard como Ricoeur se empeñan en la imposibilidad de etiquetar como absoluta y fija la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera, que el texto artístico es capaz de articular para que una nueva manera de expresión surja del propio lenguaje mediante la emergencia de una pertinencia inédita en la predicación que consigue mediante el artificio estético una congruencia “otra” en la disposición de los incidentes.

Por ello asumo la postura de Ricoeur, en cuanto a la aportación de la narratividad en la tarea de darle sentido a nuestra experiencia temporal.

Los filósofos que escriben sobre el tiempo no se preguntan fácilmente cuál es la contribución de la actividad narrativa a la hora de poner de manifiesto, articular u organizar nuestra experiencia temporal. O bien reclaman a la cosmología o a la física una explicación sobre la naturaleza del tiempo, o tratan de explicar la experiencia íntima de éste a partir de un análisis que sea lo menos narrativo posible. La función narrativa y la experiencia humana del tiempo se convierten, de ese modo, en dos temas ajenos el uno al otro.<sup>62</sup>

Además, es necesario considerar que “existen grados diferentes de profundidad a la hora de organizar el tiempo”.<sup>63</sup> Heidegger, llegó a diferenciar la representación vulgar del tiempo (aquello *en lo que suceden los acontecimientos*) de lo que significa *estar en el tiempo*, que es un paso más profundo de asumir el tiempo como problema, pero es en realidad el artificio narrativo de jugar con pasado, presente y

---

<sup>61</sup> Cf. Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin México, FCE, 1975, p. 251 y ss.

<sup>62</sup> Paul Ricoeur, “La función narrativa y la experiencia humana del tiempo”, en Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque *Paul Ricoeur: Historia y narratividad*, (Introducción y antología de artículos de Ricoeur), Barcelona, Paidós, 1999, p. 183.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 184.

futuro lo que nos permite, entonces, negar *el ser-para-la- muerte*, ya que estar en el tiempo es distinto a medir los intervalos que existen entre instantes-límites y, por ende, a la capacidad metafórica de urdir lo heterogéneo de manera que el acto de contar (narrador- texto) y el hecho de seguir lo que se nos cuenta de manera pluridimensional (texto-lector) permite iniciar la ascensión desde la idea vulgar del tiempo hasta la interpretación existencial, es decir, la temporalidad del acto de contar pone de manifiesto sus rasgos auténticos e impide que la intratemporalidad se desvíe hacia el tiempo abstracto, es decir a una concepción del tiempo sólo como estructura de posibilidades. Cito textualmente:

Por un lado, parece que la historia verdadera y el relato de ficción se encuentran vinculados en el plano profundo de la temporalidad, en el que se ponen de manifiesto lo que Heidegger llama los *éxtasis* del tiempo: el pasado, el presente y el futuro. Pero, por otro lado, la actividad narrativa nos hace dudar de que esa temporalidad profunda alcance su significado último en el ser para la muerte. Quizá sea éste el punto en el que nos vamos a alejar de Heidegger de un modo decisivo.<sup>64</sup>

Para acentuar la importancia de la narratividad en la comprensión profunda de la memoria colectiva Ricoeur formula las siguientes preguntas:

¿No ofrece la narratividad, al librarse de la obsesión por luchar contra la muerte, un enfoque completamente nuevo a la hora de reflexionar sobre el tiempo, a saber, la introducción del problema de la *comunicación*, no sólo entre los vivos, sino entre contemporáneos, antecesores y sucesores [...]?  
 ¿No continúa el tiempo narrativo más allá de la muerte de cada uno de sus protagonistas? ¿No cumple la trama la función de insertar la muerte del héroe en una historia que supera cada uno de los destinos individuales?<sup>65</sup>

Sigo en este trabajo la tesis de Ricoeur en el sentido de entretejer la teoría del relato y la del tiempo, en términos de establecer la correspondencia entre los niveles de análisis del relato y los grados de profundidad del análisis temporal.

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 212.

La narratología, sin duda, demuestra que el esquema cronológico tradicional es impotente para acercarse plenamente a la experiencia humana del tiempo y, por ende, resuelve las aporías desde el sentido poético y no teorético”, (Cf. t. I., p. 43).

Para este hermeneuta, el acto de creación puede resolver la paradoja de concebir a la temporalidad como magnitud divisible en partes continuas, a pesar de que la noción vulgar del tiempo cronológico parece demostrar lo contrario; se requiere, acaso, de una nueva pertinencia semántica para comprender la experiencia temporal; ésta se da, en la elaboración sintética de la metáfora poética y de la narración artística:

La imaginación creadora que actúa en el proceso metafórico es así capaz de producir nuevas especies lógicas por asimilación predicativa, a pesar de la resistencia de las categorizaciones usuales del lenguaje. Pues bien, la rama de la narración es comparable a esta asimilación predicativa: ella “toma juntos” e integra en una historia total y completa los acontecimientos múltiples y dispersos, y así esquematiza la significación inteligible que se atribuye a la narración tomada como un todo (I, 32).

Para efectos de esta reflexión interesa la postura de Ricoeur para quien, como mencioné, la narración conlleva la comprensión de la experiencia temporal humana, asunto que el lenguaje conceptual sólo puede confesar aporético. La hipótesis de Ricoeur al respecto es que: “el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal” (I, 113).

Resulta, entonces, paralelo el proceso de la imaginación creadora al de la comprensión humana del sentido del transcurrir. La narración y la metáfora, constituyen formas sincréticas de aprehensión de la esencia del tiempo que, al parecer no puede captarse por completo en los discursos filosóficos y científicos; por ello la narración se convierte en una articulación entre el tiempo cósmico y el tiempo fenomenológico, que permite una suerte de redescipción de la experiencia humana.

Siguiendo a este pensador, la construcción de la trama implica “el paso de un tiempo prefigurado a otro refigurado por la mediación de uno configurado” (I, 115), proceso que, para fines analíticos, divide en tres instancias: una primera consistente en comprender el obrar humano en tres aspectos: semántico, simbólico y temporal, lo cual representa una comprensión previa del mundo de la acción, a esto le llama mimesis I.

La segunda estrategia a seguir en el proceso de construir la trama que aquí, siguiendo a Todorov he denominado discurso, (mimesis II) es de configuración, ya que la propia trama es mediadora entre la precomprensión y la poscomprensión del orden de la intriga y de sus rasgos temporales. La trama, entonces, media entre acontecimientos o incidentes individuales y una historia tomada como un todo y, además, integra factores heterogéneos como: agentes, fines, medios, interacciones y circunstancias; los factores temporales de la trama realizan la síntesis de lo heterogéneo. La tercera y última operación de la construcción plena de la trama se lleva a cabo al ser restituida al tiempo del obrar mediante la lectura (mimesis III), esto supone, siempre según Ricoeur, la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector.

Las reflexiones en torno a la manera en que tiempo y narración interactúan permiten acercarse con mayores recursos de análisis a textos que problematizan el tiempo lineal, como sucede en los cuentos a los que aquí me aproximo, tanto desde su postura ontológica, como desde el punto de vista de su manifestación discursiva y de su filiación a una estrategia narrativa que responde a la necesidad de plasmar estéticamente lo irreal, mediante los juegos antes citados que, como demuestra Rosalba Campra, insertan a un texto en la modalidad fantástica: yo/otro; aquí/otro-espacio; ahora/otro tiempo.

El enfoque científico, por su parte, parece haber centrado la discusión en torno al tiempo en las posibilidades relativas de simultaneidad de sucesos y en el intento de identificar al tiempo con una cuarta dimensión meta-geométrica. Sin embargo, coincido con Pedro Ramírez Molas cuando enfatiza la ruptura existente

entre las aproximaciones de la Física y de la Metafísica, ubicadas en el contexto cotidiano del ser humano que vive la experiencia del tiempo, lo que ha terminado por provocar que la visión vulgar del tiempo se haya ido solidarizando con la representación lineal del mismo, es decir, (lo que pasó, lo que es y lo que será), en el sentido del aprendizaje que ha implicado saber *contar* el tiempo), a pesar de su insuficiencia para atender la temporalidad desde las perspectivas de duración y sucesión, y de que al desconcierto que genera el manejo cotidiano del tiempo se suma, empero, la asombrosa exactitud de nuestros sistemas cronométricos. Al respecto, afirma con tino Ramírez Molas:

«En el fondo», nadie pretende que los hombres vivamos en un mundo geométrico ni meta-geométrico, y ni siquiera se pretende que vivamos en el espacio (a lo sumo nos movemos en él). «En el fondo», ni aún el físico vive en su espacio-tiempo. La vida tiene otras «dimensiones», su escenario es el *hic et nunc* del lugar y del instante. Ahora bien, nuestras nociones vulgares del lugar y del instante nos sirven de poco a la hora de concebir intelectualmente la distancia y sobre todo la duración y la sucesión. Por ello volvemos a apelar al espíritu de la geometría, que resuelve la dificultad reduciendo el lugar a un punto del espacio y el instante a un punto de la línea del tiempo.<sup>66</sup>

De este modo, la experiencia humana del tiempo no necesariamente responde a los acercamientos interdisciplinarios que intentan esclarecer sus categorías y modalidades; sin embargo, a lo largo del transcurrir humano, el arte no solamente ha hecho suyo el problema del tiempo, sino que ha resuelto en sus estilemas esenciales, las paradojas que el pensamiento en torno a la temporalidad ha sido incapaz de conciliar y aclarar.

Como aludí anteriormente el arte, en tanto sistema de comunicación que emplea signos ordenados de un modo peculiar, no sólo representa el triunfo de la imaginación creadora sobre la resistencia del material, sino también la síntesis del conflicto del ser en el mundo y del “heideggeriano” ser para la muerte.

---

<sup>66</sup> Pedro Ramírez Molas, *Tiempo y narración. Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*. Madrid, Gredos, 1978, p. 17.

Las artes se han valido, a través de los siglos, de lo que Yuri Lotman denomina, como ya mencioné, “sistemas contruidos a modo de lenguas”<sup>67</sup> y por ello “puesto que la conciencia del hombre es una conciencia lingüística, todos los tipos de modelos superpuestos sobre la conciencia, incluido el arte, pueden definirse, como sistemas modelizadores secundarios”. En el texto artístico, en virtud de la complejidad de su estructura, todos los elementos que lo constituyen son elementos de significado.<sup>68</sup>

Esta capacidad sintetizadora de la esencia de lo comunicable, le brinda a las expresiones estéticas un medio de reconfiguración de nuestra experiencia temporal y, al decir de Paul Ricoeur, en relación específica con la metáfora y con la trama, “la capacidad de la ficción de re-figurar esta experiencia temporal víctima de las aporías de la especulación filosófica”, (I., p. 34.).

La modelización secundaria a la que alude Lotman que forma parte del proceso de la obra artística y de toda ficción, recrea y resuelve la conformación de nuestra experiencia temporal, al decir de Ricoeur “confusa, informe y en el límite muda” (*loc. cit.*).

Por ello, frente a la abstracción inconclusiva del tiempo, la actividad narrativa brinda una opción sintética de lo heterogéneo que se resuelve poéticamente, y que cada receptor re-figura a través de la experiencia estética de la lectura. Escribe Ricoeur:

...en virtud de la trama, fines, causas y azares se reúnen en la unidad temporal de una acción total y completa. Y es precisamente esta *síntesis de lo heterogéneo* la que acerca la narración a la metáfora. En ambos casos, lo nuevo —lo no dicho todavía, lo inédito— surge en el lenguaje: aquí, la *metáfora viva*, es decir, una nueva pertinencia en la predicación; allí una trama *fingida*, o sea una nueva congruencia en la disposición de los incidentes. (I p. 31). [Las cursivas son del autor].<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Yuri Lotman, *op. cit.*, p. 20.

<sup>68</sup> *Loc. cit.*

<sup>69</sup> Encuentro equivalentes entre los ejes de análisis de tres teóricos de distintas áreas de especialidades: A mi modo de ver lo que para Tzvetan Todorov es historia /discurso, tiene



De esta forma, ante la escisión del tiempo cosmológico y el tiempo humano, la acción del relato genera una temporalidad narrativa que unifica el tiempo objetivo con el subjetivo, por lo que componer un discurso o “trama fingida” equivale a potenciar el surgimiento de lo universal en lo singular. La narratividad, a la vez que pone en evidencia la imposibilidad de definir el concepto de tiempo es, sin embargo, el medio más adecuado para elucidar su experiencia. La metáfora, por su parte, permite la "redescripción" de otras formas de realidad y, por ende de temporalidad, mediante la innovación semántica.

### 2.3 La temporalidad en el relato

*La metafísica del infinito y el cálculo infinitesimal los aprendemos de pequeños, sólo que todavía no sabemos lo que estamos intuyendo, y podría ser la imagen de una Regresión sin Fin o, al contrario la espantosa promesa del Eterno Retorno, y de la rotación de las épocas que se muerden la cola, porque, una vez llegados a la última caja, en el fondo de ese torbellino nos descubriríamos quizá a nosotros mismos con la caja del principio entre las manos.*

**Humberto Eco, *La misteriosa llama de la reina Loana*.**

El vocablo narración implica referir lingüística y/o visualmente una sucesión de acontecimientos que se producen a lo largo de un tiempo y espacio determinados que, por lo general, genera la variación o transformación de la situación inicial. Se

---

correspondencia con lo que para Yuri Lotman es lenguaje natural / sistema de modelización secundaria y para lo que Paul Ricoeur denomina trama/trama fingida. En los tres casos, según mi criterio, se alude al manejo de los recursos narrativos con una finalidad estética y filosófica.

considera que un texto narrativo se basa en la estructura interna donde predominan secuencias narrativas que se construyen mediante signos lingüísticos de allí que el relato sea inherente al devenir humano. Como señala Roland Barthes, esta forma narrativa ha fluido paralelamente al proceso del ser y ha estado presente en todos los tiempos y lugares donde han existido grupos humanos: “internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida”.<sup>70</sup>

Decir relato, sin embargo, implica un espectro muy amplio y un conjunto de formas de fuentes tanto orales como escritas (novela, novela breve, cuento, mito, drama, tragedia, etc.), ¿cómo manejarlas, cómo fundamentar nuestro derecho a distinguirlas, a reconocerlas?, se pregunta Barthes,<sup>71</sup> preocupación manifiesta desde la Antigüedad y expuesta en la *Poética* de Aristóteles, quien plasmaba ya una visión sobre el papel de la funcionalidad de los elementos al interior del sistema de la obra, al hacer hincapié en la necesidad de hablar de “la poética en sí y de sus especies, de la potencia propia de cada una, y de cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien, y asimismo del número y naturaleza de sus partes...”.<sup>72</sup>

Además, como es sabido la dicotomía mimesis (representación) y diégesis (narración), fue el punto de partida de diversos acercamientos al texto como urdimbre a partir de la sucesión de las acciones que permite ya sea narrar, por una

---

<sup>70</sup> Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en su comp. *Análisis estructural del relato*, trad. Ana Nicole Vaisse, México, Ediciones Coyoacán, 1999, p. 7. La condición necesaria y específica del relato como práctica humana y, por ende, como forma de conocimiento y comprensión del mundo, también es acentuada, como mencioné, por Claude Bremond. Por su parte, A. J. Greimas también concibe que “el mundo solamente puede ser llamado ‘humano’ en la medida en que significa algo [...] y, por lo tanto, es en la investigación referente a la significación donde las ciencias humanas pueden hallar su denominador común”. (*Semántica estructural*, trad. Alfredo de la Fuente, Madrid, Gredos, 1971, p. 7).

<sup>71</sup> *Loc. cit.*

<sup>72</sup> Aristóteles, *Poética*, 1447a, trad. V. García Yerba, Madrid, Gredos, 1974, p. 10. No sobra comentar que Paul Ricoeur, considera que “la *Poética* no habla de estructura, sino de estructuración; y ésta es una actividad orientada que sólo alcanza su cumplimiento en el espectador o en lector”, (I, 107).

parte, o mostrar en el diálogo, por otra.<sup>73</sup> Inicialmente, el término mimesis fue usado por Platón, junto al de *metexis*, para señalar una de las maneras posibles de la relación entre las cosas sensibles y las ideas. Platón opuso la diégesis (narración) a la mimesis (representación). Desde un punto de vista aristotélico, la mimesis consiste en una imitación verosímil del mundo circundante a través de descripción, diálogo, personajes y lenguaje figurado.

Para Aristóteles, la diégesis (relato) es una instancia dependiente de la mimesis. Más tarde, Lotman sostiene que la ilación espacio-temporal de los acontecimientos mediante discurso constituye una diégesis o narración en primer grado, de modo que cuando el narrador alude a otra historia que acontece en otra dimensión espacio-temporal, el lector se halla ante una metadiégesis o narración en segundo grado (más cercana a la modelización secundaria y, por tanto al discurso artístico, a la que me referí anteriormente).

En cada metadiégesis puede existir otro personaje intradieгético (además del narrador), que da cuenta de los acontecimientos. En consecuencia, se habla también de autodiégesis (cuando el narrador relata su propia historia), así como de narrador intradieгético (si el narrador es un personaje) o extradieгético, narrador omnisciente que se ubica fuera de la historia narrada. Es posible hablar también de diegetización de la enunciación, cuando deliberadamente se intenta ocultar la identidad del proceso de la imaginación creadora (que podría ser el caso del narrador, [el pueblo de Ixtepec], en la novela *Los recuerdos del porvenir*.<sup>74</sup>

El examen del acontecer de los relatos, la búsqueda de funciones y motivos en éstos, la necesidad de interpretarlos también ha sido constante en la reflexión en torno a la creación artística, sin embargo, frente a análisis de tipo biográfico o

---

<sup>73</sup> Desde una perspectiva analítica estructural, Gérard Genette concibe que los límites entre mimesis y diégesis son prácticamente equivalentes, puesto que considera que la oposición mimesis-diégesis como una imitación perfecta frente a una imperfecta no es posible en virtud de que “la imitación perfecta ya no es una imitación, es la cosa misma y finalmente la única imitación es la imperfecta. *Mimesis es diégesis*”. (“Fronteras del relato”, en Roland Barthes (comp.), *op. cit.*, p. 203 [Las cursivas son del autor]).

<sup>74</sup> Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, México, Joaquín Mortiz, 1997.

impresionista de las obras, como se sabe, fue notable el giro de la crítica literaria a partir de las conferencias dictadas por Ferdinand de Saussure<sup>75</sup>, que marcaron el nacimiento de la Lingüística Estructural y posteriormente la aplicación de un análisis que tomaba como punto de partida la combinación de las funciones del relato que dio lugar al estructuralismo y a la narratología; enfoque vigente hasta ahora, aunque debo admitir que ha corrido el riesgo de dejar fuera algunos aspectos inherentes a la valoración y comprensión cabales de los textos.

De esta suerte, teniendo como antecedente los estudios de los formalistas rusos, se logró una aproximación coherente a la organización interna de los relatos. Con el paso del tiempo tuvo cabida, como mencioné, el enfoque estructural que, creo que sigue siendo pertinente para conocer el arte combinatoria de un texto detectar los juegos espacio-temporales que constituyen uno de los objetivos de esta investigación.

Considero que, a través del desglose de las unidades constitutivas del relato, es posible ejercer la interpretación y valoración del discurso literario y que el estudio de la lengua perfila un camino el cual devela el contenido de lo que en ella está escrito, lo que permite, finalmente, inteligir el impacto estético de los relatos, al que Yuri Lotman, como mencioné en la introducción, definió como sistema de modelización secundaria, al cual concibió de la siguiente manera:

El signo modeliza su contenido. Se comprende que, en estas condiciones, se produzca en el texto artístico la semantización de elementos extrasemánticos (sintácticos) de la lengua natural. En lugar de una clara delimitación de los elementos semánticos se produce un entrelazamiento complejo: lo sintagmático a nivel de la jerarquía del texto artístico se revela como semántico a otro nivel.<sup>76</sup>

Por ello, analizar un relato implica tanto conocer su organización con el fin de aprehender, desde un punto de vista semiótico, su sistema de sentido, su lógica

---

<sup>75</sup> Cf. *Curso de Lingüística General*, trad. Amado Alonso, Madrid, Alianza, 1993.

<sup>76</sup> Yuri Lotman, *op. cit.*, p. 34.

interna y correlaciones como, posteriormente, a la luz del examen de la semantización de los elementos que conforman el texto artístico y en virtud de la pluralidad de posibles lecturas, inteligir las relaciones con los fenómenos externos respecto a él, que incluyen el contexto histórico y la tradición literaria, puesto que, como sostiene Lotman, “las peculiaridades de las estructuras extratextuales están determinadas por aquellas causas socio-históricas, nacionales y psicológico-antropológicas del mundo”.<sup>77</sup>

Respecto a la temporalidad en los textos narrativos, una de las aportaciones fundamentales y vigentes del formalismo ruso en su enfoque de las cualidades intrínsecas de la obra literaria es el tomar en cuenta la disposición de los elementos temáticos en tanto el rol que cumplen en la interrelación de los índices temporal y de causalidad (asunto evidentemente ligado al manejo de la temporalidad como estrategia narrativa).

De esta suerte, ya en 1925, como se mencionó en la Introducción del presente trabajo, señalaba Boris Tomashevski:

Hay dos tipos principales de disposición de los elementos temáticos: o bien se inscriben en una cierta cronología, respetando así el principio de causalidad; o bien se presentan fuera del orden temporal, es decir, en su sucesión que no toma en cuenta ninguna causalidad interna. En el primer caso se trata de obras “con argumento” [...]; en el segundo, de obras sin argumento, descriptivas [...]. Debe destacarse que la trama no sólo exige un índice temporal sino también un índice de causalidad [...]. Cuanto más fuerte es el nexo tanto mayor importancia cobra el nexo temporal.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 357.

<sup>78</sup> Boris Tomashevski, “Temática”, en Tzvetan Todorov (ed.), *op. cit.*, p. 202. Es necesario considerar, como mencioné en la introducción, aunque me gustaría ampliarlo un poco, que la distinción entre trama y argumento ha sido plenamente aplicada tanto por los formalistas como por estructuralistas y narratólogos posteriores a Tomashevski. Aunque los conceptos se refieren a la misma distinción: el aspecto discursivo por una parte (narración signifiante) y el contenido (significado de la narración), por otra, los vocablos han variado tanto en las lenguas originales en que han escrito los críticos, como en sus traducciones. Es posible encontrar el mismo binomio bajo distintas nomenclaturas, por ejemplo, en inglés: *story/plot*; Todorov los distingue como: *histoire/discours*; Genette los llama *récit/histoire* y diferentes traducciones del ruso al español o al

La distinción entre trama (lo que en efecto ha ocurrido) y argumento (la manera en que el lector se ha enterado de lo sucedido), resulta medular para el análisis de la temporalidad como estrategia narrativa, motivo de este trabajo. Al respecto añade Tomashevski:

La trama podría exponerse de una manera pragmática, siguiendo el orden natural, o sea el orden cronológico y causal de los acontecimientos, independientemente del modo en que han sido dispuestos e introducidos en la obra... La trama se opone al argumento, el cual, aunque está constituido por los mismos acontecimientos, respeta en cambio su orden de aparición en la obra y la secuencia de las informaciones que nos los representan.<sup>79</sup>

Si bien, toda relación narrativa implica un discurso que integra una sucesión de acontecimientos en una acción, lo que importa para la permanencia del texto, independientemente de la época en el que haya sido escrito y en virtud de la visión de Gadamer de la fusión de horizontes precisamente, el manejo artístico mediante el cual el narrador convierte el tiempo pluridimensional de la trama (no necesariamente lineal) en el tiempo sucesivo del discurso. La totalidad de tiempos y espacios urdidos en la historia, aunque no sigan un orden, requieren ser expuestos sucesivamente, ya que, como mencioné me uno a la afirmación de Claude Bremond:

Donde no hay sucesión, no hay relato sino, por ejemplo, descripción (si los objetos del discurso están asociados por una contigüidad espacial), deducción (si se implican uno al otro), efusión lírica (si se evocan por metáfora o metonimia), etc. Donde no hay integración de la unidad de acción, tampoco hay relato sino sólo *cronología*, enunciación de una serie de hechos no coordinados.<sup>80</sup>

---

francés los consignan como: *fabule/sujet* y otras como: trama/argumento o trama/fábula. En este trabajo utilizo los términos historia/discurso en el sentido empleado por Todorov.

<sup>79</sup> *Ibid.*, pp. 202-203.

<sup>80</sup> Bremond, “La lógica de los posibles narrativos”, en Roland Barthes (comp.), *Análisis estructural del relato*, *op. cit.*, p. 102. Sin embargo, no hay que perder de vista que un lenguaje metafórico puede constituir una narración y que precisamente en la construcción de la trama como síntesis de

Hacia los años setenta, en una suerte de recuento y reinterpretación del trabajo de los formalistas y de algunos de sus colegas estructuralistas, Tzvetan Todorov retoma los conceptos de trama y argumento y los denomina, bajo la misma significación, historia y discurso. Todorov consideró, sin embargo, que una omisión de los formalistas había sido el de menospreciar el relato como historia y considerarlo casi sólo en su faceta de discurso. Añade Todorov, como también mencioné al introducir el tema, que “el problema de la presentación del tiempo en el relato se plantea a causa de la diferencia entre la temporalidad de la historia y del discurso”.<sup>81</sup>

El tiempo del discurso es, en un cierto sentido, un tiempo lineal, en tanto que el tiempo de la historia es pluridimensional. En la historia, varios acontecimientos pueden desarrollarse al mismo tiempo; pero el discurso debe obligatoriamente ponerlos uno tras otro; una figura compleja se ve proyectada sobre una línea recta. De aquí deriva la necesidad de romper la sucesión “natural” de los acontecimientos, incluso si el autor quisiera seguirla con la mayor fidelidad. Pero la mayoría de las veces, el autor no trata de recuperar esta sucesión “natural” porque utiliza **la deformación temporal con ciertos fines estéticos**.<sup>82</sup>

Opto por acercarme a la temporalidad como estrategia narrativa, es decir, tal como aparece manejada al interior de los textos, ya que creo que es en el nivel temporal intratextual donde se entretajan las categorías espacio-temporales de la historia en el discurso, y que este manejo está íntimamente ligado al impacto estético que el texto genera en tanto modelizador secundario, que al formar parte de varias estructuras contextuales, representa una de las propiedades más profundas del texto artístico caracterizado por su plenitud y persistencia.

---

lo heterogéneo y en la metáfora, Ricoeur, encuentra la pertinencia predicativa para expresar lo no dicho y para aprehender la experiencia humana del tiempo.

<sup>81</sup> Tzvetan Todorov, “Las categorías del relato literario”, en *Análisis estructural del relato*, op. cit., pp. 179-180.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 180. [El énfasis es mío].

La suficiencia de la disposición *artificial* del proceso de enunciación discursiva muestra un manejo estético de la deformación temporal que combina: encadenamiento, intercalación y/o alternancia, recursos que suponen en el primer caso la yuxtaposición de dos historias en la que una vez terminada una, se comienza la otra; la inclusión de una historia dentro de otra (historia enmarcada) en el segundo caso; y el hecho de contar dos o más historias de manera concomitante, interrumpiendo alternativamente una(s) u otra(s) para retomarlas a través de interrupciones que a su vez suponen prolepsis (anticipaciones) y/o analepsis (retrospecciones) tanto en el orden sintagmático como paradigmático.<sup>83</sup>

Los relatos correspondientes a la ficción de raigambre no mimética, escritos en Hispanoamérica aumentaron la riqueza polisémica del género e implican a mi modo de ver una pluralidad de sentidos posibles y, por ende, varios tipos de modelos analíticos que permiten valorarlos y realizar interpretaciones, desde la propia reflexión intrínseca en los textos sobre la temporalidad humana y la tematización que en éstos encontramos sobre el tiempo, el devenir, la muerte y la posibilidad del amor incluso después de la muerte, a través de pensar el devenir desde la perspectiva del eterno retorno y el mito como sucesión circular. Un ejemplo de esto en la narrativa de Elena Garro se ofrece en su novela *Los recuerdos del porvenir*:

Se oía el tic-tac del reloj puntual como una hormiga que corriera sobre un mueble. **Félix había olvidado detener el tiempo** y la joven se dejaba llevar por sus pasos precisos a un futuro que recordaba con lucidez...<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, pp. 180-185.

<sup>84</sup> Muchos seres reales (familiares y sirvientes) que acompañaron a Garro en su infancia se mitifican en su narrativa. En una entrevista con Emmanuel Carballo la autora dice: “El 18 de agosto era mi santo. Mi tío Boni, el hermano de mi padre, joven y viudo, me enviaba con su criado Félix un regalo cada hora. Tal vez adivinó que luego en el mundo nadie iba a regalarme nada y quiso compensarme...” (Protagonistas *de la Literatura Mexicana*, México, Porrúa, 1994, pp. 478). [El énfasis es mío]. Este comentario biográfico también es aplicable al manejo temporal en el cuento “¿Qué hora es?...” en cuanto a que una hora puede tornarse una eternidad, una especie de minutos agolpados en un mismo y repetible suceso.



O como puede notarse en las siguientes tres citas de “La culpa es de los tlaxcaltecas”:

- En todas ciudades **hay relojes que marcan el tiempo**, se debe estar gastando a pasitos. Cuando ya no quede sino una capa transparente, llegará él y las dos rayas dibujadas se volverán una sola y yo habitaré la alcoba más preciosa de su pecho.
- El **tiempo se había dado la vuelta completa**, como cuando ves una tarjeta postal y luego la vuelves para ver lo que hay escrito atrás. Así llegué al lago de Cuitzeo, hasta la *otra niña que fui...*<sup>85</sup>
- Ya **falta poco para que se acabe el tiempo** y seamos uno sólo [...] se me había olvidado, Nacha, que cuando se gaste el tiempo, los dos hemos de quedarnos el uno en el otro, para entrar en el tiempo verdadero convertidos en uno solo.

También en el otro cuento que analizo “¿Qué hora es...?”, el intervalo de la niñez tiene un significado ritual en los cuentos de Garro:

**De niña**, señor Brunier, el tiempo corría como la música en las flautas. Entonces no hacía sino jugar, no esperaba. Si los grandes jugáramos, **acabaríamos con las piedras adentro del reloj**”.<sup>86</sup>

En “El día que fuimos perros”, cuento también perteneciente a *La semana de colores*,<sup>87</sup> puede deducirse cierto eco autobiográfico y evocación de un tiempo

---

<sup>85</sup> Es característica recurrente en la obra de Garro la descripción de situaciones desde un punto de vista estático que apela metafóricamente a la fotografía. En *Los recuerdos del porvenir*, cuando Nicolás es conducido al cementerio donde le espera el pelotón de fusilamiento el narrador (que es el pueblo) afirma: “alguien atraviesa mis calles para ir a la muerte, el mundo se queda fijo como en una tarjeta postal” (*op. cit.*, p. 269). [El énfasis es mío].

<sup>86</sup> Volviendo a la entrevista y las cartas que publicó Emmanuel Carballo encontramos afirmaciones de Garro que sostienen esta situación “privilegiada” del tiempo de la infancia: “Me preguntas: ‘¿Crees en la felicidad?’ Sí, porque me acuerdo que la practiqué en la infancia (*op. cit.*, p. 476) y más adelante añade: “... En mi casa podía ser rey, general mexicano, construir pueblos con placitas, casas, calles, cuartel e iglesia en el enorme jardín por el que paseábamos en burro o a pie...” (p. 478). [El énfasis es mío].

similar al mítico mediante la evocación de infancia. Las niñas Eva y Leli (*alter ego* de Elena y su hermana)<sup>88</sup>, optan quedarse en la casa de campo de la familia, mientras que los demás, agotados por el calor, deciden marchar a la ciudad de México.

Las pequeñas, al cuidado de los criados (que aparecen con sus nombres en los cuentos y en la citada entrevista con Carballo), “juegan” a que son perros. Luego de elegir sus nombres perrunos: *Buda* y *Cristo*, toman sus alimentos a cuatro patas al lado del *Toni*, el perro de la casa. Ante un ruido, los “perros” salen a la calle y presencian una riña en la que un hombre es herido con un puñal y el otro es asesinado; ante la pregunta de algunos habitantes de si vieron al asesino, *el Buda* y *el Cristo* asienten ladrando. Rutilio, el criado, las regresa a la casa y les advierte que, de seguir creyéndose perros, serán castigadas en la noche y así sucede: mientras duermen aparece el muerto tendido en una de sus camas y, finalmente, es a través del sueño que se trasladan al “día paralelo” de los humanos. Desde su inicio, el relato hace alusión a la deformación temporal discursiva:

“El día que fuimos perros no fue un día cualquiera, aunque empezó como todos los días. Despertamos a las seis de la mañana y **supimos que era un día con dos días adentro**. Echada boca arriba, Eva abrió los ojos y, sin cambiar de postura, miró a un día y miró a otro...”<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> *La semana de colores, op. cit.*, pp. 73-80.

<sup>88</sup> Según testimonio Carballo, *op. cit.*, pp. 480-481, una de las hermanas de Elena Garro llevaba por nombre Deva, y a la autora le solían llamar Leli. En el mismo libro se detecta un discurso con elementos autobiográficos, puesto que la protagonista que huye es la señora Lelinca.

<sup>89</sup> Elena Garro, *op. cit.*, p. 73. [El énfasis es mío]. En otros textos narrativos también se trata de una temática recurrente: en *Andamos huyendo Lola* (México, Joaquín Mortiz, 1980) puede leerse: “La señora Lelinca preparó el café, su hija parecía una sonámbula. **Debían hacer tiempo. Nada hay más difícil que “hacer tiempo”**. ¿Cómo se hace tiempo?...” [El énfasis es mío]; en “Invitación al campo” (en *El accidente y otros cuentos*, México, Seix Barral, 1997, pp9-30): el narrador afirma “Inés tuvo la certeza de que podía ir por el tiempo a voluntad y de que su permanencia en el paisaje era anterior a la memoria de la historia”; o bien: “La vida era eso: una **gran extensión oscura en donde era igual avanzar hacia atrás o hacia adelante**; los gestos se sucedían sin eco y de ellos no quedaban trazas”. [El énfasis es mío].

En la entrevista de 1996 que le realizara Miguel Ángel Quemain, Elena Garro explica la aparición de los sirvientes en su obra, así como y la influencia de la cosmovisión y el lenguaje de los indios:

De niña inventaba, imaginaba muchas cosas, **para mí las criadas eran mágicas**, como me contaban tantas historias yo las quería mucho. Eran historias que parecían mentira, pero no lo eran. Se dice una mentira para ocultar una verdad y en literatura es igual. Cuando mientes en la literatura es con el objeto de no decir la verdad. Yo no creo en la mentira, yo creo en esas cosas que te cuentan de niño los sirvientes. Y eso lo guardo como verdad porque el sirviente, **el indígena vive un mundo muy distinto del nuestro**. Lo que es verdad para él, puede ser para nosotros fantasía pero no hay derecho anegarle su verdad para tranquilizarnos con nuestra mentira.<sup>90</sup>

Por su parte Zoé Jiménez Corretjer afirma que el cuento “La semana de colores”<sup>91</sup> se rige la forma prehispánica de medir el tiempo y que Garro se vale de la reutilización de “los mitos prehispánicos y la simbología arquetípica de las culturas indígenas ‘mexicanas’, para presentar su universo fantástico... Sus relatos se basan en enigmas de mujeres numinosas de los bosques y en alegorías (como el calendario azteca), por lo que en sus textos la tradición cosmogónica precolombina es definitoria, así como los temas de la muerte y el tiempo desde un punto de vista filosófico, mítico y antropológico”.<sup>92</sup>

La influencia de la cosmovisión indígena en la obra de Garro ha sido enfatizada, como mencioné, por varios críticos y muchos lo atribuyen a la convivencia con los sirvientes durante su infancia en Iguala. Margo Glantz añade, además de la influencia de este universo una reiterativa asociación del color con las pasiones.

---

<sup>90</sup> Miguel Ángel Quemain, *op. cit.* [el énfasis es mío].

<sup>91</sup> En *La culpa es de los tlaxcaltecas*, *op. cit.*, pp.59-72.

<sup>92</sup> Zoé Jiménez Corretjer “¿Qué es el fantástico femenino?: Nuevo apartado para el género fantástico”, *Primer Congreso Virtual Humanístico del Caribe 2002*, Universidad de Puerto Rico en Humacao, (<http://cuhwww.upr.clu.edu/~cvhc/zoeximena.htm>).

Sobre el mismo cuento al que me referí en el párrafo anterior, Glantz escribe:

En el cuento que da nombre a la compilación y que contiene una gran parte de material autobiográfico, las niñas Eva y Leli están muy cerca de las criadas, o por lo menos de lo que las criadas dicen, y lo que se dice va enmarcado por lo blanco, el espacio deslumbrante que permite que los colores se destaquen. El blanco es transparente y luminoso, la sangre fresca y la sangre coagulada definidas por los colores que las representan —lo rojo y lo morado—, alcanzan una gran densidad y las palabras se oscurecen, suenan como piedras en boca de la lavandera, convertidas en objetos pesados, autónomos, y marcan su distancia frente a lo cristalino.<sup>93</sup>

El contraponer las secuencias de ambos relatos desde el punto de la historia y ver cómo se modifican mediante el discurso, nos brindará una claridad en torno al manejo de la deformación temporal deliberada en la enunciación discursiva de nuestra autora.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Margo Glantz, “Los enigmas de Elena Garro”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1999, 28, p. 690.

<sup>94</sup> Al respecto en su artículo “Qué es un texto? “, Ricoeur afirma: “Si se considera que el análisis estructural constituye una etapa necesaria entre una interpretación ingenua y una interpretación crítica, entre una interpretación superficial y una interpretación profunda, entonces resultará posible ubicar la explicación y la interpretación en un único *arco hermenéutico*, e integrar las actitudes opuestas de la explicación y de la comprensión en una concepción global de la lectura como recuperación del sentido. Cf. Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque, *op. cit.*, pp.77-78.

## 2.4 La espacialidad en el relato

### 2.4.1 Reflexiones en torno al espacio y la narración

*El tiempo es la autobiografía del espacio.*  
**e. e. cummings.**

*El espacio, pero no pueden ustedes concebir  
ese horrible adentro-afuera que es el verdadero espacio.*  
**Henri Michaux.**

Imbricada con la temporalidad, la espacialidad es también una instancia del proceso discursivo que abarca, por una parte, la representación del propio espacio (lo que está caracterizado por la propiedad de la ubicación y de la extensión, o bien, ya en el tratamiento discursivo puede hablarse de ubicuidad: un personaje que puede habitar dos espacios simultáneamente), donde se llevan a cabo los acontecimientos del relato; y, por otra, la disposición del orden de las frases y motivos en el texto.

A pesar de que, sobre todo para cuestiones de análisis narratológico, la espacialidad parecería subsidiaria de la temporalidad, estudios recientes parecen invertir o cuando menos reconocer la interdependencia de ambas categorías. Acaso factores tales como la transformación, el cambio y la acción en el relato han privilegiado el análisis el tiempo, sin embargo algunos estudiosos han apreciado que si bien nuestra preocupación ontológica como seres mortales es el tiempo, nuestra propia concepción del mundo y de la realidad es esencialmente topológica y que, en virtud de que los fundamentos del lenguaje son también topológicos, incluso el tiempo es captado desde esa perspectiva, de esta suerte, Manuel Ángel Vázquez Medel afirma:

Analizar la realidad humana es, de alguna manera, realizar una cartografía del ser y de sus acciones (y pasiones), a través del lenguaje. No olvidemos que en la retórica tradicional se denominaban *topica*, *loci communes*, tópicos o lugares comunes a aquellos espacios temáticos compartidos de la experiencia; que la *inventio* no era sino un *in-venire*, un llegar hacia ese "lugar" en el que se articulan temas y motivos para iniciar el proceso comunicativo, antes de la *dispositio* (en griego *taxis*, ordenación, igualmente topológica).<sup>95</sup>

Combinadas y esencialmente urdidas a la temporalidad, entretejidas en la propia urdimbre narrativa del texto, estas dos categorías contribuyen a producir en el lector el impacto estético final. Es así que puede hablarse de una espacialidad de la historia y de una espacialidad, ya sea gráfica o fónica, del texto según su distribución (manifiesta en la poesía a través de recursos propios del género como rima, metro y manejo de tropos; y en la narrativa, a través de distintas figuras retóricas, alternancia de géneros, metalepsis, encadenamientos, yuxtaposiciones, blancos activos, elipsis y, en general, de lo que podríamos señalar como un acomodo significativo en la sucesión de las frases y los significados, de la expresión y del contenido). Por otro lado, también es necesario considerar dos funciones asociadas a la espacialidad del texto narrativo señaladas por Antonio Garrido Domínguez: la capacidad simbolizadora y la focalización dentro del espacio de la trama, dependiendo del punto de observación elegido por el sujeto perceptor (sea el narrador o un personaje). Al respecto afirma:

El espacio narrativo es ante todo una realidad textual, cuyas virtualidades dependen en primer término del poder del lenguaje y demás convenciones artísticas. En cuanto al espacio de la trama, lo más relevante es que la perspectiva del espacio se asocia estrechamente a la idiosincrasia y posición del narrador. El espacio nunca es indiferente para el personaje.

---

<sup>95</sup> Manuel Ángel Vázquez Medel. "Del escenario espacial al emplazamiento", <http://www.cica.es/aliens/gittcus/espempl.html>

Las más de las veces el espacio funciona como metonimia o metáfora del personaje.<sup>96</sup>

Es para efectos analíticos que se separa la espacialidad de la temporalidad. Como aludí anteriormente, me adhiero a la postura de Lotman que concibe a la obra de arte como la representación de un modelo finito del mundo infinito, es decir, como un espacio limitado que reproduce en su finitud un objeto, un tema, un asunto infinito(s) lo cual, en términos textuales, implica la equivalencia de lo representado con la cosmovisión del ser en el mundo, por lo que la estructura de espacio del texto se convierte en modelo de la estructura del espacio del universo y la sintagmática de los elementos al interior del texto, en lenguaje de modelización espacial.

Así, si se toma en consideración la capacidad dialéctica y simbólica del espacio, se torna más complejo el análisis de binomios que constituyen categorías espaciales tales como: adentro-afuera, abierto-cerrado, derecho-izquierdo, alto-bajo, que tendrán equivalentes, en distintos grados en función de modelos culturales como: bueno-malo, propio-ajeno, válido-no válido, mortal-inmortal, etc.

Al respecto, es importante tomar en cuenta que todos los individuos reaccionamos tanto sensorial como ideológicamente ante la realidad circundante y que los conceptos de espacialidad también tienen resonancias metafóricas con: terrenal-celestial o celestial-mortal-inmortal.

Se trata de una cadena de significantes que remiten a conceptos introyectados del ser en el mundo, del yo y la circunstancia existencial tanto frente a la vida como frente a la muerte; de cara a la inmediatez o la inmensidad; ser en continua confrontación de lo efímero y lo eterno, y que en estas posturas hay desde luego, matices y combinaciones en apariencia paradójicas como el concepto de “inmensidad íntima”, propuesto por Bachelard.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Antonio Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 208.

<sup>97</sup> Para Bachelard la inmensidad es una categoría filosófica del ensueño, vinculada a la idea de grandeza, por lo que el propio ensueño lleva al ser fuera de su mundo próximo para, en una visión

El lenguaje de las relaciones espaciales en el texto consiste, entonces, en un medio de interpretación de la realidad y, además, las características espaciales son referentes de modelos sociales, psicológicos, religiosos, políticos, mediante los cuales el ser humano ha interpretado, a lo largo de su devenir, su entorno y su trayectoria.

Este proceder se da al decir de Lotman, unas veces en forma de oposición cielo-tierra o tierra-reino subterráneo (dentro del eje alto-bajo) o de acuerdo a valoraciones de carácter moral (en el eje derecho se halla, por tanto, el deber ser; mientras que en el izquierdo, la violación del deber ser), o bien la interpretación de lo próximo como lo propio y comprensible y de lo lejano como lo desconocido y lo ajeno, ordenado en un modelo del mundo de rasgos espaciales.<sup>98</sup>

El espacio permite una interpretación del mundo y también en la ficción, tiene remitentes simbólicos y mitológicos, es indicador de valores de sueño e imágenes que brindan en su calidad de territorios y umbrales de paz o de acecho; es factor fundamental en la construcción y recepción poéticas y, en la narrativa, es motor de figuración, desplazamientos y valores íntimamente ligados a las peripecias, inferencias contextuales, suspensiones y dilataciones de la trama y del sentido del texto.

De acuerdo con Lotman existen dos ejes espaciales en tanto modelos lingüísticos organizadores de una imagen del mundo y su respectiva interpretación de la realidad:

a) el eje alto-bajo: modelo de ordenación del mundo orientado en vertical. Bajo esta perspectiva lo “alto” suele identificarse en la interpretación narrativa como un espacio amplio o con el concepto de espiritualidad, en tanto que lo “bajo” se asocia por lo general con estrechez o con la materialidad en una suerte de

---

dialéctica, constituirse en “el movimiento del hombre inmóvil. La inmensidad de los caracteres dinámicos del ensueño tranquilo”, *La poética del espacio*, *op. cit.*, p. 221.

<sup>98</sup> Yuri Lotman, *op. cit.*, pp. 270-271.



valoración ideológica que toma como referente la dualidad: cielo (paraíso) tierra o subsuelo (infierno).

b) el eje “cerrado-abierto” cuyo rasgo topológico medular es el límite. Respecto a la función sintagmática dentro del texto que puede inferirse a partir de la consideración de este eje y de las subsecuentes transgresiones al límite, afirma Lotman:

Un espacio cerrado, al interpretarse en los textos a través de diversas imágenes cotidianas como casas, ciudades, patrias, y al dotarse de determinados atributos como “natal”, “cálido”, “seguro”, se opone al espacio “exterior” abierto y a sus rasgos: “ajeno”, “hostil”, “frío”. Son asimismo posibles las interpretaciones contrarias.<sup>99</sup>

En gran parte de los textos de Garro esta visión de Lotman puede aplicarse en lo referente al vuelco de la valoración convencional del espacio “abierto-cerrado”. En “La culpa es de los tlaxcaltecas” el espacio cerrado –la casa (salvo la cocina en donde se desarrolla la conversación con Nacha) – es hostil, y la redención amorosa se lleva a cabo en un espacio abierto, que aunque deteriorado por la guerra y el sufrimiento, es un espacio externo (absolutamente ajeno incluso al mundo real y al de los seres vivos) y, en ese sentido y en lo referente a la fuga de los amantes, es liberador. En “¿Que hora es...? la emancipación del alma frente al cuerpo, también se ubica en un espacio que está incluso fuera de lo geográfico: se trata de una espacialidad interior que redime a la protagonista en un universo cósmico que se opone a la habitación cerrada y monótona del hotel.

Desde otro punto de vista, en su aproximación teórica a los factores discursivos de la novela rusa, Bajtin afirma que “los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo” [por lo que]

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 281.

la intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico”.<sup>100</sup>

De este modo, en un primer momento, el sentido común de la percepción de la realidad nos señala que sin objetos no hay espacio y sin sucesos no hay tiempo, sin embargo si se piensa en la dialéctica de lo externo y de lo interno, en la polisemia de ambos conceptos, su modelización y transformación estética, sujeta a retrospecciones, anticipaciones y en el caso específico de los cuentos de Garro (en los que mediante el preciso manejo de una suerte de metalepsis), espacio y tiempo se unifican, densifican y fragmentan de modo que la espacialidad queda imbricada en la dimensión teleológica del tiempo<sup>101</sup>. Por ello, podemos aventurarnos a decir con Óscar Olea que:

El espacio-tiempo depende de la multiplicidad y comportamiento de la materia y no de su evanescente complemento; sin embargo, ese ‘vacío’ que sirve de marco a los acontecimientos no es tal vacío, sino precisamente ‘el espacio’, el cual, a diferencia del tiempo que ordena lo sucesivo, se nos presenta como ordenador de lo permanente.<sup>102</sup>

#### 2.4.2 Breve mirada al espacio ritual

La concepción del espacio como ordenador de lo permanente nos permite un análisis ritual de los ambientes y acciones que envuelven a las protagonistas de los

---

<sup>100</sup> Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid, Taurus, 1989, p. 238. No utilizo el análisis bajtiniano en este trabajo, puesto que aún cuando coincido con su definición y con el hecho de que el cronotopo es el lugar en el cual los nudos de la narración se atan y desatan, el enfoque del pensador ruso se orienta por una parte a la novela clásica de aventuras y a los relatos folklóricos y, por otra, se trata de un concepto que insiste en ser vivido o experimentado.

<sup>101</sup> Se entiende la teleología como la doctrina de las causas finales. Los escolásticos sentaron el principio de que *quidquid fit, propter finem fit* = "todo lo que se hace, se hace con algún fin". Y Aristóteles, más conciso aún, encerró su doctrina teleológica en dos palabras: *udén máten* que implica “nada en vano”.

<sup>102</sup> Óscar Olea. “El espacio como ente creador”, en *Arte y espacio, XIX Congreso Internacional de Historia del Arte, México*, UNAM, 1997, p. 15.

cuentos a los que se avoca este estudio, ya que desde esta perspectiva la cocina donde Laura espera en compañía de Nacha a que aparezca tras el umbral de la ventana su amante ancestral y el cuarto de hotel donde Lucía muere a la hora exacta se tornan, mediante la espera y la fragmentación del cuerpo en espacios que trascienden límites físicos y humanos, puesto que al concentrarse los acontecimientos en una espera escatológica, el espacio se sacraliza.

A propósito de la fragmentación del cuerpo y la simbolización ritual, José Luis Barros Lara sostiene que hay en todo ser humano un afán de reintegrar la existencia a lo primigenio de la vida y a la memoria colectiva, de allí la recurrencia en el hecho de que el punto de partida de la simbolización ritual sea a partir de la disolución del espacio y de cierta desintegración del cuerpo ya que “el mundo del rito nos coloca en el lugar de nadie, en la pertenencia a la totalidad del universo, es un movimiento que quiere recuperar un pasado que no nos pertenece o adivinar un futuro incierto”.<sup>103</sup>

No es casual, entonces el título de la novela de Garro *Los recuerdos del porvenir*.<sup>104</sup> También cabe recordar la recurrencia en sus textos de la disolución de los límites corporales y las acciones al margen de la temporalidad y de la vida, enfocados a la disolución de las identidades y la negación de los límites. Al respecto añade Barros Lara:

El espacio del rito consiste en el exceso, la trascendencia y la disolución del cuerpo. ¿Cómo recuperar la pertenencia al cosmos, sino por medio de la disolución de nuestra identidad? El límite que nuestra conciencia marca es el límite de nuestro cuerpo como unidad y diferencia con el mundo y con los otros. Como lo piensa Gadamer en el espacio ritual acontece una disolución de las identidades y las autonomías subjetivas [...] En la

<sup>103</sup> José Luis Barrios Lara, “El cuerpo fragmentado” en *El cuerpo aludido. Anatomías y construcciones*, en <http://www.cnca.gob.mx/cuerpo/t13.html>

<sup>104</sup> En esta novela el personaje anónimo que relata la historia [el pueblo de Ixtepec] narra la huida de Julia Andrade y Felipe Hurtado como un suceso sobrenatural en el que el tiempo se suspende y el espacio se paraliza: “En verdad no sé lo que pasó. **Quedé fuera del tiempo, suspendido en un lugar sin viento**, sin ruidos de hojas ni suspiros. Llegué a un lugar donde los grillos estaban inmóviles en actitud de cantar y sin haber cantado nunca...”, *op. cit.*, p. 145.

oscuridad del espacio ritual se desdibujan las fronteras de los cuerpos, se fragmentan los gestos hasta confundirse con la totalidad del movimiento colectivo [...] Los símbolos que corresponden al rito nada tienen que ver con los límites, antes bien tienen que suspenderlos, disolverlos y fragmentarlos para hacer posible el acontecer de lo sagrado.<sup>105</sup>

### 2.4.3 Espacio y metalepsis

A partir de las aportaciones de Gerard Genette<sup>106</sup> en torno a la técnica narrativa, podemos hablar de “procesos transgresores” que operan en el manejo de las categorías espacio-temporales del relato; tal es el caso de la metalepsis que, siguiendo al estudioso francés Isaías Fanlo González define como: “la inserción de entes narrativos en marcos ontológicos a los que no pertenecen”<sup>107</sup>. Si bien este recurso ha existido desde hace muchos siglos, se caracterizaba hasta antes de la literatura del siglo XX por una suerte de interacción del autor implícito con los personajes o con el lector<sup>108</sup>, de acuerdo a Fanlo González, la aportación del siglo XX en la metalepsis consiste en:

La invención de un nuevo modo de transgredir las membranas que separan los marcos ontológicos, [ya que antes] esta invasión había sido realizada por el ente narrativo jerárquicamente superior, es decir, el autor implícito representado (sin la presencia del cual no es posible la metalepsis “clásica”) mientras que la población de los marcos invadidos, a saber, los personajes, o alguna vez el lector implícito representado, no se dan cuenta de su presencia o la asumen pasivamente. La concepción nueva de la metalepsis

<sup>105</sup> José Luis Barrios Lara, *op. cit.*

<sup>106</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Éditions du Seuil, París, 1972, pp. 243-246.

<sup>107</sup> Isaías Fanlo González, “El lector como detective: teoría de la metalepsis”, en [http://www.upf.edu/materials/fhuma/oller/recerca/refl\\_text/isa1.htm](http://www.upf.edu/materials/fhuma/oller/recerca/refl_text/isa1.htm). Gerald Prince la había definido anteriormente como: “Intrusión en una diégesis de un ente de otra diégesis (Dictionary of Narratology, University of Nebraska Press, Lincoln, 1987).

<sup>108</sup> Se suele hacer referencia a la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*, cuando los protagonistas se transforman en personajes y en lectores, a *Niebla*, de Miguel de Unamuno y a *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello.

consiste en, precisamente, invertir estos términos de invasión: se rompen las reglas deliberadamente para que los entes narrativos salten de un marco a otro.<sup>109</sup>

Lo anterior incluye los mundos y espacios oníricos como sucede en textos de Borges (“Las ruinas circulares”: el protagonista crea en sueños a una criatura) o de Cortázar (“La noche boca arriba”: uno de los planos narrativos pertenece al sueño del otro).

Sin incurrir necesariamente en lo onírico, en los dos cuentos de Elena Garro que aquí analizo y en el que a continuación comento brevemente, se lleva a cabo esta transgresión de marcos ontológicos en espacios que pueden mirarse como simbólicos. Como lo desgloso más adelante en “La culpa es de los tlaxcaltecas” encontramos un personaje que salta del siglo XX al XVI y de la batalla de la conquista de México a la de su mundo interior; en “¿Qué hora es?...” un personaje llega desde el pasado hacia un tiempo inesperado de fuga.

Realizo a continuación algunas observaciones en torno al recorrido de un personaje en un cuento posterior de Garro en el que la espacialidad se torna eje significativo en la narración, a través del deambular del protagonista por seis tipos de espacios simbólicos. Me refiero a “El mentiroso”<sup>110</sup>, en el cual se aprecia claramente la alternancia de lo real como contrapartida de lo mítico en una visión que combina elementos del culto cristiano, la mitología prehispánica y del universo onírico.<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> Art. cit.

<sup>110</sup> “El mentiroso”, en *Andamos huyendo Lola*, op. cit., pp. 57-68.). Cito el número de la página en el cuerpo del trabajo.

<sup>111</sup> El protagonista se desplaza en una suerte de búsqueda de identidad arquetípica; al respecto cabe mencionar un argumento de Ricoeur en el sentido de que en los cuentos “la repetición tiende a convertirse en el elemento principal del relato cuando atendemos a aquellas narraciones en las que la propia búsqueda se configura mediante un *viaje por el espacio* que adopta la forma de un retorno al origen”, “Función narrativa y experiencia humana del tiempo”, en Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque, op. cit., p. 208. [el énfasis es de Ricoeur].

#### 2. 4. 4 Algunas consideraciones sobre la espacialidad en “El Mentiroso”

El cuento inicia en un espacio cerrado (y en apariencia seguro) de un autobús Flecha Roja en que viajan el niño de seis años: Carmelo Calzada y su rumbo a la ciudad de México. En un paraje, el pequeño baja a orinar y para no ser visto, se aleja de la orilla de la carretera. Al regresar, el autobús ha desaparecido. Intuye que está en peligro, después de que ve “que la mañana era redonda”<sup>112</sup>, un pájaro (hablante) le grita “tontotototó”, y seguidamente “solitototó”; “algo, como la mano del muerto, le agarra la garganta y ante un nuevo graznido del pájaro que anuncia: “corretetetete”, el niño huye. Luego de atravesar varios campos verdes, llega a una ciudad de casas amarillas y anaranjadas y se dice: “Ando viendo el mundo”. “Pero me metí por una calle larga y **me salí del mundo**” (p.58).<sup>113</sup> Camina por calles desiertas y pasa primero por una iglesia de dos torres y luego por una de una sola torre; en ambas ocasiones se santigua, pero no ve a nadie. Vislumbra a un perrito amarillo (que también es hablante) acompañado de otros que “se salieron del mundo para librarse de las pedrizas” (*loc. cit.*).

Llegan a la Parroquia. Suenan campanas aunque sin campanero, lo cual le produce una impresión desoladora. Arriban a otra plaza y el perro le “dice” que es el templo de San Francisco; como no encuentra a nadie, se va a la iglesia de junto que, según le indica el perro, es la Capilla Real; allí se topan con las tumbas de los santos que andan sueltos. Desconcertado y curioso, el niño entra al templo y escucha una algarabía de pájaros, al tiempo que se le acerca una vieja con trenzas y rebozo<sup>114</sup> que se presenta como Santa Rita y le confirma que están en la Capilla

---

<sup>112</sup> Nos encontramos con un juego narrativo recurrente en la obra de Garro, mediante el cual de que el tiempo se detiene y el espacio cambio de forma: El niño exclama: “Vi que la mañana era redonda. Si miraba de frente la veía curva y si daba la vuelta completa era redonda y encerrada entre montes”(p.57). Este episodio se asemeja al descrito en “La culpa es de los tlaxcaltecas”, cuando Laura Aldama se halla en a la mitad de un puente y la luz se parte en varios pedazos, gira y se queda fija hasta que “el tiempo da la vuelta completa”, como una postal.

<sup>113</sup> Se trata sin duda de una tematización sobre el cambio de espacio. [El énfasis es mío].

<sup>114</sup> Versión “mexicanizada” de santa Rita.

Real de Cholula, la cual según le confiesa la santa tiene 49 cúpulas y 365 iglesias: “Aquí Dios tiene una casa para cada día” (p. 59). Ambos suben a la azotea, el cielo es muy azul “**en esa mañana del otro mundo**”. Carmelo afirma que santa Rita vive sola en la torre y sólo baja para rezar con los pájaros, quienes tienen un altar especial pequeño. Luego de la caminata, Rita lo acompaña al atrio, donde lo esperan los perritos bajo una cruz del tamaño de un árbol.<sup>115</sup>

Luego se dirige nuevamente al atrio de San Francisco, donde están las tumbas de los Reyes Magos y de “otros reyes”. Se sienta en una tumba “a esperar”. Intempestivamente, entre las tapias, ve con incredulidad algo que lo conmociona: se trata de Facundo Cielo, su doble.<sup>116</sup> Ambos caminan hacia la puerta principal de la iglesia. Suben por una escalera de piedra y llegan a la azotea, se asoman y ven la parroquia vacía con las paredes cubiertas de cal. Al regresar al atrio Carmelo decide seguir, sin embargo Facundo no puede cruzar la calle (acaso porque está muerto). Su siguiente visita es Santa María Tonazintla, al entrar queda muy asombrado por el

---

<sup>115</sup> Según la interpretación simbólica de Juan-Eduardo Cirlot, el árbol se puede asociar con varias situaciones de este relato, de modo que “tratándose de una imagen verticalizante, **el árbol recto conduce una vida subterránea hasta el cielo, se comprende su asimilación a la escalera o montaña entre los tres mundos** (inferior, ctónico o infernal; central, terrestre o de la manifestación; superior, celeste). El Cristianismo y el arte romántico le reconocen su esita significación esencial de eje entre mundos... Coincide el árbol con la cruz de la Redención; y en la iconografía cristiana la cruz está representada muchas veces como árbol de la vida”. Cf. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1985, p. 78. [el énfasis es mío], ya que en el cuento aparecen constantemente escaleras, árboles y montañas como puentes entre los tres mundos.

<sup>116</sup> Entre los temas recurrentes que Jorge Luis Borges encuentra en la literatura fantástica, que a su parecer, se presentan desde los primeros tiempos y que permiten mediante el proceso escritural, destruir no sólo el realismo de la ficción sino la misma realidad se hallan: la obra de arte dentro de la misma obra; la contaminación de la realidad por el sueño; el viaje en el tiempo y el doble; recursos utilizados en muchos de sus propios textos. Por otra parte, Jean-José Baranes, apoyándose en los trabajos de J. P. Vernant acerca del mito y pensamiento griegos, sugiere que “un doble es todo menos una imagen: ni imitación del objeto, ni ilusión del espíritu, ni creación del pensamiento, él es una realidad exterior al sujeto que, sin embargo, en su propia apariencia, se opone por su carácter insólito a los objetos familiares y al escenario cotidiano de la vida. Juega con los dos planos contrastados al mismo tiempo: en el momento mismo en que se muestra presente, se revela como perteneciente a un más allá inaccesible”, asunto que nos acerca, sin duda al fantástico literario. Cf. Baranes, Jean-José, “Double narcissique et clivage du moi”, *Le Double*. Paris, PUF, 1997, p. 41.

resplandor de los colores “como el arco iris”. Se topa con la casa donde habitan diminutas criaturas: las Once Mil Vírgenes que murmuran contentas: “mira a este indito”, además de las vírgenes, también hay cientos de angelitos minúsculos. Una de las mil vírgenes, que apenas le llega a la pantorrilla, lo conduce a una puerta y el niño llega ahora a un patio en el que se encuentra con doce ancianos, uno de los cuales lo señala como Judas; el pequeño huye y se encuentra con una cerca de nopales, desde donde ve por última vez a Facundo Cielo.

Los perritos lo llevan a una colina rodeada por escaleras y comienza a subir el Valle de los Olivos —brillante con mucha luz azul y muy redondo—. Rodean a la iglesia y llegan a la sacristía en donde Martha y María planchan los vestidos de *Dios* y de los santos. En ese momento irrumpe un fuerte sonido de teponaztle, que provoca que el niño se introduzca en la ladera de una montaña, donde lo siguen los pasos de un gigante que le pone la mano encima. Carmelo se entera que se trata del cholulteca, “el Hombre”, quien después de indicarle que en ese espacio todos están muertos, le invita en un tono no muy amigable, a realizar un recorrido por el mundo de “Los Antiguos”. Vuelve a sonar el teponaztle y entonces el niño corre hasta llegar a una calle en la que se le aparece “el único edificio que no tiene aspecto de iglesia”; sigue hasta llegar a un patio cuadrado con corredores de barandales de hierro, donde se encuentra con dos hombres exóticos bajo el letrero: “Agencia Universal de Regalos”, uno de ellos realiza llamadas a Chicago... “sólo que no había teléfono, o a lo mejor era invisible, **así suele suceder fuera del mundo**” (p. 66, el énfasis es mío). El otro hombre saca de su maleta muchos papeles de colores y un lápiz; le dice que él es el Rey del mundo y le pregunta qué regalos quiere (un circo, un león, una plaza de toros, un árbol...). Ante la mirada absorta del niño, el Rey del Mundo convierte un eucalipto en color rosa. El hombre extrae tiritas de colores y va nombrando vocablos como circo, león, carroza, galgo, plaza de toros, bailarina, cañón, general, arco iris, estrella, pelota, lagartija mágica y un libro. Mientras le va dando los “regalos” (apuntados en tiritas multicolores, como si fuesen vales intercambiables por los obsequios) en el eucalipto rosa van apareciendo jaulas de



oro. Le regala también: una guitarra, un patín del diablo, el mar, una bicicleta, una fábrica de dulces y un avión. Luego le indica que huya, pues corre el riesgo de que le roben los tesoros recién regalados. Nuevamente corre y llega al fondo del patio, topa con otra puerta y al cruzarla, entra en una huerta donde encuentra a un “curita recogiendo lechugas”. El niño nota que viste de santo con todo y aureola. Resulta ser el hermano José, quien finalmente lo conduce a la misma calle larga por la que se había salido del mundo hasta llegar a la parada del Flecha Roja.<sup>117</sup>

En su casa sus padres lo miran con enojo, no le permiten acostarse en el petate, lo insultan diciéndole “mentiroso”. Lo mandan a hincarse en un rincón con los brazos en cruz. Mientras está martirizado, insiste en todo lo que vivió; en el puesto que no quiere estar crucificado en ese lugar oscuro.<sup>118</sup>

Un aspecto básico en la interpretación de la espacialidad como reveladora de una noción de mundo es el límite, constante en el relato y multipresente en “El mentiroso”, en el que de acuerdo con las secuencias<sup>119</sup> los espacios alternan de la siguiente manera:

---

<sup>117</sup> A pesar de ser una empresa de transportes que ciertamente lleva ese nombre, cabe pensar en el aspecto simbólico del nombre, sobre todo en virtud del *via crucis* final del personaje.

<sup>118</sup> Al describir el libro *Andamos huyendo Lola*, Emmanuel Carballo afirma: “Si en libros anteriores las historias oscilan entre la desdicha y el milagro, aquí no hay milagros, la desdicha se ha apoderado de todo.” *Op. cit.*, p. 491.

<sup>119</sup> Concibo una secuencia como un conjunto de acontecimientos sin que se lleve a cabo un cambio de fortuna en la acción narrativa o una peripecia de los personajes. Retomando a Todorov, Helena Beristain (*Diccionario de Retórica y poética*, Porrúa, México, 1998, p. 449) la define como: “un segmento que se delimita a partir del hecho de que comienza y terminaron nudos que carecen, respectivamente, de antecedente y consecuente solidario y también se delimita a partir del hecho de que permite advertir la orientación lógica del proceso relatado”. Señala además que el encadenamiento de las secuencias puede darse por sucesión continua o por intercalación de un proceso en otro.

<b>Secuencia/Situación</b>	<b>Espacio</b>	<b>Objetos/Personajes/ Indicios</b>
<b>1.</b> Carmelo en un autobús	<b>Real/ conocido/ cerrado/ profano</b>	Va con su madre, chofer y pasajeros.
<b>2.</b> Baja a orinar	<b>Real / conocido/ abierto/ profano</b>	Tapa sus orines con tierra:(mundo material, terreno).
<b>3.</b> Regreso a carretera	<b>Real/ desconocido/ abierto/ profano/extraño</b>	Autobús desaparecido. Advertencia pájaro hablante.
<b>4.</b> Campos verdes	<b>Real/ conocido/ abierto/ profano</b>	Huída. Tránsito entre dos espacios.
<b>5.</b> Ciudad de casas amarillas y anaranjadas	<b>Irreal/ desconocido/ semiabierto profano/extraño</b>	Perrito amarillo, (también hablante).
<b>6.</b> Parroquia	<b>Fantasmal/ desconocido/semiabierto sagrado/cristiano</b>	Sonido de campanas sin campanero.
<b>7.</b> Templo de San Fco.	<b>Real/ desconocido/semiabierto sagrado/cristiano</b>	Santa Rita con trenzas y rebozo. Escalera = tránsito entre mundos. Altar especial de pájaros. En el atrio se halla una cruz del tamaño de un árbol.
<b>8.</b> Atrio de San Francisco	<b>Real/ desconocido/ abierto sagrado/cristiano</b>	Tumbas de los Reyes Magos. Encuentro con Facundo Cielo, su doble ¿muerto?).
<b>9.</b> Cúpula de San Francisco	<b>Real/ desconocido/ abierto sagrado/cristiano</b>	Ven interior de la parroquia muy blanco y con trapos de cal.
<b>10.</b> Atrio y calle	<b>Real/ desconocido/ abierto/ profano</b>	Facundo no pude cruzar (umbral vivos/muertos).

<b>11.</b> Santa María Tonazintla	<b>Real/ desconocido/sagrado/cristiano/ cerrado/extraño</b>	Casa de las diminutas once mil Vírgenes.
<b>12.</b> Patio de Santa María Tonazintla	<b>Real/desconocido/sagrado/cristiano/ abierto/extraño</b>	Última cena. Lo señalan como Judas.
<b>13.</b> Valle de los olivos	<b>Irreal/desconocido/sagrado/cristiano/ abierto/extraño</b>	Brillante y muy redondo, significación cristiana.
<b>14.</b> Sacristía de iglesia valle de los olivos	<b>Real/ desconocido/sagrado/cristiano/ cerrado/extraño</b>	Martha y María planchan los vestidos de Dios.
<b>15.</b> Puerta que da ladera de un monte	<b>Irreal/ desconocido/profano/ prehispánico/semiabierto/extraño</b>	Sonido de teponaztle. (umbral: vivos/muertos/ (presente/pasado).
<b>16.</b> Interior de la montaña de “Los Antiguos”	<b>Irreal/desconocido/mítico-prehispánico/cerrado/extraño</b>	Encuentro con “El Hombre” (arquetipo), quien intenta meterlo a la tumba de “Los Antiguos”.
<b>17.</b> Regreso a ladera del monte	<b>Irreal/ desconocido/profano/ abierto/extraño</b>	Suena nuevamente teponaztle. Llega a un edificio, el único que no parece iglesia. Umbral.
<b>18.</b> “Agencia Universal de regalos”	<b>Irreal/desconocido/surrealista/cerrado/ Extraño</b>	Encuentro con el “Rey del mundo” y su ayudante. Le dan regalos en tiritas de colores. Sale huyendo. Pasa una puerta. Umbral.
<b>19.</b> Huerta donde encuentra a José	<b>Irreal/desconocido/sagrado/cristiano/ abierto/extraño</b>	José lo “salva”. Carmelo regresa al punto de partida.
<b>20.</b> Autobús Flecha Roja.	<b>Real/ conocido/ cerrado Profano</b>	Viaja hacia su casa donde será castigado.
<b>20.</b> Casa	<b>Real/ conocido/ cerrado profano</b>	<i>Via crucis</i> . No hay redención. Único testimonio: tiritas de colores (¿objeto-prueba?).

De lo anterior se deduce la importancia de la espacialidad en la transgresión de los límites y su posible vinculación con el género fantástico, que trataré con más detenimiento en el análisis de los dos cuentos antes mencionados.

**TIEMPO Y NARRACIÓN EN LA OBRA DE ELENA GARRO**

### 3. 1 Elena Garro: la obra

**Profesor García:** *No, no existe, existió hace ya muchos siglos.*

**Clarita:** *Pues hay que ir a buscarla entre los siglos.*

**Profesor García:** *Nadie puede irse por los siglos.*

**Clarita:** *¡Sí se puede! ¡Yo quiero ir a Nínive!  
¡Yo me iré por los siglos hasta que la encuentre!....*

**Elena Garro.** *La señora en su balcón.*

*Lo terrible es que todo lo increíble es verdadero.*

**Elena Garro.** *La culpa es de los tlaxcaltecas.*

La obra de Elena Garro (Puebla, 1916 – Cuernavaca, 1998)<sup>120</sup> abarca diversos géneros: dramaturgia, cuento, relato, novela breve, novela, ensayo, crónica, artículos periodísticos y testimonio<sup>121</sup>.

---

<sup>120</sup> Se sigue teniendo confusión sobre su fecha de nacimiento. Aunque murió en 1998, se le asignan diversos años de nacimiento, el más socorrido 1920 y otros críticos rectifican la fecha de su nacimiento en 1917. Emmanuel Carballo afirma, sin embargo: “Nacida en 1916, y no en 1920, como se creyó durante mucho tiempo (pocos días antes de morir fue a hacer el testamento para Helena Paz y ella misma reconoció, como exacta, una fecha que ya había aparecido en un estudio biográfico de la tesis de una alumna de la universidad Iberoamericana, quien encontró que Elena había nacido en Puebla en 1916), Elena Garro es una de nuestras más grandes escritoras mexicanas y, quizá, la mujer más brillante entre todas las que he tratado” Cf. “Elena Garro la mejor escritora mexicana del siglo XX”, en *Tierra Adentro*, 95, diciembre 1998, p.4.

<sup>121</sup> Rhina Toruño afirma que Garro también escribió poesía: “Dejó más de cincuenta poesías inéditas, pero no se atrevió a publicarlas por no entrar en competencia con Octavio Paz, en el campo de él, es decir, la poesía”. Cf. “Elena Garro escribió su ‘porvenir’ en *Los recuerdos del porvenir*” en Robert K. Anderson y Mara L. García (eds.), *Baúl de recuerdos. Homenaje a Elena Garro*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999, p. 34. Los poemas de Elena Garro permanecen inéditos, sin embargo en *Testimonios sobre Elena Garro*, (*op. cit.*), Patricia Rosas Lopátegui reproduce parcialmente algunos de ellos.

Publicada con irregularidad y notable discontinuidad entre el proceso escritural y la edición, ha generado una recepción crítica también discontinua y diversa. Para categorizarla, ha sido principalmente incluida, aunque a veces sin matices, dentro de dos corrientes literarias y una modalidad discursiva, relacionadas con las estéticas de lo irreal: el realismo mágico, lo real maravilloso y la literatura fantástica<sup>122</sup>; aunque, también, y en virtud del amplio espectro genérico que abarcan, sus textos han sido valorados desde diversas perspectivas, entre otras: feminista, surrealista, policíaca, psicoanalítica, erótica e histórica. Sin embargo, a mi juicio, la aportación estilística más importante de los textos de Garro se ubica en lo que se ha dado en llamar las teorías estético-literarias de lo irreal, en específico los cuentos que analizo en el presente trabajo se inclinan, según mi criterio, hacia una inclusión en el fantástico moderno (que analizo más adelanté), tomando como premisa paradigmática el análisis de las categorías espacio-temporales a las que esta autora somete la enunciación, a fin de lograr un impacto estético.

---

<sup>122</sup> Entre los críticos que han ubicado la obra de Garro dentro del realismo mágico se pueden citar: Robert K. Anderson, “La cuentística mágico-realista de Elena Garro” (en *Selecta: Journal of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages*, 1982, núm. 3, pp. 117-121); Richard Callan, “Elena Garro’s *El encanto, tendajón mixto*: The Magical Woman and Maturity” (en *Crítica Hispánica*, 1992, vol. 14, núms. 1-2, pp. 49-57); Cynthia Duncan, “The Theme of the Avenging Dead in ‘Perfecto Luna’: A Magical Realist Approach” (en Anita K. Stoll [ed.], *A Different Reality. Studies on the Work of Elena Garro*, Bucknell University Press, 1990, pp. 90-101) y Seymour Menton (en *Historia verdadera del realismo mágico*, México, FCE, 1998, p. 162). Para la focalización desde lo fantástico, cfr. las antologías: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (*Antología de la literatura fantástica*, México, Hermes, 1987); Óscar Hahn (*Antología del cuento fantástico hispanoamericano. Siglo XX*, Santiago, Editorial Universitaria, 1994, p. 23) y los estudios: Ana María Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica” (*Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Argentina, Monte Ávila, 1978, pp. 94-95); José Ramón González, “Estrategias discursivas y relato fantástico sobre ‘La culpa es de los tlaxcaltecas’ de Elena Garro” (*La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 1991, vol. 5, núm. 20, pp. 475-488); y Raúl Calderón Bird, (“Lo fantástico en dos libros de Elena Garro”, en *Signos 2*, 2000, pp.111-122). Para consultar una aproximación a la obra garreana desde lo real maravilloso, véase María Fernanda Arentsen, “*Moi tituba sorciere...*” *De Maryse Conde Et “La culpa es de los tlaxcaltecas” d’Elena Garro, deux exxpresions feminines du realisme maravielleux*, [tesis de maestría], Université Laval, Canadá, 1994.

La anomalía en las publicaciones de esta autora ha propiciado la prevalencia de un criterio cronológico en la clasificación de su producción, dividiéndola en cuatro etapas: Una primera que comprende: *Un hogar sólido y otras piezas en un acto* (1958), la novela *Los recuerdos del porvenir* (1963) y el volumen de cuentos *La semana de colores* (1964). Una segunda etapa “improductiva”, a partir de 1968, año en el que Garro y su hija se autoexilian y viven en constante peregrinaje en Estados Unidos, Francia y España.<sup>123</sup> Se habla de un tercer periodo cuando Garro rompió el silencio editorial, al publicar en 1980 el libro de cuentos *Andamos huyendo Lola* y, al año siguiente, *Testimonios sobre Mariana* [Premio Novela Juan Grijalbo 1980].

También en esa década fueron publicadas las novelas *Reencuentro de personajes* (1982) y *La casa junto al río* (1983). Un cuarto periodo de esta clasificación comprende las obras publicadas a partir de la década de los noventa, que incluye las novelas: *Y Matarazo no llamó* (1991), *Inés* (1995), *Un corazón en un bote de basura* (1996); el libro testimonial *Memorias de España, 1937* (1992); los relatos *Busca mi esquila* y *Primer amor* (1996), la novela breve *Un traje rojo para un duelo* (1996); los libros de cuentos *El accidente y otros cuentos inéditos* (1997) y *La vida empieza a las tres* (1997); la compilación de artículos periodísticos *Revolucionarios Mexicanos* (1997) y la novela de publicación póstuma *Mi hermanita Magdalena* (1998), así como las obras de teatro: *Sócrates y los gatos* (México, Océano, 2003 [aunque se especifica que fue escrita en 1969]) y *Parada San Ángel* (llevada a escena en 1993, e inédita a la fecha).<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> El lapso comprendido entre 1968 y 1979 se caracterizó (salvo reproducciones y menciones en periódicos y gacetillas) por la ausencia editorial de Garro.

<sup>124</sup> No sobra mencionar que textos publicados en los ochenta, por ejemplo, habían sido escritos con anterioridad por lo que aquella crítica que ve por ejemplo en la novela *Testimonios sobre Mariana* el *alter ego* de una Garro paranoica, en virtud de la situación de desterrada de la autora real, entra en contradicción con sus propios supuestos, si se considera que un avance de esta novela fue publicado en 1967 (“Fragmento de novela”. *Espejo. Letras. Artes e Ideas de México*, 4), antes del autoexilio de Garro y su hija, texto que precede con 14 años su publicación completa y definitiva.



Sin embargo, es necesario acercarse a la poética y al discurso de esta autora desde una perspectiva que trascienda lo meramente cronológico y anecdótico, puesto que nos encontramos ante una obra compleja, innovadora y experimental de la que Ana Bundgard expresa:

Garro es vanguardista y experimental, domina todas las técnicas narrativas y géneros, se inscribe en una tradición dada y rompe con las convenciones establecidas mediante un gesto irónico que en ocasiones raya con lo grotesco o esperpéntico. Lo experimental se manifiesta en todos los niveles del texto pero es sobre todo en el nivel de enunciación donde los principios de su poética se imponen por originales; el perspectivismo, la ironía, la ambigüedad, son algunos de los recursos que utiliza la autora con miras a la elaboración de un contra-discurso polifónico de fuerte potencial crítico y analítico. Desde la enunciación, Garro desarticula la estructura básica del pensamiento occidental: el binarismo. Desde la enunciación implícita de sus textos se des-dice, contra-dice, deniega o confirma el discurso explícito de los personajes de la acción desarrollada en el plano narrativo, produciéndose así un discurso a dos voces, ambiguo y complejo, que ha de ser descifrado en cada caso particular.<sup>125</sup>

Y, respecto a la filiación genérica de los textos de esta autora Bundgard, acorde con la intención de no encasillarla en un solo género, asunto que suscribo, añade:

El realismo mágico, lo real-maravilloso, lo testimonial, lo fantástico clásico y moderno, lo gótico, éstos son algunos de los géneros o posiciones discursivas que Garro ha seguido con el único fin de parodiarlos o superarlos para crear algo nuevo...<sup>126</sup>

Esta experimentación en el nivel de la enunciación tiene especial resonancia en el llamado primer ciclo de publicaciones de esta autora (1958-1967) que comprendería

---

<sup>125</sup> “La semiótica de la culpa”, en Aralia López González (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, México, El Colegio de México, 1995, pp. 130-131.

<sup>126</sup> *Loc. cit.* A pesar de que suscribo el análisis de Bundgard, ella sin embargo, considera que “La culpa es de los tlaxcaltecas” es un relato realista-mágico llevado hasta sus más extremas consecuencias; por mi parte sugiero, como he sostenido, una filiación fantástica.

considerando las fechas de primera publicación no necesariamente como libros sino como colaboraciones en diarios y revistas: *Un hogar sólido y otras piezas* (1958), *La señora en su balcón* (obra en un acto, 1959); la novela *Los recuerdos del porvenir* (1963), el libro de cuentos *La semana de colores* (1964), y la obra en tres actos *Felipe Ángeles* (aunque publicada hasta 1979, escrita en 1967).

Lo anterior se pone de manifiesto en estrategias discursivas relacionadas con una distorsión deliberada en el manejo de las categorías espacio-temporales (no en vano, su novela más reconocida tematiza este concepto desde el propio título: *Los recuerdos del porvenir*) y, en lo que se refiere a “La culpa es de los tlaxcaltecas” y “¿Qué hora es...?”, este recurso está plenamente ligado a la “extraña” convergencia de tiempos rituales pertenecientes a contrastantes espacialidades y a la perspectiva del encuentro de los amantes más allá de la muerte. Es interesante apreciar la constante en ambos relatos en cuanto a desdoblamientos temporales y diferentes nociones que enfatizan y tematizan la posibilidad de liberación de los personajes en fuga hacia una eternidad anhelada y amenazante.

### 3. 2 Breve atisbo al cuento fantástico en Hispanoamérica. (La constelación literaria de Garro).

*Todo lenguaje es de índole sucesiva;  
no es hábil para razonar lo eterno, lo intemporal.*

**Jorge Luis Borges.**

*El lenguaje es la creación incesante  
de mundos paralelos alternos.*

**George Steiner.**

Se suele considerar que el género fantástico en Hispanoamérica surge con el modernismo cuya figura central es Rubén Darío; en principio, como sostiene José

Ricardo Chaves, “esta afirmación es correcta, sin que esto signifique el olvido de cierta presencia fantástica, embrionaria, si se quiere entre sus antecesores románticos, como los argentinos Juana Manuela Gorriti y Eduardo Wilde o el mexicano José María Bárcena”.<sup>127</sup> Por su parte, en su estudio *El cuento hispanoamericano en el siglo XIX*, Óscar Hahn demuestra la existencia de lo que denomina, “rasgos extra-naturales” en cuentos de escritores pertenecientes a la segunda generación romántica, si se acepta como parámetro del inicio de esta corriente en la América Hispánica, la publicación de “El matadero” (1840) de Esteban Echeverría y, con ésta, el surgimiento de la primera generación romántica en la narrativa.

Con el fin de ubicar la constelación literaria de Elena Garro con relación a las estéticas de lo irreal y sin dejar de considerar que la literatura, sobre todo la que explora mundos alternos y profundiza en lo extraño, se nutre de la propia tradición y ejerce juegos sofisticados de intertextualidad, expongo a continuación algunas tendencias en el relato hispanoamericano en donde los juegos con el tiempo constituyen, al igual que en los cuentos a los que aquí me refiero, un detonador de lo fantástico.

Los viajes al pasado, el recuerdo como porvenir, las ilusiones en torno al tiempo como marco de un sueño de otro tiempo, las sensaciones en torno al tránsito, el doble, lo inmortal, lo finito y lo eterno, la negación, distensión, suspensión o contracción temporales, tienen especial lugar en la imaginación creadora; tiempo como fantasía, percepción cotidiana, tiempo-atemporal; tiempo suspendido, tiempo subjetivo, tiempo de rituales colectivos, pueblan la literatura y su especial aprehensión de la esencia humana.

Un juicio de Ana María Barrenechea en torno a Borges podría generalizarse a la filiación de los artificios temporales en los textos de gran parte de la constelación de escritores que cultivaron en ese periodo el cuento fantástico.

---

<sup>127</sup> José Ricardo Chávez, Estudio preliminar a *El castillo de lo inconsciente. Antología de literatura fantástica de Amado Nervo*, México, CNCA, 2000, p. 21.

Toda clase de juegos le están permitidos: remontarse en el fluir de las horas, agotar las probabilidades de combinación del presente, el pasado y el futuro, girar en la rueda invariable del tiempo cíclico, bifurcarlo, subdividirlo hasta el infinito, detenerlo, negarlo, probar distintas hipótesis de la eternidad.<sup>128</sup>

En los cuentos de Garro que analizo el conflicto entre dos temporalidades distintas desemboca en la redención amorosa en el tiempo mítico. En ambos relatos, personajes pertenecientes a otra temporalidad se hacen presentes y motivan la fuga hacia un tiempo otro. Como antecedentes en lo que concierne a esta relación a veces incierta entre tiempos alternos que sin embargo se “comprueba” mediante una huella que el personaje sobrenatural deja en el mundo natural pueden considerarse una serie de textos en los que encuentro analogías respecto a la deformación temporal como manejo estético de la enunciación.

En uno de sus artículos, Jorge Luis Borges cita una premisa de Coleridge que se ha vuelto una suerte de categoría de lo fantástico: “Si un hombre atravesara el paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces qué?”<sup>129</sup>

Ésta que, para el escritor argentino, es una “imaginación perfecta”, nutre un aspecto importante de los cuentos fantásticos hispanoamericanos al mostrar el paso “real” en un mundo y tiempos concretos de un ser en apariencia irreal, o proveniente de lo sobrenatural.

Del mismo modo, este motivo que llamo “objeto-prueba” de lo sobrenatural en lo real, es recurrente en cuentos hispanoamericanos de los siglos XIX y XX como: “Lanchitas” (1880) de José María Roa Bárcena, “La granja blanca” (1904) de Clemente Palma, “La cena” (1920) de Alfonso Reyes, “El círculo” (1958) de Óscar

---

<sup>128</sup> Ana María Barrenechea *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, México, El Colegio de México, 1957, p. 45.

<sup>129</sup> Jorge Luis Borges, “La flor de Coleridge”, en *Otras Inquisiciones*, Barcelona, Emecé, *Obras Completas*, t. II, 1989, p. 17.

Cerruto, entre muchos otros. En todos estos textos queda un objeto o inclusive un ser viviente (como en “La granja blanca”), para conservar la irrupción de lo sobrenatural en el mundo cotidiano.

Así, en “Lanchitas” un sacerdote confiesa a un hombre muerto muchos años atrás y, para “testificar” la interacción del sacerdote con el aparecido que regresa a confesarse, queda el pañuelo del clérigo. En “La granja blanca” el protagonista vive con su prometida muerta hacía dos años y como “prueba” de su amor queda un ser vivo, una niña que es arrojada por la ventana por el maestro esotérico del protagonista quien, al decir de éste, ha enloquecido ante la posibilidad del desencuentro tanto temporal como moral que lo obligue a casarse con su hija, en el marco de una atmósfera en la que lo natural se enfrenta de manera sobrecogedora y contundente con lo sobrenatural y también con lo terrorífico y con la ruptura mítica de relaciones incestuosas. En un final no menos pavoroso, la pequeña es devorada por los lobos y la hacienda incendiada.

En “La cena” se lleva a cabo un culto a lo incierto a través de la permanencia del protagonista en una suerte de dimensión oculta e inmóvil, ajena por completo al devenir cronológico; el narrador-protagonista responde a una invitación a cenar y se interna en una temporalidad fantasmagórica con dos mujeres (madre-hija), que de alguna manera anuncian la trama de *Aura* de Carlos Fuentes (1962). En el texto de Reyes el tiempo se detiene, se suspende en una dimensión irreal a través de la cual el protagonista “entra y sale” de la casa, justo cuando el reloj de la plaza da las nueve campanadas, lo que deja entrever que el narrador-protagonista se introduce en un intersticio del tiempo no reconocido por relojes; el joven “convive” con doña Magdalena y con Amalia y al salir de esta especie de encuentro fantasmal lleva en su ojal, como muestra *contundente* de su estancia en ese intersticio intemporal “una florecilla modesta que yo no corté”.<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> Alfonso Reyes, “La cena”, en Óscar Hahn, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XX*, op. cit., pp. 99-105. Ciertamente la alusión es a la flor de Coleridge.

En “El círculo”, de Óscar Cerruto, un hombre visita a su amada que ha muerto antes y parece regresar a una cita desde el más allá, el objeto-prueba, en este caso, es un reloj.<sup>131</sup> Los juegos temporales propician relaciones extrañas, a veces siniestras, en ranuras no perceptibles del devenir.

---

<sup>131</sup> Óscar Cerruto, “El círculo”, en *16 Cuentos Latinoamericanos*, México CERLAC/UNESCO, 1994, pp. 43-54.

### 3. 3. Una Malinche al revés: Análisis de “La culpa es de los tlaxcaltecas”

Si la historia se “acomodara” de acuerdo al orden lógico, los acontecimientos se encadenan como sigue:

#### 3. 1. Acontecimientos de acuerdo con la historia: tiempo lineal

i. Laura y Margarita van de paseo a Guanajuato. El auto se descompone en el puente del lago de Cuitzeo. Está anocheciendo. Margarita va al pueblo a buscar un mecánico.
ii. Reencuentro de Laura Aldama con su primo-marido de hace 500 años. Desde la óptica de Margarita y del mecánico, ha sido violada.
iii. Regreso, entrada la noche, a la ciudad de México. Cena familiar. Conversación en torno a la actividad de Pablo (su marido) al lado del presidente López Mateos.
iv. Josefina informa que la noche anterior un indio había estado espionando. En el alféizar, Pablo descubre huellas de sangre fresca.
v. La señora Aldama va en busca de su “primo-marido” al Café de Tacuba.
vi. Laura llega dos días después. Pablo y Margarita han ido a la policía. Un periódico anuncia un aparente secuestro. Laura no puede explicar dónde estuvo, ni la razón por la que su vestido está quemado.
vii. Durante “muchos días” no permiten salir a Laura. Josefina hace notar otro acecho del indio. Pablo vuelve a encontrar huellas de sangre fresca en la ventana.
viii. El psiquiatra acude a casa de los Aldama; insiste en mantener a Laura en reclusión.
ix. Durante el encierro Laura sólo lee la <i>Historia</i> de Bernal Díaz del Castillo. En virtud de que su “depresión” se acrecienta, le permiten salir a dar paseos por el Bosque de Chapultepec, acompañada por Margarita y del chofer.
x. Laura escapa de la vigilancia de Margarita.
xi. Dos meses después, la protagonista regresa a su casa. Nacha le dice que Pablo lleva diez días en Acapulco. Le informa que la suegra está en las habitaciones de la planta alta.
xii. Nacha y Laura conversan acerca de la traición. Se oyen coyotes que merodean la casa.
xiii. El amante indio llega por Laura, quien se va para siempre con él.
xiv. Nacha limpia la sangre de la ventana.
xv. Al día siguiente, en un descuido de Josefina, Nacha se va de casa de los Aldama. “Hasta sin cobrar su sueldo” (p.29).

## 3. 3. 2 Esquema de las secuencias en el tiempo lineal

Acontecimientos	Tipo de temporalidad según los personajes	Tiempo cronológico	Espacio
[Dos meses antes de la conversación en cocina (secuencia xi)]. i. Paseo Laura y Margarita.	Tiempo lineal.	Amanecer.	Abierto: camino.
ii. Aparece indio: a. focalización Laura: amor b. focalización suegra: violación.	Tiempo mítico: (Laura). Tiempo lineal: (Margarita).	Mediodía alterado: Mediodía: sol agobiador	Abierto: puente umbral.
iii. Regreso a ciudad, cena familiar.	Tiempo lineal: conversación.	Noche.	Cerrado: casa
iv. Josefina informa del indio espiando en la noche. Pablo descubre huellas de sangre <i>fresca</i> .	Tiempo lineal: para Pablo, fue violada. Para Laura búsqueda en tiempo mítico.	Mañana.	Cerrado: casa.
vi. Primera <i>fuga</i> de Laura al Café <i>Tacuba</i> .	El Café está vacío. Laura pide <b>como en otro tiempo</b> una cocada. Afuera encuentra al azteca derrotado.	Para Laura: un día. Tiempo mítico. Para familia: Dos días. Sospecha de secuestro. Tiempo lineal.	Abierto: camino (periférico). Cerrado: casa
vii. Durante muchos días no permiten salir a Laura. Nuevamente sangre en la ventana.	La familia busca a secuestradores. Tiempo lineal.	Sucesión de días: Tiempo lineal.	Cerrado: casa.
vii. Llegada de psiquiatra.	Laura deprimida.	Tiempo lineal.	Cerrado: casa.



ix. Lectura obsesiva de <i>Historia verdadera...</i>	Laura busca tiempo mítico, familia nota más depresión.	Laura: tiempo mítico. Familiar: tiempo lineal	Cerrado: casa.
x. Segunda <i>fuga</i> de Laura	Escape vigilancia suegra durante paseo en Chapultepec.	Laura se une al indio. Familia la da por perdida	Abierto: batalla. Cerrado: casa.
xi. Dos meses después Laura regresa a su casa. Cocina (inicio relato)	Tiempo lineal.	Laura espera.	Cerrado: cocina.
xii. Conversación y aullido de coyotes	Tiempo lineal en casa. Presagio mítico (coyotes).	Se tematiza “doble traición”.	Cerrado: cocina.
xiii. Reencuentro de los amantes. Tercera <i>fuga</i> .	Tiempo mítico.	Nacha cómplice de Laura y traidora.	Abierto: fuga.
xiv Nacha limpia sangre de la ventana	Tiempo real con huella de otro tiempo.	Cierre círculo tiempo real.	Umbral: ventana.
xv. Nacha se va.	Tiempo real el final se sitúa en la fuga de los amantes.	Separación de personajes míticos y reales.	Espacio cerrado: casa.

### 3.3.3 Aproximación a los acontecimientos de acuerdo al discurso: tiempo circular

i. Tiempo fuera del tiempo.	<b>Tiempo mítico</b>	Nacha recibe a Laura en la cocina. Esperan llegada del primo-marido. Ambas <i>saben</i> .
ii. Tiempo de evocación.	<b>Tiempo mítico</b>	Narración de aparición de un ser “extraño” en ámbito “real”: auto en un puente.

iii. Yuxtaposición de tiempos.	<b>Tiempo mítico</b>	(Re) encuentro de los amantes.
iv. Al lado de Pablo.	<b>Tiempo histórico</b>	Laura regresa a su casa en el siglo XX. Pablo cree que fue violada.
v. Confrontación de focalizaciones.	<b>Tiempo histórico y Tiempo mítico</b>	Josefina encuentra huellas de sangre en la ventana. Sangre implica según focalización Violación para Pablo y suegra Herida en batalla para Laura.
vi. Breve “huida” al Café Tacuba	<b>Tiempo mítico (focalización de Laura) tiempo histórico (focalización Margarita, Pablo y Josefina)</b>	La escena continúa en la cocina, sin embargo, la narratividad se centra en el relato de Laura que va en busca de su primo-marido al café Tacuba (vocablo que alude al escenario de la batalla). Según Laura estuvo allí una hora. En realidad Pablo y Margarita la han buscado dos días.
vii. La versión de la policía y de la sociedad vs. autodiégesis	<b>Tiempo mítico (focalización de Laura) tiempo histórico (focalización Margarita, Pablo y Josefina)</b>	Nota periodística refiere secuestro de Laura en manos de “indio asqueroso”. Ella llega a su casa con el vestido quemado, luego de presenciar el incendio de su <i>otra</i> casa.
viii. El encierro	<b>Tiempo histórico</b>	Diagnosticada de depresión se le impide salir. Laura lee a Bernal Díaz del Castillo.
ix. Inmersión en la alteridad temporal	<b>Tiempo mítico</b>	Se le recetan paseos. Durante uno, escapa y, junto a su amante, vive la derrota final de los aztecas.
x. Tiempo circular	<b>Tiempo mítico y Tiempo histórico</b>	Nacha limpia la sangre de la ventana una vez que los amantes se fugan. “, se marcha de casa de los Aldama sin cobrar su sueldo.

## 3. 3. 4 Esquema de las secuencias en el tiempo circular:

<b>tm</b> Fuga de los amantes	<b>ii</b> <b>tm</b>	<b>iii</b> <b>tm</b>	<b>iv</b> th	<b>v</b> th	<b>vi</b> th	<b>vii</b> th	<b>viii</b> th	<b>ix</b> <b>tm</b>	<b>tm</b> Fuga de los amantes
	umbral: puente		Al lado de Pablo: “viola- ción”	sangre = huellas indio herido + <b>tm</b> sangre = pasión	Tacuba = huida 2 días + <b>tm</b> batalla 1 hora	secuestro + <b>tm</b> incendio casa primige- nia	encie- rro	<b>tm</b>  derrota azteca	
		(Re) encuentro amantes							

Como se comprueba en el esquema en el tiempo circular o plurdimensional, se llevan a cabo metalepsis y yuxtaposiciones que generan elipsis y “comprimen” o alargan los acontecimientos, básicamente en función de la focalización de los personajes divididos entre los que habitan en el tiempo histórico (Pablo, Margarita, Josefina, el psiquiatra); Laura que se empeña en recobrar (y vivir en) el tiempo mítico y Nacha que es un personaje que media entre el tiempo histórico y el mítico y que parece favorecer al segundo, llena de contradicciones, prefiere abandonar la casa.

El esquema nos permite notar la yuxtaposición de las temporalidades y, finalmente, la supremacía del tiempo mítico (tm) sobre el tiempo histórico (th), al llevarse a cabo la redención de los amantes en una temporalidad-otra.

Además, la comparación de los esquemas<sup>132</sup> nos permite notar la yuxtaposición de las temporalidades (de acuerdo con la focalización del personaje en cuestión y, finalmente, la supremacía del tiempo mítico (tm) sobre el tiempo histórico (th), al llevarse a cabo la reivindicación de la tesis de redención de los amantes en una temporalidad-otra.

### 3.3.5 Redención amorosa en el tiempo circular en “La culpa es de los tlaxcaltecas”

Estructuralmente, desde el punto de vista de la protagonista, puede identificarse la yuxtaposición de cuatro temporalidades del yo: El yo de Laura que conversa en la cocina, el yo de la Laura del auto, el yo evocado de la infancia y el yo mítico, el que pertenece al pasado ancestral. Para enfatizar la “falta de asombro” frente a este transvasamiento de espacios y tiempos, Margo Glantz, concibe a Laura Aldama como una Malinche al revés y, acaso aludiendo a la novela *Los recuerdos del porvenir*, también como una memoria del futuro:

En la intimidad de la cocina se confiesa la culpa, se verbaliza la traición. Laura ha abandonado a los suyos, como los tlaxcaltecas abandonaron a su raza para aliarse con los españoles: peor aún, Laura ha obrado como La Malinche, es La Malinche, se ha hecho cuerpo en ella, pero como **una Malinche “que ha comprendido la magnitud de su traición”**, el tamaño de su culpa... Y para decirlo mejor, es la verificación de que la memoria del futuro es posible, verdadera, y que con ella se convalida el pasado. ¿Qué otra cosa es una Malinche que ha comprendido la magnitud de su traición? ¿No es acaso la manifestación de la memoria del futuro?<sup>133</sup>

<sup>132</sup> Publiqué una serie de esquemas semejantes en “Lo fantástico desde la perspectiva de la deformación temporal interdiscursiva en dos cuentos de Elena Garro”, *Letterature d’America*, XXII, n.90, 2002, *Facoltà di Scienze Umanistiche dell’Università di Roma “La Sapiencia”*, pp. 201-230.

<sup>133</sup> Margo Glantz, “¿De verdad la culpa es de los tlaxcaltecas?”, en *Te lo cuento otra vez*. Alfredo Pavón (comp.) Col. La ficción en México, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Universidad Autónoma de Puebla, 1991, pp.69-70. [El énfasis es mío No sobra aclarar que otros críticos han notado la presencia de la Malinche en este cuento, Cynthia Duncan, (“La culpa es de los tlaxcaltecas: A Revaluation of Mexico’s Past Trough Myth”, en *Crítica Hispánica*, 1985, Vol. 7, núm. 2.), por ejemplo, enfatiza la vigencia del tiempo mítico y lo considera como una manera de

Otro aspecto que enfatiza Glantz, con quien concuerdo, es el hecho de que se trata de una conciencia de culpa ligada al sexo, a “un sexo entrevisto en la infancia con fascinación y temor, con miedo, porque es un sexo ligado a la muerte, un sexo violento, un sexo culpable, el sexo de los otros, de los de pelo oscuro y brillante”.<sup>134</sup>

En “La culpa es de los tlaxcaltecas”, la protagonista y su contexto alternan secuencias entre dos etapas históricas de tal suerte que Laura Aldama, mujer burguesa que vive en la ciudad de México de los años sesenta, se convierte alternativamente en indígena azteca y transita entre ambos contornos espaciales: el México moderno, en la Gran Tenochtitlan. La protagonista tiene una serie de encuentros amorosos con un guerrero azteca que, según confiesa, había sido su “primo-marido” antes de la conquista española y durante el desarrollo de la trama (en el siglo XX), lo encuentra herido, defendiendo a su pueblo, durante las últimas batallas entre aztecas y la alianza formada por los conquistadores españoles y los tlaxcaltecas.

Así, desde el inicio del relato encontramos la irrupción de un ámbito en otro. Laura, sin embargo, obtiene la complicidad de Nacha, su cocinera y confidente; confabulación que parece afianzar y fortalecer la realidad mítica; el tiempo ancestral se nos presenta, de entrada, como tiempo de verdad y de conocimiento, temporalidad ligada a la esencia que no muere y a la infancia, frente a la disipación y la falta de peso tanto de la temporalidad y de la espacialidad del presente de Laura al lado de Pablo, “su marido nuevo (que) no tiene memoria [es decir, es incapaz de

---

valorar un pasado prehispánico. En la visión de Margo Glantz, Laura Aldama es una Malinche que simpatiza con los guerreros prehispánicos, y no con la raza blanca, producto del mestizaje que ha de consolidarse varias centurias después, de allí la interpretación de la memoria del futuro de una identidad colectiva. Al respecto Ana Bungard también observa esta ruptura o inversión mítica al afirmar que en este texto “el relato en sí, la anécdota que lo configura, es un **anti-mito que irónicamente niega la interpretación mítica que los vencidos** —tal y como se conoce por las crónicas, canciones, poemas y leyendas— han hecho de los acontecimientos que terminaron con la destrucción de Tenochtitlan”, (*art. cit.*, p. 131). [El énfasis es mío].

<sup>134</sup> *Loc. cit.*

participar el tiempo fundacional de la Ciudad de México] y no sabe más que las cosas de cada día” (p. 17).

El relato comienza *in media res* y muy cerca del final de la trama.<sup>135</sup> A través de un narrador en tercera persona, el lector se entera que Nacha abre la puerta a Laura quien una noche repentinamente llega por la puerta de la cocina a su casa ataviada, *todavía*,<sup>136</sup> con el traje blanco quemado y sucio de tierra y sangre. Nacha le informa que ya la daban por muerta. Laura dice a Nacha que “La culpa es de los tlaxcaltecas” (*leitmotiv* que se hace presente desde la primera secuencia).<sup>137</sup> El ambiente es lóbrego. La voz que narra la escena describe, como a través de la mirada distante de la heroína, la extrañeza de la atmósfera:

Afuera la noche desdibujaba a las rosas del jardín y ensombrecía a las higueras. Muy atrás de las ramas brillaban las ventanas iluminadas de las casas vecinas. La cocina estaba separada del **mundo** por un **mundo** invisible de tristeza, por un **compás de espera** (p.11).

La reiteración del vocablo “mundo” y la separación entre lo visible y lo invisible por un “compás de espera”, alude metafóricamente a la bifurcación del tiempo y del espacio y pone énfasis en la extrapolación del tiempo subjetivo que se dilata o contrae con independencias del reloj o de los calendarios.

---

<sup>135</sup> Corresponde a la secuencia “x” del esquema expuesto con relación a los acontecimientos desde el tiempo de sucesión lineal.

<sup>136</sup> El adverbio temporal “todavía”, en boca del narrador, enfatiza una constante que cohesiona los acontecimientos del tiempo categorial, como si varias semanas de ausencia de Laura en su casa, amén de las yuxtaposiciones con el tiempo mítico, tuviesen una sucesión lineal del tiempo que sólo puede explicitarse a través de la mirada de la protagonista. Esta misma función se cumple en “¿Qué hora es...?”, ver p. 89 del presente trabajo. [El énfasis es mío].

<sup>137</sup> Es muy común que Garro reproduzca el habla de los sirvientes que en este caso pone de manifiesto el diverso uso lingüístico de clases: la patrona dice *traidora* y la sirvienta *traicionera*.

Laura interroga a Nacha sobre si ella también es traidora y la cocinera afianza el pacto de complicidad al responder que ella también es “traicionera”<sup>138</sup> (p. 12). El personaje de la cocinera ejerce una labor de mediación entre dos universos: el de la realidad ordinaria, *lógica*, ubicada temporalmente en los años sesenta del siglo XX y el mundo extraño, alterno, deformado, en el que Laura está inmersa. El narrador en tercera persona enfatiza la necesidad de la protagonista de contar con la complicidad de Nacha: “La miró con esperanzas. Si Nacha compartía su calidad traidora, la entendería, y Laura necesitaba que alguien la entendiera esa noche” (*loc. cit.*)

Más que necesidad de comprensión, la “complicidad traicionera” de Nacha representa, a mi modo de ver, una suerte de aceptación de la realidad *otra* que Laura vive, instalada en lo sobrenatural, frente a la convicción racional del resto de la familia (Pablo, el marido y Margarita, la suegra) y de Josefina, la otra sirvienta, de que Laura padece una enfermedad psíquica. Nacha, entonces, parece dar testimonio y credibilidad a la fractura temporal y, a nivel de personaje, refuerza el estado de vacilación al que según Todorov se ve sometido el lector,<sup>139</sup> en términos de si la existencia del indio (en tanto marido y amante) es posible aunque sea en una fisura de un tiempo inexplorado, mítico, e históricamente mutilado, más no anulado. Nacha, la cocinera y confidente de Laura Aldama refuerza la refutación del tiempo lineal y abre la posibilidad de una temporalidad humana que abarca no sólo la

---

<sup>138</sup> Las dos sirvientas resultan a su vez cómplices o traidoras, según el enfoque. Nacha, cuyo nombre tienen un referente más cercano a lo indígena es cómplice de Laura, pero traiciona a Pablo y a Margarita. Josefina (nombre más hispánico), por su parte, es aliada del esposo y de la suegra y traiciona a Laura, al anunciar las visitas del indio, al remarcar la presencia de las huellas de sangre en las ventanas o al compartir la visión del esposo y de la suegra de que Laura padece una enfermedad o depresión que la hacen transgredir el orden que para Josefina implica el deber ser. Las fuerzas de los personajes están equilibradas: Margarita, Pablo y Josefina por un lado y Laura, el amante indio y Nacha por otro.

<sup>139</sup> Todorov alude como característica de lo fantástico una vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la “realidad”, tal como existe para lo opinión corriente”, en su *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 53.

sucesión, sino también la regresión, el éxtasis y la aptitud de vivir un tiempo fuera del tiempo.<sup>140</sup>

Mientras conversan, asegurada ya la complicidad de Nacha, Laura evoca el viaje realizado **hacia dos meses** con su suegra a Guanajuato. La versión de los hechos de Laura, narrada en primera persona, abre otra verdad, otra espacialidad y otra temporalidad. De acuerdo con el relato de Laura, es a través de la luz que se genera el primer giro de temporalidad; la conversación, sin embargo, no sufre ningún cambio abrupto, todo parece fluir con naturalidad:

La luz era muy blanca y el puente, las lajas y el automóvil empezaron a flotar en ella. Luego la luz se partió en varios pedazos hasta convertirse en miles de puntitos y empezó a girar hasta que se quedó fija como un retrato. **El tiempo había dado la vuelta completa**, como cuando ves una tarjeta postal y luego la vuelves para ver lo que hay escrito atrás. (*Loc. cit.*).<sup>141</sup> [El énfasis es mío].

Acto seguido nos enfrentamos, a otro vuelco más del tiempo que trae a cuento la temporalidad de la infancia, que se presenta a nivel discursivo como una doble enmarcación temporal:

Así llegué en el lago de Cuitzeo, hasta la otra niña que fui. **La luz produce esas catástrofes**, cuando el sol se vuelve blanco y uno está en el mismo centro de sus rayos. Los pensamientos también se vuelven mil puntitos, y uno sufre vértigo. Yo, en ese momento, miré el tejido de mi

---

<sup>140</sup> Sobre esta calidad transformadora de la temporalidad en la ficción, coincido con Pedro Ramírez Molas cuando afirma que: “el carácter extático del instante vital no dimana del fenómeno psíquico del arrebató, raptó o transporte a un fuera de sí —aunque tanto la experiencia mística, como un sentimiento tenso o una reacción colérica pueden tener mucho de instantáneo— porque [...] la energía del instante consiste precisamente en **instar** al ensimismamiento. El instante es extático en sí mismo, porque rompe la continuidad de la sucesión y coagula el pretérito, el presente y el futuro en un tiempo en que no cuentan ni el antes ni el después”. *Op. cit.*, Madrid, Gredos, 1978, p. 51.

<sup>141</sup> No sobra mencionar que este giro completo de la temporalidad se realiza en un puente y que éste ha representado en muchos relatos el encuentro entre personaje y umbral. Hans Biedermann comienza la descripción alegórica de este vocablo con la siguiente frase: “un símbolo de paso, por ejemplo, por encima de aquellas aguas que separan el más acá del *más allá*” (*op. cit.*), p. 383. [El subrayado es del autor].



vestido blanco y en ese instante oí sus pasos. No me asomé. Levanté los ojos y lo vi venir. En ese instante, también recordé la magnitud de mi traición, tuve miedo y quise huir. Pero el tiempo se cerró alrededor de mí, se volvió único y percedero y no pude moverme del asiento del automóvil (pp. 12-13).<sup>142</sup> [El énfasis es mío].

El tiempo de la infancia se convierte en el de la eternidad que, a su vez, se tornará también la esfera de acción del guerrero azteca. Sentada en la cocina de su casa y a la espera del retorno final de su amante para irse juntos hacia un horizonte ahistórico, Laura evoca el momento de la primera aparición de su “primo-marido” y lo asocia con las palabras de sus mayores que remiten a un discurso mítico que niega el concepto cristiano de la condenación, y afianza la concepción del eterno retorno. En esta conversación con Nacha, Laura prosigue:

Alguna vez te encontrarás frente a tus acciones convertidas en piedras irrevocables como ésa”, me dijeron de niña al enseñarme la imagen de un dios que ahora no recuerdo cuál era. Todo se olvida, ¿verdad Nachita?, pero sólo se olvida por un tiempo. En aquél entonces también las palabras me parecieron de piedra, sólo que de una piedra fluida y cristalina. La piedra se solidificaba al terminar cada palabra, para quedar inscrita para siempre en el tiempo (p.13).

En términos de la trama, mientras la suegra va en busca de ayuda, Laura se reencuentra con su enamorado de hace quinientos años y no sólo conversa, sino que intercambia caricias con él y, como “marca”<sup>143</sup> de esta convivencia, el vestido de Laura queda ensangrentado. Desde el punto de vista del tiempo y del espacio lineales (puesto que la escena ocurre a cientos de kilómetros de lo que fue la Gran

---

<sup>142</sup> Como se verá más adelante, la palabra catástrofe se utiliza en el sentido de una suerte de intolerancia del tiempo real. De la misma manera que en este cuento en “¿Qué hora es?...”, como veremos más adelante, la protagonista Lucía Mitre, se vuelve a aludir **al sentido catastrófico**, que produce el choque entre el tiempo lineal y el tiempo circular. En el segundo cuento que analizaremos Lucía dice a uno de los gerentes del hotel que si su amante llega y ella no está ahí todo sería una calamidad, un desastre. Lucía dice textualmente: **“¿Qué diría si no me encontrara? Sería una catástrofe. ¡Una verdadera catástrofe!”** [el énfasis es mío].

<sup>143</sup> Podría decirse, aunque si bien no se trata de un objeto, que la sangre cumple la función de “la flor de Coleridge” a la que ya me referí y que vuelvo a tratar con más detalle en “¿Qué hora es?”... .

Tenochtitlan y con una protagonista que pertenece al siglo XX y otro que pertenece al XVI) y desde la perspectiva de la realidad lógica y ordinaria, Laura es violada por un indio, asunto que sólo se insinúa, pero que constituye el eje de confrontación entre los personajes que pertenecen al tiempo lineal y racional y los dos que pertenecen al tiempo mítico (Laura y Nacha).

De esta suerte, como parte de su conversación con Nacha se da por sentada la verosimilitud de lo insólito a través de la afirmación de la protagonista: “Lo terrible es, lo descubrí en ese instante, que todo lo increíble es verdadero” (p. 13).

Esta especie de declaración de principios da pie a la aparición del “primo-marido” e incluso a la conversación que Laura tiene con él, la cual inicia con la frase *leitmotiv* del cuento: “La culpa es de los tlaxcaltecas” (p. 13) dice también Laura a su enamorado. En esta secuencia, en virtud de que el indio está inmerso en el tiempo de la conquista; malherido y huyendo, la frase resuena con polisemia y ambigüedad poéticas que refuerzan la superposición temporal de la enunciación. La ambigüedad genera a su vez un efecto de ironía que rompe la tensión de la insólita aparición verosímil, ya que cuando Laura relata a Nacha que su primo-marido le pregunta “¿Qué te haces?” (p. 13), la protagonista da una respuesta que violenta, aún más, la esfera lógica: “No pude decirle que me había casado, porque estoy casada con él. Hay cosas que no se pueden decir, tú lo sabes, Nachita” (p. 13).

En una de las imágenes de la narración se alude metafóricamente a la metalepsis de estas dos temporalidades, cuando el amante toma una piedra y dibuja sobre la tierra “dos rayitas paralelas, que prolongó hasta que se juntaron y se hicieron una sola” (p. 15).

Sara del Valle López afirma al respecto, desde una perspectiva del simbolismo del color, la presencia de esta metalepsis de mundos paralelos:

En “La culpa es de los tlaxcaltecas”, la historia gira en torno a la sangre que se derrama de la vestimenta de Laura, la protagonista, y la sangre que brota de la espada del primo-marido. Al comienzo del cuento aparece la protagonista, “la señora Laura”, con “el traje blanco quemado y sucio de

tierra y sangre [...] Se aprecia que el rojo y negro son uno mismo (tenía una cortada en la mano izquierda, los cabellos llenos de polvo y por la herida del hombro le escurría una sangre tan roja, que parecía negra) [...] se juntan los colores negro/rojo de manera disyuntiva, dos mundos paralelos que giran alrededor de la protagonista y de su primo-marido, antagonista de la historia dentro de un tiempo circular, dentro de un pasado y un presente inexistente, **de vidas paralelas y al mismo tiempo opuestas por los mundos distantes de aquellos seres irreales pero reales y ordinarios.**<sup>144</sup>

Sin embargo, la guerra que enmarca a la elipsis narrativa rompe el tiempo ancestral; el amante primigenio se marcha a seguir combatiendo por salvar a su estirpe, y mientras Laura se limita a relatar a Nacha su transitorio retorno al tiempo lineal, al lado de Pablo (su marido actual) y de Margarita (su suegra, también actual). El tiempo mítico, el *tiempo-otro*, el de la transgresión y deseo es el único verdadero. La protagonista asegura haberse reencontrado con su ancestral amante y se confronta dicho episodio, para ella mágico y placentero, con la idea de la “violación”; sustentada por Margarita y Pablo. Cabe mencionar que Laura parece vivir con familiaridad en el tiempo mítico y perderse en el de su presente. Al darse cuenta que sigue contando con la complicidad de su cocinera y acaso con la del lector, la heroína recuerda:

— Por la noche, mientras Pablo me besaba, yo me repetía: “¿A qué horas vendrá a buscarme?” Y casi lloraba al recordar la sangre de la herida que tenía en el hombro [...] Al mismo tiempo tenía miedo de que Pablo notara que mi primo me había besado en la mañana... (pp. 17 - 18).

Desde el punto de vista de la estrategia discursiva, la fusión erótica con su amante de otra época (el príncipe azteca), bien podría ser producto de la imaginación de la protagonista (esto desde la focalización de los personajes instalados en el tiempo

---

<sup>144</sup> Sara del Valle López, “El simbolismo de los colores en la narrativa de Elena Garro”, en *América-Europa. De encuentros, desencuentros y descubrimientos (Memorias del II Encuentro y diálogo entre dos mundos: 1992)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1993, pp. 178-179. [El énfasis es mío].

real, la cual fortalece el choque de mundos natural – sobrenatural); sin embargo, el lector entra en conflicto con lo que podría entenderse como verosimilitud del relato ante las “pruebas” de su existencia, presentes en los factores sangre y vestido quemado, que para Laura pertenecen al tiempo primigenio, a un tiempo *otro* (para ella más valioso y verdadero): en este caso el vestido ensangrentado y las sandalias quemadas (que su marido, su suegra y Josefina interpretan desde otro tiempo como las huellas comprobatorias de una salvaje violación carnal).

Los dos puntos de vista (reencuentro amoroso vs. violación brutal) se confrontan, y el lector debe identificarse con una de las focalizaciones y hacer verosímil una de las dos.

Al día siguiente de la noche en que se genera la superposición de temporalidades, Josefina da aviso de que un indio había estado espiando por la ventana, lo que hace pensar en el hecho de si se mira la historia desde la realidad lineal, el violador puede, en efecto, estar acechando a la víctima. Si se mira, en cambio, desde la perspectiva fantástica, la aparición irrumpe en la rutina como algo intranquilizante, insoportable y, las gotas de sangre y huellas de fuego son el vehículo del horror que experimentan sólo los personajes que pertenecen al tiempo lineal, ya que para Laura y en cierto modo también para su cómplice Nacha, pertenecientes al tiempo mítico, sangre y ardor son producto de herida y deseo, que aluden también a la primera relación sexual.

Bajo sospecha de locura, Laura es obligada a retornar al tiempo cotidiano o categorial; a los ojos de sus familiares del tiempo moderno Laura experimenta una depresión, de vida al ataque sufrido. Ella, sin embargo, pasa sus días encerrada leyendo obsesivamente *La historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo que remite al personaje y al lector al tiempo mítico (se trata de un relato enmarcado).

Hay una no pertenencia de la protagonista al tiempo real, que Nacha nota hacia el final del relato: “Yo digo que la señora Laurita no era de este tiempo, ni era para el señor” (p. 28). Finalmente, por recomendaciones siquiátricas Laura debe

realizar caminatas fuera de casa y durante un paseo a Chapultepec escapa de la vigilancia de su suegra y del tiempo rutinario. Entra en el tiempo mítico, pero esta vez para presenciar al lado de su amante primigenio la absoluta y final derrota indígena:

Por una grieta se escapaban las mujeres que no querían morir junto con la fecha<sup>145</sup>. Las filas de hombres caían una después de la otra, en cadena como si estuvieran cogidos de la mano y el mismo golpe los derribara a todos. Algunos daban un alarido tan fuerte, que quedaba resonando mucho rato después de su muerte (p. 27).

Es también a través de un cambio radical en la atmósfera que se lleva a cabo el último retorno de Laura Aldama a la rutina, antes de la “liberación”. Una vez que el primo - marido se va al combate con la esperanza de evitar la derrota, Laura se queda sola frente a la transformación del paisaje (proporcionalmente inversa a la escena de la luz que anuncia el principio del tiempo mítico) que ahora marca el cambio de estado: el último retorno al tiempo cotidiano:

...preferí mirar el cielo, que empezó a oscurecerse. Primero se puso pardo, luego empezó a coger el color de los ahogados en los canales. Me quedé recordando los colores de otras tardes. Pero la tarde siguió amoratándose, hinchándose como si de pronto fuera a reventar y supe que se había acabado el tiempo [...] Un taxi me trajo por el periférico. ¿Y sabes Nachita?, los periféricos eran los canales infestados de cadáveres... (p. 27).<sup>146</sup>

Al llegar a su casa, Nacha le informa que Pablo hacía diez días que se había ido a Acapulco y que había transcurrido bastante tiempo, de ése que al parecer Laura no

---

<sup>145</sup> Una de esas mujeres podría haber sido, precisamente la Laura ancestral, que ahora ve los acontecimientos desde la perspectiva del tiempo circular, es la es la mujer azteca enamorada antaño del guerrero que lucha por defender Tenochtitlan.

<sup>146</sup> El paralelismo entre el periférico y los canales prehispánicos enfatiza la transformación-destrucción de Tenochtitlan y confronta las nociones de modernidad y progreso con las de humillación y derrota.

sabe contar, ya que el señor se había quedado “muy flaco con las semanas que duró la investigación” (p. 27).

A nivel narrativo, el relato se cierra en el punto donde empieza, de manera que el tiempo de la trama se equipara cíclicamente con el de la fábula. Laura y Nacha están en la cocina en una noche que parece inamovible. Los aullidos de los coyotes (animales que hacen referencia al tiempo mítico), llenan la oscuridad. Nacha representa una suerte de tránsito entre las dos temporalidades, pues es ella quien ve venir al amante herido en busca de su mujer primigenia y es ella también quien le abre la ventana. Nacha participa del tiempo mítico al avisar a la señora que han llegado por ella y “regresa” al tiempo y al espacio convencionales sólo para limpiar la sangre y espantar a los coyotes que vuelven a *su* siglo.

### 3. 4 El instante eterno: Análisis de “¿Qué hora es?...”<sup>147</sup>

3. 4. 1 Acontecimientos de acuerdo con la historia en “¿Qué hora es?...”: tiempo lineal

i. Lucía Mitre, una mujer sudamericana rubia, delgada, atractiva, excéntrica, que habla el francés con acento extranjero, de aproximadamente 30 años, llega al <i>Hotel del Príncipe</i> en París.
ii. Se registra, recibe la llave de su habitación (412), y solicita que le reserven el cuarto 410 para Gabriel Cortina, quien llegaría ese mismo en el avión de Londres a las nueve y cuarenta y siete.
iii. Durante varios días Lucía come y cena en su habitación. No sale del hotel. El cuarto 410 permanece vacío.
iv. Pasan dos meses. Los empleados del hotel no comprenden la actitud de Lucía Mitre; la imitan y se burlan.
v. Transcurre un mes más. De la gerencia preguntan si piensa conservar la habitación 410 y ella asiente. Ante la falta de pago, el gerente le sugiere mudarse de hotel. Lucía empieza a “pagar con joyas”.
vi. Pasan cinco meses. El cuarto 410 había sido ocupado por varios viajeros.
vii. Lucía se muda a la habitación 101.
viii. En garantía de pago, el gerente sigue llevándose alhajas. Han transcurrido once meses desde su llegada.
ix. Faltan tres minutos para las nueve y cuarenta y siete. Recostada en la cama de su habitación, Lucía Mitre agoniza.
x. Lucía Mitre muere a las nueve y cuarenta y siete. En esa hora exacta llega Gabriel Cortina.
xi. Búsqueda de Gabriel. Sólo se halla una raqueta.

<sup>147</sup> Elena Garro, “¿Qué hora es?...”, en *La culpa es de los tlaxcaltecas*, op. cit., pp.43-57. Las páginas de referencia con respecto a las citas que haré sobre este cuento, irán al lado de las mismas entre paréntesis en el cuerpo del trabajo.

## 3. 4. 2 Análisis de las secuencias en el tiempo cronológico

<b>Acontecimientos</b>	<b>Temporalidad según la focalización personajes</b>	<b>Tiempo cronológico</b>	<b>Espacio</b>
i. Lucía Mitre entra al <i>Hotel Príncipe</i> de París.	<b>Tiempo lineal</b>	Atardecer	Semi-cerrado: Lobby hotel.
ii. Registro. Reservación de dos habitaciones 410 y 412.	<b>Tiempo lineal</b>	Atardecer	Semi-cerrado: Lobby hotel.
iii. Habitación. Cuarto 410 sigue reservado, aunque vacío.	<b>Tiempo lineal</b>	Varios días	Semi-cerrado: Cuarto y hotel
iv. Han transcurrido dos meses.	<b>Tiempo lineal</b> Extrañeza en empleados del hotel. Para Lucía su espera es normal: <b>Tiempo mítico</b>	Dos meses	Cerrado: Cuarto de hotel 412.
v. Pasa un mes más Se pierde el cuarto 410.	<b>Tiempo lineal:</b> Problemas de adeudo. Lucía, instalada en el <b>tiempo mítico</b> , empieza a pagar con joyas	Un mes más	Cerrado: cuarto de hotel 412.
vi. El tiempo avanza: transcurren cinco meses más, en total Lucía lleva ocho meses hospedada en el hotel.	Para Brunier, Gilbert y empleados: <b>Tiempo lineal.</b> Espera de Lucía: <b>Tiempo mítico</b>	Sucesión del calendario	Cerrado: cuarto de hotel 412. Cada vez se despoja de más joyas y come menos. Se trata de deshacerse de lo material y de lo corpóreo.



vii. Lucía se muda a una habitación más pequeña: la 101.	Para otros: Tiempo lineal. Para Lucía: <b>Tiempo mítico</b>	Sucesión del calendario	Cerrado: cuarto más estrecho
viii. Han transcurrido once meses desde la llegada de Lucía.	Para Brunier, Gilbert y empleados: <b>Tiempo lineal.</b> Espera de Lucía: <b>Tiempo mítico</b>	Sucesión del calendario	Cerrado: cuarto más estrecho, Lucía se mueve cada vez menos
ix. Recostada, Lucía agoniza.	Son las 9 horas y 44 min. Para Lucía faltan 3 minutos para la llegada de Gabriel. <b>Tiempo mítico</b>	Sucesión del calendario	Cerrado: Habitación estrecha y cuerpo sobre cama
x. Lucía muere en el exacto momento en que entra Gabriel.	<b>Tiempo mítico</b>	La cita se cumple	Semi-cerrado: Lobby hotel Cerrado: Cuarto donde Lucía muere
xi. Desaparición de Lucía y Gabriel.	<b>Tiempo mítico</b>	Fuga de los amantes	Sólo se encuentra una raqueta.

### 3. 4. 3 Aproximación a los acontecimientos de acuerdo con el discurso: tiempo circular

i. Toda la vida: un día	<b>Tiempo mítico</b>	Lucía agoniza; alcanza a decir que “Alguien está entrando en (ese) cuarto”.
ii. Muerte que traspasa el umbral	<b>Tiempo mítico</b>	La muerte representa el puente que permite traspasar el umbral del tiempo cronológico.

iii. Evocación en el tiempo lineal	<b>Tiempo histórico</b>	Analepsis a partir de la rememoración que hace Brunier en torno al día de la llegada de Lucía al Hotel hacía once meses.
iv. El ciclo de la catástrofe	<b>Tiempo histórico</b>	La invitan a mudarse de hotel. Sólo ella entiende lo que implica despojarse de sus joyas, empezando por las perlas, por lo que, piensa que irse “sería una catástrofe”, puesto que evitaría cumplir su cita, se libera de lo material, de la vida, del cuerpo y del pasado lo que para los demás significa locura.
v. Tiempo del infortunio	<b>Tiempo histórico</b>	Analepsis que narra su matrimonio infeliz.
vi. El día entero	<b>Tiempo mítico</b>	Instalada en “su” tiempo, Lucía pregunta a Brunier si “nunca ha visto a alguien que espere a su amante todo el día”. El tiempo de Lucía es visiblemente discontinuo del de lo demás.
vii. Vocación de salamandra	<b>Tiempo mítico</b>	La infancia de Lucía es el fuego al que desea volver.
viii. Incendio y fin del tiempo hueco del matrimonio	<b>Tiempo mítico</b>	Prender fuego a la carta implica el cierre del círculo de la salamandra. Lo que para Gilbert significa la entrada a una “dimensión suicida”, para Lucía es la cercanía al salto del umbral que desea.

ix. El centro tibio del oro	<b>Tiempo mítico</b>	Se cierra la analepsis. El cadáver de Lucía y sus fantasmas se quedan, desde la óptica de Brunier “prendidos a un minuto irrecuperable”, ígneo, dorado, de fuego.
x. La cita	<b>Tiempo mítico</b>	Gabriel acude en el instante preciso. El umbral ha sido traspasado.
xi. El deseo y la incertidumbre	<b>Tiempo mítico</b>	Hallazgo de la raqueta. Redención de los amantes en una temporalidad-otra.

3. 4. 4 Esquema de las secuencias en el tiempo circular:

(Nota: Esquema completo en página siguiente).

i	ii	iii	iv	v	vi	vii	viii	ix	x	xi
Vida = un día	Muerte de Lucía	Un día = fecha	<i>Catástrofe</i> = liberación (desasirse joyas)	Sumisión = evocación matrimonio	Espera = un día	<i>Salamandra</i>  <b>Fuego</b> = <b>renacer</b> <b>de cenizas</b> ( <b>retorno</b> a <b>infancia</b> )	<b>Fuego</b> <b>quema</b> <b>carta</b> = <b>fin ciclo</b> <b>de la</b> <i>salamandra</i>	<b>Muerte</b> = <b>libertad</b>	<b>Cita</b> <b>más</b> <b>allá</b> <b>del</b> <b>umbral</b>	Hallazgo de la raqueta
										tm

De las once secuencias en las que se dividió la trama, ocho se sitúan en un tiempo mítico que podría asociarse con un tiempo sagrado que, además, va en aumento en lo referente a las seis últimas secuencias hasta lograr la victoria de los amantes sobre la muerte y sobre el tiempo profano o categorial.

### 3. 4. 5 Redención amorosa en el tiempo circular en “¿Qué hora es?...”

En “¿Qué hora es...?” se advierte la misma gramática fantástica (aunque sin yuxtaposiciones temporales tan marcadas ni alternas). Desde el título este cuento alude a la desorientación temporal y a la problematización del tiempo lineal así como a una actitud expectante, en particular a algo referido a la hora exacta. Los signos de interrogación y los puntos suspensivos enfatizan la incertidumbre sobre el tiempo mensurable.

De una manera reiterada, nuevamente el *leitmotiv*, en este caso constituido por la constante y reiterativa pregunta por la hora, incluso por las fracciones de minutos, termina por anular esta dimensión del tiempo para validar, al parecer, la otra dimensión, la no tangible ni contable del tiempo. La pregunta por la hora exacta inicia el relato. Faltan tres minutos para las nueve y cuarenta y siete. Recostada en la cama de una habitación, de un hotel parisino, Lucía Mitre está agonizando:

— ¿Qué hora es, señor Brunier?

Los ojos castaños de Lucía recobraron en ese instante el asombro perdido de la infancia. El señor Brunier esperaba la pregunta. Miró su reloj pulsera y dijo marcando las sílabas para que Lucía entendiera bien la respuesta:

— Las nueve y cuarenta y cuatro.

— Faltan **todavía** tres minutos... ¡qué día tan largo! Ha durado toda la vida. ¿Dios me regalará estos tres minutos?

Brunier la miró unos segundos: recostada, con los ojos muy abiertos y mirando hacia ese largo día que había sido su vida (p. 43). [El énfasis es mío].

Lucía muere a las nueve y cuarenta y siete. En esa hora exactísima yace “quieta, liberada de la hora” (p. 43). El conserje se deja caer en el sillón, evoca la inutilidad de sus 23 años de servicio como portero y recuerda la escena, cuando hacía once

meses, Lucía había entrado por primera vez a ese sitio y en lugar de saludar con fórmulas tradicionales de cortesía, había preguntado “¿Qué horas son”?... (p. 44).<sup>148</sup>

Prosiguen días de encierro que se convierten en meses. De acuerdo con los empleados, Lucía sólo tiene la manía de sólo preguntar la hora. Al cumplirse el tercer mes de alojamiento el gerente Gilbert le cobra la estancia y le sugiere mudarse de hotel, ante lo cual Lucía, luego de insistir en que su amante llegará ese mismo día, afirma: “—No puedo mudarme. Aquí estoy esperando al señor Gabriel Cortina. Él llega hoy en la noche, en el avión de las nueve y cuarenta y siete. ¿Qué diría si no me encontrara? Sería una catástrofe. ¡Una verdadera catástrofe!”(p. 46).

Pasa más tiempo sin que se dé la menor seña de Gabriel; el texto sugiere que ha llegado el invierno, puesto que “las tardes eran ahora muy cortas y por las ventanas entraba el oscurecer gris y frío” (p. 47). Para evitar el desalojo, la protagonista le da en garantía de pago al gerente en una primera instancia un collar de varios hilos de perlas,<sup>149</sup> y, en una segunda, sus diamantes, actos que enmarcan un constante despojarse de lo material como en un ritual de purificación. Lucía confiesa al señor Gilbert, como de paso, en una suerte de añadido, que las perlas le fueron regaladas por Ignacio, su marido, con quien llevó una relación “complicada” (p. 48).

La verbalización de que las alhajas le habían sido regaladas por su marido infiel, provoca que se yuxtaponga una secuencia que refiere hacia el tiempo vivencial anterior de infelicidad de la protagonista. Evocar la traición de su marido incluye varias acotaciones en torno al vacío, al hueco, a la fragilidad y a la caída, que enfatizan lo pasajero y estéril del amor fracasado en el tiempo y el espacio

---

<sup>148</sup> Sólo en esta ocasión la pregunta se formula con el verbo ser en plural, al igual que el episodio que señalé anteriormente en el análisis de “La culpa es de los tlaxcaltecas”. En adelante y de manera más que recurrente, casi como para acentuar el absurdo de medir el tiempo a través de los relojes, la pregunta será “¿Qué hora es?”

<sup>149</sup> Algunas interpretaciones simbólicas consideran a las perlas como “atributo de la virginidad”, Cf. Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1993, sv., perlas.

convencionales. Dentro de la misma metadiégesis, el lector se entera que han pasado cinco meses (p. 48), desde la tarde en que Lucía había llegado al hotel. Ahora es el señor Brunier quien visita a Lucía decidido a convencerla de mudarse, si no de albergue, cuando menos a una habitación más económica y más estrecha.

Las murmuraciones continúan entre los empleados, quienes dicen al conserje: “Sólo pregunta la hora. Dice que su reloj va muy despacio” (p. 50).<sup>150</sup> A esto Brunier, desesperado, responde con un parlamento que insinúa el carácter de “aparición” de Lucía: “Pero tiene que haber vivido antes en algún lugar. No me diga que se apareció ¡así!, de pronto, en la mitad de París” (p. 50).<sup>151</sup> La heroína accede mudarse de habitación; recluida, Lucía deja pasar el tiempo en el cuarto más económico y más pequeño. “Comía y cenaba en su habitación y no hablaba con nadie” (p. 50). Brunier, intenta convencerla de mudarse a un hotel más barato puesto que, de esa manera, “sus diamantes se convertirían en muchos días” (p. 50).<sup>152</sup>

Ante la situación, inmutable y segura, como si los once meses de estancia en diversas habitaciones de ese hotel “Príncipe” de París no hubiesen transcurrido; como si, en efecto, se tratase de un solo día de espera, según ella lo verbaliza en todo momento; y como si ante los ojos de los gerentes y de todos los empleados, su conducta no resultara extravagante y en contra del sentido común y de la manera

---

<sup>150</sup> Esta es una referencia directa a la otra temporalidad en que habita Lucía, que da la impresión a la empleada Ivonne de que Lucía está trastornada y de que su amante no existe; sin embargo, es claro que todo esto para Lucía tiene otro significado: el de no pertenecer al tiempo que miden los relojes, las estaciones del año y los calendarios.

<sup>151</sup> La calidad de “aparición” de Lucía tiene que ver con su renuncia al tiempo lineal y se complementa, de alguna manera, con la misteriosa desaparición de Gabriel Cortina (unos momentos después de llegar a la hora exacta de la muerte de su amante), a quien, no obstante, Brunier y Gilbert aseguran haber visto con sus propios ojos y de quien sólo queda como rastro una raqueta. Este juego aparición-desaparición es propio del discurso fantástico que como afirma David Roas, pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para “interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real”, *op. cit.*, p. 24.

<sup>152</sup> Lucía, en una suerte de lenguaje interno y simbólico ejerce un trueque entre piedras preciosas y piedras de tierra (más cercanas a la tumba en un sentido y a la liberación en otro) que va anulando su presencia en el mundo terrenal.

habitual y concertada por toda la humanidad para medir el tiempo, la protagonista, cada vez más enjuta y cada vez en un espacio más reducido, se empeña en insistir en que su amigo, Gabriel Cortina, llega ese mismo día:<sup>153</sup>

— ¿Muchos días...? Pero si Gabriel llega hoy en el avión de las nueve y cuarenta y siete minutos. ¿Por qué tienen ustedes tanta prisa...? ¿Nunca han visto a alguien que espere a su amante todo el día?

— Sí... un día —dijo Brunier.

— Entonces ¿qué hora es? — dijo ella.

— Las doce y media de la mañana — contestó Brunier mirándola con desesperación.

— Bueno, pues dentro de nueve horas y diecisiete minutos llega Gabriel. Lucía agachó la cabeza, parecía cansada. Se miró las puntas de los pies y se arregló los pliegues de su falda de color durazno. Después sonrió levemente al portero; éste se sintió avergonzado. Nada de lo que él pudiera decirle resultaba válido, porque Lucía Mitre giraba como una mariposa alrededor de un fuego que él no percibía, pero que estaba allí, en la misma habitación, cegándola (p. 50).

Acto seguido, Lucía se convierte en narrador intradieético y habla a Brunier de su infancia, cuando el transcurrir, no se había convertido en tiempo de piedra:

— Claro, señor Brunier, que el tiempo se ha vuelto de piedra... cada minuto que pasa es tan enorme como una roca enorme. Se construyen ciudades nuevas que florecen, decaen y desaparecen, y van pasando las ciudades y los minutos; y el minuto de las nueve y cuarenta y siete llegará cuando hayan pasado estos minutos de piedra con sus enormes ciudades,

---

<sup>153</sup> Aunque Brunier pertenece al tiempo lineal y de alguna manera intuye que Lucía es diferente de la colectividad, poco a poco él y Gilbert se van familiarizando con el tiempo de Lucía, a través de una suerte de fascinación que ejerce sobre ellos tanto el personaje como la situación que, acaba por generarles no sólo curiosidad, sino cierto tipo de empatía con la heroína. La percepción que tiene el portero sobre Lucía como mariposa que gira alrededor de un fuego imperceptible para él, anuncia la metadiégesis que tiene lugar unos párrafos después, cuando Lucía habla de su vocación de ser salamandra. No está demás mencionar que Octavio Paz publicó el poemario *Salamandra* (1958-1961), Joaquín Mortiz, México; el poema que da nombre al poemario trata acerca de este símbolo en el mismo sentido al que alude Garro: “si en la llama se esculpe/ su monumento incendia/ el fuego es su pasión es su *paciencia*.... [El énfasis es de Paz]. El cuento “¿Qué hora es?...” se publicó en 1964 y no se conocen versiones publicadas con anterioridad en periódicos, suplementos o revistas. En 1964 Paz se casó en segundas nupcias con Marie José Tramini.



que están antes del minuto que yo espero. Cuando suene ese instante la ciudad de los pájaros surgirá de este amontonamiento de minutos y de rocas (pp. 50-51).<sup>154</sup>

La piedra se opone al vuelo (tierra-aire) y por ello Lucía afirma que la ciudad de los pájaros suplantarán al hacinamiento rocoso. Evidentemente, el vuelo es metáfora de la redención anhelada a través del reencuentro con el amante y de la llegada de la muerte como redención y como salida del tiempo lineal. Luego de que Brunier percibe un fuego que de alguna manera ciega a su confidente, Lucía refuerza la idea de ignición al resucitar verbalmente su infancia y aludir a la hoguera del amor que estaba al acecho de su adolescencia y, por tanto, de su vocación de ser salamandra a la que el personaje sigue siendo fiel, a pesar de que esto implica la transgresión de la rutina, la necesidad de forjarse otra temporalidad, de vivir en un pliegue del tiempo, paralelo a la infancia, en un fuego inaccesible a los otros:

En ese tiempo el amor estaba fuera de las tapias de mi casa, esperándome como una gran hoguera, toda de oro, y cuando mi padre abrió el portón y me dijo: “¡Sal Lucía!”, corrí hacia las llamas: mi vocación era ser salamandra... (p. 51).

Luego de esta visita del portero, Lucía se queda más quieta aún, “nunca tocaba el timbre ni pedía nada” (p. 51). Gilbert se va llevando paulatinamente, una por una, sus joyas. Ante esta inmovilidad de la protagonista, el narrador hace énfasis en la movilidad del tiempo cronológico: Ha pasado un ciclo completo de las estaciones

---

<sup>154</sup> Como ya he señalado la roca es tema y recurso narrativo recurrente en la obra de Elena Garro la metáfora de la mujer-piedra, ya sea como petrificación (Isabel Moncada en *Los recuerdos del porvenir, op. cit.*), o como conversión en tiempo eterno / (la infancia de Laura en “La culpa es de los tlaxcaltecas”). Al respecto, es interesante la interpretación simbólica de Bachelard: “¿Por qué, en efecto, habría de retener la roca su forma humana, su forma animal, más solidamente que la nube que pasa? ¿No es acaso una forma *subjetivamente* primaria, formada precisamente en la *voluntad de ver algo*, mejor aún en la *voluntad de ver a alguien*? La realidad está hecha para fijar nuestros sueños”, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, trad. Beatriz Murillo Rosas, México, FCE., 1994, p. 209.

del año y, respecto a Lucía, casi todo (excepto el irse desprendiendo de sus bienes), sigue igual:

La primavera pasó con sus racimos de nieve y cubriendo a los castaños; se deshojó el verano en un otoño amarillo, llegó el invierno con sus teteras humeantes, y Lucía Mitre siguió preguntando la hora, encerrada en su cuarto (p. 51).

Agobiado por la deuda de Lucía, Gilbert le solicita escribir una carta a su marido para que éste venga a recogerla, saldar las cuentas y, acaso, darle consuelo. Más que lograr un objetivo práctico, Gilbert presencia (como si estuviera efectivamente transcurriendo frente a él), la escena en que la protagonista evoca el tiempo desgraciado pasado al lado de su ex marido, Ignacio, y de su suegra, (con quienes no había tenido una vida feliz, pero con quienes, en la visión del gerente, había tenido una vida estable), la evocación es tan “real” que el señor Gilbert “tuvo la impresión de que alguien envuelto en traje oriental entraba sin ruido en la habitación” (p. 52).<sup>155</sup>

La protagonista le da a leer al gerente una carta “escrita tiempo antes y leída muchas veces” (p. 52). La ofrece a Gilbert, con el mismo gesto con el que le ha dado sus joyas.

En ese momento Lucía prende fuego a la carta, con lo que se despoja, aún más, de los pocos lazos que le quedan con el tiempo lineal. Este acto, además de aproximar el momento de redención, ayuda a la transubstanciación tan anhelada por Lucía.

---

<sup>155</sup> Este es otro indicio de lo fantástico: el contraponer las imágenes del tiempo circular a la realidad del tiempo lineal. Al igual que se siente que “alguien” vestido con kimono entra a la habitación, también se siente, sin prueba real, que “alguien (Gabriel Cortina, pero esto lo tendrá que descifrar el lector para salir, aunque sea parcialmente de la vacilación tan cara para Todorov) entra en la habitación en el instante preciso en que Lucía muere. Por su parte, Zoé Jiménez Corretjer, como ya mencioné, afirma que gran parte del sustrato fantástico de escritoras españolas e hispanoamericanas, entre las que cita a Garro, “tiene origen en las figuras y símbolos de una feminidad cosmogónica. Por eso podemos encontrar coincidencias en las figuras de la madre, el vaso, la araña, el agua, el árbol, **la salamandra**, entre otros, en *¿Qué es el fantástico femenino?*, *art. cit.* (<http://cuhwww.upr.clu.edu/~cvhc/zoeximena.htm>). [El énfasis es mío].

Con sus recursos, que pertenecen al tiempo real, Gilbert alcanza a intuir la transformación que está sufriendo Lucía inmersa en un fuego extraño, que permiten a la protagonista actualizar finalmente el rito de ser salamandra, a tal grado que sus pómulos están calcinados y su cuerpo es, a los ojos de Gilbert, una materia incandescente que lo impacta aunque no acaba de comprender:

— Es usted muy bella, señora Mitre — dijo convencido de que la tragedia embellece a sus personajes. La luz que rodeaba a la mujer que tenía sentada frente a él, era una luz que se alimentaba de ella misma. Toda ella ardía adentro de unas llamas invisibles y luminosas. Tuvo la impresión de que pronto no la vería más. Admiró los huesos calcinados de sus pómulos y de sus dedos translúcidos. ¿Cuándo, y cómo, y por qué, había entrado en aquella hermosa dimensión suicida? Se sintió grosero junto a la dama vestida de color durazno que se transmutaba cada día más en una materia incandescente que a él le estaba vedada (p. 53).

Esta secuencia denota de manera precisa el divorcio de las dimensiones temporales en las que están insertos los personajes. Vuelve a ser importante el tránsito del personaje a través de la luz, como sucede con los traslados de Laura a otra temporalidad histórica en “La culpa es de los tlaxcaltecas”. Este episodio culmina cuando Lucía, acaso como parte del ritual de fuego, expresa y revive el adulterio del que fue víctima, y la aparición, en aquél entonces, de Gabriel en su vida, con quien se vengó del adulterio de su marido. Describe a Gilbert la noche después de que recibe la carta, hay en su relato una suerte de continuidad del ritual de salamandra iniciado durante su infancia:

— Después de esta carta ya no podía quedarme en la casa de Ignacio... Recuerdo que la noche de la cena, la seda de las paredes del comedor ardía en llamas pequeñísimas, y que las flores de la mesa ardían con la frescura que sólo se encuentra en los jardines. Cuando vi las manos de Ignacio y de Emilia acariciándose sobre el mantel, me parecieron las manos desconocidas de personajes desconocidos. En ese momento me fui a vivir a otro palacio, aunque aparentemente seguí durmiendo en el cuarto de la casa de Ignacio. Por las noches después de la visita de mi suegra entraba Gabriel... ¿Usted conoce México? Pues Gabriel es como México,

lleno de montañas y de valles inmensos... Siempre hay sol y los árboles no cambian de hojas sino de verdes (p. 54).<sup>156</sup>

Gilbert está emocionado, sin embargo, en virtud de que requiere volver al tiempo lineal, al que no puede dejar de pertenecer, deja a Lucía “buscando aquellos soles brillando sobre las copas de los árboles de su país... [y] acompañada de sus fantasmas” (p. 54).<sup>157</sup>

La trama retorna a la escena con la que inicia el discurso. El círculo se cierra. Ahora Lucía yace “cubierta con su chalina de gasa color durazno” (p. 54), frente a los ojos de Brunier. La descripción de la atmósfera de la habitación donde muere Lucía, desde la mirada subjetiva de Brunier, hace énfasis, mediante un lenguaje poético, en la transmutación de la heroína:

Los divanes y las sillas de época cubiertos de sedas de color pastel, los espejos, los ramos de flores silvestres y las alfombras color miel, le dieron la sensación de entrar al centro tibio del oro. Contempló las parejas reflejadas en las luces de los espejos, deslizándose frágiles por caminos invisibles y perfumados, en búsqueda de amores que quizás apenas durarían unas horas. Parecían hermosos tigres olfateando intrincados vericuetos y tuvo la impresión de que aquellos personajes fugaces se quedarían tal como Lucía, prendidos a un minuto irrecuperable (*Loc. cit.*).

Hay en esta descripción varias alusiones que completan párrafos anteriores. Las parejas reflejadas en las luces de los espejos constan de una doble calidad: la del reflejo y la de la existencia real. El amor, sin embargo, parece estar destinado a

---

<sup>156</sup> A partir de reconocer en su marido y en la amante de éste un universo desconocido, Lucía elige cambiar de espacio. Como en *La culpa...* del personaje de la suegra, además de hostil, pertenece al tiempo lineal. Gabriel, en cambio, es “como México”: *donde siempre hay sol y los árboles no cambian de hojas*, donde el tiempo es eterno. [El énfasis es mío].

<sup>157</sup> Esta otra referencia a los fantasmas de Lucía es un indicio que tendrá culminación cuando Gilbert, Brunier y tres policías no encuentran rastro de Gabriel Cortina y se relaciona con el parlamento del oficial que sostiene que “en la Bretaña suelen suceder historias de espectros”.

durar sólo unas horas. Asimismo, aparecen como en varios textos de Garro “los tigres”, que pudieran ser referencias a Borges.<sup>158</sup>

La impresión de Brunier, además, sintetiza las dimensiones del tiempo lineal y circular, al admitir que acaso algunos de los amantes fugaces se quedarían, como Lucía, atrapados en un minuto irrecuperable para el tiempo categorial y, sin embargo, eterno. Así, consternado tanto por la muerte de Lucía y asombrado por la tan anunciada hora exacta en la que sobreviene, Brunier revela a Gilbert el deceso de Lucía. Gilbert también recibe la noticia con dolor e incredulidad. Durante la descripción de la muerte de Lucía se da una yuxtaposición de tramas: Gilbert no puede llamar a la policía, puesto que llega un cliente: se trata del amante que, finalmente y a la hora exacta en la que había sido convocado por tanto tiempo, llega a la cita:

— Murió exactamente a las nueve y cuarenta y siete minutos — explicó Brunier con una voz que quiso ser natural. Gilbert iba a decir algo, pero la llegada de un cliente lo distrajo. El cliente era joven, llevaba una **raqueta** en la mano y su rostro era asoleado y sonriente. Con voz juguetona, explicó que desde hacía once meses, una amiga suya le había reservado el cuarto 410. No sabía si la reservación se había hecho a nombre de su amiga: Lucía Mitre, o al suyo: Gabriel Cortina (p. 55).<sup>159</sup>

<sup>158</sup> El tigre es un símbolo recurrente en la obra de Borges, cito un fragmento en que se acentúa este carácter y que describe una imagen arquetípica del tigre desde la imaginación creadora: “decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y las tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio a luz a la tierra...” (J.L. Borges, *Obras Completas*, 3 Vols., Barcelona, Emecé, pp. 596-599).

<sup>159</sup> Como nota en torno al proceso creativo y explicación de la aparición de este objeto quisiera comentar que luego de la muerte de Paz y Garro se supo que a lo largo de dos décadas, de 1949 a 1969, el escritor argentino Adolfo Bioy Casares mantuvo una correspondencia amorosa con la escritora mexicana Elena Garro (algunas de las cartas se han publicado). Durante buena parte del tiempo que duró la correspondencia, ambos eran casados: ella, con el poeta Octavio Paz; él, con la poeta Silvina Ocampo. Por otro lado no sobra mencionar la documentada afición de Bioy Casares por dicho deporte citada en el libro de Silvia Renée Arias *Los Bioy, cuya reseña fue* publicada por Felisa Pinto publicada el 9 de agosto de 2002 en el suplemento *Las 12* y reproducido en: (<http://pagina12.feedback.net.ar/diario/suplementos/las12/13-297.html>). En la reseña se lee: “Hasta ese momento ella desconocía la pasión de Adolfo Bioy Casares por los autos, pasión compartida con su amigo Charlie Menditeguy y paralela a la idéntica afición por el tenis que el autor de *La invención de Morel* jugaba todas las mañanas en el Buenos Aires *Lawn Tennis Club*. No sobra comentar que Faustine en *La invención de Morel* aparece: “con un traje de tenis y un pañuelo, casi violeta, en la cabeza”. [El énfasis es mío].

Mientras Gabriel Cortina se aleja hacia los elevadores. Los dos empleados del hotel, Brunier y Gilbert, acuerdan explicar lo sucedido al recién llegado, sólo una vez que hayan llamado a la policía.

Una hora con veintitrés minutos después de la muerte de Lucía,<sup>160</sup> a las diez y media de la noche, Brunier y Gilbert acompañados por tres policías, buscan infructuosamente a Gabriel. Como uno de los últimos recursos, se ven en la necesidad de abrir el cuarto 410 con la llave maestra. “Encontraron el cuarto vacío e intacto” (p. 56).

Buscan infructuosamente la raqueta. Ninguno de los empleados recuerda la llegada de aquel huésped. No hay huella alguna de Gabriel Cortina. Colérico, Gilbert exclama: “Fue el deseo de que llegara” (p. 56). Brunier se adhiere a esta hipótesis: “eso debe haber sucedido, los dos la amábamos” (p. 56). No sin desconcierto, coinciden, finalmente, que ambos habían sido víctimas de una alucinación. Enternecido, un policía, originario de la Bretaña, **cuenta** que “en su país sucedían cosas semejantes” (p. 56).<sup>161</sup>

Cuando el lector está “convencido” de que Gabriel es una especie de aparición, que ha llegado, más bien, por la fuerza del deseo que lo invoca, la última secuencia del relato se enfoca hacia un final abierto y polisémico, ya que en la habitación 101 (a la que habían trasladado a Lucía luego de sus problemas económicos), a los pies del cadáver de Lucía, se halla la raqueta de Gabriel, de quien no queda rastro. Nos hallamos, entonces, frente a la tradición narrativa típica

---

<sup>160</sup> Se sigue insistiendo, como recurso de la enunciación, en proporcionar horas acompañadas de sus minutos, asunto que, como mencioné, enfatiza la verosimilitud aparente de los testigos pertenecientes al tiempo lineal y que acentúa, evidentemente, el conflicto entre ambas temporalidades.

<sup>161</sup> Se apunta, de manera irónica y eufemística, a las leyendas de fantasmas; el verbo que califica la acción del policía es **contar**: las historias de apreciados y fantasmas poseen una larga tradición oral. En la tradición literaria la Bretaña, en tanto región de pervivencia de la mitología celta, es considerada zona de fantasmas y apariciones. [El énfasis es mío].

de un tiempo suspendido y frente al motivo recurrente en los cuentos fantásticos de “el objeto-prueba”, indicio de una presencia sobrenatural en el mundo de lo natural. En “¿Qué hora es?...” el esquema de secuencias, nos permite notar la supremacía del tiempo mítico sobre el tiempo histórico:

No deja de ser interesante, sobre todo con relación al proceso creativo y crítico de Garro que en una entrevista que le fuera realizada Por Michèle Muncy en París, en 1986 (22 años de después la publicación de *La semana de colores*), la escritora haya señalado este cuento como uno de los mejores logrados a lo largo de su quehacer escritural:

**Muncy:** *Of what you have written, is there a work o some works that seem to you superior, better done, or more pleasing to you that the others? Which one or ones and why?*

**Garro:** *I have never thought about it.*

**Muncy:** *Why don't you think about it now?*

**Garro:** *Let me see... which can it be? Perhaps a story from La semana de colores called “¿Qué hora es?...”*

**Muncy:** *And why?*

**Garro:** *Because it is short. Paris is also there. Besides it is a love story, which seems to me to the point.*<sup>162</sup>

Finalmente, llama la atención que a diferencia de “La culpa es de los tlaxcaltecas”, la metalepsis temporal no se lleva a cabo a través de una yuxtaposición alternada de las dos temporalidades, sino que acaso de manera más sutil en cuanto al desarrollo de la trama y más tajante como efecto final, la temporalidad-otra está enmarcada en lo abstracto y por ende la unión de los amantes en el tiempo circular es más liberadora ya que al final del texto parece anunciarse un triunfo del tiempo sagrado, a pesar de la descreencia de todos los otros personajes que pertenecen al tiempo lineal y desconfían de manera absoluta en otra temporalidad posible. Traspasar el

---

<sup>162</sup> Michèle Muncy, “The author speaks” en Anita K. Stoll (ed.) *A Different Reality. Studies on the Work of Elena Garro*, Bucknell University Press, London, 1990.

umbral es el objeto de deseo del personaje y el *deseo*, como inmortalidad, es la fuerza motriz del texto.

La total confrontación de tiempo categorial con el circular, además de la inexplicable aparición de la raqueta a los pies del cadáver de Lucía confirman la transgresión por parte de Gabriel Cortina del mundo sobrenatural para, luego de una larga espera, arribar a la cita en el que, se supone, es el mundo natural o real, aspecto que enfatiza el motivo del “objeto-prueba” de lo sobrenatural en lo real. “¿Que hora es?...” tanto por su argumento como por la síntesis discursiva en la que se lleva a cabo la liberación temporal, el vuelo del espíritu hacia otra dimensión, acaso eterna, ejemplifica de manera clara que el trabajo literario que, según Paul Ricoeur, opera en toda configuración narrativa termina en una *refiguración* de la experiencia temporal. (t.III, 635).

Este poder de refiguración se traduce en la transgresión de la muerte como barrera del deseo y resuelve la aporética de la temporalidad del ser frente al fin. El instante se traduce en un resplandor súbito que aprehende y prefigura la eternidad.



## **CONCLUSIONES**

#### 4. 1 La deformación temporal y espacial con fines estéticos y como reinterpretación de la experiencia vital

*El amor es lo único que puede salvarnos de la muerte.  
Yo seguiré viviendo en ti y tú seguirás viviendo en mí.  
Y luego seremos uno, indivisible.*  
Elena Garro. **La señora en su balcón.**

*Desde antes de Sherezada las ficciones  
son un medio de postergar la muerte.*  
**José Emilio Pacheco.**

En el terreno ficcional refiguramos la ancestral premisa del amor más allá de la muerte. La trama fingida y la metáfora que constituyen el manejo de la deformación temporal con fines estéticos logran una instancia que renueva el pensamiento y la propia tradición literaria, logrando superar por una parte la visión aporética del tiempo y, por otra, la angustia del *ser-para-la muerte*, en tanto la capacidad de la que goza un texto de estratos y semióticamente heterogéneo para entretejer relaciones complejas con el contexto cultural circundante. De este modo, lo que podríamos llamar una poética del devenir se resuelve mediante un triple régimen de competencia narrativa mediante los procesos de prefiguración, configuración y reconfiguración del mundo de la acción y de la propia experiencia temporal. Se logra así que el lector realice una integración re-interpretativa entre los mundos posibles del "hipertexto" y el mundo real del propio receptor.

La percepción del yo no puede solucionarse por medio de una reflexión puramente cognoscitiva del yo sobre sí mismo. Por ello el problema del yo está íntimamente ligado al de la percepción del tiempo, ya que desde la hermenéutica

ricoeuriana la reflexión cognoscitiva del yo implica unir las experiencias múltiples tanto externas como internas de la temporalidad. El origen del sentido que da unidad al yo y al transcurso temporal no se manifiestan plenamente en la conciencia, de allí que una manera de unir la multitud de experiencias temporales se halla en la asimilación predicativa de la que resulta la innovación semántica, por lo que la teoría del texto toma el papel de ser punto de contacto entre explicación y comprensión. De esta forma, siguiendo a Ricoeur, la experiencia humana de la temporalidad se halla (aunque no se explica) en experiencias originales; es decir, la comprensión y la explicación del yo son capaces de encontrar una aproximación, diferente a la aporía, por medio del análisis de los signos, los símbolos y los textos. La conciencia del yo aparece, por ende, al final de la actividad reflexiva y no en su inicio, es resultado de la interpretación.

La supremacía del tiempo mítico sobre el lineal en ambas historias y la deformación temporal y espacial como manejo estético permiten yuxtaponer y contrastar dos temporalidades y dos espacios irreconciliables. Acaso esto es más notorio en “La culpa es de los tlaxcaltecas”, en virtud de la metalepsis entre la Gran Tenochtitlan y la Ciudad de México de los años sesenta, que acentúa el contraste entre dos cosmovisiones y enfatiza imágenes metafóricas que contienen paralelismos simbólicos que se unifican y enfrentan como el periférico (en la focalización de Laura) convertido en canales de sangre por donde navegan los muertos caídos en batalla, al tiempo que, como se puede leer en “La culpa es de los tlaxcaltecas”, *por una grieta se escapaban las mujeres que no querían morir junto con la fecha.*

Como ya lo habían notado Ana Bundgard y Margo Glantz, en este texto no sólo se accede a un tiempo mítico (en el que se fugan los amantes), sino que mediante una especie de “otra vuelta de tuerca”, el mito en torno a los aztecas como “vencidos”, cambia de valencia y al desandar la protagonista el espacio temporal histórico se convierte no en una Malinche que se alía al conquistador, sino en una Malinche “al revés”, es decir una mujer blanca que se fuga hacia lo intemporal con

un indio al que torna vencedor; de tal suerte que Laura y su primo-marido logran vivir al margen de la conquista, en una redención que sólo es posible en el umbral del tiempo histórico, una especie de intersticio —le llama Bundgard— un espacio reservado para los elegidos. El tiempo cíclico suplanta al lineal y la redención se logra a través del perdón y del amor del marido-primo.

De esta forma mediante la enunciación lo cotidiano y lo histórico se amalgaman con el tiempo cíclico (al decir de Glantz) y dicho artificio permite al futuro cohabitar con el presente.<sup>163</sup>

En “¿Qué hora es...?”, el amor también redime a Lucía, más allá de los calendarios y los contratos. Con menos yuxtaposiciones temporales y espaciales que en “La culpa...” en este relato la unión de los amantes en el tiempo circular se verifica de una manera tajante e incomprensible para quien vive en el tiempo lineal. Se trata de un amor entre dos seres fronterizos, cuyo origen y tránsito son siempre incógnitos. Si bien no se da una confrontación entre épocas, sí se manifiesta un conflicto, mediante la irrupción insólita de Gabriel, la desmaterialización de los cuerpos, la fuga hacia lo intemporal y el inexplicable hallazgo de la raqueta.

---

<sup>163</sup> Sobre la amalgamación de los tiempos y espacios en la prosa de Garro mediante una poetización del lenguaje, Margarita León observa acertadamente que en la novela *Los recuerdos del porvenir*: “La memoria es ‘imprevisible’, contiene todos los tiempos, se despliega con libertad y de manera casi arbitraria, retoma fragmentos de ese vasto predio que es el olvido, el silencio (p.23). Este enfoque se articula con la visión que hemos venido manifestado sobre la deformación temporal y espacial como libertad amorosa. Añade León: “La historia es finalmente memoria del lenguaje, ese horizonte que se tiende atrás y delante de la historia, que lo determina y lo libera, que lo hace eternizarse, que lo concretiza y a un tiempo lo hace huidizo, inaprensible, eternamente provisional, inconcluso. En ese presente del lenguaje, en ese instante único, confluyen y se refunden tiempos humanos iguales o diversos, experiencias distantes y cercanas, discursos propios y ajenos, en él, por él [el lenguaje], descubrimos líneas de continuidad y momentos de ruptura, instantes que se vuelven paradigmas. El ‘aquí y ahora’ del lenguaje, es donde se puede construir no sólo al hombre de ayer y hoy, sino al de mañana”. (*La memoria del tiempo: la experiencia del tiempo y del espacio en los recuerdos del provenir de Elena Garro*, UNAM, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2004, p. 30

#### 4.2 La filiación fantástica de “la culpa es de los tlaxcaltecas” y “¿Qué hora es?...”

*Yo sí me voy por la pata de una silla, y luego al bosque y camino por  
entre los árboles, y luego por la misma pata he llegado a casa del leñador,  
y de allí al vagón del ferrocarril, y luego a casa del carpintero, que todavía  
vive como San José, y luego a la mueblería, y acabo en mí misma  
comprando la silla y trayéndola a esta casa.*

Elena Garro. ***La señora en su balcón.***

El efecto de irrealidad y la alteración de la secuencialidad lineal, a partir de los juegos con el tiempo y el espacio en la invención oral y escrita son inherentes a discursos de todos los tiempos. La célebre frase de Bioy Casares en el sentido de que “las ficciones fantásticas son anteriores a las letras,”<sup>164</sup> cobra sentido si se piensa que el conjuro y el pensamiento mágico son consubstanciales al devenir humano.

Un texto clásico ampliamente utilizado por la crítica para mostrar los vínculos lúdicos en los que el tiempo juega un papel medular en la enunciación y la permanencia de su trama mediante el nuevo discurso que se verifica en su

---

<sup>164</sup> “Prólogo”, en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (comps.), *Antología de la literatura fantástica* 2a. ed., México, Hermes, 1987, p. 5. A partir de esta edición (1960) los compiladores incluyeron la obra teatral en un acto de Elena Garro, *Un hogar sólido*. Esta pieza, cuya primera edición es de 1958, evoca la “reunión” de una familia en la cripta funeraria; los muertos conversan a propósito de la llegada de Lidia, protagonista y una especie de *alter ego* de Garro, quien reconoce a su tío Muni con el rostro azul, debido a su suicidio. Todos, de algún modo, aspiraban a un hogar que no tuvieron y la discusión en torno a otras posibilidades de lo que fueron sus vidas infelices, se prolonga en la cripta familiar, después de la muerte. Se trata, al parecer, de un “tránsito” mientras llega el Juicio final, tema recurrente en la obra de Garro, sobretodo en los cuentos de *Andamos huyendo Lola*.

adaptación borgesiana<sup>165</sup> es “De lo que contesció a un deán de Santiago con Don Yllán, el gran maestro de Toledo”,<sup>166</sup> de don Juan Manuel; cuya trama gira en torno a la visita que realiza el deán de Santiago a don Yllán, maestro en nigromancia, con objeto de aprender ese arte. Antes de proceder a las lecciones Yllán ordena se prepare una cena de perdices y ambos personajes descienden a una cámara subterránea. Durante esta estancia llegan mensajeros que avisan al deán de la gravedad de su tío y, en apariencia, pasa el suficiente tiempo como para que el tío muera, se nombre arzobispo y luego Papa al deán; mientras los nombramientos y, figuradamente los años pasan, don Yllán pide una serie de favores a su discípulo, que éste sistemáticamente va negando.

El “ejemplo” termina cuando don Yllán dispone que le sea servida la cena de las perdices, a la que ya no es requerido el deán que, atónito, no atina ni a disculparse ni a dar crédito a su vivencia. Lo destacable de este texto con relación al tema de la ilusión mágica del tiempo son, amén del magistral manejo del lenguaje y del ritmo del relato, las versiones anteriores y posteriores que señalan la prevalencia del motivo de pliegues, alternancias y/o desdoblamientos o contracciones del tiempo a lo largo del transcurrir literario.

La ductibilidad del tiempo y el indicio de lo mágico han sido constantes temáticas de diversos textos atribuidos a las distintas estéticas de lo irreal y asumidos, posteriormente desde el punto de vista del fantástico moderno. Caso representativo es otro cuento de Borges: “El milagro secreto”, en el que a Hladík, un escritor checo-judío que está ante el pelotón de fusilamiento, se le concede un año que en realidad es un sólo instante, para culminar un drama inconcluso, que alude al propio desarrollo temático del marco en su título: “Los enemigos”. Pedro

---

<sup>165</sup> Jorge Luis Borges, “El brujo postergado”, en *Historia universal de la infamia, Obras Completas, op. cit.*, tomo I, pp. 339-340.

<sup>166</sup> *El Conde Lucanor, Exemplo XI (Cuento y novela corta en España. Edad Media*, Ma. Jesús Lacarra (ed.), Barcelona, Crítica, 1999, p. 171).

Ramírez Molas denomina al capítulo de su libro que analiza este texto “El año instantáneo de Hladík” y expresa:

El tema de la extrapolación del tiempo “subjetivo”, que se dilata o contrae con independencia del reloj o del calendario, no es desde luego una invención de Borges. Él mismo antepone a su narración un versículo del Corán que alude a un milagro similar [...] Un extravío similar del tiempo se produce en la gloriosa aventura del descenso de don Quijote a la cueva de Montesinos. Por lo demás, el sueño secular de la Bella Durmiente es un remanso del río del tiempo, cuyas aguas no dejan de fluir, sin embargo, para quienes viven y mueren fuera del castillo encantado. Y la inminencia de la muerte, según afirma Bergson, puede suscitar por espacio de unos segundos las más prolongadas y minuciosas evocaciones de un pretérito olvidado.<sup>167</sup>

Al intentar hacer una tipología de los juegos fantásticos, Flora Botton Burlá distingue cuatro tipos: los juegos con el tiempo, con el espacio, con la personalidad y con la materia. Según Botton “en el interior del texto el tiempo puede ser manipulado de diversos modos, que dan lugar a otros tantos fenómenos extraños, irreales, o a hechos que son necesarios para que se puedan producir dichos fenómenos”.<sup>168</sup>

Más que manipulación temporal creo que se trata de una estrategia narrativa directamente ligada a la enunciación y al impacto estético que puede manifestarse como suspensión (física o psicológica), a través de percepciones múltiples y simultáneas es decir de la permanencia a lo largo del tiempo de un ser o de un objeto mediante el eterno retorno o la repetición periódica.

Por otro lado, algunos de los juegos con el espacio funcionan también como mecanismos de creación de la irrealidad: la reducción progresiva del espacio

---

<sup>167</sup> Pedro Ramírez Molas, *op. cit.*, pp.- 49-50. La alusión conjunta a Borges, Bergson y a la Bella Durmiente pone de manifiesto en mi opinión los problemas terminológicos suscitados por las diferentes taxonomías en torno al manejo de lo irreal.

<sup>168</sup> Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, México, UNAM, 1983, p. 195.

cerrado, o la superposición mediante la cual espacios diferentes se encuentran en el mismo lugar genera personajes ubicuos y, en virtud de ello, amenazantes.

Un aspecto que ha sido central en relación con lo fantástico es el de saber con claridad cuál es su dominio específico. Para Todorov “lo fantástico implica no sólo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y en el héroe, sino también una manera de leer, que [...] podemos definir en términos negativos: no debe ser ni ‘poética, ni ‘alegórica’”.<sup>169</sup> Lo fantástico se halla entonces en una suerte de zona intermedia entre lo maravilloso y lo extraño:

Lo fantástico tiene pues una vida llena de peligros, y puede desvanecerse en cualquier momento. Más que ser un género autónomo, parece situarse en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño. Uno de los grandes periodos de la novela sobrenatural, el de la novela negra (*The Gothic novel*) parece confirmar esta situación. En efecto, dentro de la novela negra se distinguen dos tendencias: la de lo sobrenatural explicado (de lo “extraño”, por así decirlo) [...] y la de lo sobrenatural aceptado (o de lo “maravilloso) [...]. En ellas no aparece lo fantástico propiamente dicho, sino tan solo los géneros que le son próximos.<sup>170</sup>

Por su parte, Louis Vax también ubica a lo fantástico desde una óptica que denomina “terrenos vecinos”. Para Vax, sin embargo, una de las condiciones de lo fantástico es que lo sobrenatural trastorne nuestra seguridad en virtud de que considera que éste se verifica plenamente en un mundo real, con hombres reales enfrentados a lo inexplicable:

En sus dominios la fantasía se explaya libremente. La narración fantástica, por el contrario, se deleita en presentarnos a hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de un mundo real. Mientras que lo feérico coloca fuera de la realidad un mundo donde lo imposible y, por lo tanto, el escándalo no existen y lo fantástico se nutre de los conflictos entre lo real y lo posible.<sup>171</sup>

---

<sup>169</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, op. cit., p. 43.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>171</sup> Louis Vax, *Arte y literatura fantásticas*, trad. Juan Merino, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1965, p. 6.



Muy similar es la postura de Roger Callois, para quien “lo fantástico [...] manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real”.<sup>172</sup>

Nos encontramos frente a dos universos en choque en donde puede ser la decisión del lector implícito, la sutil sugerencia autoral o de los personajes, lo que da significación al final, por lo general abierto y a una concepción la mayoría de las veces mítica o circular del tiempo y del espacio.

Con matices y pequeñas diferencias con relación a la manera en que se actualiza la experiencia de lo sobrenatural, y asumiendo que la clasificación de fantástico ha servido para caracterizar de manera imprecisa una vasta producción literaria limítrofe entre lo maravilloso y lo feérico, considero la filiación fantástica de un texto cuando mediante un tratamiento estético deliberadamente ficcional se produce un efecto que enfatiza desde el interior del texto la oposición entre mundos con diferente espesor de realidad, ya que como mencione en la introducción del presente trabajo, baso la filiación genérica de estos dos cuentos de Garro en su capacidad de incorporar anomalías y excesos, a través de elementos discursivos estéticos, en un afán por enfatizar la oposición con el mundo conocido y asumo que ambos textos se organizan sus tramas en dualidades discursivas complejas, señaladas por Rosalba Campra, como: “yo/otro; aquí/otro espacio; ahora/otro tiempo”, de tal forma que Laura y Lucía recurren a la alteridad mediante el intercambio o la yuxtaposición de espacialidades, partiendo de un tiempo lineal que se torna redentor y cíclico.

La creación de mundos imaginarios posibilita la manifestación del tiempo en horizontes ilimitados; el tiempo objetivo se humaniza gracias a la medición de la narratividad. Mediante la metáfora y el relato surge un tiempo capaz de unificar el tiempo objetivo y el subjetivo; entre el tiempo cosmológico y el humano, surge el tiempo de la acción del relato. Participar interpretativamente en la narración da

---

<sup>172</sup> Roger Callois, *Imágenes, imágenes...* (*Sobre los poderes de la imaginación*), Barcelona, Edhasa, 1970, p. 11.

sentido a la vida y restituye la discontinuidad temporal, en virtud de que el tiempo narrativo ofrece una posibilidad de continuar más allá de la muerte de cada uno de sus protagonistas y, a fin de cuentas, la trama es capaz de insertar la muerte del héroe en una historia que supera cada uno de los destinos individuales.

**APÉNDICES**

## 5. 1 Obras de Elena Garro de acuerdo a su primera fecha de publicación

Título	Primera publicación	Año	Género
<i>Un hogar sólido y otras piezas en un acto</i> [Volumen que incluyó seis obras, las tres primeras de la siguiente lista fueron escenificadas en 1957: 1. “Un hogar sólido” [incluida en 1965 en la <i>Antología de literatura fantástica</i> de Borges, Bioy Casares y Ocampo]. 2. “Andarse por las ramas” 3. “Los pilares de doña Blanca” 4. “El rey mago” 5. “Ventura Allende” 6. “El Encanto, tendajón mixto” La 2a. ed. (1983) abarcó seis obras más y, en virtud de que incluyó una obra en tres actos, suprimió el subtítulo: “otras piezas en un acto”].	Xalapa, Universidad Veracruzana.	1958	Teatro
“El rey mago”	<i>Revista de la Universidad de México</i> . (Marzo).	1958	Teatro
“El árbol o fragmento de un diario”. [Texto con dos versiones genéricas: la primera en cuento y la segunda en teatro. Se incluyó como cuento en <i>La semana de colores</i> y como obra en un acto en la 2a. ed. de <i>Un hogar sólido</i> ].	<i>México en la Cultura</i> . Suplemento dominical de <i>Novedades</i> .	1958	Cuento
“Perfecto Luna” [incluido después en el volumen <i>La semana de colores</i> ].	<i>Revista de la Universidad de México</i> .	1958	Cuento
“La mudanza” [obra en un acto incluida más tarde en la segunda edición de <i>Un hogar sólido</i> , UV, Xalapa, 1983].	<i>La Palabra y El Hombre</i> . <i>Revista de la UV</i> .	1959	Teatro
<i>La señora en su balcón</i>	<i>La Palabra y El Hombre</i> .	1959	Teatro
“El día que fuimos perros” [incluido en <i>La semana de colores</i> ].	<i>Revista de la Universidad de México</i> .	1962	Cuento
“Antes de la guerra de Troya” [incluido en <i>La semana de colores</i> ].	<i>Ovaciones</i> , México.	1963	Cuento

“Nuestras vidas son los ríos” [incluido en <i>La semana de colores</i> ].	<i>La Palabra y el Hombre</i> .	1963	Cuento
<i>Los recuerdos del porvenir</i>	México, Joaquín Mortiz.	1963	Novela
“El árbol”, versión teatral, [obra en un acto, incluida más tarde en la 2a. edición de <i>Un hogar sólido</i> , UV, 1983].	<i>Revista Mexicana de Literatura</i> , México.	1963	Teatro
<i>Los recuerdos del porvenir</i> [Premio Xavier Villaurrutia, 1963].	México, Joaquín Mortiz.	1963	Novela
<i>La dama boba</i> [obra en tres actos. Publicada en la 2a. ed. de <i>Un hogar sólido</i> , 1983].	<i>Revista de la Escuela Teatral del INBA</i> , México.	1963	Teatro
<i>La semana de colores</i> . [Incluyó 13 cuentos: 1. La culpa es de los tlaxcaltecas 2. El zapaterito de Guanajuato 3. ¿Qué hora es...? 4. La semana de colores 5. El día que fuimos perros 6. Antes de la guerra e Troya 7. El robo de Tiztla 8. El duende 9. El anillo 10. Perfecto Luna 11. El árbol 12. Era Mercurio 13. Nuestras vidas son los ríos La segunda edición apareció bajo el sello editorial de Grijalbo, en 1989 y la tercera, con los mismos contenidos se publicó en la misma editorial pero bajo el título del cuento de mayor resonancia, <i>La culpa es de los tlaxcaltecas</i> , 1996].	Xalapa, Universidad Veracruzana.	1964	Cuento
<i>Felipe Ángeles</i> [obra en tres actos. Se publicó como volumen en 1979].	<i>Coatl. Revista Jalisciense de Literatura y Arte</i> , Guadalajara.	1967	Teatro
“Los perros” [obra en un acto, publicada en la 2a ed. de <i>Un hogar sólido</i> ].	<i>12 obras en un acto</i> [Selec. y pról. de Wilberto Cantón], México.	1967	Teatro
Avance de <i>Testimonios sobre Mariana</i> .	<i>Espejo. Letras, Arte e Ideas de México</i> .	1967	Novela [fragmento]
<i>Andamos huyendo Lola</i>	México, Joaquín Mortiz.	1980	Cuento
“Benito Fernández” [obra en un acto incluida dos años después en la 2a. ed. de <i>Un Hogar sólido</i> ].	<i>Casa del Tiempo</i> , UAM.	1981	Teatro

“El rastro” [obra en un acto incluida dos años después en la 2a. ed. de <i>Un Hogar sólido</i> ].	<i>Tramoya. Revista de Teatro de la Universidad Veracruzana.</i>	1981	Teatro
<i>Testimonios sobre Mariana</i>	México, Grijalbo.	1981	Novela
<i>Reencuentro de personajes</i>	México, Grijalbo.	1982	Novela
<i>La casa junto al río</i>	México, Grijalbo.	1983	Novela
<i>Un hogar sólido</i> [Segunda edición; ilustr. de Juan Soriano, que suprimió el subtítulo “y otras obras en un acto” ya que se añadió “La dama boba”, en tres actos] y en la que, además de las seis antes mencionadas, publicadas en la primera edición agregó: 7. Los perros [obra en un acto] 8. El árbol [obra en un acto que tiene también una versión cuentística] 9. La dama boba [obra en tres actos, paráfrasis de la original de Lope de Vega] 10. El rastro [obra en un acto] 11. Benito Fernández [obra en un acto] 12. La mudanza [obra en un acto]	Xalapa: Universidad Veracruzana.	1983	Teatro
<i>Y Matarazo no llamó</i>	México, Grijalbo.	1991	Novela
<i>Memorias de España, 1937</i>	México, Siglo XXI.	1992	Memoria
<i>Inés</i>	México, Grijalbo.	1995	Novela
<i>Un corazón en un bote de basura</i>	México, Grijalbo.	1996	Novela
<i>Busca mi esquila y Primer amor</i>	México, Castillo.	1996	Novela breve
<i>Un traje rojo para un duelo</i>	México, Castillo.	1996	Novela breve
<i>El accidente y otros cuentos inéditos</i>	México, Seix Barral.	1997	Cuento
<i>La vida empieza a las tres</i>	México, Castillo.	1997	Cuento
<i>Mi hermanita Magdalena</i>	México, Castillo.	1998	Novela
<i>Parada San Ángel</i> [llevada a escena en 1993, dirección Marta Luna].	Permanece inédita.	1993	Teatro
<i>Sócrates y los gatos.</i>	México, Océano.	2003	Teatro

5. 2 Relación de publicaciones de Garro por género aparecidas como libros<sup>173</sup>

## 5. 2. 1 Teatro

Título	Primera publicación	Año
<i>Un hogar sólido y otras piezas en un acto</i>	Xalapa, Universidad Veracruzana.	1958
<i>La señora en su balcón</i>	<i>La Palabra y El Hombre.</i>	1959
<i>Felipe Ángeles</i> [obra en tres actos. Se publicó como volumen en 1979].	<i>Coatl. Revista Jalisciense de Literatura y Arte</i> , Guadalajara.	1967
<i>Un hogar sólido</i> [Segunda edición].	Xalapa, Universidad Veracruzana.	1983
<i>Sócrates y los gatos</i>	México, Océano.	2003

## 5. 2. 2 Novela

Título	Primera publicación	Año
<i>Los recuerdos del porvenir</i>	México, Joaquín Mortiz.	1963
<i>Testimonios sobre Mariana</i>	México, Grijalbo.	1981
<i>Reencuentro de personajes</i>	México, Grijalbo.	1982
<i>La casa junto al río</i>	México, Grijalbo.	1983
<i>Y Matarazo no llamó</i>	México, Grijalbo.	1991
<i>Inés</i>	México, Grijalbo.	1995
<i>Un corazón en un bote de basura</i>	México, Grijalbo.	1996
<i>Busca mi esquila y Primer amor</i> (novelas breves)	México, Castillo.	1996
<i>Un traje rojo para un duelo</i> (novela breve)	México, Castillo.	1996
<i>Mi hermanita Magdalena</i>	México, Castillo.	1998

## 5. 2. 3 Memoria y ensayo

Título	Primera publicación	Año
<i>Memorias de España, 1937</i>	México, Siglo XXI.	1992
<i>Revolucionarios Mexicanos</i>	México, Seix Barral.	1997

<sup>173</sup> No se consideraron en este trabajo los artículos periodísticos recopilados por Patricia Rosas Lopátegui en El asesinato de Elena Garro, *op. cit.*

## 5. 2. 4 Cuento

Título	Primera publicación	Año
<i>La semana de colores.</i>	Xalapa, UV.	1964
<i>Andamos huyendo Lola</i>	México, Joaquín Mortiz.	1980
<i>El accidente y otros cuentos inéditos</i>	México, Seix Barral.	1997
<i>La vida empieza a las tres...</i>	México, Castillo.	1997

5. 3 Alusiones temporales y espaciales en los primeros párrafos de los 13 cuentos de *La semana de colores*

Los trece cuentos que conforman el volumen cuya primera edición se llamó *La semana de colores* (1964, Universidad Veracruzana), y que a partir de 1997 cambió de título por *La culpa es de los tlaxcaltecas* (Ed. Grijalbo), constan en el primer párrafo de alusiones espacio-temporales ya sea adjetivos, adverbios y/o verbos que denotan transcurrir tanto en sentido categorial como de evocación. Cito a continuación los primeros párrafos de cada cuento y más adelante resumo el argumento de cada uno de ellos con la intención de ubicar las tematizaciones temporales de la historia y del discurso.

Cuento	Alusión temporal	Observaciones
1. La culpa es de los tlaxcaltecas	“Nacha oyó que llamaban a la puerta de la cocina y se quedó quieta. Cuando volvieron a insistir abrió con sigilo y <b>miró la noche...</b> ”.	Umbral = puerta Sensaciones: olfato, miedo, silencio. Ubicación temporal: Noche.



2. El zapaterito de Guanajuato	“Iba yo <b>bajando la avenida</b> , llevaba a Faustino de la mano, mi nietecito no decía nada, aunque yo bien sabía que <b>los tres días de girar por la ciudad</b> , sin alimento y sin cobijo lo habían amedentrado.”	Umbral = avenida Sentidos: no hablar, hambre, frío. Ubicación temporal: Tres días de girar por la ciudad. Tiempo de la acción: Día.
3. ¿Qué hora es...?	“—¿ <b>Qué hora es</b> , señor Brunier? Los ojos castaños de Lucía recobraron <b>en ese instante</b> el asombro perdido de la <b>infancia</b> .”	Umbral = puerta del hotel. Sensaciones: recobrar asombro perdido etapa amable: infancia. Tiempo de la acción: Noche
4. La semana de colores	“Don Flor le pegó al <b>Domingo</b> hasta sacarle sangre y el <b>Viernes</b> también salió morado en la golpiza.”	Umbral = días extraños. Sensaciones: dolor, agresión, castigo. Día.
5. El día que fuimos perros	“El <b>día que fuimos perros</b> no fue un <b>día cualquiera</b> , aunque empezó <b>como todos los días</b> . <b>Despertamos a las seis de la mañana</b> y supimos que era <b>un día con dos días adentro...</b> ”.	Umbral = metamorfosis niñas en perros. Seis de la mañana. Día “extraño” (con dos días adentro).
6. Antes de la Guerra de Troya	“ <b>Antes de la Guerra de Troya los días se tocaban con la punta de los dedos y yo los caminaba con facilidad</b> . El	Umbral = Guerra de Troya. Cambio de estado; cambio de mundo.

	<p>cielo era tangible. Nada escapaba de mi mano y yo formaba parte de <b>este mundo. Eva y yo éramos una.</b>”</p>	
7. El robo de Tiztla	<p>“Tiztla es una pequeña ciudad <b>situada al sur</b> de de la República de México. Sus habitantes son silenciosos y pequeños. Sus <b>noches son profundas</b> y <b>cuando el sol se pone</b> el hombre tiene miedo. Los <b>meses de verano</b> son como el corazón de una piedra puesta al sol.”</p>	<p>Umbral = día/noche; verano /invierno. Sensaciones: Silencio, miedo. Corazón de piedra puesta al sol.</p>
8. El Duende	<p>“A las <b>tres de la tarde el sol se detenía en la mitad del cielo.</b> El silencio podía estallar en cualquier <b>instante</b> y el jardín podía caer roto en mil pedazos...”.</p>	<p>Umbral = tres de la tarde. Sensaciones: silencio, peligro.</p>
9. El anillo	<p>“—<b>Siempre</b> fuimos pobres, señor y <b>siempre</b> fuimos desgraciados, pero no tanto como <b>ahora</b> en que la congoja campea por mis cuartos y corrales. Ya sé que el mal se presenta en <b>cualquier tiempo...</b>”.</p>	<p>Umbral = más pobres, más desgraciados que antes. Adverbio temporal que se denigra. Antes y después del mal “extraño”. Es de noche.</p>

10. Perfecto Luna	“Tal vez serían las <b>once y media de la noche</b> , cuando Perfecto Luna pasó las últimas casas del pueblo. <b>A esas horas</b> ya todos dormían y nadie notó su paso.”	Umbral = huída Viaje en las sombras. Noche.
11. El árbol	“El <b>sábado a las tres de la tarde</b> salió Gabina. Era su <b>día libre</b> y no volvería sino hasta el <b>domingo por la mañana...</b> ”.	Umbral = sábado/domingo Silencio, abandono...
12. Era Mercurio	“ <b>Ahora</b> estoy seguro de la <b>primera vez</b> que la vi. Es curioso, fue como verla y no verla. Ese <b>día</b> estaba preocupado, no en balde se toman decisiones para toda la vida.”	Umbral = antes/después. Día que da comienzo a una permanente incertidumbre.
13. Nuestras vidas son los ríos	<b>Allí</b> estaba el general, mucho más alto que los demás...	Umbral =vida/muerte Paredón de fusilamiento.

### 1. La culpa es de los tlaxcaltecas:

Laura Aldama, mujer blanca y pequeño-burguesa llega a su casa en una zona residencial de la Ciudad de México; había ido de paseo a Guanajuato con Margarita su suegra; entrada la tarde, el coche sufre una descompostura en el puente del lago

de Cuitzeo; la suegra va a pedir ayuda mecánica y, en un vuelco total de los acontecimientos, Laura se encuentra con quien había sido su “primo-marido” 500 años antes<sup>174</sup>; se trata de un guerrero azteca, malherido, que está luchando por defender a los aztecas en las batallas anteriores a la caída de Tenochtitlan ; va huyendo y vencido; apoyado sobre la puerta del coche, a punto de reprocharle su abandono, ella le dice que la culpa es de los tlaxcaltecas; van en busca de la que había sido su casa, se besan y se confiesan que siempre serán un solo ente. Laura tiene el vestido y los labios anchados de sangre y el cabello revuelto y con tierra.

Así la encuentra la suegra que asegura (junto con el mecánico) de que su nuera fue víctima de una violación, en manos de un “indio salvaje”. Al regreso la situación es tensa con Pablo (el marido actual)<sup>175</sup>. Cenar juntos y no se habla del tema.

Al día siguiente Josefina (recamarera) informa a Pablo que un indio había estado espionando por la ventana, donde Pablo descubre huellas de sangre fresca. Laura parece afectada, pero en un principio su familia piensa que es algo “normal”. Un día sale al Café Tacuba en busca de su “primo-marido”.<sup>176</sup>

Los tiempos se empiezan a bifurcar de acuerdo con la focalización de los personajes. De acuerdo con la versión de Laura sólo estuvo por allí unas horas; mientras que Pablo y Margarita aseguran que ha tardado dos días en regresar e incluso han levantado una demanda por secuestro.

---

<sup>174</sup> Podríamos hablar de una metalepsis que supone la injerencia de personajes pertenecientes a un plano narrativo en otro, ya que el “primo-marido” proviene de la época de la Conquista y aparece en un puente (umbral) durante el siglo XX. También podríamos hablar de una suerte de texto-espejo (Mieke Bal, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1995) que refleja situaciones paralelas. A partir de este momento en las secuencias (desde la focalización de la protagonista), se intercalan ambos tiempos y espacios.

<sup>175</sup> Los términos primo-marido y marido enfatizan el efecto deliberado de la analogía del relato; primo hace alusión a un parentesco familiar, pero también a un evento primero, anterior.

<sup>176</sup> La analogía café Tacuba con la calzada del mismo nombre, donde tuvo lugar parte de la batalla de derrota de los aztecas en manos de los conquistadores vuelve a sugerir, de manera polisémica un efecto de metalepsis.

Suegra y marido deciden “proteger” a Laura mediante un encierro vigilado. Sienten que la “violación” la ha afectado psicológicamente y que su vida corre peligro (máxime que siguen apareciendo huellas de sangre en la ventana). Laura es visitada por un psiquiatra que le recomienda reposo. Laura se deprime cada día más y durante su reclusión se dedica a la lectura y relectura de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo (novela histórica que parece situarla en el tiempo de su deseo: el de su estancia al lado de su “primo-marido”). Le permiten salir a dar cortos paseos, acompañada de su suegra y el chofer, y en uno de ellos, justamente en Chapultepec,<sup>177</sup> escapa.

Dos meses después Laura regresa una noche a su casa, que ha estado rodeada por coyotes; entra por la puerta de la cocina y esta secuencia da principio al relato. Nacha escucha su historia, sabe que el amante indio vendrá por ella; le informa que Pablo lleva diez días en Acapulco. El primo-marido viene por ella, los amantes se fugan. Nacha limpia la sangre y se marcha.

## **2. El zapaterito de Guanajuato**

Don Loreto Rosales, un zapatero de 82 años llega caminando a la ciudad de México acompañado de Faustino, su nieto de 8 años. Levan tres días sin comer ni beber y han sido engañados al intentar vender unos pares de zapatos. Es mediodía y en una calle presencian una riña dentro de un coche en la que una mujer da de bofetadas a su novio. La mujer (la Sra. Blanquita) los lleva a su casa donde les da un sitio para dormir y comida. Las sirvientas informan a la señora que el hombre la ha buscado varias veces por teléfono. A pesar de su apariencia (ser gente “acomodada” y con dos sirvientas) Blanquita no tiene dinero; pide a una de las sirvientas que vaya a la tiendas para que le fien algo para la cena.

---

<sup>177</sup> También lugar existente desde los tiempos prehispánicos y escenario de las últimas batallas.

Loreto cuenta su historia: había salido de Guanajuato con dinero prestado, luego de hacer dos pares de zapatos con la finalidad de venderlos en la ciudad (en su tierra la gente es tan pobre que no usa zapatos). Salió con sus zapatos y con su nieto y llevaban nueve días caminando viviendo de la caridad. Al llegar a la Ciudad de México se dirigen a la Villa de Guadalupe para agradecer a la Virgen. Pasan la noche en la Villa y, sin embargo, los zapatos le son robados. Blanca le pregunta por el valor de los zapatos y él responde que quinientos pesos, mismos que ella se compromete a conseguirle.

Mientras tanto, al anochecer el hombre del auto sigue buscándola y acecha la casa, aún cuando las luces están apagadas. Pasan los días y la situación sigue igual, incluso Loreto intenta irse para no comprometer más a la señora, pero ésta se lo prohíbe. El hombre toca y trae regalos, entre ellos, varias docenas de rosas rojas que Blanquita tira a la calle. Entre tanto Loreto y Faustino remiendan unas muñecas rotas vestidas de novia y con mechas rubias. El pretendiente insiste y en esta ocasión la propia señora sale a retarlo; al poco rato regresa con el vestido blanco roto y sangre en las rodillas, argumentando que el hombre le había aventado el coche. Pide un tequila para todos y de inmediato llama al hombre para decirle que lo espera en la esquina en diez minutos; se cambia de vestido y sale con un martillo. Loreto sale tras ella. Blanquita pide al hombre que la siga; detrás de ellos va Loreto quien siente que su extrema pobreza lo hace invisible: “¿Quién se fija en mí? ¡Nadie! Nadie sabe ver a un pobre. Además yo sé caminar sin queme miren. Me lo enseñaron de chiquito” (p. 39).

Deambulan por calles oscuras. En un momento Blanquita le da un martillazo en la nuca a su pretendiente. El hombre le arrebató el martillo, se deshace de él y le grita que es una “traidora” (p. 40). Blanca toma el camino de regreso a su casa, el hombre la sigue. Poco antes de llegar ella le pide que le compre unos cigarrillos. Cauteloso e impidiéndole el paso el hombre entra en el estanquillo y en un segundo Blanca trepa a las ramas altas de un fresno. El hombre, desconcertado da vueltas calle arriba y calle abajo. Pasa una hora y la calle se va quedando desierta; desde el

árbol Blanca pide al hombre que le eche un cigarro; sorprendido y presa de un ataque de risa, el hombre la mira en el follaje, le pide que baje y ella dice eso cuesta quinientos pesos.

Muy acongojado, Loreto llega a la casa, recoge a Faustino y se va de regreso a Guanajuato; el viaje les toma once días a pie. Se van sin despedirse, pero una noche luego de siete días de su regreso a su tierra Loreto sueña que la señora lo busca y se encamina nuevamente a la Ciudad de México, acompañado de su nieto.

### 3. ¿Qué hora es...?

Lucía Mitre agoniza en el cuarto del *Hotel del Príncipe*<sup>178</sup> de París. Había llegado a ese sitio once meses antes. Brunier, el conserje, sentado al lado de su lecho de muerte recuerda el día en que la señora Mitre alta, rubia, exótica, latinoamericana de unos 30 años había cruzado el lobby y apartado dos habitaciones.

Son las nueve y cuarenta y cuatro Ella pide le sean concedidos tres minutos. Dice notar la presencia de alguien que entra. Ante el doloroso asombro de Brunier, justo a las nueve y cuarenta y siete, Lucía muere. En ese momento Brunier recuerda el día en que vio entrar a Lucía por primera vez al hotel hacía once meses. La mira entrar y preguntar por la hora; las imágenes de esa extraña huésped (de la que al parecer se había enamorado) empiezan agolparse en ese momento en que Lucía yace “liberada de la hora” (p. 43).

Durante toda su solitaria y encerrada estancia en el hotel a Lucía sólo parece preocuparle la hora; la protagonista escasamente se relaciona con la gente; es nula su interacción con otros huéspedes e intercambia las palabras justas con el conserje (Sr. Brunier) y con el gerente del hotel (Sr. Gilbert).

---

<sup>178</sup> El nombre del hotel alude, no sin ironía, a los cuentos de hadas: a la princesa en espera del príncipe.

Mediante el recurso de la analepsis el lector se entera del transcurso de los once meses de Lucía en dicho hotel. A su llegada había reservado dos habitaciones. Asimismo, había asegurado que *esa misma noche*, a las 9.47, llegaría su compañero Gabriel Cortina.

El tiempo va pasando; sin embargo, Gabriel no llega. Al tercer mes de su estancia se ve obligada a cancelar la habitación vacía y a empezar a deshacerse de sus joyas para poder pagar la suya.

En la “monotonía” de esta historia de espera se intercalan (mediante conversaciones de la huésped con Brunier y Gilbert) escenas de la vida pasada de Lucía. A propósito de su pago con joyas, se intercalan dos escenas en las que Lucía habla sobre su matrimonio infeliz al lado de Ignacio y de su suegra (quien solía vestirse con kimonos; inclusive en una de las ocasiones Gilbert cree ver una figura introducirse furtivamente en la habitación vestida con traje oriental. Por otro lado, Brunier (al parecer más preocupado por el lado humano de la historia de Lucía) conversa sobre su infancia, y sobre su vocación de ser salamandra. En otro episodio con Gilbert, vuelve a intercalarse el tema del adulterio del que Lucía fue víctima y la aparición en su vida de Gabriel (a quien espera).

Fuera de estas historias intercaladas de su infancia y su adulterio, Lucía va despojándose cada vez más de lo material; incluso se muda al cuarto más pequeño y económico del hotel, donde frente a Brunier, deja de existir a las nueve y cuarenta y siete exacto, once mese después de haber vivido en ese hotel y justo en el momento en que llega a su lado Gabriel (minutos antes visto por Brunier y Gilbert con la llave en la mano, y sólo una raqueta por equipaje).

Inútilmente la policía, el conserje y el gerente del hotel buscan el cadáver o algún indicio de Gabriel Cortina. Inexplicablemente ambos desaparecen y sólo queda a los pies de donde estuviera el cadáver de Lucía, una raqueta.

#### **4. La semana de colores**

Se trata de una confrontación entre la Semana Santa y la Semana de Colores, que



podría interpretarse como contraposición entre la visión católica versus la visión atávica, acaso la prehispánica.

El cuento empieza con una conversación entre las sirvientas Candelaria y Tefa en el lavadero. La primera confiesa a la segunda que don Flor le ha pegado al Domingo y al Viernes. La niña Evita parece escuchar, pero Candelaria le dice que no es de su incumbencia. A Tefa la llama Rutilio. Impresionada, a la hora de la comida familiar la niña pregunta a su padre por el día. La niña piensa que **“las semanas no se sucedían en el orden que creía su padre”** (p. 59) y que, por tanto, podían acontecer tres domingos juntos o cuatro lunes seguidos... Leli, la hermana menor, dice que ella quisiera que siempre fuera jueves. Sin darle mucha importancia y creyendo más bien en una falta de aprendizaje de su hijas, el padre les dice que deben saber el orden de los días de la semana. Ambas, por su parte, prefieren los martes y los jueves y consideran que los viernes “morados y silenciosos llenaban la casa de grietas...” (p. 60). Las niñas sospechan que los sirvientes esconden información y al preguntarle a Rutilio por el día, él les responde que no es necesario saberlo, puesto que “cualquier día es bueno para morir” (*Loc.cit.*).

— Papá, ¿qué día es hoy?

— Domingo

— Eso dice el calendario de la guitarrita, pero no es cierto.

— Eso dice el calendario, porque eso debe decir. Hay un orden y los días son parte de ese orden. (*Loc. cit.*)<sup>179</sup>

Hay en el párrafo anterior como en “¿Qué hora es?...” una discontinuidad entre el tiempo categorial (perteneciente a calendarios y relojes y el tiempo mítico que puede ser circular; crecer o replegarse de acuerdo a los deseos de los personajes.

Siguiendo la historia, las niñas deciden ir a ver a don Flor, saben (por los criados) que no es fácil verle y que sólo pueden acceder a él gentes que vienen de

---

<sup>179</sup> Esta confrontación entre la Semana Santa y la Semana de Colores, podría interpretarse como contraposición entre la visión católica versus la visión atávica, acaso la prehispánica.

muy lejos que tienen penas y ansia de venganza. Se trata, entonces, de un personaje misterioso, cuyo nombre puede ser diminutivo de Florencio o puede deliberadamente ser femenino, al que Eva y Leli espían desde la colina, desde donde pueden ver objetos como **ollas, piedras, sillas e ixtles**, (elementos que evocan la cultura prehispánica), así como su casa blanca y redonda. Notan que viste una túnica color bugambilia y que suele sentarse en el patio a “tejer canastas y platicar con los Días” (*loc.cit.*). Extrañamente los Días tienen diferentes colores y tienen la capacidad de “hablar” con Flor o de “hablarse” entre sí. Las niñas ven cómo los/las días se sientan en ruedo en el patio de la casa sobre unos petates.

Cuando Candelaria sospecha que las niñas vigilan o que se han acercado a casa de don Flor las reprime; les recuerda que Flor no es católico y que, si lo desea, hace caer el mal sobre sus visitas; les advierte que Jesús les sacará los ojos (p. 62). Una tarde rojiza, las niñas ven a don Flor sólo, acostado sin días en el patio y deciden ir a su casa. Don Flor les abre e invita a pasar, entran a un zaguán pintado de lila, de allí al patio redondo al que convergen en círculo una serie de puertas de colores distintos cerradas. Las invita a sentarse en tres sillas al centro del patio. Al observarlas les dice que ellas tienen pelo hembra y ojo macho, que sus ojos están llenos de agua y que hay toda el agua del mundo entre ellas y él. A Leli, luego de poner el dedo en su frente, le dice que ella se iría del otro lado del agua y a Eva, al leerle la rodilla, le dice que ella se quedaría en medio de esos días. Añade que ellos están en el “centro de los días (p.64). Eva pregunta que por qué no hay días y Flor le responde que los días se habían marchado a la Feria de Teloloapan.

Al verlas incrédulas y asustadas, aunque curiosas, las llamó. Primero se situaron frente a una puerta roja, donde podía leerse: “Domingo”, “Lujuria” y “Largueza”, Flor sacó una llave y empujó la puerta, las hizo pasar y les preguntó que si no escuchaban los chicotazos; ellas no oían, pero al parecer, él sí. Ellas sólo percibían un olor fuerte y veían colgados de los muros rojos unos collares de conchas negras. Se refiere al domingo como hembra y dice que es mala y que él le da de chicotazos; ama el placer, los golpes y los vicios; insiste en que la está

llamando, pero ellas no escuchan. Asustadas intentan marcharse, a lo que Flor responde que apenas les ha enseñado “la lujuria del Domingo” (p. 66).

Cierra esa puerta y pasan a la siguiente, que es de color rosa y que corresponde al “Sábado”: “Pereza”, “Castidad”. Flor avienta la puerta y las dos pequeñas notan el suelo lleno de bagazos de caña de azúcar y la pared tapizada con muñecas de trapo clavadas con alfileres. Flor, por su parte, también se queja de Sábado, como si se tratase de una hembra perversa a la que “tampoco (ha) podido acomodarle la virtud” (p.67). Da de puntapiés a los bagazos, acomoda los alfileres a punto de caerse de la cabeza de una de las muñecas y, enojado, exclama que es tan floja que ni para dar un beso sirve. Da la impresión que Don Flor tratara a las habitaciones como cuartos de prostitutas. Añade que a Sábado la hace fregar el piso, pero que en cuanto tiene una oportunidad ella se pone sólo a mascar caña y a cantar sobre el petate y que él “la ocupa” a fuerza y sin gusto; puesto que tiene que saber que él, el dueño de los Días, goza esa violación. Las niñas quieren irse, notan que Flor está borracho, pero éste las conduce hacia la puerta del “Viernes”: “Orgullo y “Diligencia”. Este cuarto es morado, en las paredes hay papalotes de grandes colas y las palabras de don Flor huelen a alcohol y salen agrandadas de su boca.

El panorama de la casa a la que se entra por un zaguán pintado de lila es el de un sitio redondo a donde convergen las puertas de los/las “días”, transformados(as) en mujeres, con quienes Don Flor parece mantener extrañas relaciones sexuales, en la mayoría de los casos sado-masoquistas.

<b>Día</b>	<b>Rótulos</b>	<b>Color</b>	<b>Objetos</b>	<b>Tipo de relación</b>
Domingo	Lujuria Largueza	Puerta: roja Muros rojos.	Collares de conchas negras.	“Es la más mala, lujuriosa y despilfarrada. No he podido acomodarle la virtud que le tajaría el vicio” (p. 65). Ama el placer y los vicios (p. 66).

Sábado	Pereza castidad	Puerta: rosa rótulos: rosa más oscuro.	Muros rosas. Suelo con bagazos de caña de azúcar y colgadas, muñecas de trapos con alfileres.	“La hago fregar y fregar el piso, pero no entiende en cuanto me descuido, se pone a mascar caña y a cantar tumbada en el petate. La ocupo a fuerza y sin gusto... Lo único que me gusta es que yo no le gusto”... (p. 67).
Viernes	Orgullo Diligencia	Puerta y muros: morados.	En las paredes había papalotes de grandes colas brillantes. En un rincón del cuarto hay un montón de canastas blancas, olorosas a campo.	“Hasta hablar con ella cuesta. ¡Es difícil, muy difícil esta mujer! Ni a chicotazos la bajo de sus alturas. Los castigos que las otras temen, a ella se le resbalan sin una palabra. Esta mujer me tiene triste... no la logro... no la logro (p. 67). Ella es la que mejor teje. Aunque la ocupe a las buenas o a las malas toda una noche, no le arranco una palabra. ¡En llagas la he dejado! Pero cuando una mujer no quiere, y en ella se rompe el hombre.” (p.68).
Jueves	Cólera Modestia	Puerta y paredes anaranjadas.	Cuarto huele a flores de calabaza y del techo colgaban mazorcas de maíz.	“Aquí vive Jueves. Las otras le tiemblan. Yo ya se lo tengo dicho: ‘Mujer, acabarás en el infierno, convertida en lengua de fuego’, pero no se corrige. Cuando la chicoteo, se me viene

				encima como gato. ¿Creen? Con ella me paso muchas noches y días seguiditos. Da muchos placeres, muchos placeres, ¡Pero nada más a mí! Nunca conoció a otro hombre. Yo la agarré muy tiernita”. ( <i>Loc. cit.</i> ).
Miércoles	Envidia Paciencia	Puerta y cuarto: verdes; rótulos en verde más claro.	Miércoles se viste con falda y huipil verde; y cintas verdes cuelgan de sus trenzas. “Es sanguinaria”	“No vayan a creer que no me gusta. ¡Me gusta, me gusta esta mujer! No todos los días [las mujeres encarnadas en los días de la semana] <b>ya saben que hay días para los días.</b> La deberían de ver cómo se pone cuando le ofrezco los castigos. ¡Es una perra! ¿Han visto las caras de las perras ensartadas? ¡Hasta babea...!” (p. 69).
Martes	Avaricia Abstinencia	Puerta y cuarto: amarillo pálido.	A martes le gusta esconder objetos. Bajo una loseta encuentra unos aretes azules, lo que enfurece a Flor.	“Es tan finita que no me gusta ni tocarla. Es quebradiza y yo soy garrido. Quiero un cuerpo más a mi manera”... “Ya le tengo dicho que no esconda nada. Le voy a hacer que vomite los pulmones, para que los esconda en este agujero.” ( <i>Loc. cit.</i> ).

Lunes	Gula Humildad	Cuarto azul, como su traje. Los rótulos en azules diferentes.	Es el único cuarto que según las niñas no huele a nada.	“Lunes es glotona de manjares y de hombre... Me vuelve muy animal... A veces me da miedo. El hombre, niñas, pelagra junto a la mujer glotona.” (p.70).
-------	------------------	--	--	--

Don Flor es una suerte de hechicero, que se dice dueño de los días (perfil parecido al de Juan Cariño en *Los recuerdos...*). Confiesa a las niñas que si bien la gente del pueblo lo trata mal, la de a ciudad lo consulta sobre sus penas; “llegan acobardados y él les enseña el desorden de los días y el desorden del hombre.” (*Loc. cit.*). Añade que también la gente de la ciudad le pide que castigue a los días, puesto que el día que va a correr su suerte “quieren llevar ventaja y entrar con el día cansado”. (*Loc. cit.*). Dice a las niñas:

**“Yo soy el dueño de los Días. Soy el Siglo. Díganme en qué día las  
ofendieron, y ya verán lo que le hacemos al día que ustedes me pidan”** (p.71).

Se trata tal vez de una metáfora de un siglo machista y desordenado. Asustadas las niñas ganan la puerta, mientras el extraño ser repite persistentemente: “¿Cuál es el día que quieren ver en sangre?; incluso, insiste en que si desean el puede darle de chicotazos al Jueves (lo cual, en mi opinión podría estar asociado al jueves santo).

Mientras lloran, su padre les explica que todos los días eran blancos y que la única semana (de colores) es la Semana Santa: “Domingo de Ramos, Lunes Santo, Martes Santo, Miércoles Santo, Jueves Santo, Viernes de Dolores, Sábado de Gloria y Domingo de Resurrección” (p. 72).

Candelaria (y nuevamente hay una mezcla de lo ritual antiguo y lo mágico con lo religioso católico) les advierte: “Ya se quedaron como pájaros locos,

brincando de la Semana Santa a la Semana de Colores encerrada en la casa de don Flor” (*loc. cit.*).

El final resulta desconcertante. Candelaria no les lleva el desayuno, es Rutilio quien las ve e insiste si dejaron la puerta abierta de casa de don Flor y si en efecto habían hablado con él, ya que al parecer de la casa del hechicero escapaba una pestilencia tan insoportable que obligó a unos arrieros que pasaban por allí a entrar y descubrir el cuerpo tirado de don Flor, que llevaba varios días de muerto (asunto tratado repetidamente en la literatura fantástica).

### **5. El día que fuimos perros**

Las niñas Eva y Leli (*alter ego* de Elena y su hermana), optan quedarse en la casa de campo de la familia, mientras que los demás, agotados por el calor, deciden marchar a la ciudad de México.

Las pequeñas, al cuidado de los criados, “juegan” a que son perros. Luego de elegir sus nombres perrunos: *Buda* y *Cristo*, toman sus alimentos a cuatro patas al lado del *Toni*, el perro de la casa. Ante un ruido, los “perros” salen a la calle y presencian (en el otro día) una riña en la que un hombre es herido con un puñal y el otro es asesinado; ante la pregunta de algunos habitantes de si vieron al asesino, *el Buda* y *el Cristo* asienten ladrando.

El apuñalado es retirado y de él “no quedaron más rastros que la sangre sobre los restos de la calle” (p. 78). Absortas se dedican a mirar al hombre muerto tendido afuera de un portón, observan incluso cómo una mosca se posa en la herida y en los cabellos del muerto, luego ven cómo una mujer se tiende sobre el cadáver, pero atestiguan que a él ya no le importa y que “impávido siguió mirando al cielo.” (*Loc. cit.*).

Rutilio, el criado, las regresa a la casa y les advierte que, de seguir creyéndose perros, serán castigadas en la noche y así sucede: mientras duermen aparece el muerto tendido en una de sus camas y, finalmente, es a través del sueño

que se trasladan al “día paralelo” de los humanos, con la amarga lección de que “el cielo de los hombres no es el mismo del cielo de los perros (p. 80).”

## 6. Antes de la Guerra de Troya

Es el cuento con menor acción del libro; acaso el más autobiográfico. Rememora la infancia de un personaje *alter ego* de Elena Garro (Leli) y de su hermana Eva. El cuento alude a una relación simbiótica entre dos niñas que se fractura, cuando cada una de ellas toma partido por uno de los héroes de *La Iliada*; a Eva le simpatiza Aquiles y a Leli, Héctor. La epopeya de Homero le es robada por las niñas a Elisa (la madre)<sup>180</sup>. Se trata de una suerte de rememoración cuyo tema central es la condena a la muerte individual; incluso el inicio del relato habla de que esa conciencia no existía “antes de la Guerra de Troya”, etapa en que, al decir de la narradora (la niña Leli) “los días se tocaban con la punta de los dedos y yo los caminaba con facilidad. El cielo era tangible. Nada escapaba de mi mano y yo formaba parte de este mundo. Eva y yo éramos una” (p. 81).

Antonio, el jefe de familia no permitía a las niñas ir a la peluquería ni saludar los domingos de misa a otros habitantes del pueblo como a Adrián (el peluquero, Mendiola (el vendedor de unos dulces llamados “besos”) o a don Amparo<sup>181</sup> (el vendedor de cirios); los padres de las niñas se limitaban a saludar con la cabeza y a exhortarlas a leer, en vez de hablar; sin embargo las niñas “sentadas en

---

<sup>180</sup> Siendo autobiográfico, resulta raro que el nombre de la madre sea Elisa, el nombre real de la madre fue Esperanza. El nombre del padre del relato es el mismo que el de su padre real: Antonio Garro. Como nota curiosa cabe decir que, de acuerdo a un testimonio del sobrino de Garro el padre de la escritora vino a México de España en virtud de que era teósofo y espiritista, “creía en las reencarnaciones y le habían dicho que el grupo con el que reencarnaba estaba en México y no en España”, ver Francisco Guerrero Garro: “Elena Garro por dentro”, en <http://www.reneavilesfabila.com.mx/universodeelbuho/61/61guerrero.pdf>

<sup>181</sup> Como en el caso del cuento “La semana de colores”, uno de cuyos personajes es Don Flor, se vuelve a tratar de un individuo masculino con nombre de mujer.



la **tarde redonda**” (p. 83), suelen visitar y saludar a estos personajes y disfrutaban que las llamaran: “las rubitas” o “la parejita de canarios” (*loc. cit.*).

La lectura provocaba ciertas confusiones en las niñas, por ejemplo la presencia politeísta de los dioses griegos y la gran cantidad de brazos y manos de los dioses de la India que les generaba preguntas con relación a su formación católica, por lo que se preguntaban, por ejemplo, por la forma en que debería tener una cruz para clavar a Kali o por qué Huitzilopochtli era sólo un bulto con manos pero sin brazos.

Una vez que roban a su madre *La Ilíada*, la lectura les fascina: “Arriba, entre las hojas, nos esperaban Néstor, Ulises, Aquiles, Agamenón, Paris y Helena” (p.85); sin embargo, al igual que a los protagonistas de la epopeya trágica, la lectura también las aparta:

Sin darnos cuenta, los días empezaron a separarse los unos de los otros. Después, los días se separaron de las noches, luego el viento se apartó del Cañón de la Mano, y sopló extranjero sobre los árboles, el cielo se alejó del jardín y nos encontramos en un mundo dividido y peligroso (*Loc. cit.*).

Es, como mencioné, un terrible descubrimiento de la muerte individual<sup>182</sup> : Héctor y Aquiles se paseaban en el Reino de las Sombras y Eva y yo los seguíamos, pisando agujeros negros” (p.86). La ficción las lleva a ese mundo en donde perdían el cuerpo y el mundo, a su vez, había perdido cuerpo; las niñas descubren entonces que el amor está relacionado con aquello que no se puede tocar y que se amaban “con el amor desesperado de los fantasmas” (p. 87), alusión, acaso a la superioridad de la ficción sobre la realidad y al del espíritu sobre la carne.

---

<sup>182</sup> En “El Duende”, Leli se niega a morir sola.

## 7. El robo de Tiztla

El relato empieza con la descripción de la pequeña ciudad de Tiztla (actualmente Tixtla, Guerrero). Contrasta la oración descriptiva del inicio con la subordinada que define a sus habitantes como: “silenciosos y pequeños” (p.89) y a sus noches como profundas y generadoras de miedo. La narradora (después nos enteramos que es Eva recordando un evento de su niñez), compara a los **meses** (medida temporal) de verano con una “**pedra** puesta al sol” (*loc. cit.*). Se habla, asimismo de “**demonios del campo** que al irrumpir en la ciudad se meten en los ojos de los hombres”. A quienes el mal, en forma de alimañas y cuchillos, espía. Se trata de una vida muy diferente a la de la capital.

Se apunta a “un robo sin robo” (p .96), aparentemente presagiado y visto sólo por mujeres en el verano (cuando ululan los demonios); las mujeres ven “algo resplandeciente” que los hombres no perciben. Sin embargo esta capacidad de visión es “castigada” con la saña de las autoridades descargada sobre las mujeres, especialmente sobre las criadas, de la casa. Hay una disociación entre el mundo que habitan las criadas (atavismo indígena o mítico) y los policías (actualidad, modernidad) que se manifiesta sólo a nivel de insinuación verbal; simplemente el jefe de la policía afirma ¡Estas mujeres **saben!** Se omite el contenido de qué es lo que saben, pero ellos saben que ellas saben...

El interrogatorio sólo llega a la conclusión de que *el robo sin robo* fue una venganza de posibles enemigos del dueño de la casa, don Antonio Ibáñez, sin embargo los rumores que naturalmente crecen paralelos al correr del tiempo transforman los acontecimientos de tal suerte que “a medida que las lenguas los pulieron, se transformaron en enemigos cada vez más sospechosos y más extraños, hasta que un día tomaron la forma de demonios...” (p. 97).

En vano resultaron los interrogatorios a las sirvientas Fili, Carmen, Candelaria y al velador Rutilio. Con gran ironía hacia “el trabajo” policial, los testimonios toman un tono “sobrenatural” que ponen en otra dimensión el verdadero conflicto que, según lo relata Eva, provenía de una relación que ella sostenía con una de las sirvientas jóvenes, Lorenza Varela, consistente en “confiarse secretos”. La niña Eva miente a Lorenza con relación a un bodegón que su padre había mandado a hacer al fondo del jardín, que a su madre le había parecido inútil, por lo que el padre había depositado unas cargas de maíz para justificar el gasto y el bodegón se había quedado cerrado y olvidado. Lorenza aventajaba a la niña Eva por la edad y porque, según lo declara la Eva madura, era hija de una bruja. Ante la indiscreción de Evita de decirle que había visito a Julián (novio de la sirvienta) con Amparito, ésta se enoja y decide no hablar más con Evita. Con la finalidad de “reconquistar el trato de las confesiones”, la niña dice a la criada que en el bodegón se hallaba el tesoro de su padre.

Lorenza encabeza un asalto al bodegón acompañada de Julián y otros hombres, con el triste resultado de no hallar más que los costales de maíz que son destrozados con machetes. Los testimonios de las criadas, sin embargo, convierten a un grupo de amigos de Julián en demonios que realizan una “ronda de fuego infernal” armados de cuchillos y resplandores. Como si las creencias populares fueran “lo real”, Lorenza pierde el habla a causa de lo que había presenciado esa noche, “lo cual prueba que fue algo del otro mundo” (p. 98), ironía hacia el propio género fantástico.

Finalmente resulta que Lorenza amenaza a Evita de acusarla con su madre bruja para que, en venganza por su conducta *lenguaraz*, (no sobra mencionar que la lengua juega un doble papel: a una se le pasa la función y la otra, en cambio, queda sin habla) la haga secarse como odre (una suerte de pellejo) de esos que cuelgan en el mercado. Ante la expectativa de que Eva fuese embrujada y Lorenza y Julián quedasen presos, amita y criada llegan al acuerdo de no acusarse con sus respectivas mamás.

Sin embargo la mudez “acordada” se torna verdadera; Lorenza permanece varios meses sin habla hasta que su madre “mató un conejo en el lugar donde aparecieron los demonios que se llevaron la lengua de su hija y pronunció unas palabras mientras se llenaba las trenzas de ceniza” (p. 101) , acto tras el cual Lorenza pudo hablar con lengua de animal.

Julián la abandona en virtud de que a él no le gustan las mujeres que hablan con lengua de animal, ya que “la lengua le había quedado demasiado chica y apenas le alcanzaba para hablar suspirando” (*Loc. cit.*). He aquí una manera en la que se verifica que “*lo terrible es que todo lo increíble es verdadero*”; acaso un relato fantástico basado en el contraste real/irreal producto de conducta atávica y conducta policial, más que en características propias del género, del que mencioné hasta llega a abordar con creadora ironía.

## **8. El Duende**

El cuento da inicio también con una alusión temporal; se trata (como en “¿Qué hora es?...” de un instante detenido: las tres de la tarde con un sol paralizado en la mitad del cielo; tres de la tarde que “siguieron escritas mucho tiempo en la torre de la iglesia que se asomaba en el cielo del jardín” (p. 104). Un momento detenido en el tiempo de tres niñas: las hermanas Eva, Leli y Estrella Garro. Nuevamente (como en el caso del robo de Tiztla) el conflicto del relato tiene como punto de partida la transgresión de un secreto confesado. Eva asegura ser amiga y protegida de un supuesto Duende que habita en el jardín; incluso está convencida que éste la salvaría de una caídas de las hojas más altas a donde solía columpiarse y que éste también había quitado el veneno de todas las plantas, incluso a pesar de la advertencia del padre de la posibilidad de intoxicarse e incluso morir al comer ciertas yerbas.

Es durante esa **tarde detenida en el sol de las tres** que suceden los acontecimientos, mientras Eva y Leli se bañaban en el pozo y era una tarde, según la voz que narra “predestinada a lo que sucedió después” (p. 105). Leli mastica unas hojas e inmediatamente siente que una aguja le atraviesa la lengua; sabe que está envenenada. Previamente las hermanas habían esto platicando sobre la muerte. A Eva no le daba miedo morir, pensaba que “el otro mundo es tan bonito como este” (p. 103), con la ventaja de que libres del cuerpo, en el otro mundo no sudamos. Por su parte Leli concibe el acto de morir como el precipitarse en “un abismo por el cual iría descendiendo por los siglos de los siglos, con la cabeza hacia abajo, en una caída sin fin dentro del pozo negro que era la muerte” (*loc. cit.*). Además, le atemoriza la idea de que “por ahí caerían también su padre, su madre y sus hermanos. **Y nunca se encontrarían, porque todos caerían en diferentes horas**”. **(Hogar sólido) (Tiempo bifurcado con pliegues).**

Angustiada por haber mordisqueado la hoja, y temiendo morir sola ya que ella y Eva “**tenían horas diferentes: estaban en distintos espacios y cada segundo que pasaba sus tiempos se separaban más y más**” (p. 106). Por ello, invita a Eva a comer de las mismas hojas y ruega a Dios que su hermana se muera con ella. Espantada Eva huye gritándole a su hermana que es una mala. De cualquier manera, leli parece tranquilizarse puesto que “**Eva estaba en la misma hora que ella**”. (*Loc. cit.*). Leli cree estar muerta, si embargo despierta en su cuarto y ve en la cama de junto a Eva; no sólo no siente culpa sino que se siente engañada en virtud de que descubre que Eva había inventado lo de su amistad con el Duende. Ambas están disgustadas y el resto de la familia no puede creer que Leli haya intentado matar a su hermana. Estoicamente Leli repite una y otra vez que sí había tenido la intención de matar a su hermana, por lo que la dejan sola en la habitación. Sólo Estrellita la hermana pequeña se sienta a los pies de la cama de Leli, quien le pregunta por el Duende, a lo que la niña responde que ella no conoce al duende que vive en el jardín, puesto que ella prefiere estar en los tejados.

En los días que siguieron Eva y Leli se mecían en las hamacas del jardín sin hablarse y Estrellita las miraba desde el tejado. Haciendo a un lado el orgullo, Eva decide perdonar a Leli y atribuir a un enojo del Duende el asunto del envenenamiento. En ese momento una teja se levanta al lado de Estrella y se trata, nada más y nada menos que de el Duende, quien le dice a la pequeña que ella sabe que él no había sido, a lo que la niña responde: “¡Claro que lo sé! Eva es una mentirosa y leli es una matona” (p. 110). Aliviado el Duende, sabe que su única amiga es, Estrellita Garro. (Las cosas y los seres pueden “estar” en la ficción ajena).

## 9. El Anillo

Nuevamente nos encontramos ante la oposición de dos cosmovisiones: la popular (ligada a la mirada mítica) y la de la lógica (ligada a una postura realista-histórica).

Hay también el discurso recurrente de que los pobres ni siquiera son notados. Al igual que Loreto Rosales, en “El zapaterito de Guanajuato”, un hombre provinciano de 82 años que en la calle de la ciudad se dice: “¿Quién se fija en mí? ¡Nadie! Nadie sabe ver a un pobre. Además yo sé caminar sin que me miren. Me lo enseñaron de chiquito” (p. 39). El relato empieza con esa misma resignación de los personajes de Garro a la condición de miseria, que desde el punto de vista del discurso es, en efecto, una denuncia de la injusticia:

Siempre fuimos pobres, señor, y siempre fuimos desgraciados, pero no tanto como ahora en que la congoja campea por mis cuartos y corrales. Ya sé que el mal se presenta **en cualquier tiempo** y que toma cualquier forma, pero nunca pensé que tomara la figura de un anillo (p. 113).

Estamos frente a la confesión de Camila ante un juez, justo antes de ser encarcelada. La declaración simula ser sólo un requisito, puesto que la decisión de

meterla a la cárcel parece estar previamente tomada. Su historia que comienza, justamente, con el hallazgo en la calle lluviosa de un anillo dorado; aclara, todavía que no se trató de un robo, puesto que la calle es la calle y lo de la calle nos pertenece a todos. Decide regalárselo a Severina, su hija. Nuevamente nos encontramos ante la expresión abierta de la pobreza y de la injusticia:

Somos tan pobres, que nunca hemos tenido ninguna alhaja y mi lujo, señor, antes de que nos desposeyeran de las tierras para hacer el mentado tiro al pichón en donde nosotros sembrábamos, fue comprarme unas chanclitas de charol con trabilla, para ir al entierro de mi niño (p. 114).

El hijo mayor de Camila había sido asesinado por los pistoleros de un tal Legorreta, quien los había despojado de las tierras. Esa noche Severina luce el anillo. Pero poco le dura el gusto, ya que poco tiempo después llega al pueblo Adrián Cadena, (simbología del apellido), un enganchador de mujeres que hace como que trabaja reparando cercas. Adrián pasa las horas afuera de la tienda “El Capricho” (nombre bastante significativo) viendo a las muchachas. De inmediato pregunta por Severina e investiga el porqué del anillo, pretende poseerla y evitar que esa argolla significase un compromiso. Severina va a la tienda y, en una elipsis del relato, se pone de manifiesto una violación; durante la espera de su hija, Camila recuerda frente al juez lo que reflexionó:

Ser pobre, señor, es irse quebrando como cualquier ladrillo muy pisado. Así somos los pobres, ni quien nos mire y todos nos miran por encima [...] Y de sufrir tanta injusticia, se nos juntan los años y nos barren el gusto y se queda uno como un montón de tierra antes de que la tierra nos cobije (p. 115).

Severina llega, mientras los perros ladran “**como ladran en la noche, cuando las piedras cambian de lugar**” (p. 116 [medida mágica versus medida categorial]); llega a la casa con la mano hinchada, sin anillo y enferma; apenas puede hablar con una voz “en la que acababan de sembrar la desdicha”. (*Loc. cit.*) Más adelante en la historia el lector se entera que está embarazada. A los pocos días, Severina **empieza**

**a secarse.** Al ver este triste acontecimiento Gabino, el padre que regresa de la Peregrinación del Día de la Cruz en Guerrero pregunta ¿quién le había hecho el mal?, y deja de beber por varios días. Inútiles resultan las medicinas proporcionadas por un médico de Cuernavaca (medicina farmacéutica inútil para curar maleficios). Aurelia, la hija menor dice a su madre que fue Adrián quien robó el anillo a Severina. Camila va a casa de Leonor, tía de Adrián, y le pide el anillo, asegurando que mediante éste el joven le está haciendo el mal a su hija. Leonor niega que su sobrino pueda cometer brujería. Esa noche la joven empieza a hablar “el idioma de los maleados” (p. 117) y ante el temor de que su hija muriera endemoniada, Camila va en busca de la curandera Fulgencia, ésta anuncia que al amanecer Severina empezaría a sacar el mal. En efecto, Severina arroja por la boca un animal del tamaño de una mano, que trae entre sus patas pedacitos del corazón de Severina. Fulgencia urge a Camila recuperar el anillo antes de tres meses, lapso en el que “habrán crecido las crías” (p. 118).

En seis ocasiones va Camila a pedirle el anillo a Adrián, pero éste niega tenerlo. Aurelia confiesa que Adrián, borracho, había machacado el anillo con una piedra y arrojado a una barranca. Al ir a preguntar por la barranca, Camila se encuentra con la noticia que Adrián se casaría en el lapso de catorce días con su prima Inés. Al llamar a Fulgencia ésta comenta de manera rotunda: “Tu hija no tiene cura. Tres veces le sacaremos el mal y tres veces dejará crías. No cuentes más con ella.” (p. 119).

Severina empeora con el transcurrir de los días, empieza a hablar en un “idioma desconocido”. El mal llega al tamaño preciso y Fulgencia saca de su boca un segundo animal con pedazos más grandes de su corazón; le resta un pedazo muy pequeño, no obstante lo suficientemente necesario para que un tercer animal volviese a prenderse de él.

Mientras Severina empeora, llega el día de la boda de Adrián. Desesperada, Camila va en su busca y Adrián, aparentemente lleno de rencor y bizarro machismo, aclara el parangón entre el marchitarse de una planta y el de una mujer. En los



diálogos siguientes el lector se entera de una suerte de cita más allá de la muerte entre Adrián y Severina:

- ... Las plantas se secan por mucho sol y falta de riego. Y las muchachas por estar hechas para alguien y quedarse sin nadie... [...]
- Severina se está secando, porque fue hecha para alguien que no fuiste tú.
- Por eso le has hecho el maleficio. ¡Hechicero de mujeres!**<sup>183</sup> [...]
- El mal está hecho. Ya es tarde para el remedio (p. 120).

Adrián camina hacia atrás y Camila hacia adelante; ella siente que se dirige hacia su casa a rematar a su hija. Tiene una visión que le hace concebir a Adrián como un diablo: “Le vi su camisa blanca, llameante, y luego, cuando torció la esquina de mi casa, se la vi bien roja...” (p. 121). Entonces Camila lo mata.

La declaración parece haber terminado el hombre de la comisaría la mira aburrido; los familiares y la viuda de Adrián presencian el interrogatorio. Inés tiene sangre en el pecho y los ojos secos.

Entra Severina, pálida y despeinada; reclama a su madre el haber asesinado a Adrián, puesto que ella le había rogado que no se casara con su prima y, según dice Severina, cuando ella muera se va a topar con el enojo del otro muerto por haberlo separado de Inés. Ésta, sin embargo, dice que Adrián había llorado mucho el día en que Fulgencia había sacado del vientre de Severina a su niño y que fue por sentimiento que había decidido casarse con ella. Al recibir Inés la camisa rosa de su viudo (combinación del blanco de boda con la sangre de la muerte) se halla, cosido en el lugar del corazón, el anillo y en éste grabadas las palabras: “Adrián y Severina gloriosos” (*Loc. cit.*). Como ya es motivo recurrente en los cuentos de Garro, se trata otra vez de un amor destinado a realizarse, acaso, más allá de la muerte.

---

<sup>183</sup> Una vez más la referencia ambigua a la hechicería, como en el caso (un poco más sutil) de don Flor.

## 10. Perfecto Luna

En el pueblo Amate Redondo, Perfecto Luna, huérfano de nacimiento trabaja desde pequeño con don Celso, dueño de un almacén. Se desempeña como albañil, peón y ayudante en general de don Celso. Se trata de un joven honrado y alegre. Todo parece prosperar, hasta que un día Celso le pide derrumbar las casuchas que estaban detrás del almacén para construir viviendas nuevas. En un mes Perfecto demolió las casuchas. Un día 4 de abril, Celso le pide abrir zanjas para echar los cimientos de las nuevas viviendas. Al escarbar, como a las 12 del día encuentra a un esqueleto sin cabeza.

Algo que hasta Perfecto consideró una inocente maldad, le cambia radicalmente la vida y lo conduce a la muerte. El caso es que Perfecto distribuye los huesos del esqueleto en distintos adobes a los que pone una marca. Luego procedió a construir las viviendas y repartió los adobes con los huesos en diferentes muros de las viviendas. Tomo este acto a la ligera, incluso se reía para sus adentros pensando que a quienes las ocuparan el difunto vendría a “jalarles las patas”.

Mientras se terminaban los detalles de las viviendas, don Celso encargó a Perfecto Luna que las cuidara. Ese día termina la alegría de Perfecto. Desde la primera noche que se queda a dormir en un cuarto, el muerto se dedica a vengarse; por más que cambia de cuarto, le hace sentir “que en el otro mundo no había sino chiflones de aire frío” (p. 123).

Luego de cinco meses en que todas las noches se tornaban heladas y “el silencio crecía de tal manera que era inútil tratar de decir palabra” (p. 124), habiendo intentado incluso dormir con un perro y, por último en el propio almacén, Perfecto no se libera del difunto sin cabeza. La última noche antes de que el joven decida abandonar el pueblo y cambiar de nombre en el almacén (que no en las viviendas) los costales empiezan a ser destripados; una avalancha de granos caen sobre Perfecto, quien apenas logra salir.

Durante ese lapso había quedado como con la lengua amarrada, la ropa pegada al cuerpo, los ojos desencajados, en los puros huesos y con cara de difunto. Desesperado, arrepentido y muy asustado cerca de la medianoche Perfecto habadota el pueblo decidido a huir del difunto, “borrar sus huellas abandonadas en el pueblo y en los caminos, tirar su nombre y buscar otro” (p. 123).

Sale de la vereda para agarrar a campo traviesa, cruzar la huizachera y llegar al otro día a otro pueblo y con otro nombre: el de Crisóforo Flores. Metros adelante ve a un hombre que, agachado, busca algo entre los huizaches; el hombre parece moverse con dificultad y se halla demasiado inclinado, por lo que Perfecto sólo puede ver su figura inclinada. Intenta ayudarlo, buscando entre las piedras y por un extraño impulso decide contarle al desconocido su historia; incluso le pregunta si cree en los muertos, a lo que el desconocido contesta que no cree en los muertos de cuerpo presente, sino en los otros.

Cuando el desconocido se va enderezando, dice a Perfecto que ya no necesita ayuda. Perfecto apenas alcanzó a ver el rostro sin rostro de su nuevo amigo.

Al día siguiente don Celso avisó que Perfecto se había endemoniado y que había sido encontrado muerto en la huizachera.

## **11. El Árbol**

Marta, una señora madura, sola, de la alta burguesía había conocido hacía tiempo a dos pobladores donde se hallaba su casa de campo en Ometepepec. Era el matrimonio constituido por Luisa y Julián. Desde que los conoció había sentido rechazo por Luisa, puesto que veía cómo perseguía a Julián sin dejarlo siquiera ir solo a hacer sus necesidades.

El sábado como a las tres de la tarde Gabina, sirvienta de Marta en la casa de la Ciudad de México, toma su día libre el sábado como a las tres de la tarde y avisa que regresará al día siguiente.

Marta se queda sola, en un ambiente que es descrito como pesado y lúgubre, aislado del mundo por pesadas cortinas y abultadas alfombras. Luego de un timbrazo, entra casi intempestivamente Luisa: golpeada, maloliente y con los pies renegridos y descalzos. Luisa dice a Marta que no tenía otro lugar a donde dirigirse y que venía a pedirle ayuda puesto que había sido maltratada por Julián.

Marta busca el modo de invitarla a tomar un baño, le saca ropa vieja aunque limpia, pero Luisa le responde que ella trae su ropa. Luisa entra a la regadera, a pesar de que Marta cree que no sabe usar las llaves del agua.

Marta encuentra llorando a Luisa en la cocina, quejándose de Julián: En un arrebató Marta le dice que está endemoniada y, al parecer este parlamento desata una tragedia.

Al escuchar que está endemoniada, Luisa confiesa haber visto a “El Malo” sólo dos veces. Molesta, Marta se retira a su habitación; parece estar segura de que la idea del demonio asustaría a Luisa.

La atmósfera, sin embargo, se enrarece. Marta escucha unos pasos en el pasillo; al abrir la puerta encuentra a Luisa quien se sienta en la alfombra y confiesa su historia ante el miedo, cada vez mayor de Marta.

Luisa va describiendo una historia de maltratos y demonios, cuenta que la primera vez que vio al “Malo” fue antes de que matara a una mujer. Añade que lo había visto en casa de sus padres como un charro que respirara lumbre; sus padres no lo habían visto y ella se quedó con el espanto y con temblores. Tiempo después se casó con su primer marido, con quien vive en México, sin embargo se embaraza y a los tres días de parida, el esposo la lleva con sus padres. Miente a sus padres y les dice que va a buscar a su marido, por lo que les deja al niño. Vuelve a vivir en México, en Tacubaya, y allí, según cuenta una mujer le inventa que anda con su marido, por lo que Luisa, indignada, la apuñala en el mercado. Incluso saca el cuchillo con el que había cometido el asesinato, añade que la metieron presa pero que al salir consiguió que le devolvieran su arma blanca.

Aterrada y sintiéndose amenazada, Marta descubre, acaso ya muy tarde, “que ella había provocado sus confidencias diciéndole que estaba endemoniada. La había querido asustar y lo único que había logrado era abrir la puerta por la que escapaban sus demonios” (p. 147).

Como poseída Luisa sigue su relato y confiesa que la segunda vez que vio al “Malo” fue en la cárcel:

Estaba pintado en una pared, ¡así de mi tamaño! Y estaba doble, como hombre y como mujer. Me dieron el trabajo de azotarlo y me dieron el látigo. Todos los días le daba yo, y le daba, hasta que me temblaba la mano... (p. 147).

Acto seguido le dice que en cuanto le dieron su libertad ya no había vuelto a ver al demonio. Luchando por su vida, Marta celebra que Luisa se halla liberado de la cárcel y del demonio; pero para Luisa las cosas no son así: ella había sentido a la cárcel como a un hogar y a las reclusas como compañeras; en la cárcel había conocido el baño (y le reitera que por eso sí supo bañarse hacía unas horas). Ni siquiera sabe Luisa cuánto tiempo estuvo presa. Cuando Marta le pregunta que cómo habían reaccionado sus padres ante la noticia de que estaba presa, con una suerte de satisfacción Luisa confiesa que sus padres siempre pensaron que había estado en Tacubaya con su primer marido y que a éste un amigo de un de las reclusas lo había asesinado, para garantizar que nadie se enterara.

Marta se siente cada vez más perdida con el relato que ignoraba del pasado de Luisa, pues la había conocido en Ometepe con Julián y ahora se sentía amenazada por una asesina y resentida. Siente como si ella y Luisa estuviesen “espiándose los pensamientos”.

La historia prosigue. Luisa le dice que sus compañeras reclusas le habían aconsejado que no contara a nadie su historia y que no sabía a ciencia cierta porqué se la contaba a Marta. Las reclusas también le habían aconsejado que, en virtud de que llevaba cargando sus pecados y los de la muerta, cunado ya no pudiese soportar

el peso de tantos pecados, buscara un árbol frondoso, se abrazara a él y le dijera todo lo que quisiera. Así lo había hecho y unos días después al regresar al lugar donde estaba el árbol, Luisa había confirmado, y ahora lo repetía con malicia: que el árbol se había secado, al decirlo, la atmósfera se torna más pesada y más lúgubre:

El silencio cayó entre las dos mujeres y la habitación se pobló de seres que cortaban el aire con menudos cuchillos de madera seca.

— ¿Se secó? — murmuró Marta.

— Sí, Martita, se secó. Le eché encima mis pecados...

El árbol seco entró en la habitación; la noche entera se secaba dentro de las paredes y las cortinas disecadas. Marta miró el reloj: también él se secaba sobre la cómoda. Buscó en su memoria un gesto habitual para dirigirlo a Luisa, que petrificada en sus propias palabras la miraba alucinada (p. 151)<sup>184</sup>

Marta invita a dormir a Luisa y se dirige a su cuarto. Intenta romper el hechizo y pide a Luisa que deje el cuchillo en el suelo; se niega y se marcha del cuarto de la patrona. Ninguna de las dos duerme. Como a los dos de la mañana Marta escucha unos pasos descalzos sobre la alfombra, sólo le resta cubrirse la cara con las manos.

A las seis de la mañana llega Gabina. Halla muerta a la señora Marta. La policía había encontrado a Luisa en una casa vecina con el cuchillo ensangrentado en la mano; la llevan presa y confirma que ya no había ninguna de sus antiguas compañeras. Habían transcurrido 25 años desde su anterior estancia en prisión.

## 12. Era Mercurio

Javier, sin mucha convicción, está por casarse con Ema, una chica que a su madre le parece que no es bonita pero sí virtuosa. La tarde que Javier se dirige al despacho de don Ignacio —padre de Ema— para arreglar los detalles de la próxima ceremonia;

---

<sup>184</sup> Metalepsis. Todo se seca. Luisa petrificada como Isabel Moncada.

los titulares de los periódicos divulgan la renuncia de Carlos Madrazo. En el elevador una experiencia lo perturba: Por un lado trata, sin lograrlo, de evocar a su prometida y, por otro, mientras el elevador marca el tercer piso, siente una presencia femenina intempestiva, la mira y le parece una “mujer metálica”. Se pregunta a sí mismo en dónde pudo haberla visto antes y ella, sin mover los labios responde que en el Museo Metropolitano de Nueva York.

Javier está confundido puesto que está seguro de que al principio en el elevador sólo iban el elevadorista y él, y que no había pronunciado palabra. Acto seguido recuerda que nunca ha estado en nueva York y piensa en que debe tratarse de una gringa que ha visto en el país; a lo que la mujer contesta que no es gringa; podría pensarse en una lectura de los pensamientos. En un momento el elevador llega a marcar el piso 1715, hasta que finalmente el empleado le anuncia que están en el piso 14.

Desconcertado Javier se decide a bajar por el otro elevador para seguir a la desconocida, pero en ese momento aparece su futuro suegro, quien lo conduce a su despacho en donde acuerdan los costos e la boda.

El joven desea desistir a la boda, admira Madrazo, en el sentido de su coraje para renunciar; coraje que a él le falta. Pasan los días y sigue perturbado. En varias ocasiones se cruza con la joven “plateada”, hasta que en una ocasión la invita a su coche; al tomarla en sus brazos la siente “fría y líquida”. Entran a una casa blanca y ella lo conduce a un cuarto subterráneo; ella se desnuda y a Javier le da la impresión de que su cuerpo era de plata; sus sensaciones retornan placenteras aunque extrañas; tiene la impresión de estar con alguien de otro planeta, o de otra dimensión:

No era de este mundo. Estar con ella fue como entrar en la veta luminosa de una mina secreta, en donde los tesoros ocultos reaparecen en formas cada vez más preciosas. Por instantes tenía la sensación de no estar con nadie... (p.163).

Al despedirse, a las seis de la mañana él le promete volver por la noche. Al llegar a su casa su madre está realizando los preparativos para la boda y bromea con él acerca de una supuesta despedida de soltero. Finalmente no tiene otra opción de asistir a la iglesia de San Jacinto y participar en la ceremonia. Alcanza a verla en la sacristía, se le acerca, lo besa y desaparece “como una delgada columna de azogue” (p. 64).

La luna de miel en Acapulco le resulta desastrosa y allí se da cuenta que no recuperará jamás a la joven del elevador y concluye que ella era Mercurio.

### 13. Nuestras vidas son los ríos

Las niñas Eva y Leli miran las fotografías de un periódico que muestra el fusilamiento el día anterior del general Rueda Quijano, veintisiete años, alto, con la camisa abierta y una mecha cayéndole sobre los ojos claros, es trasladado al lugar donde será fusilado. Atrás de él su tumba cavada. Se enteran de que momentos antes ha pedido un cigarrillo y se ha despedido sonriente, levantando la mano y diciendo: *Good bye!*

Las imágenes las llevan a preguntarse sobre la muerte. Eva insiste en que el gobierno mató al general para siempre, a lo que Leli responde “¿Para siempre?... Pero reencarnamos:

La rueda de las reencarnaciones, igual a la rueda de los caballitos, empezó a girar alegre y triste, como la música de “México, febrero 23” en el corredor de la casa. En un caballito naranja adornado de plumas blancas, pasó el general Rueda Quijano con la mano en alto; *Good bye*, les dijo y desapareció. Después, en el mismo caballito naranja, volvió a aparecer. “Ya volví”, les dijo con su voz risueña y desapareció por segunda vez. Había vuelto a nacer (p. 167).<sup>185</sup>

---

<sup>185</sup> Creencia en la reencarnación. Similitudes con la obra teatral *El rey mago*. Diminutivo y Lorca. Similitud también con Felipe Ángeles.



Aparece Ceferino, uno de los criados, y dice a Leli que su tío Boni la espera a cenar. Nuevamente surge el tema de la muerte puesto que el sirviente apura a Leli con el argumento de que su tío está muy triste (el motivo la muerte de Hebe, al parecer, su compañera. Boni no habla con nadie, excepto con Leli.

Boni tiene 31 años, confiesa que quiere morir, pero que la muerte le había puesto a dar vueltas por la casa. Luego de un silencio y de que Ceferino cuenta que el hecho de que el general hubiera dicho *Good bye* ante el pelotón de fusilamiento era una manera de decirles vendidos a los del gobierno, los tres entran en un momento de melancolía que Boni interrumpe con los tres versos que inician Las coplas a la muerte de mi padre de Jorge Manrique: Nuestras vidas son los ríos/que va a dar ala mar/ que es el morir...” Finalmente Leli se da cuenta de que cada vida es un río distinto y que todos se encuentran en el mismo mar.

#### 5. 4 Alusiones temporales y espaciales en las obras *Un hogar sólido* y *oras piezas*

##### **1. Un hogar sólido**

La vida después de la muerte es uno de los temas recurrentes en la literatura fantástica. “Un hogar sólido” se sitúa en la cripta familiar de la familia de Lidia. Los muertos han llegado allí con la edad y las circunstancias en las que se hallaban en el momento de su fallecimiento. Así, la primera que llega es Catita (niña muerta de difteria a los 5 años) que luego será acompañada por adultos de su descendencia que murieron posteriormente. En el sepulcro se encuentran: Jesusita de ochenta años que es hermana de Catita. La hija de Jesusita: Gertrudis (40 años) y Clemente (60 años), su esposo. Están también Vicente Mejía (en traje de oficial juarista, 23 años), primo de Jesusita. Eva (extranjera, 20 años), cuñada de Clemente y su hijo Muni (suicida a los 28 años).

Se oyen ruidos y los personajes esperan uno de entre estos acontecimientos: el Juicio Final, la visita de San Miguel o, acaso, la llegada de algún familiar muerto recientemente. Los sucesos son trágicos e irónicos, Catita ha perdido el fémur de su tío, al que considera su cornetita de azúcar; también ha desaparecido la clavícula de Gertrudis y lo paradójico es que, aunque niña, es tía (a la que supuestamente es necesario respetar).

Los golpes se hacen cada vez más frecuentes. Deducen que es un familiar. Se trata de Lidia (32 años) hija de Clemente y Gertrudis; la situación surreal e irónica obliga a Gertrudis a exclamar: “¡Qué gusto, hijita, qué gusto que hayas muerto tan pronto!” (p. 19).

Lidia, a quien su abuela le dice Lili, abraza a todos; se entera de que Jesusita está enojada puesto que la enterraron en camisón. Se oye parte del discurso del sacerdote y los acomodos de las losas con lo que naturalmente la escena se oscurece.

Muni (alter ego de tío Boni, suicida y por ello, en virtud de los rastros que dejó el cianuro, tiene la cara azul). Los habitantes de la cripta le anuncian una serie de transformaciones a las que se verá sometida; hay nostalgia: Ninguno encontró el hogar que quería y el hogar sólido son, en fin, las losas de la tumba. Las palabras que Muni dice a Lidia cuando ella le pregunta la causa de su suicidio, traducen de algún modo la frustración existencial de todos los que allí se encuentran:

¿Por qué, prima Lili? ¿No has visto a los perros callejeros caminar y caminar banquetas, buscando huesos en las carnicerías llenas de moscas, y el carnicero, con los dedos remojados en sangre a fuerza de destazar? Pues yo ya no quería caminar banquetas atroces buscando entre la sangre un hueso, ni ver las esquinas, apoyo de borrachos, miadores de perros. Yo quería una ciudad alegre, llena de soles y de lunas. Una ciudad sólida, como la casa que tuvimos de niños, con un sol en cada puerta, una luna para cada ventana y estrellas errantes en los cuartos. ¿Te acuerdas de ellas, Lili? Tenía un laberinto de risas. Su cocina era cruce de caminos; su jardín, cauce de todos los ríos; y ella toda el nacimiento de los pueblos... (p. 23).

Se oye una trompeta, a la que Jesusita confunde con el anuncio del Juicio Final, es Catita quien le recuerda que al lado del cementerio hay un cuartel militar y que se trata del toque de queda, cada uno de los habitantes va desapareciendo a sus rincones y Lidia se queda sola, con la sensación compartida de que el hogar sólido son, justamente, las losas de su tumba.

## **2. Los pilares de doña Blanca**<sup>186</sup>

(Surrealista, en el tono de las obras de García Lorca y rescate de elementos de canciones populares).

En una torre de 28 muros vive “radiante” Doña Blanca. Rubí y otros caballeros la cortejan: Blanca está a la espera de arder, convertirse en “pira sin Santa Juana” (p. 36). Cuando está e llamas Rubí apaga el fuego (apenas una “chispita de cigarro). Los caballeros le cantan la ronda tradicional infantil. Juego surrealista con el “Alazán” cuyo corazón es un palacio deshabitado. Los pilares van cayendo como lluvias de estrellas. Rubí le dice que todo era reflejo de un espejo. Cuando Alazán penetra en las ruinas de la torre encuentra un espejo roto y sobre sus fragmentos una paloma; Alazán la posa en su lanza y la guarda en su corazón.

## **3. El Rey Mago**

---

<sup>186</sup> Esta obra lleva el mismo título que una popular ronda infantil. Del mismo modo, en el final de a obra “Ventura Allende”, los personajes (surreales o exóticos: puercos y caballos, bailan la ronda infantil “A la víbora, víbora de la mar”. No sobra mencionar que la oración “Andarse por las ramas”, proviene de un refrán popular que dice que no es conveniente andarse por las ramas, sino que es necesario “ir al grano”.

En la cárcel situada en la plaza principal de un pueblo, Felipe Ramos está preso. Desde el segundo piso y tras las rejas, tiene oportunidad de ver y hasta de intercambiar palabras con los transeúntes de la plaza. Se escuchan ruidos de cohetes, ya que es día festivo con procesión y Cándido Morales (un niño de seis años) come una “alegría” en una de las bancas de la plaza, a su lado tiene un caballito de cartón. El niño le pregunta que si él es el Rey Mago y Felipe se burla de él. Pasan Rita y Elvira, quienes se burlan de Felipe y hacen alusiones a su carácter de mujeriego, ya que antes de estar preso “le gustaba andar de rama en rama” (p. 49). El preso pregunta por Rosa y las mujeres insinúan que ha de andar con otro hombre, lo que enfurece a Felipe, quien lanza un escupitajo que, para sorpresa de todos se convierte en moneda de oro. Las mujeres lamentan que Felipe esté “enjaulado” y todo por haber matado a un hombre (Ignacio, nombre recurrente de los personajes de cuentos y obras de esa época de Garro) que no valía la pena y del que sus familiares tuvieron que pedir limosna para su entierro. En un tono irónico hablan de las carencias del velorio y dicen que su ataúd era negro (color de los casados) puesto que ya se había apalabrado con Rosa para casarse. Felipe está enamorado de Rosa, pero se queja (con Adrián, el carcelero) de que ella sólo se le aparece de noche y por ello se pasa juntando los pedazos que le deja ver (ya el pelo, ya los ojos, ya la sonrisa) para poder verla completa. El niño le sigue mirando y Felipe lo arremete diciéndole que si no se va, lo va a matar, a lo que el niño responde que él es el Rey Mago Cándido Morales. Intempestivamente el niño monta en su caballo de cartón y se eleva por los aires; incrédulo Felipe intenta pedirle perdón, pues comprende que sólo el niño podría liberarlo de la prisión.

#### **4. Andarse por las ramas**

(Comparte el tema del cuento “La semana de colores”, en lo referente a la convención del orden de los días y con “¿Qué hora es?...”, la obsesión por la hora exacta). En una mesa cenan: Don Fernando de las Siete y Cinco, Justina (de cariño Titina), su esposa y Polito (hijo de ambos). El ambiente es surreal, todos visten de

negro y el niño lleva un enorme babero blanco. Fernando parece obsesionado con la hora del reloj (su propio nombre lo indica) y en la conversación menciona que “son las siete y siete” del lunes y que sus mancuernillas no aparecen. Titina se pregunta “¿en dónde se meten los lunes? [ya que] En siete días no sabemos nada de ellos” (p. 69). A esto Don Fernando responde con un parlamento que tematiza el problema de la convención del tiempo:

Los lunes son una medida cualquiera de tiempo... una convención. Se les llama lunes como se les podría llamar... pompónico (*loc. cit.*).

Discuten sobre el hecho de que Polito tarda en comer la sopa de poros y Justina le dice a su marido que en los platos de sopa a veces caen estrellas, hay eclipses o naufragios y que eso, “lógicamente” distrae a los niños. Acto seguido saca de su pecho un gis rojo y sobre el muro dibuja una casa con chimenea y humo; traza la puerta e inusualmente desaparece; encima del muro surgen las ramas de un árbol y Titina sobre una de ellas (como Blanca en “El zapaterito de Guanajuato”).

Fernando enfurece y alega que la locura preside su casa y que le molesta que Titina se escape, a lo que ella misma contesta que no cree que “sea malo irse por las ramas” (p. 71). Discuten: Titina desaparece de las ramas, abre la puerta que ella misma había dibujado y borra el paisaje. Don Fernando la echa de la casa, en ese momento se da cuenta de que ya son las siete y cincuenta y nueve y Polito no ha comido su sopa de poro.<sup>187</sup>

Titina está en la calle, aparece Lagartito<sup>188</sup> (un joven). Ella le dice que se quite ese lazo que lo estrangula (corbata). Decide llevarla a su casa, pero ella de una manera mágica vuelve a sacar su gis rojo y sobre un muro vuelve a dibujar su casita con puerta y las ramas a las que se trepa; exploran con juegos surrealistas en qué lugar caerían para estar juntos en el cielo del zócalo; sin embargo Titina se queda en

---

<sup>187</sup> Esta obra comparte la misma obsesión por la hora exacta del cuento “¿Qué hora es?...”.

<sup>188</sup> Notable la coincidencia con el poema de García Lorca “El lagarto está llorando”; también relacionado con el dicho popular “lágrimas de cocodrilo”.

las ramas, Lagartito vuela a ponerse la corbata y, al final, pasa don Fernando que canta unas coplas populares que aluden a una “iguana fea/ que sube al árbol/ y lo zarandea”.

Lagartito hace un coro: “No te andes por las ramas, uy, uy, uy” (p. 78). La razón termina por destruir a la fantasía.

### **5. Ventura Allende**

Ventura, campesino pobre, baja por una ladera quejándose de su hambre y de la sequedad de su milpa. Como si alucinara, aparece primero un borrego y luego otro, a los que trata de atrapar, pero ambos huyen. Acto seguido entra una borregada completa que lo rodea y desaparece. Sucede lo mismo con una caballada. Por el lugar donde salen los caballos entra un puerco que le pregunta qué busca. Asustado de que un puerco hable, le pide que se retire.

El puerco (que bien puede ser encarnación del demonio) lo invita a una boda en la que no hay novios. Hay una mesa servida con mucha comida y un mono que hace de mesero. Sobre el suelo los caballos y los borregos que comen avena en vasijas de plata. Ventura come y bebe. Sin embargo al final un caballo y un borrego se ponen de puente y entre todos bailan la ronda infantil “¡a la víbora, víbora de la mar!” Ventura queda atrapado, elige sandía y se convierte en borrego.

### **6. El Encanto, Tendajón Mixto**

Un narrador se refiere a un suceso extraordinario ocurrido hacía años, un tres de mayo, en el Cerro de la Herradura, en donde sólo se da el huizache. Tres arrieros: Juventino Juárez, Ramiro Rosas y Anselmo Duque, caminan al anochecer por la ladera del cerro; vienen rendidos, agotados por el sol, hambrientos y sedientos, al igual que sus animales. Piensan que ya deberían haber llegado al pueblo y calculan

que cuando más les faltan ocho leguas. Anselmo opina que “hay que traer la vista bien alerta. Sólo así podemos ver lo que se nos esconde... Todo está al alcance de los ojos, sólo que no lo sabemos mirar” (p. 107).<sup>189</sup> Justo en ese momento una voz de mujer responde que sus ojos están al alcance de los de Anselmo. Ignorando las advertencias de Juventino y Ramiro, Anselmo pide a la mujer que se muestre y acto seguido aparece, a la mitad de la nada, una tiendita que lleva por nombre “El Encanto, Tendajón Mixto”; que desparrama una luz dorada, todo resplandece y al centro está una bella y sonriente mujer que viste de amarillo y cuyo pelo negro brillante le llega a las rodillas. Juventino y Ramiro reaccionan con sorpresa pero con cautela; sin embargo, Anselmo desea irse con ella; a pesar de que la mujer le dice que si a sus ojos vino, “fue para darle un encantamiento”. Del pelo de la mujer brotan pájaros; ella vierte un poco de agua y surge un surtidor.

Anselmo, quien es el más joven de los tres, insiste en quedarse con la mujer, quien le da una copa de vino, que según le dice lo “sacará del llano y nunca lo dejará en soledad”. Juventino, en un último intento por evitar que beba le dice:

¡Detente, muchacho, que lo más engañoso es el engaño! No te dejes corretear por tus veinte años. ¡Son años malos! ¡Acuérdate que tienes madre!

Con sólo llevarse la copa a los labios, Anselmo la mujer y el tendajón desaparecen ante la extrañeza de los dos arrieros que se preguntan qué dirán en el pueblo y cómo reaccionará la madre de Anselmo.

A su llegada, Juventino y Ramiro cuentan la extraña desaparición de Anselmo que causa duelo en los habitantes de la comunidad y sobre todo en su madre. Al año siguiente, justamente un 3 de mayo, Juventino y Ramiro van en busca de Anselmo. Ubican el sitio e intempestivamente aparece otra vez “El Encanto”. La mujer sonrío y Anselmo (con la misma ropa y la barba crecida) acaba

---

<sup>189</sup> Alusión a la existencia de una “dimensión otra”.

de terminar la copa. Ante la pregunta de los arrieros de si en un año ha bebido la misma copa, la mujer responde:”

¡Una copa y un año son lo mismo! **Aquí medimos con medidas que ustedes desconocen.** No contamos los días porque esa copa los contiene a todos” (p. 117). [El énfasis es mío]

Anselmo, pues se ha ido a otra temporalidad, distinta a “la de los días de andar” Ante los ruegos inútiles de sus antiguos compañeros, Anselmo opta por quedarse al lado de la mujer. Antes de llegar al pueblo, Juventino y Ramiro temen que se diga que lo mataron en el camino; sin embargo, cuentan la historia y les creen. Desde ese entonces cada 3 de mayo, los arrieros del pueblo intentan inútilmente rescatar a Anselmo del encanto.

## 7. Los perros

Obra atávica en la que la hija repite la historia de su madre: ser raptada y violada a los 12 años. Las historias son idénticas pero en distintas generaciones. Hay fiesta en el pueblo: es el día de San Miguel<sup>190</sup>; es el día 29. Manuela le dice a Úrsula, su hija adolescente: “Ya están todo adentro del veintinueve, sólo nosotras andamos por sus orillas” (p. 125). La madre sale y Javier, su primo entra para prevenirla de que Jerónimo con ayuda de “los Tejones” la robará en la noche. Úrsula, para protegerse, va y suelta a los perros (el “Estrella” y el “Gamuzo”). Javier anuncia la tragedia:

---

<sup>190</sup> Se habla de un juego con los días. Supuestamente cada uno de los pobladores escoge un día durante la fiesta. Manuela le dice a su hija que a las doce de la noche podrán ver los días rojos que las aguardan y que al verlos en fila, Úrsula debe echarse encima de ellos y agarrar uno sobre el cual escriba lo que quisiera que fuera su vida. Por su parte, Javier se queja de que los días que ha agarrado con anterioridad durante la fiesta de San Miguel se le han ido de las manos.



Eso quiere. Dejarte en carne viva, para que luego cualquier brisa te lastime, para que dejes tu rastro de sangre por donde pases para que todos te señalen como la sin piel, la desgraciada, la que no puede acercarse al agua, ni a la lumbre, ni dormir en paz con ningún hombre (p. 134).

Entra Manuela y Úrsula le relata lo que le ha dicho Javier. Manuela trata de que no se pronuncien los nombres, pues las palabras pueden alejar a la tragedia prolongue. A la madre le había sucedido lo mismo. A ella la había raptado Antonio Rosales con ayuda de “los Otilios” quienes la habían envuelto en un sarape y que Hipólito, su primo había ido a prevenirla. Desesperada Manuela dice a Úrsula: “No lo digas... ¿Por qué habías de tener tú misma mala suerte? Dios no querrá que heredes mis sufrimientos... Por eso te decía que no nombraras a Jerónimo. Y por eso te cueto ahora lo que fui, para borrar con mis palabras a las tuyas” (p. 138) Antonio había abusado de Manuela y su madre la había buscado por siete años hasta que Manuela la encontró muerta en la puerta de su casa. Había tenido tres hijos, dos murieron y quedaba Úrsula. La noche del rapto habían destrozado a machetazos los perros (el “Saturno” y el “Orillas”). Úrsula corre con la misma suerte que su madre que, cuando se da cuenta nota el silencio de los perros.

## **8. La mudanza**

Puede leerse como una guerra de rencores entre Lola (solterona de 67 años) y su cuñada Carmen, viuda de su hermano de 43 años. También es un enfrentamiento entre clases sociales. Carmen, al casarse con Antonio va a vivir a la casa familiar. Procrea dos hijos pero enviuda. Carmen pertenece a la clase media y Lola proviene de una familia aristocrática que ha caído en desgracia; aunque Lola sigue teniendo actitudes y costumbres de “alcurnia”.

La obra comienza con la casa destartada, en plena mudanza. Lola llama a Juana (la sirvienta), para que en el salón vacío le sirva su taza de chocolate de las cuatro de la tarde; parece no perder la costumbre aristocrática ni en situaciones

especiales. Lola comenta con nostalgia que le duele abandonar la casa donde nació, piensa que es “como si dejásemos nuestro propio cuerpo para vivir en el de algún extraño” (p. 317). Se habla de un al Roque, al que Lola le firmó una hipoteca a cambio de un préstamo, y en virtud del vencimiento de ésta es que están abandonando la casa. Roque es cuñado por el otro lado familiar de Carmen; ella confiesa que en efecto, aceptó un dinero de él para la mudanza y para conseguir una vivienda más moderna. La situación límite se presta para que Lola y Carmen se reprochen asuntos que traían guardados tales como, que Antonio maltrataba a Carmen, que los hijos de ella no soportaban a la tía solterona y que la aguantaban por ser la dueña de la casa y por si había algo que heredarle; pero que, en fin, ahora las cosas habían cambiado y ella se trasladaría a una casa moderna, sin tantos abuelos, bisabuelos, viejos y muertos. Parece que se llevan a Lola por lástima.

Ignacia y Refugio, vecinas de la generación de Lola entran a despedirse; le preguntan si cuando menos visitará la iglesia del barrio los domingos de misa y Lola responde que no lo cree, puesto que la nueva casa está demasiado lejos y que ese cambio le representa algo similar a la muerte en el alma. La última discusión la tienen frente a unas fotografías de los ancestros de Lola, que Carmen ordena tirar a la basura, no sonantes advertir a Lola que en la nueva casa serán las fotos de sus familiares, aunque pobres, los que Lola tendrá que ver todos los días. Lola se retira y Carmen sigue con los últimos detalles de la mudanza.

La obra termina cuando a la pregunta de Carmen de si los cargadores ya habían subido los cajones, Juana, aterrada dice que necesitarán otro cajón y otro camión puesto que Lola, y dice que algo pasó con su chalina (suicidio, quizá), ha muerto.

## **9. El rastro**

Adrián Barajas (23 años) camina borracho de noche. Pide ayuda; dos hombres lo miran de lejos y sólo lamentan su estado, sin hacer nada. Se sienta y se dice a sí mismo que “estátirado en el rastro, en donde a pedradas se llevaron a la Divina

Providencia” (p. 254). Se siente igual de maldito que su padre, tirado en el rastro y sin nadie que siquiera lo mire. Uno de los hombres le responde: “Aquí que el rastro estamos todos, muchacho, sin nadie que nos regale una mirada, solos y cobijados por la noche sola, agujereada por los coyotes que la caminan” (*loc. cit.*).<sup>191</sup> Se queja de una multitud de ojos acomodados en las cercas como filas de iguanas que le cierran el camino y se limitan a observar cómo muere. Saca su cuchillo y habla de su intención de quitarse la vida. Se tambalea y grita a su mujer (Delfina Ibáñez, 20 años) que le abra la puerta del jacal que está a un lado; está celoso. Empuja la puerta y Delfina está sentada, de espaldas, en el suelo; un quinqué y las brasas de la lumbre la iluminan. Adrián la insulta. Ella le pide que guarde el cuchillo y le ruega que le permita conocer a la criatura, puesto que está embarazada; él le reclama que está perdido con el coyote que ella le ha metido en el cuerpo, royéndole los huesos, señalado por todos. Delfina intenta salir pero él la empuja. Delfina le advierte que aunque la mate ella no abandonará esa tierra, se quedará llorando junto al pirul y lo verá todos los días llegar borracho y encontrar sus palabras y su sangre. El conflicto de Adrián es haber abandonado a su madre (Teófila Vargas) por “el lunar” de Delfina. Adrián apaga las brasas y golpea el quinqué. En la oscuridad acuchilla a Delfina. Sale del jacal e implora la muerte, ofrece su costado y uno de los dos hombres que han mirado toda la escena se acerca para matarlo, sus palabras son: Ya te oímos, muchacho, ya vimos tu costado y por allí vas a salirte para acabar con este escándalo” (p. 270).<sup>192</sup>

---

<sup>191</sup> También en el cuento “La culpa es de los tlaxcaltecas” coyotes merodean la noche, antes de volver a “su” tiempo.

<sup>192</sup> La obra está firmada en 1957. Al igual que “Él Árbol”, obra en un acto publicada en el mismo volumen y convertida después en cuento (incluido en *La semana de colores* (1964), el argumento es un asesinato con un arma blanca y en el silencio de la madrugada de un sábado a un domingo.

## 10. Benito Fernández<sup>193</sup>

La obra se sitúa en un extraño puesto de cabezas ubicado en el mercado de la Lagunilla. Julián el vendedor, ante la pregunta de un cliente de si las cabezas son caras responde: “Una cabeza nueva nunca es cara, joven. Nomás piense, distintos pensamientos, distinta cara y diferente suerte. ¿Le parece caro?” (p. 276).

Se trata, pues, de cabezas que piensan, cantan, lloran, nada de falsificaciones. Añade Julián que las que más se venden son las elegantes y que por ello su clientela está constituida en gran parte por arquitectos, abogados, médicos, diputados y candidatos presidenciales...Así las cosas, entra Benito Fernández (joven sin cabeza), acompañado de su tía, naturalmente en búsqueda de una; se siente avergonzado de ir en busca de una cabeza a un “sitio tan vulgar”, pero, al parecer, no le queda de otra. La tía le confiesa que es muy notoria la falta de cabeza y él le responde que eso no fue impedimento para que en el periódico lo contrataran como redactor; aún así, la tía le dice que Lucero no quiere casarse con él justamente por la falta de cabeza.

Benito, personaje bastante déspota y antipático pregunta al vendedor si tiene cabezas de su alcurnia: Por los diálogos con la tía el lector/espectador se da cuenta de que se trata de un par de reaccionarios conservadores, son también racistas, muy religiosos y buscan una cabeza rubia, joven y aristócrata...

Entra un gobernador (cliente II) y pide una cabeza de mujer; puesto que su esposa no “encaja” en la clase política. El vendedor pide 2,000 pesos por la cabeza, no obstante el político sólo le da cincuenta pesos, pues amenaza con denunciarlo y que le cierren el negocio. Se suceden escenas de regateo en las que las cabezas de

---

<sup>193</sup> Según Elena Poniatowska el título y contenido de esta obra aluden a un disgusto que tuvo con el escritor Fernando Benítez y Garro juega con el nombre del personaje (inversión de apellido y nombre). “Acostumbrada a desfogar sus odios en sus libros. Así transformó al poeta Tomás Segovia en boticario en *Los recuerdos del porvenir*. De Benítez se vengó en *Benito Fernández*”. CF. “Elena Garro y sus tormentas”, en *Baúl de recuerdos: Homenaje a Elena Garro*, Mara L. García y Robert K. Anderson editores, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999, p. 11.

mestizos, negros e indios son las más despreciadas y las de menor precio. Benito encuentra una cabeza medio vieja con el pelo rojizo. A la vista de una mujer que viene a comprar cabezas negras para decorar un bar, de la tía y de un cliente, Julián le cose la cabeza a Benito. Una vez que tiene la cabeza, la tía dice a Benito que ya podrá ir a París y a recibir la bendición del Papa en el Vaticano. Sin embargo, resulta que la cabeza que le han puesto a Benito lo vuelve un antirreligioso, lujurioso e incluso halagador de la promiscuidad; incluso llama a su tía “hedionda y viciosa virgen, castradora inhumana”...Se autodefine como: “aristócrata de la cintura para abajo y revolucionario de la cintura para arriba” (p. 306).

Resulta que Benito se quedó con la cabeza de un titiritero italiano. El vendedor confiesa que se la han regresado varias veces... La escena se apaga y, al encenderse, han pasado varios años, la tía está sentada en expuesto esperando la cabeza. Finalmente un vendaval de cenizas destruye todo.

## 11. El Árbol<sup>194</sup>

La escena se da en la casa de Marta (50 años) en la ciudad de México; reina un silencio absoluto y pesadas cortinas están echadas. Marta lee y se sobresalta al escuchar que la campanilla de la entrada suena con violencia. Al abrir la puerta se cuele Luisa (57 años), india sucia y desgarrada; le muestra a Marta un moretón en la ingle y la oreja ensangrentada. Luisa dice que Julián, es malo, ya que la golpeó, a lo que Marta contesta que ella conoce a Julián desde hace muchos años (puesto que trabajó con su padre) y que sería incapaz de pegarle. Luisa insiste en que Julián es

---

<sup>194</sup> Aparece como obra en un acto en el volumen teatral *Un hogar sólido y otras piezas*, publicado en 1958. Posteriormente prácticamente con la misma intriga (centrada en un asesinato) es adaptada a cuento y publicado con el mismo nombre en el volumen *La semana de colores*, cuya primera edición es de 1964, también por la Universidad Veracruzana.

“malo, muy malo”.<sup>195</sup> Marta piensa que Luisa nunca ha estado en México y que ha vivido todo el tiempo en su pueblo.

Impulsivamente, Luisa empieza a besar en la cara a Marta, a quien le resulta repugnante y sólo la aparta. Le recuerda que muchas veces la ha regañado, que es una mujer muy visceral y que “sólo obedece a sus caprichos”. Marta le ofrece algo de comer y Luisa responde que mejor le den algo sus sirvientas, a lo que Marta responde que han salido, y no regresarán hasta el domingo temprano y deja entrever que están solas (una frente a la otra).

Marta sale y regresa con un bulto de ropa vieja. Luisa llora diciendo que dejó a sus hijos y Marta le responde que nunca ha cuidado a sus hijos, puesto que siempre los ha abandonado por seguir a Julián. Le ofrece que se quede por unos días, le dice que coma y que se bañe. Luisa entra al baño, haciendo caso omiso a Marta que quiere enseñarle a usar la ducha. La india se encierra y responde que sí sabe y que no es necesaria la ropa que le quiere prestar puesto que ella ha traído ropa limpia, que ha guardado antes de salir de su casa puesto que “no tenía a dónde ir. Iba yo caminando y **de pronto se me apareció** Martita y me dije: Me voy con ella. Es tan buena...” (p. 152) [El énfasis es mío].

Mientras Luisa se baña, Marta se pregunta si bien Luisa no conoce la ciudad, cómo se las arregló para encontrar el camino a su casa. Otra cuestión que llama la atención a Marta es que Luisa corre a contestar el teléfono, cuando en el pueblo no existe dicho aparato. Maliciosa le vuelve a decir que sí sabe tanto usar la ducha como el teléfono. Marta empieza a intranquilizarse; desconecta el teléfono y lo saca de la habitación.

Mientras cenan, Luisa está pensativa y vuela a repetir que Julián “es malo”. Marta le pone un alto y le dice que Julián es bueno y que la que está endemoniada es ella. Esta frase desata toda la acción de la obra. Al oír la palabra endemoniada, Luisa confiesa que sólo dos veces ha visto al Malo (es decir, al demonio).

---

<sup>195</sup> Este es el pivote que va a desatar la acción. El motivo del “Malo” se va a relacionar con el demonio.

Ante la incredulidad de Marta y el aumento de la tensión escénica. Luisa confiesa que la primera vez que vio al demonio fue antes de haber asesinado a una mujer y antes de casarse con su primer marido. Marta se angustia, se ve sola en su cuarto aislado del mundo, Luisa lo nota y le dice:

Martita, estoy oyendo sus pensamientos... El miedo es muy ruidoso, Martita (p. 157).

A estas alturas la situación de poder parece haberse invertido, es Luisa quien tiene el control. Marta trata de aparentar normalidad. Luisa sabe que tiene control sobre la situación y le cuenta que vio al diablo antes de casarse con su primer marido, que tenía forma de charro negro que respiraba lumbre y hacía salir lumbre de las piedras, al señalarlo el demonio la había chicoteado. Le quedaron temblores y fue cuando su primer marido la pidió. Entonces había vivido en la ciudad en Tacubaya. Marta casi no puede creer la historia; ignoraba que Luisa hubiese tenido otro marido y que hubiera vivido en la ciudad; intenta detener a Luisa, trata de abrir un balcón, pero la india se lo impide y casi frenética sigue con su conversación. Le cuenta que se embarazó y que su marido la regresó con la niña que tuvo a casa de sus padres.; había dejado la niña allí y había dicho a sus padres que volvería con el marido, aunque no había sido así. Mientras vivió en Tacubaya una mujer decía que ella andaba con su marido y que por ello, en el mercado la había asesinado con un cuchillo, mismo que saca de su camisa y coloca en el suelo. Marta está asustada. Luisa termina su relato de cómo enterró el cuchillo en el vientre de la mujer, cómo había corrido por el mercado y cómo la habían metido presa, y agrega que el cuchillo se lo devolvieron, después de rogar a los centinelas de la cárcel, junto con su libertad.

La atmósfera es cada vez más tensa. Marta trata de callarla, le dice que le recuerda tiempos en que los criados le contaban en las noches historias de miedo en la cocina, pero Luisa prosigue y le cuenta que en la cárcel volvió a ver al Malo. Marta ruega que se detenga, incluso se justifica que había tratado de asustarla al

decirle que se quejaba de Julián por el hecho de estar endemoniada, le dice que “nunca pensó que esa palabra iba a abrir la puerta a los demonios” (p. 162). Maliciosa Marta responde que no son “los demonios”, sino el mismísimo Demonio y se suelta a narrar cómo lo encontró, pintado en una pared de la cárcel, de tamaño natural y doble: como hombre y como mujer. Las reclusas le habían dado el trabajo de azotarlo y así lo hizo. Añade que, una vez libre, ya no volvió a ver al Malo.

Marta está cada vez más temerosa, trata de hacer el ambiente liviano, Luisa sigue con el tema del demonio y de la cárcel y acepta que fue feliz al lado de las reclusas y que fue en la cárcel donde había aprendido a usar la regadera y a contestar el teléfono, añade que no sabe cuánto tiempo estuvo allí y que, incluso, cuando le dieron la libertad, no sabía qué hacer con ella, hubiera preferido quedarse en la cárcel. Culmina su relato diciendo que llegó a casa de sus padres y que la niña tenía como diez años; al marido lo habían matado y allí aceptó casarse con Julián. Añade que las reclusas le había dicho que cuando se sintiera doblada por sus pecados y por los de la mujer que había matado (puesto que una carga con los pecados de los muertos que uno asesina) se fuera a desahogar a un árbol, abrazándose a él y confesándole todo; cosa que hizo y que le tomó cuatro horas; al poco tiempo al ir a ver al árbol, éste se había secado.

Dan las doce de la noche. Marta le señala un cuarto para dormir. Marta está aterrada, lamenta haber sacado el teléfono, se siente acechada, oye los pasos de Luisa, le ruega que se retire, le pregunta si va a hacerle daño sólo porque el árbol se secó: La puerta se abre y aparecen el pie y la mano de Luisa que, antes de acuchillar a Marta, alcanza a decir “Por eso, Martita, por eso...” (p. 170).

## **12. La Dama Boba**<sup>196</sup>

---

<sup>196</sup> Es la única obra del libro que consta de tres actos. Todas las demás son piezas en un acto.



Adaptación dentro de otra obra o teatro dentro del teatro. Una compañía de la ciudad de México representa la obra “la dama boba” de Lope de Vega; sin embargo en el pueblo aledaño no tienen maestro, por lo que Francisco, el actor que hace de maestro en la obra es secuestrado y llevado al pueblo de Tepan. En Coapa los demás actores se preocupan y nadie entiende la desaparición de Francisco que es llevado (caminando toda la noche) al pueblo vecino, donde Avelino, el Presidente Municipal ha preparado un escenario igual al de Coapa e insiste que Francisco no es actor sino maestro y que debe utilizar la misma “estrategia” para enseñar a todos a leer; ha arreglado, incluso, que el papel de Finea lo representa su hija Lupe. Deciden que permanecerá allí como maestro catorce meses.

Mientras tanto en Coapa lo buscan sin éxito toda la noche; los otros miembros del elenco están tristes y desesperados. Todo indica que ha desaparecido sin ninguna razón y sin dejar rastro. Se le llega a dar por muerto.

Cuando Francisco dice a Lupe que no puede quedarse tanto tiempo, la joven —que no sabe leer ni escribir, pero tiene la sabiduría de la vida— le responde de manera filosófica y poética sobre el tiempo:

—Lo oigo, maestro, y le digo que el tiempo dura y no dura. A veces es largo como la enfermedad de un día, y a veces corto, tan corto como los noventa años de mi abuelita , que se fueron retratados en un abrir y cerrar de ojos de mi abuelito (p. 221).

La trama llega a extremos, como que Avelino insiste en que Francisco enseñe vestido como lo hace en la representación. Pasan cuatro semanas y, como es de esperarse, Francisco está desesperado. Quiere marcharse y se intercala una escena en la que Lupe y Avelino le hablan de los hombres y mujeres a los que comparan metafóricamente con animales, con una poesía popular que, después de todo, fascina a Francisco.

Le preparan una sorpresa a Francisco y todo el pueblo se viste con atuendos de personajes de “La dama boba”. Llega un camión con los compañeros de Francisco.<sup>197</sup>

Francisco parece haberse enamorado de Lupe, pero sus amigos lo llevan de regreso a México, impactado, además por la “magia” de teatro y la situación de abandono educativo, aún vigente en México, promete regresar.

---

<sup>197</sup> Los actores hacen una referencia al escritor real Juan José Arreola, quien desde ese entonces luchaba por la divulgación de la cultura en todo México.

**BIBLIOGRAFÍA**

## 6. 1 Textos de Elena Garro

### Teatro

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

*La señora en su balcón. Tercera antología de obras en un acto.* México, Colección Teatro Mexicano, 1969, pp. 25-40.

*Felipe Ángeles.* México, UNAM, 1979.

*Sócrates y los gatos,* México, Océano, 2003.

*Parada San Ángel,* montada en 1993, inédita.

### Narrativa

*Los recuerdos del porvenir.* México, Joaquín Mortiz, 1963.

*La semana de colores.* Xalapa, Universidad Veracruzana, 1964.

*Andamos huyendo Lola,* México, Joaquín Mortiz, 1980.

*Testimonios sobre Mariana.* México, Grijalbo, 1981.

*Reencuentro de personajes.* México, Grijalbo, 1982.

*La casa junto al río.* México, México, Grijalbo, 1983.

*Y Matarazo no llamó.* México, Grijalbo, 1989.

*Memorias de España 1937.* México, Siglo XXI, 1992.

*Inés.* México, Grijalbo, 1995.

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

*Busca mi esquila y Primer amor.* México, Castillo, 1996.

*Un traje rojo para un duelo.* México. Castillo, 1996.

*El accidente y otros cuentos inéditos.* México, Siglo XXI, 1997.

*La vida empieza a las tres.* México, Castillo, 1997.

*Mi hermanita Magdalena.* México, Castillo, 1998.

#### Ensayo y artículos

*Revolucionarios mexicanos.* México, Seix Barral, 1997.

“A mí me ha ocurrido todo al revés”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1979, núm. 346, pp. 38-51.

#### 6.2 Entrevistas

Aguilar, Julio. “Todo lo que te voy a decir te pido que lo pongas. Julio Aguilar conversa con Elena Garro y Helena Paz”, en *Sábado*, Supl. de *Unomásuno*, núm. 885, 17 sep, 1994, pp. 1-2.

Agustín, José. “Los paranoides me persiguen: Elena Garro”, en *Excelsior*, 21 feb, 1981, p. 2Cult.

Alardín, Carmen. “La pasión intransferible en *El Encanto, tendajón mixto*. La realidad concreta son muchas realidades. Entrevista con Elena Garro”, en *Deslinde*, 18, Nuevo León, oct-dic, 1987, pp. 20-23, 48-51.

Carballo, Emmanuel. “Elena Garro”, en *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Secretaría de Educación Pública/Fondo de Cultura Económica, 1986 (Lecturas Mexicanas. Segunda Serie, 48), pp. 490-518.

González, Alejandro. “Elena Garro: una vida sin paz”, en *CNI Canal 40*, México, D.F., 1996.

Landeros, Carlos. “Me olvidé de la literatura por unirme a la lucha campesina: Elena Garro”, en *Excelsior*, 3 mar, 1989, pp. 5A. 22A, 35A.

Muncy, Michèle. "Encuentro con Elena Garro", en *Hispanic Journal*, 1985, Vol. 6., núm. 2, pp. 69-76.

\_\_\_\_\_. "The Author Speaks": *Encounters with Elena Garro*, en *A Different Reality: Studies of the Work of Elena Garro*, en Anita K. Stoll (de.), Lewisburg, Bucknell University Press, 1990, pp. 146-158.

Páramo, Roberto. "Reconsideración de Elena Garro" en *El Heraldo Cultural*, Supl. de *El Heraldo de México*, núm. 112, 31, dic, 1967, p. 2.

Rojas-Trempe, Lady. "Elena Garro dialoga sobre su teatro con Guillermo Schimdhuber", en *Revista Iberoamericana, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. USA, núm. 148-149, jul-dic, 1989, pp. 685-692.

Toruño Castañeda, Rhina y Patricia Rosas Lopatégui. "Entrevista con Elena Garro", en *Hispanoamérica*, núm. 60, 1991, pp. 55-71.

Quemain, Miguel Ángel. "El porvenir: una repetición inanimada del pasado" en *Reverso de la palabra*, México, El Nacional [La memoria del Tlacuilo], 1996. pp. 273-287.

Zama, Patricia, "Andamos huyendo Lola, mi libro más reciente es un vacilón: Elena Garro", en *Unomásuno*, 1º oct, 1980, p. 16.

### 6. 3 Traducciones

*Recollections of Things to come [Los recuerdos del porvenir]*. Trad. Ruth L. C. Simms, Austin, University of Texas Press, 1ª ed. 1969, reimp. 1986.

*A Solid Home [Un hogar sólido]*. Trad. Francesca Colecchia y Julio Matas, en *Selected Latin American One-Act Plays*, Pittsburgh, Penn., University of Pittsburgh Press, 1973.

*The Lady on Her Balcony [La señora en su balcón]*. Trad. Beth Miller, en *Shantih* 3, 3 (Fall-Winter), 1976, pp. 36-44. También en Anita Stoll, *A Different Reality*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1990, pp. 59-68.

*The dogs* [“Los perros”]. Trad. Beth Miller, en *Latin American Literary Review* 8, 15, 1979, pp. 68-85. También en Anita Stoll, *A Different Reality*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1990, pp. 68-79.

*First Love & Look for My Obituary: Two Novellas by Elena Garro* [*Primer amor y Busca mi esquila, dos novelas breves de Elena Garro*]. Trad. David Unger, Curbstone Press, Willimantic, Connecticut, U.S.A., 1997.

#### 6.4 Bibliografía citada

Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*, trad. Alfredo N. Galletti, 3a. ed., México, FCE, 2000.

Agustín, San. *Confesiones*, XI, trad. Lope Cilleruelo, Madrid, Cristiandad, 1987.

Arán O. Pampa. *El fantástico literario. Aportes teóricos*, Córdoba-Argentina, Narvaja editor, 1999.

Aristóteles. *Poética*, trad. V. García Yerba, Madrid, Gredos, 1974.

Asensi, Manuel. *Teoría literaria y desconstrucción*, Madrid, Arco Libros, 1990.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, 2a. ed., México, FCE, 1975.

\_\_\_\_\_. *La intuición del instante*, trad. Federico Gorbea, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1980.

\_\_\_\_\_. *La tierra y los ensueños de la voluntad*, trad. Beatriz Murillo Rosas, México, FCE., 1994.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1995.

Barrios Lara, José Luis. “El cuerpo fragmentado” en *El cuerpo aludido. Anatomías y construcciones*, en <http://www.cnca.gob.mx/cuerpo/t13.html>

Barrechenea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, México, El Colegio de México, 1957.

\_\_\_\_\_. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, 80, 1972.

\_\_\_\_\_. *Textos Hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Caracas, Monte Ávila, 1978.

Barthes, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en su comp. *Análisis estructural del relato*, trad. Ana Nicole Vaisse, México, Ediciones Coyoacán, 1999, pp. 7-34.

\_\_\_\_\_. *El susurro del lenguaje*, trad. C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1987.

\_\_\_\_\_. *Ensayos críticos*, trad. Ernestina de Champourcin, 2a. ed. México, FCE, 1975.

Baudrillard, Jean. *El otro por sí mismo*, trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1988.

Beristain, Elena. *Diccionario de Retórica y poética*, Porrúa, México, 1998.

Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*, trad. Juan Godo Costa, Barcelona, Paidós, 1993.

Bioy Casares, Adolfo. “En memoria de Paulina”, en *Historias fantásticas*, Madrid, Alianza, 1976, pp. 7-22.

\_\_\_\_\_. “Prólogo”, en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (comps.), *Antología de la literatura fantástica* 2a. ed., México, Hermes, 1987.

Borges, Jorge Luis. “El milagro secreto”, en *Ficciones*, Bogotá, Oveja Negra, 1997 [1947]. 139-47.

\_\_\_\_\_. “El tiempo circular” en sus *Obras completas*, Barcelona, Emecé, 1989.

\_\_\_\_\_. “Kafka y sus precursores”, en sus *Obras completas*, Barcelona, Emecé, 1989.



\_\_\_\_\_. “La flor de Coleridge”, en sus *Obras completas*, Barcelona, Emecé, 1989.

Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (comps.). *Antología de la literatura fantástica*, 2a. ed., México, Hermes, 1987.

Botton, Burlá, Flora. *Los juegos fantásticos*, México, UNAM, 1983.

Bremond, Claude. “La lógica de los posibles narrativos”, en Roland Barthes (comp.) *Análisis estructural del relato*, trad. Ana Nicole Vaisse, México, Ediciones Coyoacán, 1999, pp. 99-121.

Bessière Irène. *Le récit fantastique*, Paris, Larousse, 1974.

Bundgard, Ana. “La semiótica de la culpa”, en Aralia López González [comp.], *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras Mexicanas del siglo XX*, México, El Colegio de México, 1995.

Brushwood, John S. *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*, México, FCE, 1984.

Calderón Bird, Raúl. “Lo fantástico en dos libros de Elena Garro”, en *Signos* 2, 2000, pp.111-122)

Callois, Roger. *Anthologie du Fantastique*, Paris, Gallimard, 1966.

\_\_\_\_\_. *Imágenes, imágenes... Sobre los poderes de la imaginación*, Barcelona, Edhasa, 1970.

Campra, Rosalba. “Los silencios del texto en la literatura fantástica”, en E. Morillas, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Quinto Centenario/Siruela, 1991.

Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Porrúa, 1994, pp. 473-497.

\_\_\_\_\_. “Elena Garro, la mejor escritora mexicana del siglo XX”, *Tierra Adentro*, Dic. – ene., 1999, México, CNCA, 1999.

Carpentier, Alejo. *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1973.

- \_\_\_\_\_. “Viaje a la semilla”, en *Guerra del tiempo*, México, CNCA/Patria, 1994, pp. 5-26
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico* [trad. Juan Díaz de Atauri], Visor, Madrid, 1999.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1985.
- Cortázar, Julio. “Del cuento breve y sus alrededores”, en *Último round*, México, Siglo XXI, 1969, pp. 37-38.
- \_\_\_\_\_. “Continuidad de los parques” y “La noche boca arriba”, en *Cuentos Completos*, Madrid, Alfaguara, 1998.
- Cox, H. Howard. *Las fiestas de locos. Ensayo sobre el talante festivo y la fantasía*, Taurus, Barcelona, 1983.
- Culler, Jonathan. “La crítica postestructuralista”, *Criterios*, 1987-1998, 21-24.
- Chiampi, Irlemar. *El realismo maravilloso*, Caracas, Monte Ávila, 1983.
- Díaz del Castillo, Bernal. *La historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Alianza, 1991.
- Del Valle López, Sara. “El simbolismo de los colores en la narrativa de Elena Garro”, en *América-Europa. De encuentros, desencuentros y descubrimientos* (Memorias del II Encuentro y diálogo entre dos mundos: 1992), México, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1993.
- Duncan Cynthia. “La culpa es de los tlaxcaltecas: A Revaluation of Mexico’s Past Trough Myth”, en *Crítica Hispánica*, 1985, Vol. 7, núm. 2.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, trad. Ricardo Anaya, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Tratado de historia de las religiones*, trad. Tomás Segovia, México, Era, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Herreros y alquimistas*, trad. E.T., Madrid, Alianza, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Lo sagrado y lo profano*, trad. Luis Gil, Madrid, Guadarrama, 1973.

Fanlo González, Isaías. “El lector como detective: teoría de la metalepsis”, [http://www.upf.edu/materials/fhuma/oller/recerca/refl\\_text/isa1.htm](http://www.upf.edu/materials/fhuma/oller/recerca/refl_text/isa1.htm).

Frazer, James George. *La rama dorada*, México, FCE, 1998.

Freud, Sigmund. “El poeta y los sueños diurnos”, en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, pp. 1343-

\_\_\_\_\_. “Lo siniestro” en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, pp. 2500-

Fuentes, Carlos. “Chac Mool”, en *Los días enmascarados*. México, Era, 1982, pp. 9-27.

Gabilondo Ángel y Gabriel Aranzueque. *Paul Ricoeur: Historia y narratividad*, (Introducción y antología de artículos de Ricoeur), Barcelona, Paidós, 1999.

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método I*, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Sígueme, 1977.

\_\_\_\_\_. “Texto e interpretación”, en *Verdad y Método II*, trad. Manuel Olasagasti, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1992.

Glantz, Margo. “¿De verdad la culpa es de los tlaxcaltecas?”, en *Te lo cuento otra vez*. Alfredo Pavón [comp.] *La ficción en México*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Universidad Autónoma de Puebla, 1991.

Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993.

Genette, Gérard. *Figures III*, París, Editions du Seuil, 1972.

\_\_\_\_\_. “Fronteras del relato”, en Roland Barthes [comp.], *Análisis estructural del relato*, trad. Ana Nicole Vaisse, México, Ediciones Coyoacán, 1999.

\_\_\_\_\_. *Metalepsis. De la figura a la ficción*, trad. Luciano Padilla, México, FCE, 2004.

González, José Ramón. “Estrategias discursivas y relato fantástico sobre ‘La culpa es de los tlaxcaltecas’ de Elena Garro”, en *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 1991, Vol. 5, núm.

- Greimas, A. J. *Semántica estructural*, trad. Alfredo de la Fuente, Madrid, Gredos, 1971.
- Hall, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, trad. Jesús Fernández Zuliaca, Madrid, Alianza, 1987.
- Hahn, Óscar. *Antología del cuento fantástico hispanoamericano. Siglo XX*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1990.
- \_\_\_\_\_. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX, estudio y textos*, México, Ed. Coyoacán, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1998.
- Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*, trad. José Gaos, México, FCE, 1974.
- Juan Manuel, *El conde Lucanor*, en Lacarra, Ma. Jesús. *Cuento y novela corta en España*. Edad Media Barcelona, crítica, 1999.
- Lacarra, Ma. Jesús. *Cuento y novela corta en España*. Edad Media Barcelona, crítica, 1999.
- León, Margarita. *La memoria del tiempo: la experiencia del tiempo y del espacio en los recuerdos del provenir de Elena Garro*, UNAM, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2004, p. 30
- López, González, Aralia. *La espiral parece un círculo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1991.
- \_\_\_\_\_. (coord.) *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, México, El Colegio de México, 1995.
- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*, trad. Victoriano Imbert, Madrid, Istmo, 1978.
- Llarena, Alicia. *Realismo Mágico y lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud*, Gaithesburg, USA/Ediciones Hispanoamérica, 1997.
- Medel Vázquez, Manuel Ángel. “Del escenario espacial al emplazamiento”, en <http://www.cica.es/aliens/gittcus/espempl.html>

Morillas Ventura, Enriqueta (ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario Siruela, Madrid, 1991.

Muncy Michèle, "The author speaks" (Paris, may, 1986) en Anita K. Stoll (ed.) *A Different Reality. Studies on the Work of Elena Garro*, Bucknell University Press, 1990, pp. 23-37.

Olea, Óscar. "El espacio como ente creador", en *Arte y espacio, XIX Congreso Internacional de Historia del Arte, México*, UNAM, 1997.

Oleza, Joan. "Discurso y espacialidad en el relato" en *Cuadernos de Filología I*, Valencia, Facultad de Filología, 1980.

Ortega y Gasset, José. "¿Qué es la filosofía? ", en *Obras completas*, 7, 1997, Madrid, Alianza Editorial-Revista de Occidente.

Ostrosky, Jenny. "Lo fantástico desde la perspectiva de la deformación temporal interdiscursiva en dos cuentos de Elena Garro", *Letterature d'America*, XXII, n.90, 2002, *Facoltà di Scienze Umanistiche dell'Università di Roma "La Sapienza"*, pp. 201-230.

Pérez Venzalá, Valentín. "Notas sobre el realismo mágico", en *Minotauro Digital*, <http://www.minotaurodigital.net/textos.asp?art=51&seccion=Literatura&subseccion=articulos>.

Prince, Gerald. *Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1987.

Poniatowska, Elena. "Elena Garro y sus tormentas", en *Baúl de recuerdos*, en Robert K. Anderson y Mara L. García (eds.), *Baúl de recuerdos. Homenaje a Elena Garro*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999.

Ramírez, Molas, Pedro. *Tiempo y narración. Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*. Madrid, Gredos, 1978.

Ricoeur, Paul. "La función narrativa y la experiencia humana del tiempo", en Renato Prada Oropeza (ed.) *La narratología hoy*, La Habana, Arte y Literatura, 1989.

\_\_\_\_\_. *Tiempo y narración*, trad. Agustín Neira, México, Siglo XXI, 1998, 3 tomos.

Roas David, *Teorías de los fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2001.

- Rosas Lopatégui, Patricia. *Testimonios sobre Elena Garro*, México, Castillo, 2002.
- Rodríguez Monegal, Emir. “Prólogo”, en Irleamar Chiampi, *El realismo maravilloso*, Caracas, Monte Ávila, 1983, pp. 9-16.
- Rufinelli, Jorge. *La escritura invisible*, México, Universidad Veracruzana, 1986.
- Rulfo, Juan. “Luvina”, en *El llano en llamas*, México, FCE, 1964, pp. 94-104.
- Saussurre, Ferdinand. *Curso de Lingüística General*, trad. Amado Alonso, Madrid, Alianza, 1993.
- Stoll, Anita K. [ed.] *A Different Reality. Studies on the Work of Elena Garro*, Bucknell University Press, 1990.
- Todorov, Tzvetan. “Las categorías del relato literario”, en Roland Barthes (comp.) *Análisis estructural del relato*, trad. Ana Nicole Vaisse, México, Ediciones Coyoacán, 1999, pp. 161-197.
- \_\_\_\_\_. *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol, 7a ed., México, Siglo XXI, 1995, pp. 11-20.
- Tomashevski, Boris. “Temática” en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol, 7a ed., México, Siglo XXI, 1995, pp. 199-232.
- Toruño, Rhina. “Elena Garro escribió su ‘porvenir’ en *Los recuerdos del porvenir*” en Robert K. Anderson y Mara L. García (eds.), *Baúl de recuerdos. Homenaje a Elena Garro*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel. “Del escenario espacial al emplazamiento”, <http://www.cica.es/aliens/gittcus/espempl.html>
- Vax, Louis. *Arte y literatura fantásticas*, trad. Juan Merino, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1965.

Villiers de L'isle-Adam, "Vera", en *Sus mejores cuentos crueles*, trad. Agustí Bartra, México, Era, 1968.