



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

Los personajes como elemento transgresor en la narrativa de Elena Garro. Análisis
de seis cuentos de *La semana de colores*

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTORA EN HUMANIDADES: **Estudios literarios**

PRESENTA:

Mtra. Rosa Nelly García Montero

Dra. Guadalupe I. Carrillo Torea

DIRECTOR DE TESIS

Dr. Daniar Chávez Jiménez

CO-DIRECTOR DE TESIS

Dr. Francisco Javier Beltrán Cabrera

TUTOR INTERNO DE TESIS



Mayo, 2024.

Dedicatoria

*Me acuso de ahogarme en el mar rojo
Mar de cólera
Mar homicida
Mar de sangre
Me acuso de ver rojo y de estrellar el
espejo de la fiesta
Astillas cintilantes
Puñales imprevistos
Me acuso también de la rabia amarilla
De perseguir al enemigo
De levantar el puente que permita su
huida
Me acuso de darme demasiada
importancia
y de amarme sobre todas las cosas.*

— “Me acuso”, Elena Garro.

Índice

Introducción	3
La figura de Elena Garro	5
I. Marco conceptual	10
Narrar	10
1.1 La perspectiva de la narratología	15
1.2 Consideraciones sobre el espacio	18
1.3 Consideraciones sobre el tiempo	25
1.4 El fenómeno narrativo del personaje	32
II. Análisis	49
2.1 “La culpa es de los tlaxcaltecas”	49
2.2 “El zapaterito de Guanajuato”	57
2.3 “¿Qué hora es?”	68
2.4 “El anillo”	83
2.5 “Perfecto Luna”	101
2.6 “El árbol”	114
III. Conclusiones	134
Anexos	144
Secuencias narrativas	144
“La culpa es de los tlaxcaltecas”	144
“El zapaterito de Guanajuato”	155
“¿Qué hora es?”	163
“El anillo”	168
“Perfecto Luna”	175
“El árbol”	181
Referencias	196

Introducción

La historia personal de Elena Garro es compleja: verdugos, manipulaciones, engaños, traiciones, acosos, calumnias, desacreditaciones, culpas, vilipendios y escándalos públicos están involucrados cuando se pretende describirla; sin embargo, el pasar de los años ha permitido aproximarnos a sus circunstancias desde la comprensión de las características de la sociedad mexicana de esa época para identificar qué factores contribuyeron a su destino. Ahora bien, ¿qué elementos configuran el engranaje cultural opresivo en el que vivió Elena Garro y que aún están presentes en nuestra sociedad? Reconociendo que los fenómenos sociales son multifactoriales, tenemos que aceptar que uno de esos factores son las representaciones de ciertos grupos que han contribuido a estigmatizarlos dentro del tejido social a tal grado de robarles su dignidad y vulnerar sus derechos humanos.

Elena Garro, además de lo que significa para las letras en Latinoamérica, luchó socialmente de diversas formas para contrarrestar y combatir ese sistema cultural opresor: dio voz a los campesinos de Ahuatepec, denunció las injusticias que experimentaban las reclusas; su activismo social y político fue un elemento que también la define como individuo. Garro fue marginada cultural y socialmente por los grupos que perpetuaban esos valores opresores dominantes.

A pesar de que su obra fue quemada, ocultada y negada, incluso por ella misma, salió a la luz y es uno de los vehículos mediante los cuales podemos conocerla. A través de su obra, logró configurar elementos de forma y contenido que le permitieron construir valores artísticos que transgreden esas representaciones opresoras. La estructura de su obra y las temáticas abordadas son eco de sus acciones en contra de las injusticias que se vivían en el México de su época.

Este trabajo de investigación ofrece un acercamiento al fenómeno artístico del personaje para comprender mediante qué elementos narrativos se configura esta categoría de análisis y de qué forma espacio y tiempo se convierten en elementos de la fábula para construir a los personajes.

Se dará cuenta de tres categorías de análisis narratológico: espacio, tiempo y personaje en seis de los relatos que integran *La semana de colores*: “La culpa es de los tlaxcaltecas”, “El

zapaterito de Guanajuato”, “¿Qué hora es?”, “El anillo”, “Perfecto Luna” y “El árbol”. Los personajes incluidos en estos relatos son parte del legado que produjo la autora en contra de las convenciones de su época. Las marcas formales y de diseño de estas categorías le permitieron establecer una particular propuesta estética transgresora¹, en la que los valores más estimados por los humanos (como la empatía, el honor, el respeto, la solidaridad, y la confianza) se encuentran en personajes atípicos, a quienes las circunstancias de pobreza, desventaja y marginación les han robado, material y emocionalmente, todo lo que tienen, pero no lo que son. Así, sus personajes están definidos por lo que son, lo que hacen y cómo lo hacen.

Garro encontró, en su obra, la posibilidad de cuestionar las representaciones de los grupos vulnerables impuestas por los grupos dominantes. Se estima que el trabajo creativo, materializado en los relatos seleccionados, es transgresor por abordar temas, acciones y prácticas asociadas a los sectores marginados de la sociedad que históricamente han sido silenciados o desestimados por la estructura de poder dominante. Su propuesta se opone a los valores, criterios y fundamentos que legitiman el orden establecido. Por ello, hace uso del poder de su prosa poética² para deconstruir y visibilizar la pobreza, las injusticias, la violencia y la marginación. La autora articula mecanismos narrativos que desactivan los paradigmas dominantes. El mérito cultural y artístico de Elena Garro es cuestionar y criticar con su creatividad todo aquello que vivió y marcó su historia de por vida.

La labor de los estudios literarios es percibir y reconocer la forma en que las expresiones artísticas, como la literatura, articulan mensajes mediante la manipulación de la forma y contenido de los relatos para enriquecer la conciencia colectiva. El análisis de los relatos seleccionados da cuenta de la forma en que la autora transgrede las representaciones de grupos vulnerables para ofrecer alternativas de mirar la realidad.

¹ Estética transgresora es el conjunto de elementos que convergen en la expresión artística. En la obra analizada radica, fundamentalmente, en el lenguaje, el estilo (prosa poética), los temas y motivos que cohesionan la obra y los personajes (sus acciones, la forma en que las realizan y su desarrollo dentro de la trama).

² La prosa poética desarrollada por Elena Garro es la fusión de las cualidades expresivas de la poesía que se manifiestan en la estructura de la prosa. Lo que la posibilita para explotar la belleza del lenguaje, principalmente expresado en la musicalidad y la imagería vívida.

La semana de colores (1964) vio la luz hace más de cincuenta años y las injusticias que vivió y por las que luchó la autora en su época siguen vigentes; actualmente, muchas de esas representaciones de los grupos vulnerables siguen existiendo y marginándolos. Ojalá la lectura e interpretación de las obras de Elena Garro nos contagiara del valor con el que ella luchó contra las injusticias.

La figura de Elena Garro

La creación artística es única e irrepetible, de la misma forma que lo son las experiencias de cada uno de los creadores. Las vidas de varios escritores, literatos estuvieron rodeadas de calumnias y problemas como la vida de Elena Garro. Además de su existencia, su obra está marcada por la dualidad de los adjetivos que la describen: amada y odiada, adulada y repudiada, valiente y franca, inteligencia y locura.

Elena Delfina Garro Navarro nació en 1916 en la ciudad de Puebla. En 1937 se casó con Octavio Paz, para algunos “garbano de a libra”, para otros el “árbitro de la cultura mexicana”; la sombra de esta figura siempre rondaría la órbita de este astro, quien difícilmente encajó en las convenciones sociales y literarias de su época. Después de veintidós años de matrimonio, se separaron en 1959. Entre 1960 y 1970 escribió la mayor parte de su obra. Después vino el exilio, primero en Estados Unidos posteriormente en España, pasando a Francia, para finalmente morir, en 1998, en Cuernavaca, Morelos. Esta compleja figura se desempeñó como dramaturga, novelista, periodista, coreógrafa y cuentista.

Esta investigación explora los elementos que configuran los rasgos estéticos que definen la producción trasgresora de la autora; por ello, es necesario poner atención a la configuración de los personajes como un rasgo trascendente para este concepto. De esta forma, al mencionar la palabra “autor” hace falta entender cuál es una aproximación teórica pertinente.

Durante una conferencia ofrecida en 1969 en la Sociedad Francesa de Filosofía, Michel Foucault intentó esbozar una respuesta a la interrogante ¿Qué es un autor? Su respuesta versa alrededor de los niveles de la función del autor. Cuatro son los estratos de esta: el nombre del autor; la relación de apropiación; la relación de atribución y la posición del autor. Dentro de estas valiosas consideraciones surgen, quizá, más preguntas. Una de ellas es de particular

interés para este trabajo: ¿Cómo atribuir varios discursos a un solo y mismo autor? Foucault recurre a los criterios de autenticidad propuestos por San Jerónimo, que definen las “cuatro modalidades según las cuales la crítica moderna hace funcionar la función del autor” (Foucault, 1984, p. 65). Para la noción de autoría, el autor “se define entonces como un cierto nivel constante de valor” (Foucault, 1984, p. 64).

En la historia de la producción de Elena Garro existe un antes y un después de 1968. Gabriela Mora, en su análisis de la correspondencia intercambiada con Garro, afirma: “tanto el teatro como la narrativa de Elena Garro publicada antes de 1968 han sido celebrados unánimemente por su poeticidad, dinamismo y sus rasgos de humor” (Mora, 2018, p. 98). Dicho en palabras de Foucault (1984): “el autor es momento histórico definido y punto de confluencia de un cierto número de acontecimientos” (p. 64).

La vida de Garro es un ejemplo en el que están presentes esa serie de eventos y que determinan algunas características particulares que permitirán definirla. Su obra no posee ese nivel de constancia, está fracturada e irregular; sin embargo, todo lo producido antes de 1968 resalta en la producción latinoamericana por su valor: “A primera vista parece fácil sostener que hay una radical diferencia entre las obras publicadas antes y después del 68; el lirismo y la más rica elaboración de personajes, especialmente los femeninos” (Mora, 2018, p. 99).

Los motivos recurrentes y los elementos narratológicos que conforman la creación de los personajes permiten indagar más sobre esa unidad estética que caracteriza una obra destacada de la producción antes del 68: *La semana de colores*. Otros autores opinan sobre aquel sesgo fácil y lo consideran solo como la señal de una narrativa que avanza a desarrollar complejos planteamientos o acercamientos temáticos que pudo alcanzar por el dominio de diversas técnicas. Así logró “perfeccionar” aproximaciones discursivas, como opina Ana Bundgard en *La semiótica de la culpa* (1995):

Pues lo cierto es que un mismo hilo discursivo enlaza todos los textos de E. Garro, hilo que, independientemente de la técnica o de la forma empleada en la narración, insiste en yuxtaponer la presencia de dos dimensiones: lo empírico, lo registrable, lo manifiesto y visible, por un lado, y lo oculto, lo intuitivo, lo imaginado y no siempre revelado, por otro. (p. 58)

Tal evolución discursiva necesita una génesis en donde el tratamiento de tiempo, el empleo de recursos (como la ironía, la oposición o yuxtaposición de dimensiones o visiones) y la configuración de los personajes surjan y se manifiesten. Este origen se encuentra en *La semana de colores*, punto de atención de este trabajo.

Se han seleccionado los títulos siguientes: “La culpa es de los tlaxcaltecas”, “El zapaterito de Guanajuato”, “¿Qué hora es?”, “El anillo”, “Perfecto Luna” y “El árbol” como textos que servirán para ejemplificar la vena trasgresora que se gesta en este periodo y se mantendrá como constante en su producción. Uno de los rasgos más importantes es cómo, a través de los personajes que habitan estas narraciones, se puede romper el tiempo, un rol de clase o género y/o una ideología. La marginalidad y vulnerabilidad define a los personajes; sin embargo, se convierten en agentes detonantes de algún tipo de ruptura.

Así, mencionaré las razones de la selección. En el caso de “La culpa es de los tlaxcaltecas”, la participación del primo-marido es fundamental para fracturar el tiempo y el espacio. Además, será una de las razones mediante las cuales Laura cuestionará su “estabilidad” y “felicidad” al lado de Pablo, quien tiende a golpearla. Las empleadas domésticas, Nacha y Josefina, definen la participación de un grupo vulnerable y son ellas quienes encarnan a los indígenas “domesticados”, pero solo una de ellas será capaz de sentir empatía y complicidad con la señora Aldama.

En “El zapaterito de Guanajuato”, Faustino Duque y Loreto Rosales, indígenas vulnerables y ajenos a un entorno que los ignora (la ciudad), se encuentran con Blanca, una especie de vengadora, quien (incluso a costa de su bienestar) hará todo lo necesario para ayudarles y encarnará la compasión que el resto de los ciudadanos carece.

En cambio, “¿Qué hora es?” es un relato en el que Lucía Mitre es una extranjera en París que vulnera el espacio y tiempo en aras de un encuentro amoroso. Durante la espera, Brunier, el portero, será el único que verdaderamente escuche a la señora Mitre. Lucía y la espera que encarna romperán con la concepción del tiempo.

Respecto a Camila, Severina y Aurelia, son pobres marginadas que se ven involucradas en un drama que le cuesta la libertad a la primera. Camila clama y ejerce justicia a raíz de un objeto que da nombre al relato: “El anillo”, el cual es la materialización de la pobreza; seduciendo al poderoso a despojar a quienes menos tienen.

En penúltima instancia está “Perfecto Luna”, un hombre pobre pero trabajador. Su actitud hacia la muerte rompe su realidad y termina costándole el juicio. Tiene que huir y buscar una identidad para escapar de sí mismo y encontrarse con su destino.

Finalmente, en “El árbol”, Luisa es una indígena pobre que decide volver al lugar donde fue feliz: la cárcel. Será capaz de volver a matar para regresar a ese espacio en el que la realidad era estable, estática.

El trabajo literario realizado por Elena Garro es de gran calidad; sin embargo, para la literatura hispanoamericana, sus aportaciones solo empezaron a tomar relevancia después de los 90, cuando comenzó a propagarse el número de entusiastas dispuestos a investigar “el fenómeno Elena Garro”, lo cual indica que aún hay áreas de su producción que no han sido revisadas y valoradas.

Una de las principales razones extraliterarias que ha desviado la atención de sus aportaciones literarias es tratar de descifrar al complejo personaje de Elena Garro en la escena cultural, además de haber representado una personalidad mezcla de “facetas contradictorias, acentuadas tal vez en su caso por los extremos que recorrió su vida” (Mora y Melgar, 2018, p. 24).

En la presentación del libro *De amores y otros cuentos* de Inés Arredondo, Jorge Volpi menciona que la escena cultural de esa época era dominada por “la mafia” (nombrada por el escritor Luis Guillermo Piazza): “todos los nombres en la lista anterior son indefectiblemente masculinos: las mafias tienden a articularse bajo esta lógica machista, reservando si acaso un lugar marginal a las mujeres” (Volpi, 2019, p. 14). A pesar de este dominio de una imperante desigualdad, “algunos de los mejores escritores de aquella época eran escritoras: en un lugar único, Elena Garro, Rosario Castellanos, Elena Poniatowska e Inés Arredondo” (Volpi, 2019, p. 15).

Aquí surge, entonces, la necesidad de definir la estética narrativa de Elena Garro y las características del discurso de sus personajes, principalmente el interés para este trabajo: la colección de cuentos *La semana de colores*. ¿Existen, en la producción seleccionada de la autora, signos que construyen o deconstruyen “el personaje” como fenómeno literario? ¿Existe, en los personajes, un discurso o contra discurso originado en la ironía, ambigüedad con el propósito de criticar la realidad mexicana? En la obra seleccionada existen ciertos

elementos narrativos a través de los cuales se puede identificar el nivel constante de valor estético en la obra de un autor. Entre estos elementos se encuentra el fenómeno del personaje³.

La semana de colores es una obra destacada en la producción de Elena Garro. Los personajes que habitan estos cuentos son, principalmente, campesinos pobres, empleadas domésticas y mujeres, quienes (por sus cualidades) trascienden y trasgreden las expectativas en los roles de género y de clase dominando, así, las acciones en el relato. En ellos radica el valor estético de esta obra.

³ En *El texto narrativo* (1996), Antonio Garrido Domínguez señala, como punto de referencia, a François Mauriac (1885-1970) como máximo representante de la percepción del personaje como “fenómeno literario”, pues está “formado con elementos tomados del mundo real y nacido de la observación de otros hombres y del propio escritor [...] en este sentido, el personaje se presenta como resultado del contrato suscrito por el novelista con la realidad” (p. 71).

I. Marco conceptual

Narrar

La literatura, el cine y las producciones audiovisuales nos permiten percibir la predominancia de lo narrativo en la cultura. Es así como las narrativas están presentes en nuestras vidas, su trascendencia no se limita a las experiencias que nos brindan en momentos de crisis. Durante el último siglo se han producido aproximaciones teóricas y críticas a distintos relatos que revelan la importancia social y cultural de estas.

En estas reflexiones teóricas se buscó un equilibrio entre contenido narrativo y forma, es decir, la materialidad de su transmisión. A pesar de haber sido espacio para expresar desacuerdos teóricos respecto a las fronteras del estudio de las narrativas, se estableció un panorama de las áreas de estudio en torno a lo narrativo. A saber: la figura del mediador entre el mundo narrado y el lector, el discurso narrativo en contraste con otros discursos, las estrategias empleadas por el narrador para construir una ficción, la historia o contenido narrativo y el receptor del relato, por mencionar algunos.

El acto de narrar se asocia constantemente con un producto verbal en el que alguien cuenta algo. Siguiendo esta lógica, el contenido de curso de una asignatura se puede organizar siguiendo una narrativa. Los acontecimientos de la vida de algún individuo, por ejemplo sus experiencias personales o profesionales, también pueden formar parte de una narrativa. Además, está presente en otras formas o expresiones como en los medios de comunicación, desde los convencionales (televisión) hasta las plataformas de *streaming*, las redes sociales, el periodismo y la literatura están conformados por narrativas.

Por tanto, diferentes tipos de textos involucran una narración. No sólo eso, formas convencionales asociadas con el arte (como la literatura, el teatro, la danza y el cine) son narraciones; también son narraciones las que incluyen hechos verídicos, como en una sesión con un psicólogo o psiquiatra o, una forma más contemporánea, el *storytelling*.

En el texto *An introduction to narratology*, Monika Fludernik (2009) afirma: “Narrative provides us with a fundamental epistemological structure that help us to make sense of the confusing diversity and multiplicity of events and to produce explanatory patterns from them”. [La narrativa nos provee una estructura epistemológica fundamental que nos ayuda a

darle sentido a la confusa diversidad y multiplicidad de eventos y a producir patrones explicativos de ellos] (p. 5). Las narrativas nos ayudan a aprehender y darle sentido al mundo a nuestro alrededor. Estas narraciones están basadas en relaciones causa-efecto que son aplicadas a ciertas secuencias de eventos a partir de las cuales estructuramos la realidad.

No obstante, no todas las narrativas se manifiestan a través de la misma materialidad, por ejemplo el tipo de narrativas presentes en los textos literarios. Estos se distinguen de los demás por incluir una historia estructurada, plagada de fenómenos ordenados en cadenas de eventos, con el fin de producir una significación que permita dar cabida tanto a la interpretación desde un sillón en la estancia de una casa, como a la de una audiencia más especializada, los estudiosos de la literatura.

Todos estos fenómenos y procesos me resultan sumamente interesantes y a los cuales, considero, debemos prestar atención, no solamente porque nos ayudan a interpretar o entender mejor la realidad, sino también para reconocer la importancia y trascendencia de la literatura como producto cultural.

La orientación de este trabajo de investigación considera que la teoría narrativa, también conocida como narratología, es la herramienta metodológica más adecuada para lograr los objetivos de este proyecto: describir los elementos que dan forma a una estética narrativa y cuáles de ellos destacan más que otros, y de esta forma identificar un estilo particular que, en el caso de la obra de Elena Garro, se enfocó en los personajes.

Mieke Bal (1990) en *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)* define la narratología como “la teoría de los textos narrativos” (p. 11). Aunque a primera vista parece una definición muy elemental, es una visión esencial porque ayuda a percibir la existencia de diferentes formas de aproximarse a las narraciones, las cuales, a su vez, han suscitado diversas polémicas en relación con la delimitación del campo de estudio de la narratología, que es un instrumento con el cual se pueden describir los textos narrativos. Las herramientas, a partir de las cuales estos textos pueden desentramarse, son conceptos como fábula o historia, por mencionar algunos. A este respecto, Bal (1990) cree que “el descubrimiento de las características de un texto se puede facilitar también por medio de la penetración en el sistema narrativo abstracto” (p. 11); esta incursión se puede lograr mediante la narratología.

¿Existe alguna forma de distinguir un discurso narrativo de uno que no lo es? ¿Cuáles son los elementos que harían posible tal distinción? Autores como Mieke Bal (1990) consideran que la primera escala es reconocer en este tipo de textos un “todo finito y estructurado que se compone de signos lingüísticos” (p. 13), pero la teoría narrativa no se limita a eso. La narratología permite reconocer la existencia de “una serie de modelos analíticos y de reflexiones de lo narrativo, sus modos de funcionamiento, y sus formas de transmisión y de significación” (Pimentel, 2017, p. 258).

La referencia fundamental para disipar las interrogantes antes planteadas reside en la propuesta teórica realizada por Gerard Genette en *El discurso del relato: ensayo de método* publicado en 1972. En el texto, Genette propone distinguir tres usos que funcionan para entender las categorías o herramientas en un análisis del relato. Incluso, la descripción de dichos usos guarda gran similitud con términos que teóricos posteriores refieren.

En primer lugar, se identifica que el relato se puede entender como “enunciado narrativo, al discurso oral o escrito que asume la relación de un suceso o de una serie de sucesos” (p. 2). En segundo lugar, puede ubicarse como relato a la “sucesión de acontecimientos reales o ficticios, que son objeto de este discurso, y sus diversas relaciones de encadenamiento, de oposición, de repetición, etc.” (p. 2). En tercer lugar, la acepción más antigua “designa nuevamente a un acontecimiento: no ya el que se cuenta, sino el que consiste en que alguien cuente algo: es el acto de narrar tomado en sí mismo” (p. 2). Es decir, **discurso, historia y narración**. Estos tres niveles permiten identificar los componentes del texto narrativo, en el cual el autor es quien está a cargo de la historia y del discurso narrativo; seremos los lectores quienes, a partir del mundo creado, completaremos y reconstruiremos dicha historia.

Lo indispensable para conocer un texto literario es tener claro que generalmente se manifiesta con la presencia de un narrador, además de la relación entre historia y acción cuyos eventos permiten conformar una secuencia; sin embargo, Fludernik no los considera la mayor preocupación narrativa: “Yet the primary concern in narratives is not actually chains of events but the fictional worlds in which the characters in the story live, act and feel”. [Aunque la principal preocupación narrativa no son en realidad las cadenas de eventos sino los mundos ficcionales en los cuales los personajes de la historia viven, actúan y sienten] (2009, pp. 8-9).

Aquí es importante puntualizar que la autora resalta que, si bien propuestas teóricas como la de los mundos posibles y la narratología natural (Fludernik, 2009, p. X) se han concentrado en la existencia de los personajes ficcionales, desde el punto de vista de una teoría cognitiva, dichas características (pensar, sentir y actuar) son esencialmente humanas. Por tanto, la existencia humana de un personaje, en sí misma, produce un nivel mínimo de narratividad en la ficción en la que ocurre. Esto es un cambio fundamental de atención porque la narratividad ya no es considerada solo por la presencia de un narrador, sino la mera existencia de un personaje es suficiente para producirla.

Monika Fludernik (2009) enfatiza que esta atención al personaje humano es un criterio decisivo: “One criterion of what makes a narrative a narrative is the requirement of having a human or human-like (anthropomorphic) protagonist at the center”. [Uno de los criterios que considera a una narrativa como tal es el requisito de tener como protagonista a un humano o un ser casi humano (antropomórfico)] (p. 9).

A su vez, este rasgo está vinculado con un último criterio que permite determinar o considerar a una narrativa como tal: el espacio temporal, el cual la autora estima interdependiente de la figura del personaje: “This also relates to the centrality of the protagonists as ‘real world’ figures from a cognitive point of view. The existence of every human being is bound to a specific time and place”. [Esto también se relaciona con la centralidad del protagonista como una figura del ‘mundo real’ desde un punto de vista cognitivo en función de que la existencia humana está delimitada a un tiempo y lugar específico] (p. 9). La figura del personaje está interrelacionada con la existencia de los otros elementos que configuran la estructura de una narración.

Finalmente, a manera de ejemplo de estos elementos fundamentales, se podrían relatar también hechos reales, como los veinte años de la presencia de las tropas norteamericanas en Afganistán concatenando la serie de acontecimientos que permitieron la toma de Kabul a manos de los talibanes desde la perspectiva de un soldado norteamericano o bien, desde la de un afgano no fundamentalista ante medios de comunicación de los países de cada uno de ellos. Esto calificaría como una narración, pues está la presencia del recuento de eventos (la presencia de las tropas en Afganistán, el control de la capital Kabul, etc.), expresado desde la voz de uno o varios narradores (soldado norteamericano o afgano) y los narratarios

(audiencia norteamericana o afgana). No obstante, para ser del interés de la narratología, este relato o narración debería incluir algunos elementos más para conformarla porque:

A narrative is a representation of a possible world in a linguistic and/or visual medium, at whose center there are one or several protagonists of anthropomorphic nature who are existentially anchored in a temporal and spatial sense and who (mostly) perform goal-directed actions (action and plot structure). It is the experience of these protagonists that narratives focus on, allowing readers to immerse themselves in a different world and in the life of the protagonists. [Una narración es la representación de un mundo posible en una materialidad lingüística o visual, en el centro de la cual se encuentra uno o varios protagonistas de naturaleza antropomórfica quienes esencialmente están sujetos de forma temporal y espacial y quienes desempeñan acciones dirigidas a un objetivo (acción y estructura de la trama). Es la experiencia de este protagonista en la cual las narrativas se concentran permitiéndole a los lectores involucrarse en un mundo diferente y en la vida del protagonista]. (Fludernik, 2009, p. 9)

Entonces, hasta este momento podríamos identificar como características de una narración: la delimitación espaciotemporal, los personajes, el desarrollo de las acciones y brindar la oportunidad a los lectores de insertarse en un mundo posible, en cual ocasionalmente se pueden conocer incluso los propios pensamientos de esos seres para comprender las razones de sus acciones. ¿Y el narrador? ¿Es indispensable que todos los textos narrativos incluyan esta figura?

La respuesta es que esta figura o fenómeno es la base para establecer la visión desde la cual será organizado, o reorganizado, el orden temporal en el que se presentarán los eventos que, si bien no es indispensable para la existencia del relato, sí lo es para la transmisión del relato. Al respecto, Fludernik (2009) afirma:

Likewise, narratives may choose between a number of different perspectives, for example that of portraying the events from the point of view of the narrator or of one of the characters or of allowing the reader an insight into the thoughts of one character but not of the others. [Asimismo las narrativas pueden elegir entre un número de diferentes perspectivas, por ejemplo, al mostrar los eventos desde el punto de vista de

un narrador o de alguno de los personajes o bien permitiéndole al lector el conocimiento de los pensamientos de uno de los personajes, pero no de todos]. (p. 10)

De esta forma, pueden existir narrativas ficcionales que materializan de forma verbal, visual o ambas. Siendo en las lingüísticas, principalmente, donde se puede identificar la presencia de un narrador a cargo del cual estará la creación de un discurso o texto narrativo, y a partir este, el lector construirá el mundo y la historia o trama, manifestación de la red de motivos de la historia.

Entonces, ¿qué es narrar? Para Luz Aurora Pimentel (2017) es:

Un acto discursivo con propiedades particulares que lo pone en una relación especial tanto con el enunciador como con el contenido y/o referente de su enunciado. La situación de enunciación del modo narrativo establece, necesariamente, una relación temporal y de interdependencia entre el acontecimiento y el enunciador que da cuenta de él. (p. 266)

La narración es un relato verbal, escrito u oral con características fundamentales: la antelación ante lo acaecido y el acto de narrar (distancia temporal que determina la elección del tiempo narrativo), la existencia de memoria, la reconstrucción y/o comprensión de una acción realizada, narratividad “que conlleva la noción de acción humana como encadenamiento selectivo y significativo de acontecimientos” (Pimentel, 2017, p. 267), y la presencia de un enunciado que tiene el papel de mediador entre los hechos que construyen el relato y el receptor.

En relación con la forma, el discurso narrativo es aquel producto en donde se materializa lingüísticamente la historia y el acto de la narración. Como lo asevera Luz Aurora Pimentel (2017): “la historia y la narración no existen para nosotros salvo a través de la mediación del discurso narrativo. Pero, recíprocamente, sólo habrá discurso narrativo si éste narra una historia, de lo contrario no sería narrativo” (p. 268). Estos son los elementos a través de los cuales se puede identificar una narración. Para quienes estamos interesados en el estudio de la narrativa literaria, el discurso narrativo es el instrumento apto para lograrlo.

1.1 La perspectiva de la narratología

La narratología es una vía para aproximarse a los elementos que conforman la realidad narrativa, es decir, “la situación de enunciación, las estructuras temporales, la perspectiva

que orienta al relato, así como la indagación sobre sus modos de significación y de articulación discursiva” (Pimentel, 2017, p. 8). Todos ellos son relevantes para conocer la forma a partir de la cual el estudio de la narrativa se puede tornar fecundo y prestar atención a cada uno de los elementos que caracterizan un trabajo literario.

Entonces, los estudios narratológicos son la herramienta idónea para explorar los distintos aspectos que constituyen la realidad narrativa, uno de estos, los personajes. Es de particular interés para esta investigación considerar a las estructuras narrativas como una forma mediante la cual se marcan posiciones ideológicas, en tanto los personajes están inmersos en ellas.

Antes de revisar los elementos de la realidad narrativa, es importante tener claro cuáles son los componentes del sistema narrativo:

- a) *Narrador*: intermediario entre el lector y el mundo narrado. Involucra algunas precisiones respecto a las formas de enunciación y el problema del sujeto de la enunciación. Es importante, además, poner atención al lugar espaciotemporal del narrador, su grado de participación, su relación con otras fuentes de información, el nivel narrativo (metaficción) y el grado de confiabilidad del narrador.
- b) *Discurso narrativo* frente a otras formas de discurso.
- c) *Estrategias discursivas y narrativas* empleadas por el narrador para edificar la ficción.
- d) *Historia*: refiere a “ese mundo de acción humana construido por el relato que se define como su contenido narrativo” (Pimentel, 2017, p. 265).
- e) Aproximaciones al fenómeno de *la recepción*.

Estas variables posibilitan diferentes acercamientos analíticos; sin embargo, considero que es de gran ayuda identificar los tres aspectos que conforman la realidad narrativa del relato que se desea analizar: la historia, el discurso o texto narrativo y el acto de la narración. Si bien han sido esbozados en el apartado previo, este es el momento de definirlos con mayor precisión.

La propuesta de Luz Aurora Pimentel en *Relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa* (2017) arroja luz sobre este asunto: en primer lugar, es fundamental distinguir *la historia* o *contenido narrativo*, es la esfera en la que actúan los personajes y está “constituida por una serie de acontecimientos inscritos en un universo espacio temporal dado [...] un mundo en el

que los lugares, objetos y actores entran en relaciones especiales que sólo en ese mundo son posibles” (Pimentel, 2017, p. 11); en segundo lugar, el *discurso o texto narrativo* es aquel plano que “da concreción y organización textuales al relato” (p. 11); y, en tercer lugar, el *acto de la narración* es, como Pimentel (2017) lo considera, “el mundo narrado está conformado por dos aspectos: la historia (mundo) y el discurso (narrado) que se interrelacionan de diversas maneras, mientras que el narrador como mediador toma a su cargo el acto de la narración” (pp. 11-12). Estos tres aspectos están íntimamente relacionados y no se dan aislados.

Identificar los elementos que conforman la realidad narrativa es esencial para conocer y reconocer el trabajo de los escritores, a partir del cual los lectores podemos aproximarnos a mundos espaciotemporales específicos. Un mundo narrado o universo diegético es “un nivel de realidad en el que actúan los personajes; un mundo en el que lugares, objetos y actores son posibles” (Pimentel, 2017, p. 17). Un relato cualquiera se materializa en la imagen de un mundo narrado y en él se conjugan la historia y el discurso. Todos los datos y referencias que describan y articulen aquel mundo se conocen como información narrativa, en otras palabras: “su ubicación espaciotemporal, sus acontecimientos, sus moradores, los objetos que lo amueblan y las posturas ideológicas que en él pugnan” (Pimentel, 2017, p. 19). Existe la posibilidad de transmitir por diversos medios de representación y significación una misma historia, de manera que esta es “una serie de acontecimientos ‘entramados’ y, por lo tanto, nunca es inocente justamente porque es una ‘trama’, una ‘intriga’: una historia ‘con sentido’” (Pimentel, 2017, p. 21). Identificar la historia en un relato permite conocer la disposición de esos acontecimientos para comprender la trama.

En su texto, Luz Aurora Pimentel indica que existen principios para seleccionar la información narrativa. Uno de ellos es conocido como cuantitativo, y a partir de este se identificarán los elementos constituyentes de un relato, es decir, el mundo narrado en sus aspectos esenciales (espacial, temporal y actoral). Considero que esta forma es relevante para los propósitos de esta investigación porque ayudará a percibir cuál o cuáles aspectos destacan o cómo se articulan en los mundos narrados, y que, a su vez, serán de utilidad para identificar la propuesta estética de Elena Garro en *La semana de colores*. Por lo tanto, será de utilidad aproximarse a “los detalles con los que se describen lugares, objetos e incluso los actores (en

tanto que ‘objetos’ a describir) que pueblan este mundo narrado” (Pimentel, 2017, p. 22) como forma de percibir la dimensión espacial del relato.

El segundo de ellos será identificar las “estructuras temporales utilizadas en la presentación de los acontecimientos” (Pimentel, 2017, p. 22). Finalmente, en el tercero se dilucidan “las distintas formas de presentación de los personajes y de su discurso, así como de las relaciones que establecen entre sí y las funciones narrativas que cumplen” (Pimentel, 2017, p. 22). Estas serán las tres etapas que componen el análisis de los cuentos seleccionados: “La culpa es de los tlaxcaltecas”, “El zapaterito de Guanajuato”, “¿Qué hora es?”, “El anillo”, “Perfecto Luna” y “El árbol” del cuentario de Elena Garro.

1.2 Consideraciones sobre el espacio

Con motivo de la reedición de *Los recuerdos del porvenir* (2019), la editorial Alfaguara ofrece breves ensayos de escritores sobre este trabajo en particular y sobre la obra de Elena Garro. Gabriela Cabezón Cámara en “Un día latinoamericano” considera que “Elena Garro escribía distinto, no por impostura o artificio, sino por ser la dueña de un tímpano cuestionador, de una sensibilidad turbulenta e indócil. Su mirada tremendamente creativa, no le daba tregua” (Cabezón, 2019, p. 319). En efecto, Elena Garro es poseedora de una prosa destacada en el mundo hispanohablante. Las decisiones respecto al empleo de los sistemas descriptivos, a partir de los cuales construye la dimensión espacial, son uno de los elementos que resaltan en su trabajo narrativo; para muestra, el siguiente fragmento del texto “La semana de colores”:

Eva y Leli se escapaban de su casa para ir a la colina de girasoles gigantes. Desde su altura estratégica, sentadas en el suelo, dominaban el patio y el corral de la casa de don Flor. Había tanta luz, que la casa, el patio y el corral, les quedaba al alcance de la mano. Desde la colina podían ver las ollas, las piedras, las sillas y los ixtles. La casa era redonda y pintada de blanco parecía un palomar. Por dentro tenía todos los colores, pero eso no lo supieron un tiempo después. Don Flor no se vestía de blanco, como los otros hombres, ni llevaba sus pantalones. Su traje era largo, color bugambilia [sic] y parecía una túnica. Llevaba el cabello cortado a la “Bob”, igual que las niñas, y en las tardes se sentaba en el patio o en el corredor de su casa, a tejer

canastas y a platicar con los Días. Desde la colina ellas lo veían tejer los mimbres y los ixtles blancos. Todos los días eran de distinto color. A veces la semana estaba incompleta y don Flor platicaba sólo con el Miércoles y el Domingo. A veces estaba cuatro veces seguidas con el Lunes. (Garro, 2006, p. 80)

Inmediatamente podemos identificar algunos de los atributos con los que dota a los objetos. Es la descripción uno de los procedimientos empleados principalmente para generar la ilusión de espacio. Luz Aurora Pimentel (2017) apunta que:

Para ‘representar’ –es decir, para significar– los lugares de un relato, los actores que lo pueblan, y los objetos que lo amueblan, el narrador-descriptor recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no sólo una ‘imagen’ sino un cúmulo de efectos de sentido. (p. 25)

A partir de la representación se detona la generación de sentido. En el ejemplo citado, Leli y Eva van a la colina, una elevación natural no tan alta como una montaña, particular, con girasoles gigantes; este espacio se reconoce en el texto como un lugar privilegiado, pues les permite tener una visión en perspectiva del patio y el corral, sitios desde donde pueden observar a don Flor tejer mimbres e ixtles. Pimentel, añade: “Son entonces los sistemas descriptivos –es decir, una red significativa de interrelaciones léxicas y semánticas determinada por uno o varios modelos de organización– los que como una criba seleccionan, organizan y limitan la cantidad de detalles que habrán de incluirse” (2017, p. 25). Gracias a dichos sistemas descriptivos, se selecciona, organiza y limita la cantidad de información; por ejemplo, la forma de la casa de don Flor se enuncia como redonda, posee un corredor, un patio y está pintada de color blanco “como un palomar”.

Desde el momento en que se opta por tal o cual nombre (no es un departamento o una casona, sino una casa) ya se está ejerciendo uno de los procedimientos de enunciación por medio del que se despliega el tema descriptivo y los elementos que lo conforman; por ejemplo, patio, corredor, cuartos, puerta, ventanas, zaguán, porque “el nombre del objeto a describir –mismo que inmediatamente se constituye como tema descriptivo– se enuncia, anunciando así el inicio de la descripción; luego, el tema descriptivo se despliega en una serie de atributos, partes y/o ‘detalles’ que van ‘dibujando’ el objeto” (Pimentel, 2017, p. 25).

En este ejemplo se presentan dos relaciones de tipo taxonómico: 1) dimensional: con las distintas partes de una casa, la colina, la casa de las niñas y la casa de don Flor); y 2) temporal: respecto a los días (aunque la propuesta de este último es de transgresión pues en este relato “a veces la semana estaba incompleta”). A través de estas formas de organización se genera un efecto de referencia espacial y organizacional del texto. Así lo considera Luz Aurora Pimentel (2017):

Los modelos pueden ser tipo lógico-lingüístico como el de las dimensiones (dentro, fuera; encima, debajo; arriba, abajo, al centro, al fondo; a la izquierda, a la derecha); de tipo taxonómico (las distintas partes de un árbol, de una planta, del cuerpo humano); espacial (entre otros, el modelo taxonómico dimensional de las tres dimensiones: verticalidad, horizontalidad, prospectividad; temporal (las horas del día, las estaciones del año), o cultural (el modo de la pintura que permite describir un lugar como si fuera un cuadro; modelos arquitectónicos, musicales...). La lista desde luego no es exhaustiva; cualquier forma de organización de nuestro conocimiento o percepción del mundo es susceptible de una utilización descriptiva, convirtiéndose en el sistema de referencia y principio de organización del texto. Saturar el o los modelos elegidos contribuye a ordenar la descripción, pero también a crear la sensación de que su clausura es “natural” y “necesaria”. (p. 26)

En el cuento “La semana de colores” estos modelos de organización aparecen como:

Lógico- lingüístico	“Sobre las piedras blancas del lavadero” (p. 77)
	“colgado en la pared” (p. 80)
	“por dentro tenía todos los colores” (p. 80)
	“sobre unos petates” (p. 81)
	“derribado en el suelo” (p. 83)
	“En el centro del patio” (p. 84)
	“De uno de los muros rojos colgaban unos collares de cochas negras” (pp. 86-87)
Taxonómico	“En la puerta de la casa” (p. 83)

	“Las hizo entrar a un zaguán minúsculo pintado de color lila. De ahí al patio redondo” (p. 83)
	“Las puertas de los cuartos daban a ese patio y estaban todas cerradas. Cada puerta era de color distinto. Las ventanas daban al corral. La casa era igual a un palomar” (p. 83)
Espacial	“La colina [...] desde su altura estratégica” (p. 80)
	“bajaron la colina” (p. 81)
Temporal	“Durante toda la mañana” (p. 77)
	“Una tarde” (p. 81)

A partir de estos recursos descriptivos se logra una “ilusión” que detona o despliega códigos en la mente del lector. Estos espacios son el panorama en el que “suceden los acontecimientos y reciben también características distintivas y se transforman en lugares específicos” (Bal, 1990, p. 15). También se podría dar el caso de lugares que no son definidos pero cuya materialidad se intuye, como lo afirma Mieke Bal (1990): “Cuando la localización no se ha indicado, el lector elaborará una en la mayoría de los casos. Imaginará la escena, y para hacerlo, habrá de situarla en alguna parte por muy abstracto que sea el lugar imaginario” (p. 51).

Esto ocurre, por ejemplo, en “Perfecto Luna”: “Tal vez serían las once y media de la noche cuando Perfecto Luna pasó las últimas casas del pueblo” (Garro, 2006, p. 181). Aunque más tarde se mencionan otros pueblos (como Actipan, Acatepec, San Pedro, municipios de los estados de Puebla y Guerrero, México) no sé sabe con exactitud cuál es el pueblo del que huye Perfecto Luna. Podría no parecer importante este “pueblo” abstracto que puede ser cualquier pueblo de México; sin embargo, es relevante para la estética de Elena Garro porque completa la idea de anonimato de estos pueblos.

La dimensión espacial es importante en la imaginación humana, ya que en el relato “nos referimos más bien a la ‘ilusión del espacio’ que se produce en el lector gracias a una serie de recursos descriptivos altamente codificados” (Pimentel, 2017, pp. 26-27). En otras

palabras, ocurre un fenómeno de iconización⁴. Yuri Mijáilovich Lotman prestó atención a esta dimensión en el trabajo titulado “El problema del espacio artístico” en la obra *Estructura del trabajo artístico* (1982), donde apunta que incluso si imagináramos un concepto generalizado, carente de rasgos definitorios e intentáramos definir sus rasgos, la mayoría de estos tendrían un carácter espacial; conceptos como *infinito* o *universal* nos servirían en este ejercicio puesto que:

El carácter especial de la percepción visual del mundo inherente al hombre y que tiene como resultado el hecho de que, en la mayoría de los casos, para la gente los denotata⁵ de los signos verbales sean ciertos objetos visibles espaciales, conduce a una cierta percepción de los modelos verbales. (Lotman, 1982, p. 270)

Esto permite construir, por medio de la imaginación, modelos espaciales de conceptos, incluso de aquellos que no son de naturaleza espacial. Retomando la falta de asignación de nombre al lugar donde habitó Perfecto Luna, este cumplirá con una función a nivel de discurso narrativo, ya que la idea del hecho pudo suceder en cualquier municipio de esa región para reforzar la sensación que la existencia de los indígenas en México es negada.

Otra consideración más respecto al proceso que involucra la iconización semántica o discursiva, es que al dotar de atributos se produce una ilusión de referencia. Genette los llamó “connotadores de mimesis”, mientras que Barthes, “efectos de realidad”; a través de ellos se logra edificar en la imaginación del lector el efecto de espacio: “Su puerta y sus paredes eran anaranjadas [...] y del techo colgaban mazorcas de maíz” (Garro, 2006, p. 91). Al cumplir con una función que los particulariza, estos adjetivos permiten completar la dimensión del espacio; “sin embargo, un texto artístico no es la copia de un sistema: se forma a partir de realizaciones significantes y de realizaciones significantes de sus exigencias” (Lotman, 1982, p. 278), no es una reproducción mimética, sino alude a ella como referencia.

⁴ Para Yuri Lotman (1982), este término se refiere al proceso en el que un signo adquiere connotaciones y asociaciones más allá de su significado original y encuentra su influencia en factores sociales, históricos o lingüísticos, como en este caso.

⁵ En el contexto de la semiótica, este término se emplea para enunciar al referente, objeto o entidad presente en un acto de comunicación. Es uno de los elementos presentes en la relación entre el signo y su referente en un contexto cultural o comunicativo determinado.

Ahora bien, ¿qué sucede cuándo se menciona el nombre propio de un espacio o ciudad para hacer referencia al lugar donde acaecerán algunos eventos o acciones? Esta circunstancia es posible en la medida en que se pretenda lograr un producto de función ideológica, porque no se trata de un lugar neutro, sino de uno ideológicamente orientado. Así lo podemos percibir en el cuento “El zapaterito de Guanajuato” cuando Loreto Rosales describe a la Ciudad de México:

La mentada avenida era como todas las calles de la ciudad de México: cerrada por paredes y por casas, sin desembocadura al campo. La luz por allá es muy blanca y sin verdura, y a esas horas del mediodía, con los ojos sin sueño, los pies andados y el estómago limpio, cansa. En mis ochenta y dos años ya he visto mucho, pero nada tan desamparado como los mediodías de la nombrada ciudad de México. (Garro, 2006, p. 34)

Aunque la descripción se podría considerar muy lacónica, es lo contrario, pues el nombre propio sintetiza toda la realidad y, a su vez, permite enmarcar la percepción de un hombre proveniente del campo ante la inmensidad del asfalto.

A propósito de este contraste suscitado entre el lugar de origen de Loreto Rosas, el campo y la ciudad, Mieke Bal (1990) postula la relevancia de la subdivisión de lugares para desarrollar una organización espacial con consecuencias ideológicas: “Cuando cabe relacionar varios lugares, ordenados en grupos, como oposiciones ideológicas y psicológicas, el espacio podrá operar como un importante principio de estructuración” (p. 52). Incluso las fronteras de estos lugares (campo–ciudad, dentro–fuera) cobrarán relevancia como mediadores. Lotman (1982) lo consideró imprescindible porque:

El límite divide todo el espacio del texto en dos subespacios que no se interceptan recíprocamente. Su propiedad fundamental es la impenetrabilidad. La forma en que el límite divide el texto constituye una de sus características esenciales. Puede ser en propios y ajenos, vivos y muertos, ricos y pobres. Lo importante es otra cosa: el límite que divide el espacio en dos partes debe ser impenetrable, y la estructura interna de cada uno de los subespacios, distinta. (p. 281)

No obstante, en el caso de estéticas como la de Elena Garro, estas fronteras se pueden fragmentar para permitir filtraciones con consecuencias en el discurso:

Al anochecer llegamos a la ciudad de México. ¡Cómo había cambiado, Nachita, casi no pude creerlo! A las doce del día todavía estaban los guerreros y ahora ya ni huella de su paso. Tampoco quedaban escombros. Pasamos por el Zócalo silencioso y triste; de la otra plaza, no quedaba ¡nada! Margarita me miraba de reojo. Al llegar a la casa nos abriste tú. ¿Te acuerdas? (Garro, 2006, p. 10)

Si bien estas fracturas no son el principal objetivo de este trabajo, sí lo son para las generalidades estéticas de una obra en la que los personajes cobrarán mayor relevancia.

Para concluir este apartado, revisaré la categoría que ha permitido entender cómo el espacio y el tiempo han sido asimilados de la realidad: el cronotopo. Este concepto se produjo desde la matemática y la física (ciencias duras por excelencia), pero también es aplicable al estudio de la literatura. El cronotopo literario es “conexión esencial de relaciones temporales espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtín, 1989, p. 237); dicha asimilación ha permeado en la forma y el contenido de un texto literario. La intención de abordar este tema al final de esta sección es la de vincular el espacio con el tiempo, ya que ambos constituyen el principio básico del cronotopo.

El cronotopo artístico literario es forma y contenido, tal como lo postula Bajtín (1989): “El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio a su vez se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia” (p. 238); se encuentra no sólo en lo material, sino también en el lenguaje, su presencia tiene implicaciones más profundas a nivel argumental porque “son los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales [...] En el cronotopo se enlazan y desenlazan los nudos argumentales” (Bajtín, 1989, p. 400). La propuesta de Bajtín hace una revisión de tres cronotopos novelescos antiguos: la novela de aventuras y de prueba, la novela de aventuras costumbrista, así como biografías y autobiografías. Dicho recorrido le permitió identificar variantes en la novela para así revelar los “nuevos” elementos creados en el territorio europeo.

La gran revisión llevada a cabo por Bajtín (1989) le permitió señalar motivos con carácter genérico, típico; tales motivos cronotrópicos son el de camino, encuentro, castillo, umbral y metamorfosis. El cronotopo, a pesar de ser identificado como una “casi metáfora” de la realidad, permite identificar la representación de imágenes, espacios y tiempos definidos, a

través de los cuales se perciban las “señas del tiempo –del tiempo de la vida humana, del tiempo histórico– en determinados sectores del espacio” (p. 401).

De tal forma que podamos comprender que estas imágenes artístico-literarias son expresiones del lenguaje, ya que “es cronotópica la forma interna de la palabra– ese signo mediador con cuya ayuda las significaciones espaciales iniciales se transfieren a las relaciones temporales (en el más amplio sentido)” (p. 401). Tiempo y espacio están intrínsecamente relacionados, de esa manera forman el marco para proyectar imágenes de personajes cuya relevancia en la narrativa es del interés de esta investigación.

1.3 Consideraciones sobre el tiempo

En 2019, Gabriela Cabezón Cámara, figura de la escena literaria contemporánea latinoamericana, escribió un ensayo titulado “Un día latinoamericano” para la reedición de *Los recuerdos del porvenir*. En el recuento de las razones por las cuales dicho trabajo merece ser incluido en las obras literarias cúspides de la región, destaca la de ser un producto artístico transgresor y enigmático. Además, Cabezón considera que Garro “logra narrar este oxímoron genial: cómo el tiempo queda abolido en los asesinatos de los cuerpos que no importan” (2019, p. 315). El dominio del manejo temporal es lo que llama la atención porque “lo que hace Garro es excepcional, es representar eso que no estaba representado aun, la experiencia del tiempo en este subcontinente en el que la Conquista no se acaba nunca” (p. 317). Considerando lo anterior, podemos identificar el dominio de las nociones temporales como un rasgo de sus novelas y sus relatos cortos.

Para tener claro cómo se emplea la dimensión temporal, debemos identificar la diferencia existente entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. Mientras que primero es el tiempo de la diégesis, el segundo refiere a un seudotiempo, como lo consideró Genette en *El discurso del relato* (1972) en el apartado dedicado al orden.

Las características esenciales de cada uno se presentan a continuación:

Tiempo diegético o tiempo de la historia	Tiempo del discurso
La historia narrada establece relaciones temporales que imitan la temporalidad humana real; se miden con los mismos parámetros y	La disposición particular de las secuencias narrativas, con lo cual se traza la sucesión no temporal sino textual.

tienen los mismos puntos de referencia temporal.	
--	--

Ahora bien, el tiempo de la historia lo podemos identificar en las marcas que sirven de referencias al tiempo real (humano) como lo conocemos, mientras que el tiempo del discurso está en función del orden de las secuencias narrativas o de cómo son presentados los sucesos en el texto; así lo señala Luz Aurora Pimentel (2017) al abordar el principio de concordancia:

Los acontecimientos se narran en el mismo orden en el que ocurren en la historia. Sin embargo, la secuencia textual no siempre coincide con la sucesión cronológica, produciéndose así relaciones de discordancia que son, de hecho, las que dibujan las “figuras” temporales más interesantes. (p. 42)

Al igual que Luz Aurora Pimentel, Monika Fludernik (2009) considera que estas discrepancias merecen atención porque representan un aspecto importante de la narración: “*On the other hand, discrepancies between story time and discourse time must also be taken into account*”. [Por otra parte, las discrepancias entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso deben tomarse en cuenta] (p. 32); sin embargo, estas solo existen como resultado de la presencia de dos líneas temporales a lo largo del texto, que además dan sentido a los acontecimientos presentados considerando tanto su disposición en el texto como su cronología diegética.

Adicional al principio de concordancia, es importante considerar la duración del tiempo, el cual, a pesar de ser una ilusión, permite cuantificar los acontecimientos ficcionales; para tal caso, sirve identificar periodos de tiempo (años, días, horas). No obstante, estos serán percibidos por el lector de una forma diferente porque su experiencia “depende finalmente del espacio para ellos destinado en el texto narrativo; dicho de otra manera, la experiencia temporal que vive el lector depende no tanto del tiempo diegético en sí, sino del tiempo del discurso” (Pimentel, 2017, p. 43). Finalmente, el tercer rasgo del tiempo es su posibilidad de repetición, la frecuencia con la que se presentan tales relaciones de concordancia o discordancia, es decir, cuántas veces “sucede” un acontecimiento en la historia; cuántas se “narra” en el discurso (Pimentel, 2017, p. 43).

De los tres rasgos antes descritos, los de concordancia son los que tienen una mayor repercusión en la percepción de lector, dado que generan la sensación de que ocurren en el momento en que son leídos; mientras que los de discordancia “señalan el ser de artificio de todo relato, creando así figuras temporales con significación narrativa y con funciones específicas” (Pimentel, 2017, p. 43). Tanto Fludernik como Pimentel los consideran interesantes, puesto que trastocan el orden y generan efectos dignos de atención, verbigracia y rupturas temporales.

Ahora bien, ¿cómo se define el orden que se establece entre el tiempo de la diégesis y el del discurso? Como “una relación de secuencia entre el orden cronológico en el que ocurren los acontecimientos y el orden textual en el que el discurso los va narrando” (Pimentel, 2017, p. 44). Es así como las rupturas temporales también se pueden identificar como anacronías (analepsis o prolepsis); ambos son recursos empleados en un texto, incluso en aquellos que podrían aparentar ser sencillos, bien para dar antecedentes o para articular un pasado del mismo relato.

En breve, lo que se narra primero no necesariamente ocurrió antes en el tiempo de la historia. Por ejemplo, se puede identificar una analepsis cuando se suspende el relato en curso para evocar un suceso que acaeció antes del punto en el que ahora ha de inscribirse en el discurso narrativo. Del mismo modo, una prolepsis suspende el relato, pero para “anunciar un acontecimiento que, diegéticamente, es posterior al punto en que se le inserta en el texto” (Pimentel, 2017, p. 45).

Con la intención de evitar confusiones, es fundamental clarificar que, a pesar del tiempo gramatical seleccionado para narrar, el relato primero (también conocido como relato en curso) es aquel donde ocurre la fragmentación y es el presente del mundo de acción, a partir de él se identificará el pasado o el futuro “de modo que la propia secuencia analéptica o proléptica puede actuar como el relato en curso a partir del cual se proyecten otras anacronías” (Pimentel, 2017, p. 45).

Aunque el siguiente recuento del relato “El Duende” no forma parte de la selección que analizaré en este trabajo de investigación, sí es parte de los textos de *La semana de colores*, por eso las referencias conceptuales anteriores estarán ejemplificadas por dicho relato. Daré

cuenta de estos conceptos iniciales: relato primero, tiempo de la historia y del discurso, orden de los acontecimientos, textual y fracturas o anacronías: analepsis y prolepsis.

Eva y Lelinka son hermanas. Leli cuestiona a Eva acerca de la muerte y sobre la belleza del otro mundo; Eva tiene certeza de la muerte, de que ahí no tendrán cuerpo, además presume su amistad con El Duende, habitante del jardín, el cual, supuestamente, la protege. Eva invita a su hermana a que se bañen en el pozo, se desnudan, sacan agua helada del pozo, se bañan. Leli observa las plantas a su alrededor y descubre una hoja de un verde más oscuro con venas más claras; la corta, la mordisquea, es dulce, corta más, las come.

Se percibe orgullosa de su descubrimiento, pero cuando iba a reírse satisfecha siente que una aguja le atraviesa la lengua; se queda quieta, las encías empiezan a crecerle, se da cuenta de que está envenenada. Se inclina, corta un ramo de hojas venenosas, se las ofrece a su hermana haciéndole saber que son muy dulces.

Eva acepta agradecida el regalo, las come mientras Leli deseaba que muriera con ella; le suplicó a Dios que así fuera. De pronto su hermana abre la boca, saca la punta de la lengua, mira a Leli y con espanto la llama “¡Mala!”. Leli desnuda sale huyendo, se pierde entre los árboles mientras Eva vuelve a llamarla “¡Mala!”. Leli cae muerta, la tienden en la cama, a su lado yace Eva.

La mañana siguiente, contempla el que cree el día de su muerte, pero descubre que Eva la mira con asco desde la cama contigua. Elisa, la madre de ambas, las vigila constantemente después del incidente. Leli se da cuenta de que ninguna de las dos está muerta y se siente defraudada, su hermana mentía sobre su supuesta amistad con el poderoso Duende, quien había de protegerla, porque aquella hoja les había hecho el mismo daño. Elisa le pregunta sobre su deseo de matar a su hermana, quiere asegurarse de que Leli desconocía la cualidad venenosa de las hojas; sin embargo, Eva asevera con seguridad que lo sabía, además le confiesa que le había pedido a Dios que le ayudara a matar a Eva. Elisa se aleja de la cama, vuelve a llamarla “¡Mala!” y se acerca a la cama donde estaba Eva, se abrazan y lloran juntas.

Antonio, su padre, llega y mira con ojos asustados a Leli. Detrás de él vienen Estrellita y Antoñito. Estrellita, sola, de pie en medio de la habitación, parece asombrada como si su familia y sus crímenes le dieran vergüenza. Elisa toma en brazos a Eva para salir de la habitación seguida por todos los demás. Leli se queda reflexionando.

A las doce de día, Candelaria le lleva un caldo. Leli trata de hablar con ella, pero solo intercambiaron banalidades. Candelaria le pregunta cuándo dejará de hacer maldades. La tarde es interrumpida por varias visitas de sus padres quienes le hacen la misma pregunta cuya respuesta afirmativa de la niña los hace huir atemorizados.

Al anoecer, llega a la habitación Estrellita, se sienta a los pies de la cama de Leli quien le pregunta si alguna vez había visto al Duende. Estrellita le responde que no sabe de lo que le hablaba porque ella siempre estaba en el tejado observándolas y El Duende habita en el jardín. Leli le cuenta a Estrellita que quiso matar a su hermana para que estuvieran juntas. Elisa se da cuenta de que Estrellita ha estado en la habitación con Leli y se la lleva de ahí.

En los días siguientes, Estrellita mira desde el tejado a sus hermanas; Eva aún tenía llagas en la lengua y sigue ignorando a Leli. Una tarde, Estrellita sospecha que Eva ha tomado una decisión porque le sonreía con malicia a Leli. Eva le explica a Leli que ha sido el Duende, quién, por un enojo con ella, había puesto veneno en las hojas. Estrellita las observa mientras Leli y Eva se reconcilian. Estrella, asqueada, mueve la cabeza y mira con desprecio ese amor entre sus hermanas. Una teja se levanta a su lado y la niña mira con sorpresa al Duende, quien le pregunta si ella sabía que no había sido él. Estrellita, se lo asegura, así como que Eva es una mentirosa y Leli una matona. El Duende se quita el sombrero, se limpia el sudor de la frente y mira con alivio a su única amiga: Estrellita Garro.

El anterior cuento es el recuento del relato primero, narrado en su mayoría en tiempos verbales simples del indicativo: presente y pretérito. El tiempo de la historia comienza un día a las tres de la tarde, después del incidente, con el intento de muerte, transcurren un poco más de veinticuatro horas y luego un par de tardes más; es decir, el tiempo de la historia sería una semana, quince días a lo sumo. Podemos identificarlo por puntos de referencia a parámetros humanos, como “las tres de la tarde”, “al mediodía”, “esa tarde”, “al atardecer”, “durante un rato”, “en los días que siguieron”, por mencionar algunos. Por su parte, el tiempo del discurso se identifica en secuencias narrativas, las cuales son presentadas en un orden textual, empero algunas de ellas representan fracturas temporales, por ejemplo:

- Leli rememora el día en que se cortó un dedo con la navaja de su padre.

- Leli recuerda que a Eva no le da miedo lo oscuro ni columpiarse de las ramas más altas de los árboles y lo que le respondía cuando lo hacía, presumiendo su amistad con El Duende.
- Repaso de lo que respondía Eva cuando el padre las regañaba por aplastar los plátanos tiernos.
- Remembranza de la advertencia de Antonio.
- Leli piensa en su muerte y cómo será si se va sola, por lo que piensa en matar a su hermana.
- Leli cree que contempla el día de su muerte.

En estos acontecimientos hay algunas fracturas, dos pares de analepsis y una prolepsis. Todas ellas ayudan a completar la información de este incidente con la maldad y la muerte. De las secuencias enumeradas anteriormente: cuatro son analepsis porque presentan incidentes del pasado como las advertencias del papá, la valentía de Eva y las presunciones de su supuesta amistad con el duende; dos son prolepsis porque mencionan cómo será la muerte de las niñas. Ambas anacronías permiten profundizar en la complejidad de la relación de la familia Garro, es decir, de Estrella, Lelinca y Eva.

Siguiendo con las consideraciones del tiempo, se encuentra el concepto de tempo narrativo, relativo a la velocidad narrativa, rítmica, es decir, la “relación proporcional entre la duración de los acontecimientos en el tiempo de la historia y el espacio que se le destina en el texto narrativo” (Pimentel, 2017, p. 48); en otras palabras: cuánto espacio en la narración se dedica a cuánto tiempo.

En “El Duende”, la mayor extensión es para lo que comenzó a las tres de la tarde y terminó, aproximadamente, veinticuatro horas después. El tempo narrativo está constituido por cuatro movimientos esenciales: pausa descriptiva, escena, resumen y elipsis. La primera está fundada en la ralentización del tiempo de la historia; puede servir para presentar descripciones o cuando ocurre la contemplación de algún personaje, pero el tiempo no se detiene, lo que retarda el ritmo de manera perceptible. La escena refiere que “la duración diegética de los sucesos es casi equivalente (o por lo menos nos da la ilusión de serlo) a su extensión textual en el discurso narrativo” (Pimentel, 2017, p. 49). El resumen implica una duración mayor en tiempo diegético, pues sintetiza años o meses

en unas pocas líneas. Finalmente, la elipsis da la impresión de llevar al extremo la aceleración: “una duración diegética dada no tiene ‘lugar’ alguno en el discurso narrativo” (Pimentel, 2017, p. 49); es decir, se omite.

En el caso del relato “El Duende”, se puede identificar una pausa descriptiva cuando las niñas se van a bañar al pozo, Leli se envenena y decide compartir las hojas con su hermana; aunque su acción es interpretada como maldad, ella simplemente no quería morir sola. De la misma forma, se presenta un resumen después de que Elisa descubre a Estrella visitando la habitación de su hermana, pues “los días que siguieron” se narran solo en algunas líneas.

De los cuatro movimientos rítmicos, la pausa y la elipsis representan un tempo constante mientras que la escena y el resumen uno variable. De tal suerte que lo que ocurre con el incidente de la visita al pozo y el consumo de las hojas venenosas se presenta en un tiempo de la historia nulo, mientras que el del discurso tienen una extensión variable. En relación con el resumen:

El tempo es variable y cubre la distancia entre los dos polos extremos de aceleración: un resumen será más o menos detallado; es decir, más cercano a una escena si nos ofrece una mayor cantidad de información narrativa, o más cercano a la elipsis si es más sucinto; se puede narrar una escena con mayor o menor precisión, próxima a la pausa si abunda en detalles descriptivos, o más cercana al resumen si estos escasean. (Pimentel, 2017, p. 49)

Esto es lo que sucede en el relato de “El Duende”, un resumen que, por ser conciso, se parece más a una elipsis; solo tres secuencias narrativas acaecen después de este movimiento rítmico. Además, algunas de las secuencias se presentan como un monólogo interior indirecto: Leli “recordó” algunos incidentes con su hermana cuando se cortó con la navaja de su padre, cuando Eva se subía a las ramas de los árboles, o al negro de las mil y una noches. Este fenómeno da pie a “otro factor que incide en la distensión temporal perceptible en el monólogo interior que es la confrontación de dos duraciones diegéticas desiguales: la exterior y la interior” (Pimentel, 2017, p. 54).

Para concluir esta revisión de los conceptos necesarios que nos aproximarán al tiempo en los relatos, encuentro relevante el de frecuencia; es decir, las veces que un evento sucede en la

historia y en el discurso. Son tres los tipos básicos de frecuencia: la narración singulativa, la repetitiva y la iterativa. La primera ocurre en la medida en que un suceso se presenta una ocasión en la historia y también se narra una sola vez en el discurso. La segunda es un evento que ha sucedido solamente una vez en la historia, pero se narra más de una ocasión. Mientras que la última es el evento aconteciendo más de una vez, aunque solo lo encontraremos en un solo acto narrativo único.

Volviendo al relato de “El Duende”, encontramos frecuencia singulativa, repetitiva e iterativa. Singulativa en el evento del envenenamiento y en el momento en que Leli se corta con la navaja; repetitiva en la amistad entre el duende y Estrella; e iterativa en Eva columpiándose de las ramas más altas de los árboles, aquellas veces en que aplastaban los plátanos tiernos y cuando Estrellita las observaba desde el tejado.

De esta forma, es posible percibir el tiempo en los relatos. Tiempo y espacio son elementos que configuran el microcosmos donde los personajes, sus características y sus acciones cobrarán o no relevancia. Por lo tanto, el siguiente apartado estará dedicado al fenómeno narrativo del personaje.

1.4 El fenómeno narrativo del personaje

1.4.1 Antecedentes

Abordar la categoría del personaje implica la consciencia de enfrentarse con una entidad, a menudo, confusa, ambigua, polisémica y generalmente mal planteada. En primer lugar, la falta de claridad es originada por la tendencia de las descripciones a trasladar las generalizaciones de las personas a los personajes; en segundo lugar, por pensar que un personaje solo se construye a través de una detallada descripción física cuando en realidad, lo que hace y cómo lo hace también aportan a su construcción.

Por lo tanto, es primordial entender la materia prima de la literatura: los signos lingüísticos y cómo funcionan para detonar significados en el enunciado y de qué forma, en conjunto, han sido organizados en relación con criterios culturales y estéticos. Antes de llegar a una propuesta personal sobre el fenómeno del personaje, estimo imprescindible una breve revisión de los recientes trabajos de críticos y estudiosos contemporáneos de la literatura como Philippe Hamon, Monika Fludernik, Mieke Bal, Uri Margolin, Luz Aurora Pimentel y

Antonio Garrido, quienes brindan luces sobre este elemento importante de los textos narrativos: el personaje.

Philippe Hamon (1977), en el texto *Pour un statut sémiologique du personnage*, considera la noción del personaje como “una reconstrucción del lector como una construcción del texto” (p. 4). El fenómeno del personaje se completa y construye con la interpretación del lector. A su vez, la propuesta de Hamon pretende aproximarse a la noción de personaje distinguiendo una triple definición: en primer lugar, se encuentran los *personajes- referenciales*, a saber: históricos, mitológicos, alegóricos o sociales.

Todos remiten a un sentido pleno y fijo, inmovilizado por la cultura, a roles, programas y empleos estereotipados, y su legibilidad depende directamente del grado de participación del lector en esa cultura (deben ser aprendidos y reconocidos). Integrados en un enunciado, servirán esencialmente de “anclaje” referencial remitiendo al gran Texto de la ideología, de los clichés, o de la cultura; asegurarán entonces lo que Barthes llama en otra parte un “efecto de real”. (Hamon, 1977, p. 6)

En segundo lugar se encuentra la categoría de *personajes-shifters*, quienes son huellas de la existencia del autor en el texto, corresponde al lector la consciencia de los “diversos efectos de interferencia o de enmascaramiento pueden perturbar la decodificación inmediata del ‘sentido’ de tales personajes (es necesario conocer los presupuestos, el ‘contexto’” (Hamon, 1977, p. 6). Y, en tercero, los *personajes-anáforas* que son la expresión del sistema desplegado por la obra misma, mediante los cuales se activa “una red de llamadas y evocaciones” (Hamon, 1977, p. 7) que organiza y cohesiona el texto mismo. Para el autor estas categorías no son excluyentes, “un personaje puede formar parte, simultánea o alternadamente de varias de estas tres categorías sumarias: toda unidad se caracteriza por su polivalencia funcional en el contexto” (Hamon, 1977, p. 7).

Es así como la demarcación de Hamon (1977) le permite interpretar el personaje como concepto semiológico en el que el morfema se manifiesta por un significante discontinuo:

Será entonces definido por un haz de relaciones de semejanza, de oposición, de jerarquía y de ordenamiento (su distribución) que contrae, sobre el plano del significante y del significado, sucesiva y/o simultáneamente, con los otros personajes y elementos de la obra, tanto en el contexto próximo (los personajes de la misma

novela, de la misma obra) como en el contexto lejano (*in absentia*: los otros personajes del mismo género). (p. 7)

Aunque a esta investigación no le interesa realizar un estudio semiológico del personaje, se estima pertinente su revisión porque Hamon establece y revisa los niveles del análisis del fenómeno personaje a la luz de las unidades de sentido que se desprenden de él dentro del texto literario, las cuales permiten su descripción y análisis. Es así como el personaje es, a la vez, “colaboración de un ‘efecto de contexto’ (subrayado de relaciones semánticas intratextuales) y una actividad de memorización y de reconstrucción operada por el lector” (1977, p. 8) quien, al momento de la lectura, construye y completa de forma continua los atributos otorgados al personaje.

Construir y completar no son las únicas funciones a cargo del lector, también reconoce cuando en el texto se presenta un nombre propio geográfico, lo cual permite un “anclaje” referencial a un espacio; o bien, en el caso de nombres propios no históricos, llena morfemas “vacíos” que se irán gradualmente cargando de significación a través de descripciones, ocupaciones, roles sociales porque:

El significado del personaje [...] no se constituye solamente por repetición (recurrencia de marcas, de sustitutos, de retratos, de leitmotiv) o por acumulación y transformación (de lo menos determinado a lo más determinado) sino también por oposición, por relación frente a los otros personajes del enunciado. (Hamon, 1977, p. 10)

Este proceso será modificado de una secuencia a otra y será indispensable para el análisis y, de esa forma, ser capaces de identificar, “distinguir y clasificar los ejes semánticos fundamentales pertinentes que permiten la estructuración de la etiqueta semántica de cada personaje” (p. 7).

Considero a estas etiquetas de ayuda para mi análisis porque, a través de ellas, se puede identificar la gama y características de los personajes que conforman la estética de Elena Garro en *La semana de colores*, quienes son la expresión de su visión estética. Por ejemplo: mujeres que se saben víctimas, pero a la vez logran expresar valores humanos destacados socialmente como la señora Blanquita en “El zapaterito de Guanajuato”, porque es la única solidaria con Loreto Rosales y su nieto, Faustino Duque; o Nacha, quien es la única leal y

empática con la señora Laura, a pesar de ser “traicionera” en “La culpa es de los tlaxcaltecas”, por mencionar solo algunos. También están los personajes cuyas etiquetas semánticas de género, rol e ideología podrían ser impulsivamente ubicadas como menos favorecidas, pero sus acciones las hacen destacar en relación con cualquier otro personaje dentro de cada uno de los textos.

Hamon (1977) también estima pertinente diferenciar entre el ser y el hacer del personaje, así como la función y calificación de otros enunciados narrativos y descriptivos. Lo anterior para identificar si la fuente de la calificación es directa o indirecta, única o reiterada; deducida de una virtualidad exclusiva de acción o repetida; deducible de un acto funcional único o reiterado, para así ir detectando la relevancia de sus acciones, su naturaleza y juzgar o evaluar el origen de las caracterizaciones de uno o varios personajes.

Otra de las nociones importantes para la propuesta de Hamon (1977) es la de los actantes, entendidos como unidades semánticas del armazón del relato, también definidos “por un conjunto permanente y original de funciones y de calificaciones y por su distribución a lo largo del relato” (p. 15). Entre los antecesores de Hamon, quienes elaboraron modelos de actantes, se encuentran B. Souriau y Propp (1977), quienes (a pesar de las diferencias provenientes de las materialidades de cada uno, a saber: el teatro, el cuento popular o la sintaxis), son fundamentales para definir el modelo actancial que organiza cada secuencia narrativa.

Hamon (1977) afirma que “este juego entre el nivel actancial y el de los actores (personajes en sentido restringido) es el que con frecuencia define las orientaciones estilísticas de un autor” (p. 16). Tendencias relevantes para designar el conjunto de la obra de un escritor, a la vez que permiten acceder a la estructura actancial de una secuencia. Una vez dentro del “sistema” (el cuento o la novela), se pueden abrir las puertas de la coherencia paradigmática y sintagmática, es decir, sus clases de *personajes-tipo* y las leyes de su desarrollo secuencia, respectivamente. Esta es la génesis de la noción de *rol-temático* y en la cual se desarrolla por completo el personaje:

La no perturbación de esta estructura es, entonces, un elemento importante de su legibilidad; legibilidad vinculada al hecho de que el lector puede no solamente situar

un personaje en una escala de personaje-tipo y de relaciones de oposiciones y semejanzas, sino también prever ciertos desarrollos-tipo. (Hamon, 1977, p. 17)

Tales desarrollos de *rol-temático* pueden ser roles profesionales o roles familiares que “se pueden introducir entre la noción abstracta y general de actante y la particularizada e individualizada de actor” (1977, p. 17). Estas funciones materializan su inserción en un cuerpo social; una sociedad donde solo se aceptan y perciben individuos funcionales por sus roles profesionales, sus jerarquías, y al mismo tiempo determinan sus modos de relación con otros y con lo real-ficcional.

Finalmente, un concepto más revisado por Hamon (1977) es el de *etiqueta*, empleado para referirse al conjunto disperso de marcas, generalmente determinadas por las elecciones estéticas del autor, para generar una particular aproximación a las secuencias narrativas, por ejemplo:

En un relato en pasado y en tercera persona, la etiqueta en general está centrada en el nombre propio, provisto de su marca tipográfica distintiva, la Mayúscula, y se caracteriza por su recurrencia (marcas más o menos frecuentes, por su estabilidad (marcas más o menos estables), por su riqueza (etiqueta más o menos extendida), por su grado de motivación (por los vínculos entre el significante y el significado de la etiqueta). (p. 19)

El análisis de las etiquetas facilita entender al personaje como una construcción del texto más que una norma impuesta desde afuera de este. A lo largo del ensayo de Hamon es evidente su tendencia a la semiótica, sello distintivo de este crítico y estudioso literario. Las construcciones de los personajes convergen de los elementos narrativos que se vierten en el texto para conformar la realidad narrativa, razón por la cual estimo importante la anterior revisión de sus propuestas.

Por otra parte, Monika Fludernik (2009) en su libro *An introduction to narratology* centra la atención de su capítulo cinco en lo que ella llama “la superficie narrativa”. Tal “superficie” es el lenguaje narrativo, particularmente la forma a través de la cual las palabras y oraciones se convierten en historias; en sus palabras es: “the process by which, at the discourse level, elements susceptible to linguistic analysis serve to generate specific reader responses or even create the fictional world itself” [el proceso mediante el cual, al nivel del discurso, elementos

susceptibles de análisis lingüístico contribuyen a generar respuestas particulares en el lector, o incluso, crear el mismo mundo ficcional] (p. 40).

Aunque el planteamiento de los mundos posibles no es del interés de este trabajo, sí es un punto de partida que debemos tener en cuenta, dado que estos mundos posibles, espaciotemporales, son contruidos mediante palabras que crean oraciones donde se verbalizan y materializan los personajes y acontecimientos. Al igual que Hamon, Fludernik (2009) precisa que esto no sería posible sin la participación del lector quien “supplies missing information using concrete pictures and ideas of his/her own, although some aspects of the fictional world will always remain vague or unclear”. [provee la información faltante empleando imágenes e ideas concretas de sí mismo, a pesar de que algunos aspectos del mundo ficcional siempre permanezcan vagos o poco claros] (p. 40).

La autora afirma que los supuestos derivados de las palabras que han sido leídas conforman el proceso de lectura; además, generará expectativas, las cuales serán satisfechas o confirmadas e incluso, algunas veces, modificadas y detalladas en el transcurso de la lectura. Es así como, en la lectura, la contemplación e interpretación ocurren en el acto mismo. Hamon y Fludernik coinciden en el rol del lector en el reconocimiento y construcción del texto.

En el apartado *Fictional characters: how characters are introduced* [personajes ficcionales: cómo son presentados los personajes], Fludernik (2009) y el lingüista Eduard Paul Harweg (1978) sitúan la “referencia” como el primer procedimiento mediante el cual se presentan los personajes: apertura émica. Dicha presentación consiste en emplear un artículo indefinido y una frase que brinda información sobre otra palabra en la misma oración. Este es el principio en la construcción de una cadena de referencias, la cual irá marcando una guía para ayudarle al lector a abrirse camino en el texto. Este recurso se puede complementar con el uso de nombres propios y/o empleando metonimias o sinécdoques, las cuales proporcionan información sobre los personajes, o bien, acceso a los contextos espaciales de la historia.

Todos los anteriores son procedimientos para generar una referencia; sin embargo, también existen algunos cuya función consiste en detallar, dar cuerpo a los personajes como es la misión en el uso de modificadores descriptivos (adjetivos). De esta manera se irá

construyendo una imagen de quién es el personaje, lo que hace y cómo lo hace. Fludernik (2009) asevera:

The figures in a story may be indirectly characterized by their actions, and adverbs make a significant contribution to this process as they concretize actions and words and evaluate them too. It is not so much what a character does and says that is important, but how s/he behaves or speaks [...] The adjectives and adverbs used in the course of a text often contribute more extensively to characterization than a detailed, one-off description of a person's appearance or disposition such as those we regularly find at or near novel openings. [Las figuras en una historia pueden ser indirectamente caracterizadas por sus acciones y los adverbios tienen una contribución significativa en este proceso en la medida en que concretizan las acciones y las palabras, al mismo tiempo que las evalúan. No son solo importantes las acciones o lo que dice el personaje si no cómo se comporta y habla [...] Los adjetivos y adverbios empleados en el transcurso de un texto generalmente contribuyen extensamente a su caracterización, incluso más que una descripción excepcional de su apariencia o disposición como aquellas que solíamos encontrar en el principio o cerca del principio en los inicios de las novelas]. (p. 46)

En el mismo ámbito, la propuesta de Mieke Bal (1990) resalta la importancia de identificar y seleccionar los acontecimientos en las secuencias narrativas, pues a partir de ellos es que se podrá distinguir a los actores, aquellos que causan o sufren; no obstante, no todos los actores son funcionales, es decir, aquellos personajes cuyas acciones tienen una repercusión en la fábula. Los actores son quienes poseen una intención, aspiran a un objetivo:

Esa intención es el logro de algo agradable o favorable, o la huida de algo desagradable o desfavorable. Los verbos desear y tener indican esta relación teleológica y por ello se usan como abstracciones de las conexiones intencionales entre los elementos. (p. 34)

Además, a las clases de actores las denomina “actantes”, siendo un actante:

Una clase de actores que tienen una relación idéntica con el aspecto de intención teleológica, el cual constituye el principio de la fábula. A esa relación la denominamos función. (p. 34)

Producto de estas relaciones se establecen otras como sujeto-objeto y dador-receptor. En el caso de la primera, los objetos no son siempre personas, puede suceder que los sujetos aspiren a alcanzar cierto estado o condición; mientras que, en la segunda, la intención del sujeto no es suficiente para alcanzar el objeto, intervienen ciertos “poderes que o bien le permiten al alcance su meta, o bien se lo imposibilitan” (Bal, 1990, p. 35).

El dador es una clase de actor que “apoya al sujeto en la realización de su intención, proveen el objeto o permiten que se provea. La persona a la que se da el objeto es el receptor” (Bal, 1990, p. 36). Bal (1990) pondera que la existencia de los actantes es factor determinante para la existencia de la fábula: “En principio todos los actantes están representados en cada fábula: sin actantes no hay relaciones, sin relaciones no hay procesos, sin procesos no hay fábula” (p.36).

El modelo de análisis que propone Mieke Bal es estructural en la medida en que centra su atención en las relaciones entre los distintos tipos de fenómenos, aunque no necesariamente en los fenómenos mismos. La propuesta de la teórica y crítica holandesa, Mieke Bal, asume el desequilibrio entre actores y actantes porque una clase de actores puede comprender más de uno. Además, repara en poner atención a la forma en la que la configuración de estos elementos determinará ciertos principios como la duplicación, la competencia y el valor de la verdad.

El primero ocurre cuando existen distintos sujetos en oposición; un sujeto y un antisujeto. Mientras que un oponente enfrenta al sujeto, el antisujeto busca su propio objeto y, por consecuencia, puede encontrarse en contradicción con el primer sujeto.

El segundo principio permite especificar a los actantes con mayor precisión pues considera al “proceso de la fábula como la ejecución de un programa [...] cada ejecución presupone la capacidad del sujeto para realizarla. Esta posibilidad de actuar del sujeto, su competencia, puede ser de distintos tipos, lo cual nos conduce a una mayor especificación” (Bal, 1990, p. 41). La competencia se puede subdividir en: a) *determinación* o la voluntad del sujeto para proceder a la acción, b) el *poder* o la posibilidad y c) el conocimiento o la habilidad necesarios para llevar a cabo su objetivo. Todo esto estará determinado o bien, presente en la estructura actancial y contribuye a diferenciar ciertas categorías de actores: mentirosos, falsos héroes, portadores de verdad, etc.

Para concluir la propuesta de Bal, respecto al fenómeno personaje, resalta la existencia de un par de principios en el marco de referencia de la fábula, a saber, las *relaciones psicológicas, ideológicas y todo tipo de diversas oposiciones*. En relación con estas tres, la más pertinente para las intenciones de este proyecto es la segunda, ya que “los actores deben entrar siempre en contacto con las oposiciones ideológicas que rigen en el mundo en el que evolucionan. La oposición entre lo individual y los representantes del poder, es a menudo de importancia” (Bal, 1990, p. 44).

En los textos seleccionados para este análisis, el marco de referencia ideológico es de suma importancia en la medida en que, me atrevería a adelantar, las motivaciones de los actantes estarán determinadas por estas relaciones ideológicas, que podrían ubicarse en categorías simplistas como las de hombres contra mujeres, poseedores contra desposeídos, normales frente a los locos.

A continuación, resumiré la propuesta del canadiense Uri Margolin (1986); para él, los conceptos de personaje o persona (“character or person”) serán quienes sirvan para designar a un humano o un individuo con características humanas, quien exista en un mundo posible y tenga la capacidad de completar una posición argumental en un texto narrativo. En otras palabras, es un agente narrativo cuyos estados internos, propiedades mentales o modelos de personalidad pueden ser adscritos en las bases de la información textual. Esta definición de los agentes narrativos permite diferenciar la **caracterización** de la **construcción de personalidad**; la primera corresponde a la vinculación de ciertos rasgos mentales a un sujeto narrativo, mientras que la segunda a la afiliación de atributos compuestos con la intención de crear un retrato.

Por lo tanto, la caracterización permite crear inferencias a partir de los actos individuales del sujeto narrativo, particularidades de su apariencia. Ahora bien, se llega a la construcción de personalidad identificando la acumulación de ciertas cualidades de sucesivos actos, de la generalización de estos rasgos, función del tiempo narrativo, la categorización de aquellos atributos, la interrelación de estos en una red de jerarquías para definir la personalidad y, finalmente, la confrontación de esas características con actos subsecuentes para identificarlos como consistentes o no, dentro de la gama de acciones realizadas.

Es así como la construcción de personalidad es la sucesión de operaciones individuales del proceso de caracterización, de tal forma que el retrato final de un agente narrativo solo puede ser formulado cuando se ha leído por completo el texto. Por tanto, serán importantes los aspectos concernientes con actos verbales, mentales y físicos, además de aquellos elementos que describan la apariencia, costumbres, hábitos que singularicen al personaje o bien que lo definan en contraste o analogía con otros personajes.

La propuesta de Margolin tiene un punto de encuentro con la de Hamon en términos de la presencia de un código semiótico, el cual sirve como desencadenante para el significativo valor de las acciones de las características de personalidad porque:

This semiotic code itself will consist of life-world and literary subsets or components. Some norms of psychological inference held by readers are cross cultural, originating in the reader's Lebenswelt and transferred to alternative universes, while others are specific to a period or social group and are transferred by its members to the interpretation of literary texts as well. [Este código semiótico en sí mismo consiste en subconjuntos de componentes mundo-vida y literarios. Algunas normas de inferencia psicológica presentes en los lectores son interculturales, los cuales originan Lebenswelt (se refiere al mundo que los individuos pueden experimentar colectivamente) y ser transferidos a mundos alternativos, mientras que otros son específicos de un periodo o grupo social y también son transferidos por sus miembros a la interpretación literaria]. (Margolin, 1986, p. 207)

La coincidencia de ambos autores no es casual, porque al ser el lector ese elemento que completa y llena vacíos de significación, es imposible creer que ese individuo no posee o está inmerso en ese código cultural que será marco de referencia para su lectura. Además, entre los factores empleados por el lector en la interpretación del hacer humano, se encuentran marcos o secuencias, los cuales son "conventionalized, standardized sets of information about some more or less distinct types of human situations and activities". [conjuntos de información convencionalizados o estandarizados acerca de algunos, más o menos, distintivos tipos de situaciones o actividades humanas] (Margolin, 1986, p. 209). Estos marcos permiten reconstruir actos narrativos significantes y coherentes. De tal forma que la

interpretación será guiada por códigos simbólicos adscritos a estándares culturales como órdenes, amenazas, insultos, solicitudes, entre otros.

Posterior a la identificación de los actos como elemento central en la caracterización, Margolin (1986) sugiere poner atención en la forma, causa, propósito e intención de estos actos, así como en el contexto, el tiempo, lugar y las circunstancias. Todo lo anterior en una secuencia lógica que permita establecer las operaciones involucradas en este tipo de caracterización; sin embargo, es consciente de que identificarlos, categorizarlos y tipificarlos puede contribuir a este proceso en conjunto con la caracterización de propiedades a los actos, es decir, qué se hace y cómo se hace.

Los cuatro autores presentados en estos antecedentes tienen relevancia para la presente investigación porque, tanto el ser como el hacer de un personaje, son elementos fundamentales para comprender cómo se generan esos efectos de sentido a través de las palabras y crean un impacto en quienes los interpretamos y analizamos.

En conclusión, el personaje es, como elemento de la estructura narrativa, una categoría compleja, pero ayuda a entenderlo saber de la existencia de un código artístico imperante en cada momento histórico cuya presencia o rechazo hará de la obra artística-literaria digno objeto de análisis de los estudios literarios. ¿Es posible que existan en los personajes imposiciones de cada periodo artístico? ¿Qué sistemas de valores de época histórico-cultural están presentes en los personajes de *La semana de colores* de Elena Garro? ¿Será cierto, como afirma Antonio Garrido (1996), que “todo personaje es portador de los estigmas de su tiempo”? (p. 103).

1.4.2 Concepto, constitución y funciones

Para entender la entidad del personaje es prioritario definirlo, establecer cuáles son los elementos que lo integran y sus funciones; por tanto, es vital definir su concepto, indicar cuál es su constitución y funciones. A pesar de que el personaje ejecuta acciones, manifiesta perspectivas sobre cierto momento histórico (ficcional) no es una persona real.

Daré un ejemplo adicional con los personajes de *Nada* de Carmen Laforet (2014): Román y Juan. En mi experiencia en el empleo del texto con fines didácticos, ambos personajes despiertan una gran emotividad en los lectores, quienes toman partido y defienden o juzgan

el comportamiento de alguno de los dos. Ambos artistas, (Román, músico; Juan, pintor) capaces de manipular la realidad para proyectarla en su respectiva expresión artística; también lo son en otras dimensiones de su entorno e incluso de los ánimos de los lectores. A Román lo encuentran más encantador y encandilador que Juan.

En repetidas ocasiones, los rasgos que los convierten atractivos son aquellos que se concentran en dar cuenta las motivaciones psicológicas que se manifiestan en el peculiar comportamiento de ambos; pero, en realidad:

Las claves de su comprensión no residen ni en la biología, la psicología, la epistemología o la ideología sino en las convenciones literarias que han hecho de él (el personaje) un ejemplo tan perfecto de la realidad objetiva que el lector tiende inevitablemente a situarlo dentro del mundo real. (Forster en Garrido, 1996, p, 68)

A algunos lectores, las actitudes y comportamientos de Román y Juan les parecerán dignos de ser ubicados en un mundo real en el que se proyectaban como posibles dichos comportamientos. Y aunque el personaje no es una persona, los lectores podemos contribuir a la confusión del concepto, pues su misma existencia ha trascendido el lenguaje y se emplean sus nombres para hacer referencia a ciertos tipos de personas.

En el caso de los personajes que integran *La semana de colores*, en su mayoría, son asociados con rasgos biológicos y psicológicos que no los perfilan como futuros símbolos o prototipos pues son indígenas como en “La culpa es de los tlaxcaltecas”, “El zapaterito de Guanajuato” o “El árbol”; criminales como en “El anillo”; exconvictas como en “El árbol”; o empleadas domésticas como ocurre en “La culpa es de los tlaxcaltecas”.

No obstante, esa fractura o falla de la trascendencia social para aludir a rasgos de personas que coincidan con los de los personajes ficcionales los hace dignos de estudio. ¿Por qué la lealtad y complicidad de Nacha con la señora Laurita en “La culpa es de los tlaxcaltecas” no genera que pueda ser un símbolo cultural de lealtad? ¿De qué forma este personaje, mediante sus acciones, pone de relieve sus cualidades constitutivas? Antonio Garrido (1996) afirma que “el personaje se revela como carácter [y de esa forma] el carácter pone de relieve la dimensión ética del personaje” (p. 69). La lealtad de Nacha, por tanto, resalta su condición de nobleza.

La categoría del personaje es un fenómeno literario cuya constitución puede estar relacionada con la perspectiva que este tenga de la vida o su mundo interior. En ciertos momentos el personaje puede ser definido por sus rasgos psicológicos; sin embargo, no es el único elemento que lo configura. En general, es una forma de atraer la atención al personaje. Así como puede sucederle a quienes encontraban en la personalidad y conducta tan disímil de Juan y Román en *Nada* de Carmen Laforet, rasgos que inspiraban respeto o desprecio.

En más de una ocasión Juan puede ser etiquetado de machista por golpear a Gloria; en cambio Román, a pesar de estar también enmarcado por la violencia psicológica, puede ser identificado con rasgos que lo convierten en un ser enigmático y manipulador. Este proceso de interpretación no está tan errado, porque incurrimos en la práctica de determinar y “justificar el comportamiento de los personajes a la luz de la conducta y motivaciones de las personas reales” (Garrido, 1996, p. 73). Al percibir a los personajes con los ojos en una concepción de imitación de la realidad, se realiza una primera aproximación al fenómeno narrativo del personaje, la cual ubica e identifica a éste con el del ser y actuar de los seres de carne y hueso.

¿Poseen los personajes la capacidad de aglutinar las cualidades de una cierta ideología? ¿Puede ser, el personaje vocero, “encarnación” de ciertas estructuras de pensamiento de un determinado grupo social? La respuesta es afirmativa, con la justa advertencia que:

quien habla en un relato es un individuo socialmente enraizado, es decir, un portavoz de un grupo social que refleja, a través del correspondiente sociolecto, su correspondiente visión del mundo. Así, pues, el personaje puede funcionar o no como reflejo de la visión del mundo del autor sin que este hecho implique su enajenación. (Garrido, 1996, p. 75)

El personaje creado por Robert Linhart (2013) en *De cadenas y hombres*, es un intelectual que decide emprender una misión para dinamitar la explotación en una fábrica de Citroën en París, a quien “le duele esa mutilación del libre albedrío”, pero que, al mismo tiempo, experimentó cómo “me acostumbro y veo como ventajas el automatismo del trabajo” (p. 55). Vivenció la alienación de los obreros reducidos a la condición de objeto para poder comenzar una huelga, para participar en la resistencia. Linhart (2013), desde la sociología y filosofía,

creó este personaje para volcar sus pensamientos revolucionarios e incluso lograr la posibilidad de emancipación de las clases trabajadoras.

En conclusión, los personajes pueden coincidir o no con la ideología de quien los creó, aunque esta coincidencia no será rasgo suficiente para definirlos.

1.4.3 ¿Cómo se construye un personaje?

A pesar de la inexistencia de una fórmula para garantizar la creación y desarrollo de un personaje redondo o plano, sí hay ciertas características que articulan su construcción. ¿Cómo se dota a una entidad de identidad? Antonio Garrido Domínguez (1996) en *El texto narrativo* afirma que el proceso de asignar una identidad “se realiza de forma gradual y, de hecho, no se consuma hasta que el escritor pone el punto final” (p. 77). El autor establece que en la configuración de un personaje son tan importantes los atributos como el comportamiento de este fenómeno.

El origen de estas aportaciones se ubica en las ideas desarrolladas por Aristóteles en la *Poética*. Aunque la trascendencia de las ideas aristotélicas se puede percibir incluso en textos de los siglos XIX y XX, el personaje es un “complejo de rasgos y modos de representación” (Garrido, 1996, p. 82). Entre algunos de esos rasgos se puede encontrar la asignación de un nombre o bien aquellos adjetivos que reflejen las cualidades de comportamiento de un personaje pero que en suma van construyendo el fenómeno del personaje:

No dejar rastro de Perfecto Luna. Pero ¿qué nombre? No era tan fácil dejar de ser él mismo. Desde chico así lo nombraban y él había sido siempre Perfecto Luna, el albañil, el peón, el muchacho que servía para todo, porque así lo había enseñado su patrón. Ahora tenía que olvidarse de lo que sabía y volver a empezar para ser otro. Le dio tristeza de sí mismo: ¡tan servicial y tan alegre como había sido! Pero así es la vida: a cada uno su mala o buena suerte. Recordó los nombres de sus amigos. Crisóforo Flores: ni modo de llamarse así, era robar el ánimo de su amigo y, sin embargo, tal vez tendría que hacerlo. Crisóforo andaba siempre tan confiado, tan alegre, tan quitado de penas. Andaba como él había andado antes; Domingo Ibáñez era arriesgado, porque ése tenía las noches tristes. Justo Montiel tampoco, no fuera que le diera por matar a los amigos. (Garro, 2006, pp. 181-182)

El nombre que se asigna a un personaje es tan importante. Perfecto Luna era consciente de ello, pues a través de este se:

Permite agrupar todos los rasgos que dibujan su identidad [...] el nombre por sí solo no es suficiente para individualizarlo, es necesario definirlo empíricamente por el conjunto de rasgos pertinentes que distinguen su hacer y/o su ser de los otros actores. (Pimentel, 2017, p. 67)

Su relevancia irá definiéndose al momento de enunciarlo porque “a partir del nombre, el personaje va adquiriendo significación y valor, gracias a los procedimientos discursivos y narrativos de la repetición, la acumulación y la transformación” (Pimentel, 2017, p. 67). Perfecto Luna quiere ser sin perder su identidad, pero esta se define en la duda de quién será a partir de ahora, asimismo, en la diferencia con los otros, sus amigos. Tanto la identidad como la individualidad permiten diferenciar el hacer y el ser de los otros y Perfecto Luna lo sabe.

El nombre propio, signo de identidad del ser, aporta a los atributos que definen el personaje. Perfecto Luna es además el título del texto, siendo así epónimo y de suma relevancia para las acciones que se desarrollarán en el relato. Perfecto es un adjetivo que se torna nombre propio, ¿De qué forma contribuirá o no a entender los cometidos y las acciones que ejecutará este joven alegre y servicial?

Clasificados como *signos del ser*, entre ellos se encuentran:

Especialmente el nombre-en especial, el propio, aunque también el común con rasgos individualizadores- y el adjetivo (éste aporta atributos del personaje) El verbo, por su parte, se encarga de reflejar la actuación del personaje y, de forma simultánea, los cometidos que le son asignados. (Bobes como se citó en Garrido, 1996, p. 86)

La relevancia del nombre propio en esta revisión teórica radica en que, por medio de él, se pretenderá establecer un factor de cohesión del resto de características atribuidas a éste y que conformarán una realidad compositiva.

¿Existirán otros elementos que contribuyan a la excelencia de Perfecto Luna? La respuesta es afirmativa; principalmente aquellos alusivos a su conducta y que algunas veces justifican

su comportamiento y/o realización de ciertos cometidos en relación con otros elementos del relato. Si bien cada uno está diferenciado, su presencia es simultánea, de tal forma que:

Los atributos de identidad del personaje funcionan al mismo tiempo como signos de acción y relación: en cuanto caracterizadores aíslan, individualizan al personaje a través de la oposición con los rasgos de los demás personajes, pero de forma simultánea justifican el comportamiento del personaje en cuestión y las relaciones que establece con otros. (Garrido, 1996, p. 86)

1.4.4 Propuesta de método para el análisis

Dado el carácter de esta investigación, mi propuesta pretende dar cuenta de la figura del personaje y su interrelación con la existencia de dos elementos narrativos presentes en los textos: espacio y tiempo. Es así como este planteamiento pretende seleccionar la información narrativa en tres etapas: uno, cómo es descrito el lugar; dos, las estructuras temporales empleadas; y, tres, las formas o procedimientos mediante los cuales son presentados los personajes.

Primero, en lo relativo a la categoría del espacio, pondré atención a los sistemas descriptivos a partir de los cuales se construye la dimensión espacial para así dar cuenta de cómo la cantidad de detalles organizan y/o limitan los sistemas de representación espacial. Poniendo atención al tema descriptivo, el cual se manifiesta por procedimientos de enunciación que describen o sugieren atributos dimensionales o referencias espaciales y/o taxonómicos. De tal forma, al prestar atención a los modelos de organización empleados por Elena Garro, se pueda dar cuenta de cómo esto impacta el conocimiento o percepción del mundo posible presente en los textos.

En segundo lugar, cobra relevancia el tiempo de la historia y del discurso; siendo uno, las marcas del tiempo real humano y el otro la disposición de las secuencias narrativas. Será de utilidad identificar la concordancia o discordancia existente entre los antes mencionados, la duración, la frecuencia y las rupturas temporales.

Tiempo y espacio son elementos narrativos a través de los cuales se crea el microcosmos en donde los personajes se desarrollan, su ser y hacer se integran a estos otros componentes del texto literario y en conjunto conforman los elementos de la propuesta estética de un autor.

Finalmente, en lo relativo a este estudio de personajes y consciente del papel del lector en la reconstrucción y construcción del texto, identificaré los personajes referenciales, a saber, aquellos cuyo rol social desempeña un elemento de, lo que estimo, la capa ideológica de la estética de Elena Garro; también los ejes semánticos a través de los cuales se estructura la etiqueta semántica del personaje y su rol-temático, así como la forma en la que son calificados el ser y el hacer, es decir, lo que hace y cómo la hace, del fenómeno narrativo personaje.

De la misma manera, será relevante poner atención al uso de nombres propios; la participación de los personajes en acontecimientos relevantes para las secuencias narrativas. Todo lo anterior para resaltar los procedimientos presentes en la construcción de un personaje.

II. Análisis

Elena Delfina Garro Navarro fue una figura polémica en la narrativa hispanoamericana; sin embargo, recientemente se ha puesto atención a la necesidad de mirar su poética, discurso y estética en el marco de la fecundidad de recursos empleados en su compleja obra. Aunque su producción fue interrumpida por un periodo de exilio en Europa, la obra de mi interés, *La semana de colores* (1964), forma parte de un momento creativo definitorio porque está en el mismo momento histórico que *Un hogar sólido y otras piezas en un solo acto* (1958) y *Los recuerdos del porvenir* (1963), obras por las cuales se alaba la producción de Garro.

La semana de colores (1964) está conformada por trece cuentos, de los cuales he seleccionado los títulos siguientes: “La culpa es de los tlaxcaltecas”, “El zapaterito de Guanajuato”, “¿Qué hora es?”, “El anillo”, “Perfecto Luna” y “El árbol”. Son estos textos, los que sirven mejor para ejemplificar la estética de trasgresión que se gesta en este periodo y se mantendrá como constante en su producción. Uno de los más importantes rasgos es cómo, a través de los personajes que habitan en estas narraciones, se puede romper con el tiempo, con un rol de clase, de género y/o con una ideología. La marginalidad y la vulnerabilidad definen a los personajes, convirtiéndolos en agentes detonantes de algún tipo de ruptura.

2.1 “La culpa es de los tlaxcaltecas”

2.1.1 Espacio

En lo relativo al espacio, los recursos descriptivos empleados para construir la dimensión espacial son pocos; sin embargo, la mínima cantidad de detalles logra crear una percepción del mundo, un sitio cerrado que brindará una sensación de confianza. En primer término, el espacio donde germinará la idea de intimidad emocional será un lugar asociado con la preparación e ingesta alimentaria o bien, un espacio reservado solamente para quienes sirven a los dueños de la casa, pero, en el caso de este relato, la cocina será el lugar de confesiones de la patrona Laura Aldama a su cocinera Nacha, quien no sólo será el receptáculo de las acciones narradas por Laura, sino también la única capaz de comprenderla, la única de quien recibirá aprobación. Su empatía será fundamental para el desarrollo de la complicidad y devendrá en trasgresión de prejuicios de clase.

Entonces, el lugar descriptivo dominante es la cocina, los atributos que se enuncian son taxonómicos: “la puerta de la cocina” (p. 3), “junto a la estufa” (p. 3), “los mosaicos blancos” (p. 3), “y lo colocó sobre la mesa” (p. 4), “Se produjo un largo silencio en la cocina” (p. 14), “con los ojos puestos sobre las cacerolas amarillas” (p. 22), “agregó Nacha volviendo los ojos hacia el techo de la cocina” (p. 27), “Nacha miró con sus ojos viejísimos, para ver si todo estaba en orden: lavó la taza de café, tiró al bote de basura las colillas manchadas de rojo de labios, guardó la cafetera en la alacena y apagó la luz” (pp. 28-29).

En segundo lugar, será también dimensional: “afuera la noche desdibujaba las rosas del jardín y ensombrecía las higueras. Muy atrás de las ramas brillaban las ventanas iluminadas de las casas vecinas. La cocina estaba separada del mundo por un muro invisible de tristeza” (p. 4); “Desde que entré en la casa, los muebles, los jarrones y los espejos se me vinieron encima” (p. 11), “Laura se abrazó las rodillas y miró por los cristales de la ventana a las rosas borradas por las sombras nocturnas y a las ventanas vecinas que empezaban a apagarse” (p. 27). Esta sensación de división entre el espacio interior y el exterior propiciará un entorno apropiado para las confesiones que narra Laura a Nacha como si “La cocina estaba separada del mundo por un muro invisible de tristeza, por un compás de espera” (p. 4).

Muy pocos son los incidentes acaecidos en la cocina, como la preparación de la taza de café, el avistamiento del indio y su posterior recibimiento para el encuentro final con Laura, el lugar donde ella lo aguarda y se cumple con la espera; pero es, sin duda, un espacio propicio para la expresión de la intimidad de pensamientos de la patrona, la confesión de su traición, el matrimonio con su primo y todo lo que descubrió Laura que Pablo no es en comparación con las características de personalidad que sí tiene el indio.

Además, en este espacio doméstico, la casa donde se encuentra esta particular cocina también es un espacio de violencia, aunque esta ocurre en la habitación principal, estas acciones llegan a la cocina, por los dichos de Josefina quien se los cuenta a la cocinera; dicha violencia escala de golpear muebles a golpear personas: “La señora se quedó sin habla, mirando las manchas de sangre sobre el pecho de su traje y el señor golpeó la cómoda con el puño cerrado. Luego se acercó a la señora y le dio una santa bofetada. Eso lo vio y lo oyó Josefina” (p. 14),

Nacha sabía que era cierto lo que ahora le decía la señora, por eso aquella mañana en que Josefina entró en la cocina espantada y gritando: “¡Despierta a la señora

Margarita, que el señor está golpeando a la señora!”, ella, Nacha, corrió al cuarto de la señora grande. La presencia de su madre calmó al señor Pablo. (p. 15)

Otro espacio al cual se transporta Laura es el puente de Cuitzeo. La conexión con este espacio no solo es entre Michoacán y Guanajuato, sino también liga a Laura con la otra que fue; con el amor infinito entre ella y su primo marido. En el puente, la luz “produce catástrofes” (p. 5) y el “tiempo había dado la vuelta completa” (p. 5), un lugar en el cual comprende “que todo lo increíble es verdadero” (p. 6), el indio se acerca a ella, toca el coche y después caminan con destino a su casa, caminan “por la ciudad que ardía en las orillas del agua” (p. 8), donde la tierra está “llena de piedras secas” (p. 8).

Laura regresa sola a donde había dejado el auto. Después de algunos días, en el café de Tacuba (a la salida de éste), Laura se vuelve a encontrar con su primo marido, o quizá ambos se buscaban y los gritos y las piedras vuelven a encontrarlos en señal de que están en esa otra dimensión, en donde se encuentra la casa de su papá. Laura vuelve a escapar y regresa a la casa que habita con Pablo, pero de eso han pasado dos días. Este contraste entre espacios el que fue y el que es, refuerza la idea de Laura y la otra Laura, la del presente y la del pasado.

En el relato también se emplean nombres propios de un espacio o lugar “el famoso viaje a Guanajuato. En Mil Cumbres se nos acabó la gasolina [...] Un camionero nos regaló una poquita para llegar a Morelia. En Cuitzeo, al cruzar el puente blanco [...] Así llegué en el Lago de Cuitzeo” (p. 5), “llegamos a la ciudad de México [sic]” (p. 10). Los últimos, Cuitzeo y Ciudad de México, son repetidos en varias ocasiones con la intención de generar un contraste entre lo urbano y provincia; la ciudad, el entorno urbano el cual destruye el pasado y la memoria, se edificó sobre violencia y destrucción: “Un taxi me trajo por el periférico. ¿Y sabes, Nachita?, los periféricos eran los canales infestados de cadáveres... por eso llegué tan triste...” (p. 27), “Desde ese día, el señor mandaba el automóvil para que su mujer saliera a dar paseítos por el Bosque de Chapultepec” (p. 23).

Estos nombres propios abonan a la creación de un efecto de garantía de realidad, la cual también lleva una carga ideológica: la Ciudad de México, espacio cosmopolita, espacio con carga significativa histórica en la conquista de Tenochtitlán, espacio en el cual muy pocos lugares han sido dejados para reencontrarse con el pasado y la naturaleza como el Bosque de Chapultepec, donde se encuentra el Museo de Antropología e Historia, inaugurado en 1964.

A pesar de que hay pocos procedimientos que particularizan los sistemas descriptivos empleados en el texto, lo que se dice se completa y se presenta como suficiente para construir el espacio, se logra la iconización, la cual asocia elementos que describen el objeto para crear o recrear imágenes de estos en la mente de los lectores. Es así como el espacio en conjunto con el tiempo genera el microcosmos para el desarrollo de los personajes.

2.1.2 Tiempo

El recuento narrativo presentado anteriormente es el tiempo del discurso, es decir, la disposición de la secuencia narrativa presentada en el texto. Resalta en un primer momento el hecho de estar basado, principalmente, en relaciones de discordancia dado que los eventos relatados en la mayor parte del texto sucedieron previos al encuentro nocturno entre Nacha y Laura en la cocina de la casa. Una sucesión cronológica sería: la otra vida de Laura en el momento de la traición de los tlaxcaltecas, el incidente en Mil Cumbres, a continuación, Laura y Margarita regresan a la casa, el indio visita la casa. Laura va a su encuentro al café de Tacuba. Laura desaparece dos días.

Laura regresa a la casa con Pablo y Margarita, estos le prohíben salir, la visita un médico, acceden a ciertas visitas al Bosque de Chapultepec, Laura se escapa en una de esas visitas. Laura desaparece unas semanas para finalmente regresar de noche a su casa, en donde solo están Josefina, Nacha y Margarita porque Pablo se ha marchado a Acapulco. Laura habla algunas horas con Nacha hasta que llega su primo marido y se marchan juntos. El pseudo tiempo presentado es complejo, lo que se narra en cerca de veintisiete páginas, en realidad solo son unas horas, a esto me refiero al calificarlo de discordante.

Se identifican parámetros humanos que permiten aclarar el tiempo de la historia. Destaca, el empleo de anacronías, principalmente analepsis, que rompen con la narración cronológica. Las analepsis cumplen la función de presentar los antecedentes, no creo que sea justo decir que justifican el comportamiento de Laura, pero sí explican las acciones del discurso narrativo.

Entre las marcas del tiempo real humano se encuentran: “la noche”, “mitad de la mañana”, “al anochecer”, “A las doce del día”, “aquella mañana”, “las doce”, “el amanecer”, “unos segundos”, “anteayer”, “dos días”, “aquel mediodía”, “muchos días”, “al amanecer”, “esa

tarde”, “la noche”, “desde ese día”, “una mañana”, “las horas”, “último día”, “al anochecer”, “la tarde”, “diez días”, “semanas”, “hoy en la tarde”, “esta noche”, “la noche”, “en la mañana”; aunque la experiencia temporal no dependa de ellas, sí representan marcas humanas que dimensionan el relato de las acciones que componen la diégesis.

La discordancia entre el tiempo de la historia y el del discurso es un elemento que caracteriza este relato; muy pocas cosas ocurren mientras se narra y aunque las rupturas son perceptibles, generalmente con diálogos entre Nacha y Laura, estas intervenciones sirven de elemento que cohesionan las acciones narradas, refuerzan el vínculo de complicidad entre Nacha y Laura: “¿Sabes, Nacha?”, “¿No estás de acuerdo, nacha?” (p. 4), “Todo se olvida, ¿verdad Nachita?” (p. 6); además de agregar cierta fluidez al desarrollo, porque son espacios para demostrar que entre ellas no hay distancias marcadas por el rol temático de cada una:

—Yo soy como ellos: traidora —dijo Laura con melancolía.

La cocinera se cruzó de brazos en espera de que el agua soltara sus hervores. —¿Y tú, Nachita, eres traidora?

La miró con esperanzas. Si Nacha compartía su calidad traidora, la entendería, y Laura necesitaba que alguien la entendiera esa noche. (p. 4)

En lo concerniente a la frecuencia narrativa, es decir, cuántas veces sucede en la historia o cuántas se narra en el discurso, estamos en presencia de acontecimientos singulativos, suceden una vez en la historia y se narran solo una vez. Pero se sugiere que algunas de estas acciones, aunque se narran de forma singulativa, no acontecieron por primera vez, por ejemplo, la violencia que ejerce Pablo sobre Laura: “he aprendido a no respetar los ojos del hombre”. “También es cierto que no quería ver lo que sucedía a mi alrededor soy muy cobarde” (p. 9). También podrían justificar los adjetivos con los que él mismo se califica “Tienes un marido turbio y confuso —me dijo él volviendo a mirar las manchas de mi vestido” (p. 12) e incluso Nacha lo llama: “—¡Muy cierto! ¡Muy cierto que el señor es fregón! —dijo Nacha con disgusto” (p. 12), término que se emplea para describir a alguien que causa molestias o fastidio. Esta acción legitimada como cotidiana podría percibirse como común en un matrimonio mexicano; sin embargo, dice bastante de la personalidad de Pablo, detalles que retomaré a continuación en los párrafos dedicados a los personajes.

2.1.3 Personajes

A pesar de que Paul Valéry se refirió alguna vez a los personajes como “seres vivos sin entrañas” (1910, p. 124), son personajes quienes cumplen un rol fundamental en el desarrollo de las acciones en el espacio y en el tiempo de un relato y dotan al lector de elementos para su reconocimiento y construcción después de leer el texto.

La siguiente tabla desglosa los personajes presentes en “La culpa es de los tlaxcaltecas” (1964), su rol temático y los atributos que contribuyen a la construcción de su personalidad en el relato. Solo en Laura y el indio hay algunos rasgos de caracterización.

Personaje	Rol temático	Atributos
Margarita	Suegra Mamá	Asustada, preocupada, asombrada, aburrida de Laura, ojos fulgurantes.
Camionero	Auxilio vial	Amable, les regala gasolina
Mecánico		Califica a los indígenas como “indios salvajes”
Josefina	Recamarera	Desdeñosa, gusto por el escándalo
Pablo Aldama	Esposo	Malhumorado, siempre habla del señor presidente y de las visitas oficiales, boca gruesa, ojo muerto, turbio y confuso, Según el mismo: “pelo negro, dientes blancos, habla a saltitos, se enfurece por nada” (p.12), fregón, enojo, preocupado, cogió el vestido con violencia, golpeó la cómoda con el puño cerrado, le dio una santa bofetada; Según Josefina: “gestos feroces y su conducta tan incoherente” (p.14), “zarandea a su mujer” (p.21); Según Laura: “absurdo, sin memoria y solo repetía los gestos de todos los hombres de la ciudad de México [sic]” (p.15), arma pleitos, golpea a la señora, cara desganada frente a su cena; Según Nacha: aire sombrío, asombrado, se quedó muy flaco.

Indio	Primo-marido	<p>“Piel ardida por el sol” (p. 6), “el peso de la derrota sobre sus hombros desnudos” (p. 6), “sus pasos sonaban como hojas secas” (p. 6), ojos brillantes, cabellos negros / llenos de polvo”, cortada en la mano izquierda, herida abierta en el hombro, vencido, voz profunda, “no tiene miedo, no es traidor” (p.7), “no le reprochaba nada” (p. 8), triste, protector cuando hace el tejadito, dientes blancos, ojos tristes, quieto como pantera, ojos muy afligidos, “corriendo ligero sobre sus piernas desnudas” (p.19), sádico, arañazo en la rodilla, respetado, nacido sin suerte;</p> <p>Según las noticias: indio asqueroso;</p> <p>Según Pablo: “pasos de rumor sosegado” (p. 24);</p> <p>Según Laura: pies desnudos, no tenía miedo, “se fue a combatir con la esperanza de evitar la derrota” (p. 26).</p>
Nacha	Cocinera	<p>“Se quedó quieta” (p. 3), “abrió con sigilo” (p. 3), “a gusto cerca de su patrona” (p. 4), “asintió convencida” (p. 6), confidente, nerviosa, golosa, con miedo, ojos viejísimos, no se halla en casa de los Aldama, se fue hasta sin cobrar su sueldo.</p>
Laura	Esposa	<p>“Entró de puntillas” (p. 3), pensativa, parecía muy triste, melancolía, ensimismada, mano desteñida, cobarde, atrevida, ladina, aburrída de Pablo, arrepentida de su traición, triste, no se atreve a decir su nombre, miedo de Pablo, tonta, desdén, vestido blanco manchado de sangre, escapó por miedo, asombrada, muda, “desgarró con ira” (p. 20), “sueña con los ojos abiertos” (p. 20), enamorada, deprimida, muy triste, “no le gusta que la vigilen” (p. 24), sola, llena de vergüenza, traidora, perseguida por el miedo, molesta;</p> <p>Desde la percepción de Josefina: asustadísima;</p> <p>Desde la percepción de Josefina y Nacha: discreta;</p>

		Según Pablo, el médico y Margarita: loca; Según Margarita: aburrida de ella misma.
--	--	---

Con la conciencia que es muy pronto para esbozar conclusiones, me limitaré a describir algunas de las evidencias de la tabla presentada anteriormente, cuya descripción se basa principalmente en la interacción de signos que integran la identidad de los personajes. Una sociedad mexicana representada por Pablo, Margarita y el mecánico, quienes demeritan a los indígenas calificándolos de “salvajes” y “asquerosos”. Margarita en una relación que va más allá de la de madre e hijo, porque ella vive con la pareja Pablo y Laura, una presencia que hasta podría especularse asfixiante, además es la única capaz de “controlar” a Pablo. Pablo y Laura están en una relación de apariencias, porque son pareja, pero solo eso; en el incidente en donde él la besa no se percibe una reciprocidad en la relación. Laura confiesa que se enamoró de él en una carretera, pensando, creyendo, esperando que fuera lo que no era, que se convirtiera en otro.

La relación de semejanza y oposición entre Pablo y el indio, los dos con roles masculinos importantes de las acciones de la trama, justamente se definen por ser lo opuesto al otro en términos de comportamiento, porque aunque existan similitudes físicas, el color de cabello y los dientes no son el mismo:

Es verdad que se le parece, Nacha. A los dos les gusta el agua y las casas frescas. Los dos miran al cielo por las tardes y tienen el pelo negro y los dientes blancos. Pero Pablo habla a saltitos, se enfurece por nada y pregunta a cada instante: “¿En qué piensas?” Mi primo marido no hace ni dice nada de eso. (p. 12)

Curioso también que el indio sea el único sin nombre. En algún momento de la trama parece que Laura está por mencionarlo, pero no lo hace; un anonimato que trasciende al ser individual y que hace pensar o completarlo, asemejarlo con el anonimato en el que viven aun en nuestra época los pueblos indígenas y a quienes hasta muy recientes fechas se les reconoce como miembros de la sociedad mexicana. También, en contraste con Pablo, el indio recibe mayor número de calificativos físicos en todo el relato y de quien se enuncian los detalles de

cómo realiza las acciones. Respecto a su personalidad, destaca, sobre todo, su tristeza, la cual traza un fuerte vínculo que lo conecta con Laura.

La oposición entre Josefina y Nacha parecería conducir al contraste, a pesar de que Nacha es parte del servicio, no es como ella. Ambas están al servicio de la familia, cumplen con las actividades impuestas por la sociedad “Más tarde cuando tú volviste a mi cuarto a preguntarme qué hacíamos de comida” (p. 16). Nacha tiene más similitudes y empatía, las cuales la vinculan con el personaje de Laura en quien, la última, encuentra consuelo, comprensión; inclusive cumple con la función de ayudarla, es de las pocas que ven al indio, pero lo recibe para conducirlo al encuentro final con Laura: “Fue Nacha la que lo vio llegar y le abrió la puerta. —¡Señora!... Ya llegó por usted... —le susurró en una voz tan baja que sólo Laura pudo oírla” (p. 28).

Ahora bien, el personaje de Laura quien, a pesar de que la mayoría de los calificativos la describen como un ser vulnerable: mujer, violentada, cobarde, melancólica, arrepentida, asustada, loca, deprimida, es la única que transgrede. ¿A quién o qué traicionó Laura? ¿Al amor?, ¿A Pablo?, ¿A su familia?, ¿A su primo marido? Porque sabemos que su traición es tan grande y su yugo tan pesado que se compara constantemente con el de los Tlaxcaltecas, pero no sabemos más; sin embargo, rompe el tiempo, rompe las fronteras para saldar su deuda, ser aceptada, como lo hace Nacha, a pesar de ser miedosa y traicionera, es la única capaz de dejar de respetar al hombre: “Antes nunca me hubiera atrevido a besarlo, pero ahora he aprendido a no tenerle respeto al hombre, y me abracé a su cuello y lo besé en la boca” (p. 8). A pesar de tener una carga, incluso cultural y religiosa impuesta por ser mujer, y lo que le dijeron cuando era niña “Alguna vez te encontrarás frente a tus acciones convertidas en piedras irrevocables como ésa” (p. 6), ella transgrede, quizá motivada por el amor o quizá porque “todo lo increíble es verdadero” (p. 6).

Esta configuración de los personajes le permite a Garro crear una particular perspectiva: sus personajes, a pesar de la carga de su rol social, no son víctimas de su destino, sino que transgreden para ser más de lo que se espera de ellos.

2.2 “El zapaterito de Guanajuato”

Esta narración es también una muestra de la predilección de Elena Garro por incluir personajes singulares, quizá incluso, atípicos. A partir del trabajo periodístico realizado por

Garro durante los años cuarenta, cincuenta y sesenta (en el que escribió diversas reseñas periodísticas entre las que destacan “Mujeres perdidas I y II” y “Breve historia de Ahuatepec”), se sabe que fue defensora de grupos vulnerables en México: mujeres e indígenas que desempeñaban algún oficio. En una entrevista concedida a Patricia Rosas Lopátegui le confió que la memoria de los hechos presenciados durante la Guerra Cristera, imágenes de indios crucificados, alimentaron su deseo de luchar ante las injusticias perpetradas a este grupo; recuerdo que más tarde la alentarían a defender las causas de campesinos morelenses:

Si de niña jugó al “General Elena” porque no toleraba las injusticias, de adulta el juego se convierte en realidad y aparece como el General Elena Garro en la tierra del General Emiliano Zapata, para atacar las infamias de los poderosos asesinos y unirse a la contienda de los campesinos morelenses. (Lopátegui, 2005, p. 91)

Aunque el objeto de este análisis no es precisamente sobre este incidente, sí se destaca por abordar la lealtad de un zapatero a una desconocida, quien decide ayudarlo, incluso poniendo en riesgo su vida.

2.2.1 Espacio

La dimensión espacial está presente en los procedimientos de enunciación a través de los cuales se desarrolla el tema descriptivo “ciudad”; aunque no se incluyen demasiados atributos de cada uno de ellos, los que se enuncian son suficientes porque el nombre representa en sí mismo el tema descriptivo. De tal forma, la descripción no es el único procedimiento para edificar las representaciones espaciales, pues si bien saturar contribuye a ordenar la descripción, los efectos espaciales también se pueden lograr al enunciar solo características distintivas que los configuran como lugares específicos; por ejemplo, respecto al tema “ciudad” no se refiere a cualquier ciudad, sino a la Ciudad de México, lo cual tiene efectos en la imaginación de los lectores pues se construye la imagen de una gran urbe.

La ciudad es un espacio el cual Loreto percibe como lugar de desamparo:

La mentada avenida era como todas las calles de la ciudad de México [sic]: cerrada por paredes y por casas, sin desembocadura al campo. La luz por allá es muy blanca y sin verdura, y a esas horas del mediodía, con los ojos sin sueño, los pies andados y

el estómago limpio, cansa. En mis ochenta y dos años ya he visto mucho, pero nada tan desamparado como los mediodías de la nombrada ciudad de México [sic]. (p. 34)

Un espacio de calles hostiles: “en los tres días que llevamos girando por estas dichas calles” (p. 35); un lugar que nunca descansa: “luego se puso a mirar los coches que en esa avenida nunca dejan de pasar” (p. 35). Es un espacio de anonimato para cualquiera, pero más para los indígenas: “A mí no me vio. ¿Quién se fija en mí? ¡Nadie! Nadie sabe ver a un pobre” (p. 45).

Por otra parte, el nombre propio de la ciudad apunta a una función ideológicamente orientada al ser el escenario de contrastes entre la ciudad y la provincia. Así será importante la oposición entre esa ciudad y un lugar existente en la provincia mexicana Guanajuato, estado del centro del país. A pesar de que el texto se escribió hace más de 50 años, Guanajuato aún posee índices de pobreza considerablemente altos, los cuales justificarán la idea de Loreto Rosales de ir a la ciudad a vender el producto de su oficio, zapatos: “y me puse a hacer algunos pares, para venir a venderlos a la ciudad de México [sic], en donde todavía la gente rica lleva zapatos” (p. 37) o bien, “Ahora somos pobres, por eso vine aquí a traer mis zapatos” (p. 37).

Además, la pobreza no es exclusiva de su familia: “¡Hay mucha hambre, niña! Mucha hambre. No sólo nosotros la padecemos, en mi pueblo todos andamos en la misma desgracia. Por eso venimos del campo a buscar consuelo en la ciudad” (p. 36). No obstante, la pobreza material de Loreto encontrará afinidad y apoyo en una ciudadina, Blanca.

Ahora bien, la oposición entre ciudad y provincia no es la única presente en relación con el espacio, también está presente la oposición dentro-fuera, la casa y la calle; esta última es un espacio hostil y peligroso tanto para Loreto como para Blanca: “para espiar la calle” (p. 40), “espiando los pasos del malhechor” (p. 40), ahí donde ronda el enemigo de Blanca; un lugar del que se puede prescindir “De la ciudad ya ni me acordaba” (p. 41).

En cambio, la casa es un remanso de paz, un lugar de sosiego, de hospedaje, lleno de eco de risas, de complicidad, en conclusión un espacio que brinda tranquilidad a sus habitantes: Blanca, sus empleadas Josefina y Panchita y los invitados Loreto y Faustino “La frescura de su casa nos consoló de la sequía de la calle” (p. 36), “nos llevaron a un cuarto para reposarnos, mientras nos preparaban la comida” (p. 36). es un lugar seguro a pesar de que no había dinero

ni para comer: “Nunca pensé que una casa tan bien puesta y una señora tan bien vestida, no tuviera ni un centavo para cenar. ¡Parecía tan rica!” (p. 37).

Además, se incluyen relaciones taxonómicas entre algunos de los espacios/objetos como es el caso de automóviles y se enuncian los elementos o partes que los conforman: asiento, puerta, portezuela, ventana; lo mismo sucede con ciudad y sus elementos como avenida, carretera, casas, calles, postes, árboles, aceras, jardines, faroles, estanquillo; también para la casa con sus elementos como cuarto, cocina, sala, balcones, paredes, camas, sillas, suelo, baños, balcón, salón, rejas. Este modelo taxonómico, a pesar de no presentar demasiados detalles, sirve como sistema de organización del conocimiento del lector respecto a los espacios de referencia en donde acontecen las acciones.

Entre sus diversas funciones, la dimensión espacial es importante para el desarrollo de eventos en la trama y para cumplir con la función ideológica que mencioné anteriormente, pues no pretenden ser solo la reproducción de un sistema, sino también sirven para referirse a esos espacios tan significativos de un espacio real como la Ciudad de México. En este texto se mencionan dos de ellos: La Villa de Guadalupe y el Hemiciclo a Juárez, los cuales son trascendentes por su relevancia cultural.

La primera, reconocida por su relevancia religiosa y referente obligado de devociones que motivan a peregrinos de todo el mundo a visitarla, colocándola como el segundo recinto mariano más popular del mundo; pero también es un espacio arquitectónico impresionante de 10 mil metros cuadrados y producto en el que intervinieron diversos arquitectos e ingenieros. El segundo lugar, de mayor antigüedad pero igualmente significativo al estar dedicado a una de las figuras más importantes de la historia mexicana, Benito Juárez. Construido como un homenaje al Benemérito por el simbólico respeto y admiración de Porfirio Díaz a quien se le atribuye idearlo como pilar de su proyecto de nación y que dio pie a la proclamación de Juárez como héroe nacional.

Es sumamente significativo para el relato el origen étnico de Benito Juárez, indígena zapoteca discriminado por no hablar español y por su pobreza, característica que lo iguala en orígenes con Loreto. Estos sitios en la Ciudad de México entran y configuran un sistema de referencia fundamental para las acciones de los personajes y son principios de organización en el relato.

2.2.2 *Tiempo*

En este relato, la diferencia entre el tiempo de la historia y el del discurso es perceptible en función de la voz que narra; es decir, Loreto, al ser primera persona del singular, intradiegético, da al lector la sensación que el relato contado desde su punto de vista está acaeciendo al momento en que suceden los hechos; sin embargo, no es así. En el tiempo del discurso, la disposición textual genera la impresión de ser narrada al momento de que Loreto está en la ciudad, casualmente se encuentra con Blanca ella, en un acto de compasión por el estado de vulnerabilidad en el que se encuentran Loreto y Faustino, decide ayudarlos ofreciéndoles hospitalidad en su casa. Ahí, ellos descubren que la señora no tiene mucho para ayudarlos más que buena voluntad, e incluso está dispuesta a ponerse en peligro para conseguir el dinero que necesitan para regresar a su lugar de origen, Guanajuato.

El tiempo del discurso se refuerza con el empleo de puntos de referencia temporal humana que servirán para generar esta sensación de inmediatez, aunque en realidad fragmentan el principio de concordancia: “No, niña. Ni mi nietecito ni yo hemos probado alimento en los tres días que llevamos girando por estas dichosas calles. Le dije todo por el niño. El orgullo hay que hacerlo a un lado cuando hay criaturas. —¿Tres días?” (p. 35).

Ahora bien, en la disposición textual, o tiempo del discurso, se emplea mayor espacio para describir el primer encuentro entre Blanca, el zapatero y el nieto de este:

Así iba yo diciéndome, cuando la vi por primera vez. Estaba dentro de un coche nuevo, encaramada en el asiento, bien abrazada al hombre que la tenía tomada por la cintura. De él sólo vi el pelo negro asomando sobre un hombro de ella, y los brazos que la sostenían. (p. 33)

Además del incidente en el cual se involucra Blanca tratando de conseguir el dinero para que el zapaterito y su nieto regresen a Guanajuato:

Voy a seguir sus pasos... nunca se sabe... Salí a la calle, que no había pisado en muchos días. De noche había tantos automóviles, como al mediodía, y sus faroles la llenaban de reflejos. A causa de ellos, no atinaba yo a ver por dónde andaba la señora Blanquita. De repente la vi en la acera de enfrente. Junto a ella estaba un hombrón muy alto. Parecía que no se hablaban, nada más se miraban: midiéndose. (p. 45)

Este incidente en el parque cobra relevancia para la secuencia narrativa porque la experiencia temporal depende del tiempo del discurso:

Oí que contestaba su enemigo. Y con cautela, se paró en la puerta del estanquillo, para cuidar la bocacalle y que ella no ganara la avenida. Le estaba cerrando el paso. Ella lo miró y reculó muy despacito, muy despacito. Cuando el enemigo entró a pagar los cigarros, la señora Blanquita miró para todas partes, buscando salida en la callecita oscura, pero no tenía más remedio que pasar frente a la puerta del estanquillo. Miró para el cielo y se halló con las ramas del fresno. (p. 45)

En realidad, todo el relato es narrado en una analepsis, lo cual se descubre al final de este:

Hace ya siete días que llegué a mi casa. Pero no estoy tranquilo. Anoche soñé con la señora Blanquita, parada en el Hemiciclo a Juárez, buscándome. Tal vez me necesite. Por eso de buena hora agarré el camino de regreso a México. A buen paso, Faustino y yo llegaremos en nueve días, y allí veremos qué es menester que hagamos por ella. (p. 49)

Es así como este relato crea constantemente figuras temporales con significación narrativa. Entonces, aunque parecería que estamos ante un ejemplo del principio de concordancia (lo que se narra primero, sucedió en ese orden cronológico), es más bien un relato de relaciones de discordancia.

Por otra parte, el tiempo de la historia emplea diversos puntos de referencia temporal humana como los siguientes: en plena luz del sol, horas del mediodía, tres días, tarde, al oscurecer, mañana, jueves, tres de la mañana, mediodía, madrugada, noches, nueve días, ocho años, la una de la madrugada, en la mañana, hoy, los días, en el día, había oscurecido, diez minutos, más de una hora, once días, siete días, anoche, buena hora, nueve días; los cuales sirven engañosamente para generar una sensación de desarrollo cronológico cuando no es así.

Loreto estuvo en Ciudad de México una buena temporada, quizá un periodo de dos meses incluyendo los días que tardó en llegar a Ciudad de México, los días que deambularon por esta y la estadía en casa de Blanca. En lo referente a las anacronías, puedo destacar tanto analepsis cuando se narran “otros tiempos”, como prolepsis con “tal vez me necesite” y que las referencias del tiempo del discurso y el tiempo de la historia se mezclan a raíz del empleo de algunas referencias temporales como: mientras, por primera vez, de repente, seguidito,

otra vez, cuando, otro día, apenas, entonces, al rato, ahorita, después y luego, las cuales contribuyen a generar un relato lleno de dinamismo en el cual resaltarán algunas de las características de los personajes.

2.2.3 Personajes

Uno de los objetivos de esta investigación es identificar cómo han sido construidos los personajes, a partir de qué atributos se construye este elemento narrativo cuya función es la de desarrollar el relato. En función de lo anterior, se presenta la siguiente tabla en la que se enumeran los personajes presentes en “El zapaterito de Guanajuato” (1964), su rol temático y los atributos que contribuyen, en su mayoría, a la construcción de su personalidad en el relato. En el caso de Blanca y el hombre que la asecha solo enuncian algunos rasgos de caracterización física.

Personaje	Rol temático	Atributos
<p>Loreto Rosales</p>	<p>Zapatero, abuelo</p>	<p>Desde el punto de vista de Loreto: “nunca fui pedigüeno vergüenza del hambre” (p.33), desamparado “¿qué será de nosotros sin un alma que nos mire?” (p.33), “pies andados y el estómago limpio” (p.34), ochenta y dos años, “el orgullo hay que hacerlo a un lado cuando hay criaturas” (p.35), “No me avergonzó su caridad” (p.36), discreto, pobres, “me había engreído con esas tres mujeres” (p.42), “muy espantados” (p.44), “Viejo tarugo, ¿para qué sirve?” (p.45), cautela, “Me puse en guardia” (p.42), “sé caminar sin que me miren” (p.45), “me escurría” (p.45); “Se me quitó la risa” (p.49), “Me agache bien. No quería que nadie me viera la cara. Me dio vergüenza” (p.49), “Me fui hasta la esquina bien agachado” (p.49), “Entré y agarré a Faustino y luego tomé el camino de regreso a Guanajuato” (p.49), “Me fui hasta sin despedirme</p>

		<p>porque hay veces en que no despedirse es de más cortesía” (p.49), “me reconfortaba pensar que yéndome libraba a la señora Blanquita de la cárcel” (p.49), “Pero no estoy tranquilo” (p.49), “Tal vez me necesite” (p.49), “allá veremos qué es menester que hagamos por ella” (p.50), “mientras ella lleve la ventaja, yo no meteré las manos... Aunque con la señora Blanquita, nunca se sabe, nunca se sabe...”. (p.50)</p>
<p>Faustino Duque</p>	<p>Nieto</p>	<p>Desde el punto de vista de Loreto: no decía nada, amedrentado, pasitos encarrerados, espantado, fuereños, “vergüenza la desdicha” (p.35), ocho añitos, avergonzado. (p.41)</p>
<p>Blanca</p>		<p>Desde el punto de vista de Loreto: cintura delgadita, “piernas tan desnudas como los brazos” (p.34), “todo lo piensa aunque parezca que no” (p.35), “se enojó como las yeguas y dio patadas en el suelo” (p. 36), caritativa, “roja de mohína y apoyó la cara para no pensar” (p.36), bien triste, bien vestida, compadecida, “no es de medias tintas, o se ríe mucho, o está bien enojada” (p. 39), delgadita, no tenía ni un centavo, “No se acongojaba por nada” (p.41), “Nunca salía, estaba muy amenazada” (p.41), “bien roja de mohína” (p.43), embravecida, “revolcada, con el pelo lacio sobre la cara” (p.44), “Tenía las rodillas raspadas” (p.44), girita, “Nos sonrió, pero yo vi que estaba bien enojada” (p.44), ladina, derechita, “enojada de haber dejado vivo a su enemigo” (p.46), valiente, bragada, “Sin</p>

		<p>pensarlo, se trepó al árbol como un gato” (p.47), “lo miraba y por eso no se movía” (p.48);</p> <p>Desde el punto de vista del hombre: “Eres mala. Muy mala” (p.46), “¡Traidora!”. (p.46)</p>
Hombre	Pareja de Blanca	<p>Desde el punto de vista de Loreto: Pelo negro, ofendido, desgraciado, malhechor, temeroso, desconfiado, asustado, “era bien fornido, le sacaba la cabeza y pesaba el doble que ella, le vi tamañas manos y tamañas espaldas” (p.47), con cautela, “Pero no se desanimó; alerta [...] escudriñando [...] buscando” (pp. 47-48), “¡Condenado!” (p.48); “se reía tanto”. (p.48)</p>
Josefina Panchita	Sirvientas	<p>Desde el punto de vista de Loreto: Reidoras, tristes, impuestas, frondosa y de buen parecer, arredradas, enchiqueradas, bonita voz, cantaba, apesadumbrada, disgustada.</p>
Rosa	Hija mayor, madre de Faustino,	
Gertrudis Carbonero Señor Chino	Hija de Loreto Ladrón Tendero	<p>Compasivo, “no era muy alto, llevaba una chamarra de cuero, tenía el pelo muy negro y se reía bonito” (p.39), Fiador</p>

En primer lugar, revisaré los atributos otorgados a Loreto quien es un hombre de 82 años, de condición humilde, quien encarnará valores que parecerían no encajar con su pertenencia a un grupo de la sociedad mexicana considerablemente vulnerable: los pobres. De acuerdo con

los índices presentados en el 2020 por el Consejo Nacional de evaluación de la política de desarrollo social (CONEVAL), 55.7% de la población en México vive en estas condiciones; la familia de Loreto es una de esas familias a quienes a lo largo de los años les han sido negadas las oportunidades en este país.

Loreto, a pesar de su condición, es presentado como un ser humilde, no hace ostentación de sus virtudes: como la modestia en su decisión de no mendigar a pesar del hambre; el respeto y decoro cuando observa a Blanca por primera vez y aunque la escena llama su atención porque no está habituado a presenciar este tipo de demostraciones de afecto en público, no se queda a mirar; discreto, cortés, considerado, agradecido: “Cuando entramos en la ciudad de México [sic] fuimos derechos a la Villa de Guadalupe, para dar gracias” (p.38). Respecto a Faustino, su nieto, es una especie de extensión de Loreto, pero es triste su existencia porque a sus cortos ocho años es descrito como alguien silencioso, amedrentado. Ambos encarnan la pobreza, condición ajena que avergüenza, pero ante la que somos indiferentes.

Loreto es consciente de su condición de pesares, de su “triste situación” al estar en una ciudad hosca con los ajenos; sabe que por ser quien es, la gente a su alrededor lo ignora “¿Qué será de nosotros sin un alma que nos mire?” (p. 33); pero encuentra en Blanca caridad. La pobreza de Loreto solo es material. Blanca, a pesar de las apariencias también tiene carencias, pero ambos son justos, honestos y empáticos.

Después de que Blanca conoce las condiciones en las que se encuentra Loreto, decide ayudarlo porque, como Loreto lo percibe, la actitud de Blanca es “como si ella tuviera la culpa de mi triste situación” (p. 36). Cuando Blanca conoce la historia de cómo le robaron a Loreto los zapatos que con sacrificios hizo para ganarse un dinero, decide ayudarlo: “— Quinientos pesos... yo se los doy y le pago su boleto de autobús para que regrese a Guanajuato” (p. 39). A pesar de que este podría parecer el motivo que desencadena las acciones del resto del relato, es en realidad un motivo más. El lector desconoce el pasado de Blanca, no entendemos por completo la gestación de sus actitudes, ni las que defienden a los vulnerables o la causa por la que ella y sus empleadas están “enchiqueradas”.

No hay génesis que explique qué ha hecho el hombre con quien en las primeras escenas se besaba y que después se convierte en un “desgraciado”, “malhechor”. Quizá el acoso posterior a la escena del beso en el auto tiene que ver con una propuesta matrimonial

cancelada porque hay un símbolo que lo podría indicar: “dos muñequitas rotas. Las dos estaban vestidas de novia y los vestidos blancos estaban hechos jirones, las mechitas güeras casi arrancadas” (p. 42), pero cualquier otra cosa que pudiera yo decir, es mera especulación; el acoso son flores y llamadas que solo quedan en eso y no es hasta el momento en que ella y él se vuelven a encontrar en que sabemos que Blanca le había pedido dinero para dárselo al zapatero Loreto:

—¿Cuánto vale su carita? ¡La compro!

—¡Quinientos pesos!

—¿Los mismos que me pediste?

—¡Los mismos! Se los debo al zapaterito de Guanajuato. (p. 49)

Respecto a las características de Blanca, es importante destacar el punto de vista de la narración porque es Loreto quien la caracteriza. Desde mi punto de vista, esta tercera persona genera una cierta objetividad en el relato; además es probable que aquello que percibe Loreto de Blanca sean estados o reacciones ante lo que acontece en este periodo en el que coinciden juntos.

Blanca es percibida como astuta “todo lo piensa, aunque parezca que no” (p. 35), caritativa, triste, compasiva, impulsiva: “Con la señora Blanquita, va uno de sobresalto en sobresalto. Se bebió su tequila de un trago, se repuso, se levantó y se fue al teléfono” (p. 44), embravecida, valiente, bragada, ladina y voluble: “ella no es de medias tintas, o se ríe mucho, o está bien enojada” (p. 39). En pocas palabras, Blanca es una mujer, diríamos en esta época, empoderada y, es muy probable que, adelantada para sus tiempos.

Antes de que Loreto se uniera a los aliados de Blanca, Josefina y Panchita ya estaban de su lado, defendiéndola, cuidándola y procurándola: “Josefina le limpió la sangre de las piernas, le arregló el pelo y le pasó un pañuelo por la cara. Panchita nos dio a todos un buen fajo de tequila” (p. 44). Las tres mujeres, Loreto y el niño embonan bastante bien juntos, en un entorno de cordialidad y seguridad: “Y digo con todo el dolor porque me había engreído con esas tres mujeres: es difícil hallarlas tan reidoras” (p. 42).

Las anteriores descripciones están basadas en la interacción de signos lingüísticos que fueron seleccionados por la autora para configurar la identidad de los personajes. Teniendo en cuenta

que la propuesta estética de un escritor no solo es forma sino también contenido, los personajes que conforman la estética de Elena Garro están desarrollados en función del contenido que los construye.

A pesar de que tienen rasgos físicos que llaman la atención, a Elena Garro parecería que le importaba configurar un mensaje en que sus personajes, sin importar la clase social a la que pertenecieran, podían ser similares en valores humanos y enriquecerse de sus diferencias. Esto se puede identificar como su propuesta de transgresión, los personajes, a pesar de las características otorgadas por el rol temático asignado, como la clase social de la que forman parte tienen rasgos de una humanidad que destaca por la coincidencia de valores que los unen, aunque socialmente sean percibidos como diferentes. Loreto y Blanca dos personajes ficticiales que representan a los indígenas y a las mujeres trasgreden las expectativas del estrato social al que pertenecen al ser ejemplo de empatía y solidaridad.

2.3 “¿Qué hora es?”

Iniciaré resaltando dos particularidades de esta narración: la primera ocurre en el extranjero, en París; la segunda, el narrador por persona gramatical se manifiesta, predominantemente, en estilo indirecto, es decir, tercera persona: “La extranjera cruzó el vestíbulo del hotel a grandes pasos. Su abrigo corto dejaba ver dos piernas delgadas y largas, que caminaban, no como si estuvieran acostumbradas a cruzar salones, sino a correr de prisa por las llanuras” (p. 56); además del conocimiento de los eventos fuera de la diégesis, se intercalan diálogos entre los personajes de tal forma que la combinación de estos puntos de vista dota al relato de una cierta imparcialidad necesaria para no juzgar a ninguno de los personajes y/o sus acciones.

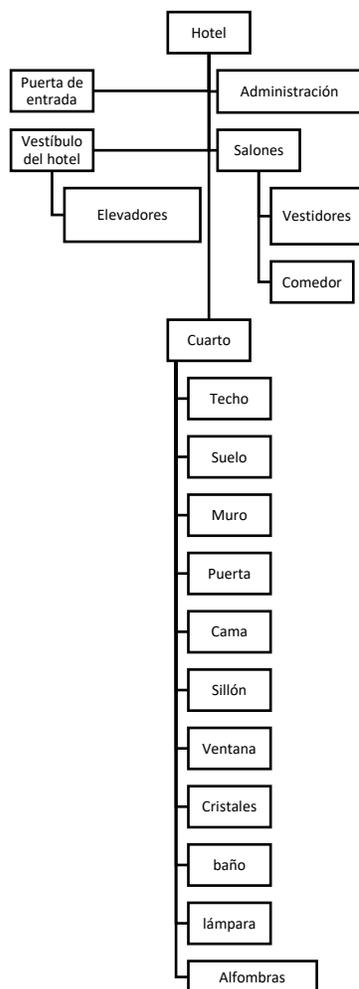
La temática principal desarrollada en este relato es el tiempo (irrecuperable) y entre los motivos que abordan se encuentran: un amorío (entre Ignacio e Inés); la espera (de Lucía por Gabriel Cortina); el amor: “el amor es para este mundo y para el otro” (p. 53), (entre Gabriel y Lucía, de Brunier y Gilbert hacía Lucía); y la excentricidad con la que perciben los europeos a los sudamericanos (la percepción de los miembros del staff del hotel hacía Lucía, excepto Brunier y Gilbert).

En comparación con las otras narraciones hasta ahora analizadas, este relato tiene muy pocos momentos de acción. No obstante, los instantes presentados son suficientes para configurar los rasgos más sobresalientes de los personajes: Brunier, Gilbert, Gabriel Cortina y Lucía Mitre.

2.3.1 Espacio

En esta narración hay breves descripciones, por lo tanto, el sistema descriptivo empleado es limitado, por lo cual puedo especular que no es la categoría del espacio la que más importa en el relato. A pesar de esto, hay rasgos interesantes del espacio como el tema descriptivo, los modelos de organización taxonómico y lógico-lingüístico y cómo construye los efectos de realidad.

Primero, el tema descriptivo espacial predominante de este relato es un hotel. Es curiosa la forma en la que se enuncia este; aunque se han descrito sus atributos o partes a lo largo de todos los párrafos que componen el relato, es hasta el antepenúltimo párrafo que se conoce el nombre del hotel: el Hotel Príncipe. De esta forma, el relato (en términos espaciales) parecería estar construido como una especie de sinécdoque, es decir, las partes por el todo.



Lo que se presenta en la tabla es el microcosmos en el que acaecen las acciones de la narración. Lucía se registra en el hotel y es en el cuarto más barato donde pierde sus joyas y la vida esperando, no solo el amor, sino también la empatía de quienes únicamente la juzgan sin conocer a detalle su historia.

De tal forma, el tema descriptivo es el hotel y sus partes: las habitaciones y los elementos que conforman estos. Se emplea un modelo taxonómico, pero también uno lógico-lingüístico en el cual la relación dentro-fuera será importante, pues parecería que afuera está el movimiento de la vida; como cuando reflexiona Brunier cómo su vida se le ha escapado en la monótona rutina de su trabajo mientras que: “Afuera los automóviles de colores claros se llenaban y se vaciaban” (p. 54); o bien cuando Gilbert invita a Lucía a darse una vuelta: “Mientras dan las nueve, ¿por qué no sale usted a dar un paseo por París? Si viera qué

hermosos están los muelles, llenos de libros y de paseantes” (p. 68); sin embargo, Lucía pasa el tiempo exclusivamente en su habitación.

Al principio se sabe que incluso ingiere sus alimentos ahí, “Comía y cenaba en su habitación y no hablaba con nadie” (p. 63), pero no qué otra cosa hace; además de la espera que no la consume: “permanecía invisible” (p. 60), “No, no dice nada. Sólo pregunta la hora” (p. 63), “La señora se quedó aún más quieta. Nunca tocaba el timbre ni pedía nada” (p. 65). La espera de Lucía es el ritmo normal del paso del tiempo.

Retomando la idea del espacio externo, este es considerablemente variado, en términos que va desde aquellos nombres propios que sintetizan la realidad como: Europa, Austria, España, Portugal, París, Londres y México; hasta menos particulares como llanuras, montañas, ciudad(es), muelles, palacio, caminos, me refiero a ellos como menos particulares porque no sabemos a cuáles en específico se está evocando.

No obstante, existe información mediante la cual sabemos que Lucía hizo un viaje en avión a París y espera la llegada de otro, pero no hay muchos más detalles de ellos y lo mismo ocurre con el despacho de Gilbert: “mientras llegaba a su despacho” (p. 69) pero no sabemos dónde o cómo eran esos lugares. En lo relacionado a otros espacios mencionados en el relato también se conoce muy poco de ellos, es decir, la casa de Ignacio, (que no era de ella, porque no se sentía ni bienvenida ni parte de ella), “a habitación inmensa de su casa” (p. 66), “El cuarto era enorme, estaba lleno de espejos y yo me sentía muy sola” (p. 66).

También existen efectos de realidad que ayudan a reforzar la idea del espacio y del tema descriptivo como los siguientes: “un cuarto barato de un hotel de lujo” (p. 53), cuarto estrecho, “la habitación de luz rosada” (p. 60), “la seda de las paredes del comedor ardía en llamas pequeñísimas, y que las flores de la mesa olían con la frescura que sólo se encuentra en los jardines” (p. 68), “Los divanes y las sillas de época cubiertas 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” (pp. 69-70), “el cuarto vacío e intacto” (pp. 71-72).

Desarrollan, en la mente del lector, la peculiar imagen de un hotel generalizado, sin rasgos definitorios, pero que es completado por este mismo. Es así cómo se logra construir la dimensión del espacio y es un buen ejemplo del dominio de los recursos espaciales de los

que se hace uso en este relato, porque aún sin decir muchos detalles, se percibe la importancia del espacio en la trama.

2.3.2 *Tiempo*

Anteriormente, enuncié cómo la existencia de la lacónica definición de los rasgos espaciales permite inferir que se pondrá atención en otros elementos del relato, uno de ellos (el protagonista de este texto) el tiempo. En este apartado, daré cuenta de las particularidades del tiempo, las cuales comienzan a proyectarse desde el título “¿Qué hora es?” y la relación de Lucía Mitre con él.

Desde mi punto de vista, Lucía no espera el paso del tiempo, Lucía es el tiempo, o bien, podría representarlo. Pero, antes de especular más al respecto, es importante mencionar cuál es la estructura interna de la narración, es presentada de forma circular; es decir, el tiempo de la historia comienza con la muerte de Lucía y termina con un breve recuento de lo acaecido posterior a su muerte: la “visión” de Gabriel Cortina, su desaparición y los cinco hombres en el cuarto barato de un hotel caro, al lado de Lucía; la acción dominante en el desenlace regresa a ella.

En lo relativo al tiempo de la diégesis, la historia de Lucía Mitre en París dura once meses, esa información la revela Gabriel Cortina: “Con voz juguetona, explicó que, desde hacía once meses, una amiga suya le había reservado el cuarto 410” (p. 71). Recordemos que el mismo día de la llegada de Gabriel ocurrió la muerte de Lucía.

También conocemos los detalles temporales de dos personajes más: Brunier y Lucía; el primero relacionado con el tiempo que ha trabajado en el hotel “¿Cuántos años hacía que, metido en aquel uniforme verde y dorado, cuidaba la puerta del hotel? Veintitrés años” (p. 53), y de la última relacionado con su edad “No era demasiado joven, tal vez ya llegaba a los treinta años” (p. 53); y un par más de nociones concernientes a meses: “Pasaron dos meses. De la gerencia del hotel preguntaron a la señora Mitre si pensaba seguir guardando la habitación 410” (p. 57), “Habían pasado ya cinco meses desde la tarde en que la señora Lucía le había guiñado un ojo, Y Brunier, a pesar de no haberla visto más, no la había olvidado” (p. 61), “Durante los dos meses que todavía vivió en el hotel, el señor Gilbert se negaba a

comentarla” (p. 69). A partir de estos periodos, relativamente extensos de tiempo, se puede hacer una comparación con el único interés de Lucía Mitre: el paso de las horas.

Desde el primer instante en que Lucía llega al hotel se resalta su interés en conocer la hora, es probable que Lucía no lo preguntará exclusivamente para saberlo ella, sino para demandar un reconocimiento del paso del tiempo en los demás. La mayoría de las ocasiones cuando se menciona la hora, se enuncia con particular precisión como en los siguientes ejemplos: Las nueve y cuarenta y cuatro, las nueve y cuarenta y siete, las seis y diez, señora, tres horas y treinta y siete minutos, “las cuatro y cinco – contestó el hombre casi a pesar suyo” (p. 59), “Las doce y media de la mañana – contestó Brunier mirándola con desesperación” (p. 63), “pues dentro de nueve horas y diecisiete minutos” (p. 64), cuatro horas y veintitrés minutos (p. 68). Estos detalles se incluyeron con la intención de remarcar su trascendencia.

Lucía no espera exclusivamente que el tiempo pase, el tiempo pasa porque Lucía espera. Es así como las menciones de las horas y sus segundos son fundamentales para el desarrollo de la trama. La palabra hora(s) se menciona(n) al menos 10 veces en contraste con las cuatro inclusiones de la palabra(s) meses o años. A Lucía le importa esa unidad temporal que transcurre a través de ella.

Asimismo, en el relato el tiempo es evocado mediante adverbios de tiempo como siempre, luego, nunca, después, hoy, tarde, temprano, ahora, pronto, mientras, los cuales funcionan principalmente en el tempo narrativo, pues hay pausas descriptivas en las visitas de Gilbert y Brunier a la habitación de Lucía: “La señora Mitre se levantó con presteza y buscó dentro de su maleta un pequeño cofre de madera muy olorosa. Al abrirla respiró con deleite el perfume” (p. 67).

También se identifica el movimiento “escena” cuando los policías, Gilbert y Brunier buscan a Gabriel y contemplan a Lucía en su lecho de muerte: “Sombríos, los cinco hombres se dirigieron al cuarto de Lucía Mitre para terminar con su triste diligencia. Al entrar en la habitación los policías se quitaron los sombreros y se inclinaron respetuosos ante el cuerpo de la señora” (pp. 72-73); además, se presenta el movimiento “resumen” cuando se sintetizan el paso de los meses: “La primavera pasó con sus racimos de nieve y cubriendo a los castaños; se deshojó el verano en un otoño amarillo, volvió el invierno con sus teteras humeantes” (p.65), y el movimiento temporal “elipsis” cuando Lucía habla de Ignacio: “vivimos casados

ocho años” (p. 66). Es así como estos recursos o movimientos propios de la velocidad narrativa o tempo dotan de cierto ritmo al relato y lo presentan al lector como atractivo por su brevedad.

Ahora bien, ningún otro de los personajes repara tanto en el paso de las horas como Lucía, los otros están preocupados por el origen de la extranjera o sus manías:

—Todos los sudamericanos tienen muy buenas vacas y muy malas maneras. Como carecen de ideas están llenos de manías —dijo el señor Gilbert, asomándose por encima de su cuello duro

—“¡Qué manía! A mí también no hace sino preguntarme la hora —dijo Albert, el camarero que le llevaba los desayunos. (p. 57)

Aunque Gilbert conversa más ocasiones con Lucía, para él es incomprensible lo que está ocurriendo: “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. 68). Hasta cierto punto, el único que le concede verdadera atención es Brunier, pero es demasiado pedestre para rumiar en la categoría del tiempo como lo hace Lucía o bien para comprender, igual que Gilbert, lo que la señora representa: “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. 64).

Quizá ese fuego que consume a Lucía es el devenir del tiempo mismo, que arde y se esfuma cada segundo que pasa o quizá sea algo más, como ella misma se lo confía a Brunier quien, aunque obtuso, la respeta y se esfuerza por admirar la belleza del tiempo, aceptando al final del relato que él y Gilbert la amaban. Yo interpreto ese amor, como admiración de la belleza del tiempo: “los dos la amábamos —confesó Brunier” (p. 72).

La reflexión que hace Lucía sobre el tiempo es compleja, pero hermosa estilísticamente hablando, por estar llena de recursos literarios: metáfora y símil, simbolismos como la salamandra o la ciudad de los pájaros, entre otros.

—Claro, señor Brunier, que el tiempo se ha vuelto de piedra... cada minuto que pasa es tan enorme como una enorme roca. Se construyeron 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, que están antes del minuto que yo espero. Cuando suene ese instante la ciudad de los pájaros surgirá de este amontonamiento de minutos y rocas.

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. En ese tiempo el amor estaba fuera de las tapias de mi casa, esperándome como una gran hoguera, todo de oro, y cuando mi padre abrió el portón y me dijo: “¡Sal, Lucía!”, corrí hacia las llamas: mi vocación era ser salamandra. (pp. 64-65)

De acuerdo con el diccionario de los símbolos de Jean Chevalier (1986), la salamandra está asociada con el fuego, “los antiguos (la) suponían capaz de vivir en el fuego sin consumirse. Fue identificado con el fuego, del que es una manifestación viviente” (p. 454); ese mismo fuego que aparentemente pasa por Lucía, como el mismo tiempo, no la consume, la hace trascendental.

Además, en la misma fuente se menciona que “En la iconografía medieval, representa <al justo que no pierde en absoluto la paz de su alma y la confianza en Dios en medio de las tribulaciones>” (p. 454); igual que como pasa con Lucía, quien a pesar de no tener dinero y estar a punto de ser echada a la calle, permanece apacible, imperturbable. Finalmente, Chevalier (1986) afirma que “la salamandra que se alimenta del fuego y el fénix que renace de sus cenizas son los dos símbolos más comunes de ese azufre” (p. 454). Lucía interroga a Brunier sobre la existencia de las salamandras:

¿Y usted, señor Brunier, cuántas salamandras tuvo? —preguntó Lucía con interés, como si de pronto recordara que debía hablar más de su interlocutor y menos de ella misma.

—Dos, pero ellas son verdaderas salamandras, no se quemaron en el fuego —contestó Brunier. (p. 65)

Y aunque Brunier habla de la realidad, no menos trascendente, se refuerza esta idea de que Lucía es incomprendida por la mayoría de las personas con quienes convive en el hotel.

En este relato, el tiempo también se manifiesta en las disposiciones particulares del discurso. La discordancia es predominantemente la analepsis. Los principales saltos al pasado son: en primer lugar, los momentos en los que Lucía narra su vida con Ignacio: “—Son muy caras... Cuánto rogué para que me las regalaran” (p. 60), “A Ignacio le veía en el comedor. El día que me escribió la carta me extrañó mucho, porque podía habérmelo dicho en la comida. Luego vi que esa era la mejor manera de decirme algo tan delicado” (p. 66), o cuando Lucía rememora su país: “La señora Mitre se quedó buscando aquellos soles brillando sobre las copas de los árboles de su país” (p. 69); pero, la que más destaca es la presentada al inicio del relato: “La recordó perfectamente: venía seguida de dos mozos que le llevaban las maletas. No era demasiado joven, tal vez ya llegaba a los treinta años. Sin embargo, al pasar junto a él le sonrió con una sonrisa descarada” (pp. 54-55).

Estas fracturas contribuyen a completar el enigmático perfil de Lucía Mitre, quien, a pesar de todo, permanece en el relato como un misterio. ¿Lucía está o estaba trastornada por la infidelidad de Ignacio? ¿Qué rol tiene Gabriel en la vida de Lucía? Incluida ella, lo califican de amante, pero también se enuncia que ella estaba con él cuando aún habitaba la casa de Ignacio: “Por las noches después de la visita de mi suegra entraba Gabriel...” (p. 69). No se conoce exactamente el momento en el que comenzó a estar con él o los motivos por los que se autoexilió en París y se rehúsa a pedir ayuda de Ignacio. Es verdad que el tiempo no abona a resolver los enigmas, pero sí contribuye a dibujar un perfil de Lucía y del resto de los personajes.

2.3.3 Personajes

En este relato, al igual que en el anterior, se conocen pocos elementos físicos de los personajes, solo de Lucía y de Gabriel, del resto, solo actitudes. Ambos procedimientos son importantes y definitorios de la forma como Elena Garro construye a sus personajes, es decir, poniendo mayor atención a sus acciones y a la forma en que realizan estas. Teniendo lo anterior en cuenta, se presenta un recuento de los personajes, su rol temático y los atributos o características, principalmente de personalidad, a partir de los cuales se construyen los personajes de este relato.

Personaje	Rol temático	Atributos
Lucía Mitre	Extranjera, mujer, esposa, amante, señora	<p>Ojos castaños, ojos color té, pelo sepia, sonriente, “no era demasiado joven, treinta años, “asombro perdido en la infancia” (p. 53); sonrisa descarada, viajera, acento extranjero, voz trágica, piernas delgadas y largas, asombrada, cara pálida, sonriente, delicada, hospitalaria, gesto amplio y alegre, buenas maneras, ojos fatigados, “sonrisa abierta de muchacho” (p.64), “mi vocación era ser salamandra” (p.65), quieta, señora, “Viviré agradecida” (p.66), ocho años casada, muy sola, sonriente, mejillas hundidas y manos temblorosas, “huesos calcinados de sus pómulos y de sus dedos translúcidos” (p.68); “vestida de color durazno” (p.68), transmutaba;</p> <p>A decir de Brunier: “Lo que hace es una niñería” (p.62), hechizada;</p> <p>A decir de Gilbert: bella;</p> <p>Desde el punto de vista del narrador: “una amplia chalina de gasa color durazno” (p.55), “pareció nerviosa, se torció las manos” (p.58).</p>
Brunier	Portero	<p>respetuoso, supersticioso, portero, desconcertado, viejo, intranquilo, interesado en la extranjera, pensativo, tristeza inexplicable, “Una ira antigua y caballeresca se apoderó de Brunier”. (p.69)</p>

Gabriel Cortina	Amante	amante, “es como México, lleno de montañas y valles inmensos” (p.69), joven, “llevaba una raqueta” (p.71), rostro asoleado y sonriente, voz juguetona, “pantalones de franela, caso sport” (p.71), “elegancia infantil y americana” (p.72), risueño.
Señor Gilbert	Gerente del hotel “Príncipe”	Desconcertado, apenadísimo, impaciente, preocupado, descorazonado, voz melancólica, “se sintió grosero” (p.68), “se sintió responsable por la suerte de aquella mujer” (p.69), “muy sonrosado y vestido con su impecable jacquet” (p.69), vencido y melancólico.
Mademoiselle Ivonne Albert Marie Claire Mauricio	Encargada de las cuentas Camarero Doncella Elevadorista	“voz amarga” (p. 57), “carcajada rencorosa” (p. 57)
Ignacio	Marido	“el mejor de los hombres” (p. 66)
Suegra	Suegra	“la oía llorar”, “envuelta en un kimono japonés”, “enojada por oírla llorar”. (p. 66)

Sin lugar a duda, Lucía Mitre es la unidad de sentido más importante de este relato, no solo por desencadenar las acciones de la trama, sino por ser uno de los dos personajes con nombre y apellido, lo cual se convierte en su etiqueta semántica; es decir, su aproximación narrativa será una construcción fundamental del texto, no es cualquier otra Lucía, es la señora, Lucía

Mitre. Su nombre es, en sí mismo, una carga de sentido, pues Lucía es un nombre de origen latino que puede significar “brillante” o “luminoso”.

Todos los elementos que construyen esta etiqueta semántica son positivos, a pesar de la tragedia, de ser extranjera, o no tener dinero y de estar a la espera de un amante; Lucía nunca ofrece una mala cara o un mal gesto, al contrario, todos los adjetivos con los que se la califican son buenos: hospitalaria, delicada, alegre, buenas maneras, sonrisa abierta, gesto amplio, sonriente.

Entre el ser y el hacer, en el caso de Lucía, no es ambivalente, ya que está en una situación vulnerable, pero siempre se comporta de forma educada y hasta incluso estoica: “Lucía Mitre le abrió la puerta. Lo miró sonriente, lo invitó a pasar y le ofreció asiento con su mismo gesto amplio y alegre” (p. 62). Aunque es audaz como enuncian el calificativo “descarada”, Lucía siempre es una señora, incluso no se refiere con resentimiento a Ignacio: “Sí, él es el mejor de los hombres. Siempre le viviré agradecida, señor Gilbert” (p. 66).

Entonces, su carga semántica refuerza su rol temático incluso con el calificativo de amante (como mencioné anteriormente) la ubica como una amante quien espera estoica, ecuánime ante la desgracia: “¿Por qué tienen ustedes tanta prisa ...? ¿Nunca han visto a nadie que espera a su amante todo el día?” (p. 63).

Otro de los rasgos enunciados sobre Lucía es una metáfora empleada para describir sus piernas: “Su abrigo corto dejaba ver dos piernas delgadas y largas, que caminaban, no como si estuvieran acostumbradas a cruzar salones, sino a correr de prisa por las llanuras” (pp. 55-56), esta comparación evoca una característica de libertad que enmarca la personalidad de Lucía, libertad de ser, a pesar de ser juzgada; Lucía es libre de amar, a pesar de tener el estigma de un amante.

Finalmente, un elemento importante en la definición de su personaje es un rasgo de su vestimenta: “La viajera llevaba al cuello una amplia chalina de gasa color durazno cuyas puntas flotaban a sus espaldas como alas” (p. 55). El símil “como alas” y el color de la prenda de vestir llaman la atención, quizá será por su ligereza ante la tragedia, o bien por su ligereza para enfrentar el tiempo; respecto al color, está “asociado con la calma, que brinda refugio y que evita hundirse en el dolor o la decepción”, de acuerdo con ALPHAPEDIA.

Otro de los agentes narrativos de este relato es Brunier de quien, de nueva cuenta, son escuetos los adjetivos que lo califican; sin embargo, es el único que verdaderamente concede atención y preocupación a Lucía: “Brunier estaba intranquilo. Sabía que más tarde o más temprano, la señora se acabaría las perlas, una por una, y entonces tendría que irse a la calle. Esta idea lo mortificaba” (p. 60). Aunque en el primer contacto con ella los comportamientos de Lucía le provocan confusión: “Las señoras no sonreían así, sólo los muchachos, se dijo Brunier. Y para colmo, aquella señora le guiñó el ojo. Se sintió desconcertado” (p. 55); esta primer percepción no le obstaculiza ser empático con ella y brindarle buenos deseos: “— Dios te regalará muchos años —dijo el señor Brunier, inclinándose sobre ella y mirándole los ojos castaños: hojas marchitas que un viento frío barría en aquel momento lejos, muy lejos de ese cuarto estrecho” (p.53), acompañarla y procurarla en su lecho de muerte: “Pero ella estaba quieta, liberada de la hora, tendida en la cama de un cuarto barato de un hotel de lujo” (p. 54).

Brunier, a diferencia del resto del personal, no la juzga, se compadece de ella: “Una ira antigua y caballeresca se apoderó de Brunier; ‘pobre pequeña’, se dijo pensando en Gabriel. ‘¡Pobre pequeña!’ se repitió recordando a Ignacio” (p. 69). Brunier se pone al lado de Lucía, aun si no la comprende. A pesar de su rol temático, la diferencia de edad, Brunier “ama”, admira a Lucía y la procura hasta el último momento de su vida, elementos todos que contribuyen al desarrollo de su personalidad.

El tercer personaje que destaca dentro del relato es Gabriel Cortina, quien está definido por relaciones de semejanza con Lucía; por ejemplo, ambos tienen nombre y apellido. Además, los adjetivos empleados para describir cómo lo perciben los demás son muy similares, por no considerarlos idénticos. Aunque su rol temático es el de amante, no sabemos mucho del amorío, solo que ha visitado por las noches a Lucía en la casa de Ignacio, después de que la suegra la escuchaba llorar. Si recordamos, Lucía lloraba por las noches, entonces, se tiene la impresión de que Gabriel es quien la consuela, no la suegra: “por las noches después de la visita de mi suegra entraba Gabriel” (p. 69). Por otra parte, Gabriel es descrito en esta misma secuencia narrativa mediante una comparación: “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. 69); en esta comparación se alude a rasgos de geografía física y también la

comparación con los árboles es digna de resaltarse: “no cambia de hojas, sino de verdes”. Gabriel no cambia, muta, igual que ella transmuta; ella en fuego, él en apariencia.

Gabriel es otro de los personajes de quien se conoce su nombre y su apellido, su nombre evoca asociaciones con un arcángel de las religiones abrahámicas unido a su rol de mensajero. ¿Gabriel Cortina fue solo por el alma de Lucía o el mensaje que llevaba era la confirmación de que Lucía no mentía cuando les decía que llegaría por ella?: “¿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 nadie que espera a su amante todo el día?” (p. 63). No hay más evidencia que ayude a responder los interrogantes, así que cualquier especulación es posible.

Ahora bien, personajes como Madeimoselle Ivonne, Albert, Marie Claire y Mauricio, quienes son parte del personal del hotel, tienen un rol temático asignado que se define en comparación con Gilbert y, principalmente, Brunier; sin embargo, también juegan un rol dentro de la secuencia narrativa porque son quienes juzgan y se burlan de Lucía por esperar a su amante y por ser extranjera:

—¿Qué? ¿La sudamericana? Está tocada. Se arregla, se sienta en un sillón y pregunta: “¿Qué hora es?”

Marie Claire, después de imitar la voz y los ademanes de la extranjera, se echó a reír.

—¡Qué manía! A mí también no hace sino preguntarme la hora —dijo Albert, el camarero que le llevaba los desayunos.

—Algo le pasa —comentó Brunier pensativo.

—Está esperando a su amante... —exclamó Marie Claire soltando una carcajada rencorosa. (p. 56)

O bien cuando además de loca, la catalogan de extravagante:

—¡Es una extravagante! —dijeron en la administración.

—Los ricos pueden serlo. ¿Qué le importan esos francos si en su país tiene cien mil caballos y trescientas mil vacas? —replicó madeimoselle Ivonne con voz amarga y dejando por unos momentos las cuentas para entrar en la conversación.

—Todos los sudamericanos tienen muy buenas vacas y muy malas maneras. Como carecen de ideas están llenos de manías —dijo el señor Gilbert, asomándose por encima de su cuello duro. (p.57)

Finalmente, dos personajes más: Ignacio y su madre; de la última se conoce su peculiar tipo de vestimenta nocturna asociado con el lujo y con poder adquisitivo alto, asociaciones que se reafirman porque las habitaciones de la casa que habitaban eran enormes y estaban llenas de lujos: “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 olían con la frescura que sólo se encuentra en los jardines” (p. 69); y del primero, a pesar de que Lucía lo describe como “el mejor de los hombres” también la sola mención de su nombre evoca el vacío, carente de significado: “Madame Mitre se quedó mirando al vacío, como si la palabra marido la hubiera transportado a un mundo hueco” (p. 60). Aunque son mencionados, solo juegan un rol referencial en el relato, su existencia carece de atributos que permitan crear un retrato más detallado de ellos e incluso completarlos más allá de lo que sabemos; es decir, el engaño de Ignacio fracturó a Lucía y la madre de este solo se molestaba por el sufrimiento de Lucía.

Los personajes de estos relatos se manifiestan como construcción del texto y, al mismo tiempo, como reconstrucción del lector. Es así como la enunciación de etiquetas semánticas y los atributos son importantes para dar forma a una estética de trasgresión, entendiendo esta como una percepción de la belleza cuyo origen está en el cambio de elementos que no legitiman el orden establecido, su ideología y el cumplimiento de las normas o valores.

Los personajes creados por Elena Garro no cumplen con el rol de clase, con el estereotipo de su condición; fracturan los paradigmas dominantes en la literatura mexicana de su época. Lucía no necesita a su marido para que la salve o la redima, Blanca es reactiva ante la injusticia porque ella también la experimenta y Laura quebranta el tiempo para encontrarse con su destino. Las tres mujeres podrían ser consideradas con conceptos actuales, mujeres empoderadas ante su realidad.

En cuanto a los personajes masculinos hasta ahora revisados, uno de origen indígena, otro de oficio zapatero y uno más portero, son definidos en comparación con los otros varones de los relatos: Pablo Aldama, un hombre violento frente a otro que también emplea la violencia,

pero con diferente propósito; Loreto y Brunier valientes y empáticos ante la vulnerabilidad compartida con Lucía y Blanca.

2.4 “El anillo”

Elena Garro fue una creadora quien, por su activismo, ha sido catalogada por la profesora universitaria peruana-canadiense Lady Rojas-Trempe como una de “aquellos mexicanos que expusieron su pellejo e intentaron cambiar un sistema político corrupto y una sociedad injusta para las capas indígenas y marginadas” (Rojas, 2018, p. 284).

Durante su vida, Elena Garro se involucró con diversas causas sociales, entre ellas protestas ante la embajada, la defensa de presas, o bien, de campesinos ante el despojo de tierras y con las injusticias perpetradas a los miembros de comunidades indígenas. Aunque en este relato convergen algunas de las razones de su activismo con motivos como la maldad, el despojo, la falta de educación, la injusticia, la violencia intrafamiliar, el amor trágico; pero, estimo a la pobreza como el tema principal, pobreza de la cual aprendió o entendió desde su activismo.

De igual forma, resalta el magistral empleo de símbolos, entre ellos: la serpiente, el anillo, la sal; los dos primeros con una fuerte carga de connotaciones muy pertinentes para la historia en el relato y los cuales desarrollaré más adelante. Tanto los símbolos, como el tema son desplegados con recursos de una destacada prosa poética la cual, hasta ahora, se percibe constante en la propuesta narrativa de Elena Garro.

Este relato posee un número considerable de acciones presentadas con recursos que resaltan relaciones de discordancia entre el tiempo del relato y del discurso, porque el recuento de los hechos ocurre en la comisaría ante la poca sorpresa del encargado y su asistente: “El hombre de la comisaría la miró aburrido. La joven que tomaba las declaraciones en taquigrafía detuvo el lápiz” (p. 65). A pesar de que el comportamiento de ambos podría juzgarse de indiferente y falto de empatía, no es lo que sucede en la comisaría lo que da vida al relato, sino lo que ocurrió antes.

2.4.1 *Espacio*

En este relato se emplea, igual que en los anteriores, la descripción como procedimiento para generar la ilusión de espacio y, como postula Luz Aurora Pimentel (2017), este recurso permite “generar no solo una “imagen” sino un cúmulo de efectos de sentido” (p. 25). La enunciación de cuartos y corrales en las primeras líneas del texto tiene la intención de empezar a sugerir el tema descriptivo y los elementos que lo conforman; sin embargo, antes se presenta una discordancia temporal al origen de la desgracia, lo cual recurre a enunciar otra dimensión espacial.

Ese hecho acaeció en Cuernavaca, específicamente después de cruzar la Plaza de los Héroes (ahora conocida como Plaza de Armas), cuando Camila descendía por la calle con dirección al mercado, llovía, se habían formado ríos en las banquetas y ella encontró, entre las piedras, un objeto que cambiaría el destino de su familia. Esta primera mención del lugar “Cuernavaca” posee una carga de sentido interesante porque no se tratará de un lugar neutro, sino de uno ideológicamente orientado.

En párrafos anteriores se mencionó el involucramiento de Elena Garro en la defensa de los campesinos y uno de los lugares donde tuvo mayor participación e incluso produjo diversos textos periodísticos sobre las condiciones en las que se daba el despojo de tierras, fue Morelos; los trabajos periodísticos se refieren, particularmente, al municipio de Ahuatepec y aunque los hechos reales no ocurren en la capital del Estado, sí se convierte en un referente para vincular el relato con el conflicto agrario que tuvo lugar en la zona, pues este era del interés de Elena Garro, o al menos así lo narró Lucía Melgar:

Para algunos, Deva, su hermana, fue la verdadera protagonista del activismo político a favor de los campesinos de Morelos a fines de los años cincuenta y a principios de los sesenta. En la versión de Garro, sin embargo, ella juega un papel central, activo y se compromete con los desposeídos sin importarle las consecuencias. (Melgar, 2018, p. 330)

Por tanto, su percepción de la realidad, las circunstancias históricas e incluso sus ideas de clase, tendrán un sesgo en la apreciación de lo ahí ocurrido. A esto me refiero con la carga ideológica desplegada con la mención del lugar y de la cual, se presentarán más detalles conforme avance el relato.

Camila no es originaria de este lugar, aunque se desconocen las razones por las cuales estaba ahí, la función de nombrar el lugar es, sí para situar este espacio, pero, principalmente para permitir dirigir la atención a un evento que se narrará en otro lugar. Camila recoge el objeto y se dirige a su casa donde la esperan sus hijos. En un pueblo rural, a diferencia del origen de la fatalidad, donde está su casa no tiene nombre, su casa será el tema descriptivo y del cual se enuncian los atributos que lo irán “dibujando”. Entre estos elementos se encuentran, puertas, patio, corredor, cuartos, corral, techo.

La falta de mención del nombre del lugar de origen de Camila y su familia se completa en la interpretación porque se infiere que está entre Cuernavaca, Morelos y otros tres lugares que son enunciados con nombre propio: Guerrero, Ometepepec (municipio de este) y finalmente México, haciendo referencia simbólica a la capital del país. Del primero se sabe que “Recordé que mis hijos se habían ido con su papá a la peregrinación del Día de la Cruz en Guerrero” (p. 169); del segundo que es el lugar de origen de Adrián: “Así dijo el desconocido de Ometepepec” (p. 176) y del último se sabe que es de dónde viene el asesino de su hijo “cuando viene desde México la llena con sus pistoleros y sus familiares” (p. 168).

Hay enunciación de otros espacios, como la iglesia del pueblo, la comisaría y “El Capricho”, pero son escuetas o nulas las descripciones de ellos; a pesar de esto, la limitada información ofrecida también forma parte del sistema descriptivo porque aun así se establece “una red significativa de interrelaciones léxicas y semánticas determinada por uno o varios modelos de organización -los que como una criba seleccionan, organizan y limitan la cantidad de detalles que habrán de incluirse” (Pimentel, 2017, p. 25).

Retomando la idea del tema descriptivo (la casa), es importante enfatizar que se llega a esta conclusión, en primer lugar, porque en ella ocurrirán varios sucesos fundamentales para la secuencia narrativa: Camila le entrega el anillo a su hija Severina el 07 de mayo al mismo tiempo que su hija es despojada del anillo, sufre un “abuso” físico del cual se sabe hasta que se empieza a “secar”. Camila busca ayuda de un médico residente de Cuernavaca, pero las condiciones de salud de su hija no mejoran. Camila increpa, en repetidas ocasiones, al responsable del robo del anillo, su hija experimenta síntomas los cuales ella juzga de brujería. Fulgencia le practica lo que en una primera lectura se podría interpretar como un exorcismo, pero en realidad es un aborto perpetrado contra la voluntad de Severina, entre otros sucesos.

En segundo lugar, el tema es la casa porque Camila, con toda su pobreza e ignorancia, recurre a una descripción de los elementos que componen el patio de su casa para ofrecer una metáfora de la pobreza de una belleza poética destacada:

Mi hija se fue y yo me quedé esperando su vuelta sentada en el patio de mi casa. En la espera me puse a mirar cómo el patio estaba roto y lleno de polvo. Ser pobre, señor, es irse quebrando como cualquier ladrillo muy pisado. Así somos los pobres, ni quien nos mire y todos nos pasan por encima. Ya usted mismo lo vio, señor, cuando mataron a mi hijito mayor para quitarnos las tierras. ¿Qué pasó? Que el asesino Legorreta se hizo un palacio sobre mi terreno y ahora tiene sus reclinatorios de seda blanca en la iglesia del pueblo y los domingos cuando viene desde México la llena con sus pistoleros y sus familiares, y nosotros los descalzos mejor no entramos para no ver tanto desacato. Y de sufrir tanta injusticia, se nos juntan los años y nos barren el gusto y la alegría y se queda uno como un montón de tierra antes de que la tierra nos cobije. En esos pensamientos andaba yo, sentada en el patio de mi casa, ese siete de mayo. “¡Mírate, Camila, bien fregada! Mira a tus hijos. ¿Qué van a durar? ¡Nada! Antes de que lo sepan estarán aquí sentados, si es que no están muertos como mi difuntito asesinado, con la cabeza ardida por la pobreza, y los años colgándoles como piedras, contando los días en que no pasaron hambre” ... Y me fui, señor, a caminar mi vida. Y vi que todos los caminos estaban llenos con las huellas de mis pies. ¡Cuánto se camina! ¡Cuánto se rodea! Y todo para nada o para encontrar una mañana a su hijito tirado en la milpa con la cabeza rota por los máuseres y la sangre saliéndole por la boca. No lloré, señor. Si el pobre empezara a llorar, sus lágrimas ahogarían al mundo, porque motivo para llanto son todos los días. Ya me dará Dios lugar para llorar, me estaba yo diciendo, cuando me vi que estaba en el corredor de mi casa esperando la vuelta de mi hijita Severina. (p. 168)

La pobreza es descrita como una grieta. Ser pobre es irse quebrando como ladrillo pisado, que pasa desapercibido por insignificante y cuya nimiedad lo hace presa del abuso. Además, la narradora le da oportunidad a la escritora de presentar un incidente de despojo de tierras, ficcionalizado, claro, pero igual de impactante porque cobró la vida de su hijo; esa vida de aquellos quienes defienden sus tierras y que vale menos que la de cualquier terrateniente poderoso, quien sabe resultará impune, porque la injusticia perpetrada contra los pobres no

se castiga en México; aunque se piense lo contrario. Quienes viven estas vejaciones, sufren y van quedando incapaces de experimentar felicidad. La pobreza de Camila es comparada con un yugo pesado como una piedra.

Los pobres, además del hambre que experimentan (desde la perspectiva de Camila), también pierden la capacidad de expresar su sufrimiento, de llorar, porque si lo hicieran, sus lágrimas inundarían el mundo. De sufrimiento y pobreza está impregnado el relato y aunque no sabemos cuántas tierras perdió Camila, sí es claro que ellas representaban el único sustento de su familia: “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” (p. 166).

Por ello estaban dispuestos a defenderlas con su vida, pero se pone énfasis en la desventaja, los otros tienen armas, fusiles, mientras que los pobres no. Camila recorre el patio y el corredor de su casa en cavilaciones sobre una miseria que la hará vulnerable, porque el pobre no solo está en desventaja material, también de oportunidades, como la educación: “Yo soy ignorante, señor, nunca fui a la escuela” (p. 170), y este cúmulo de desventuras se corona con una fe religiosa ciega: “Esta noche Severina empezó a hablar el idioma de los maleados. ¡Ay, Jesús bendito, no permitas que mi hija muera endemoniada! Y me puse a rezar una Magnífica” (p. 171). Es así como las circunstancias espaciales son el telón de fondo para el drama personal que experimenta Camila y su familia.

Existen diversas formas de aproximarse a conceptos como la pobreza, desde indicadores de calidad de vida, factores que la provocan o sus consecuencias; pero la aproximación que nos ofrece Elena Garro no solo es sensible ante las circunstancias del otro, sino a lo emocional, porque nos ofrece los matices del sufrimiento y dolor experimentados por este grupo social, aquellos sin rostro, sin nombre y sin apellido en los indicadores duros de pobreza.

A pesar de conocer muy pocos detalles de otro espacio, su relevancia y su nombre en el relato llaman la atención de este análisis. Este lugar es “El Capricho”, el cual se menciona cuatro veces y se infiere que es una tienda porque “Los más de los días los pasaba en la puerta de El Capricho mirando cómo comprábamos la sal y las botellas de refrescos” (p. 167), “Luego recordé que Severina había ido a El Capricho” (p. 169), “Adrián con sus propias manos se lo sacó en El Capricho y desde entonces ella está desconocida” (p. 171) y “El que le quitaste a

mi hijita en El Capricho”. De acuerdo con la Real Academia Española, un capricho es una “determinación que se toma arbitrariamente, inspirada por un antojo, por humor o por deleite en lo extravagante y original”.

Es difícil no pensar en la trascendencia del significado de este espacio y su significado cuando se conocen los hechos del relato porque parecería que Severina fue un capricho para Adrián y también es probable que así se pueda calificar el asesinato de Adrián; aunque también se podría justificar o entender la acción desde la representación de justicia que toma el acto para Camila. No obstante, se concibe como una determinación arbitraria, y por tanto, puede ser calificado como capricho. Quizá alguien podría interpretar las acciones de Camila como un acto con tintes de venganza después de todo lo que había vivido, pero quizá estaría conduciendo la interpretación de lo narrado fuera de los territorios que le competen a este análisis, el resto de las acciones se revisarán con mayor detalle en la revisión de los personajes.

2.4.2 Tiempo

El dominio de las nociones temporales es un rasgo que caracteriza los relatos de Elena Garro. Particularmente se puede destacar el empleo de planos temporales; por ejemplo, el tiempo de la historia, entendido como aquel que se puede identificar a partir de las marcas que sirven de referencias al tiempo real (humano). En este relato las acciones ocurren en un lapso de entre tres a cinco meses. No obstante, las discrepancias entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso son lo que más resalta en la narración. La cronología diegética sería, a grandes rasgos:

El hijo mayor de Camila es asesinado en defensa de la posesión de sus tierras de cultivo; en ese lugar se construye una fábrica de municiones conocida como el tiro al pichón. Adrián Cadena llega al pueblo. Camila está, por razones desconocidas, en Cuernavaca, antes de regresar a su lugar de origen se encuentra un anillo. Decide dárselo a su hija mayor Severina en un acto simbólico para enmendar todo el sufrimiento que la familia ha experimentado después del asesinato de su hijo. Severina y Aurelia hacen mandados en una tienda local y conocen a Adrián; una tarde Severina va a hacer unas compras a la tienda, es despojada del

anillo y mancillada. Camila trata de recuperar el anillo creyendo que a su hija le han hecho un embrujo. Intenta en repetidas ocasiones recuperarlo, pero no lo consigue.

A Severina le practican una serie de procedimientos no quirúrgicos para quitarle “el mal”, presumiblemente abortos. Adrián Cadena se entera y, en lo que puede interpretarse como un acto de despecho, decide casarse con su prima Inés. Camila continúa intentando recuperar el anillo “Seis veces fui a ver al ingrato Adrián a rogarle que me devolviera el anillo. Y seis veces se recargó contra las cercas y me lo negó gustoso” (p. 173), pues ella cree que es el origen del mal. Ante las negativas, un domingo, el día de la boda en la comisaría, asesina a Adrián.

Ahora bien, el tiempo del discurso. Esta disposición textual emplea algunas obliteraciones, por ejemplo, no sabemos qué sucedió exactamente el día que Severina perdió el anillo, si el acto fue consensuado o no, o detalles posteriores a la muerte del hijo mayor de Camila.

Además, se recurre al empleo de anacronías, principalmente analepsis, para conformar el tiempo del discurso, lo cual solo se descubre con algunos pequeños guiños como el uso de tiempos verbales simples del indicativo presente y pretérito y con frases en las que Camila se dirige a su interlocutor: “Ya usted mismo lo vio, señor” (p. 168); “No lloré, señor” (p. 169); “le leí el pensamiento, señor, porque para allá se encaminaba” (p. 176); “No sé cómo, señor, alcancé a darle en el corazón” (p. 176).

Esta presencia de dos líneas temporales hace atractivo el relato por las discrepancias antes mencionadas pues son ellas las que determinan “la experiencia temporal que vive el lector depende no tanto del tiempo diegético en sí, sino del tiempo del discurso” (Pimentel, 2017, p. 43).

Retomando los recursos empleados en el tiempo de la historia y las marcas temporales humanas que ayudan a fijar el relato y su temporalidad, encontramos las siguientes: *Desde el alba, tarde, desde ese día, todo el día, un día, la tarde del siete de mayo, domingos, años, una mañana, en la noche, Día de la Cruz, el día nueve, en muchos días, pasó el tiempo, toda la noche, tres meses, seis veces, catorce días, apenas amaneció, tres veces, varios días y varias noches, anoche, esta mañana, este domingo, tarde, mucho tiempo.* También están aquellos que se manifiestan con el uso de adverbios temporales como *nunca, siempre, o*

aquellos que indican sucesión como: cuando, en cambio, antes, entonces, hasta, dos o tres veces, ahora, luego, de repente, mientras, así, al rato.

Otra característica digna de atención es el impecable manejo del tiempo narrativo, porque a través de él se particulariza la “relación proporcional entre la duración de los acontecimientos en el tiempo de la historia y el espacio que se les destina en el texto narrativo” (Pimentel, 2017, p. 48). Es así como se puede identificar el tiempo en casi todas sus expresiones: pausa descriptiva, escena y resumen.

Este último le sirve para sintetizar o condensar un tiempo diegético más extenso, como cuando nos narra el silencio de Severina después de la tragedia, la negativa de su esposo para beber después de lo ocurrido o las veces que buscó a Adrián Cadena: “La noche pasó larga y mi hijita no volvió a usar la palabra en muchos días”; “—¿Quién le hizo el mal? —preguntó Gabino y se arrinconó y no quiso beber alcohol en muchos días. Pasó el tiempo y Severina seguía secándose” (p. 170); “Seis veces fui a ver al ingrato Adrián a rogarle que me devolviera el anillo. Y seis veces se recargó contra las cercas y me lo negó gustoso” (p. 173).

En el caso de las escenas, estas se emplean para presentar “la duración diegética de los sucesos [...] equivalente (o por lo menos da la ilusión de serlo) a su extensión textual en el discurso narrativo” (Pimentel, 2017, p. 49) y el principal ejemplo es el momento en que Camila acribilla a Cadena:

Así dijo el desconocido de Ometepec y se fue haciendo para atrás, mirándome con más enojo. Yo me fui hacia él, como si me llevaran sus ojos. “Se va a desaparecer”, me fui diciendo, mientras caminaba hacia delante y él avanzaba para atrás, cada vez más enojado. Así salimos hasta la calle, porque él me seguía llevando, con las llamas de sus ojos. “Va a mi casa a matar a Severina”, le leí el pensamiento, señor, porque para allá se encaminaba, de espaldas, buscando el camino con sus talones. Le vi su camisa blanca, llameante, y luego, cuando torció la esquina de mi casa, se la vi bien roja. No sé cómo, señor, alcancé a darle en el corazón, antes de que acabara con mi hijita Severina... (p. 176)

Finalmente, emplea varias pausas descriptivas como cuando contempla su vulnerabilidad ante la pobreza citada unos párrafos atrás, o cuando se detiene el tiempo para relatar lo que sucedió cuando recién tuvo en sus manos el anillo:

Estaba bien frío y no tenía ninguna piedra: era una alianza. Se secó en la palma de mi mano y no me pareció que extrañara ningún dedo, porque se me quedó quieto y se entibió luego. En el camino a mi casa me iba yo diciendo: ‘Se lo daré a Severina, mi hijita mayor’. (p. 166)

A través del empleo de estos recursos, Elena Garro logra dotar de dinamismo al relato, marcando o sugiriendo la velocidad narrativa, logrando así lo que afirmó la escritora colombiana Carolina Sanín en el ensayo “La piedra aparente” (texto que acompaña la reedición de editorial Alfaguara de *Los recuerdos del porvenir*):

Sus obras observan en primer lugar la circunstancia del lector o el espectador, pues ella, como la del soñador, es la prueba palpable de que se viven dos tiempos: inmóvil frente a la obra, móvil a través del tiempo que la obra presenta. (2019, p. 343)

2.4.3 Personajes

La escritora chilena Isabel Mellado en el ensayo “Rescatar con la palabra” estima que Elena Garro es “magnífica creadora de personajes [...] consigue alcanzar a través de ellos una intensidad y universalidad que de algún modo evoca a la gran novela rusa” (2019, p. 324). Aunque en primera instancia el juicio se podría percibir ambicioso, la complejidad que logra Garro en la creación de personajes como Camila, teniendo en cuenta su ser y hacer, logra emular una estela de esos grandes personajes de novela rusa. En adelante se presenta un recuento de los personajes de este relato, su rol temático y sus atributos.

Personaje	Rol temático	Atributos
Camila	Madre, mujer, asesina	Pobre y desgraciada Mal casada, en la desdicha, bien fregada, “No lloré” (p.169), “Yo soy ignorante” (p.170), religiosa: “Y me puse a rezar una Magnífica” (p.171), “Te voy a hacer el mal a ti y toda tu familia—le prometí” (p.172), trabaja en el campo, “Yo no sé firmar”

		(p.177), “La sorpresa la dejó muda mucho tiempo”. (p.177)
Anillo		“Parecía una serpiente de oro, bien entumida por la frescura del agua” (p.166), “Estaba bien frío y no tenía ninguna piedra: era una alianza” (p.166), “se quedó quieto y se entibió luego” (p.166).
Muchachos	Hijos	Grandes, el mayor fue asesinado, “cabeza rota por los máuseres” (p.169).
Gabino	Esposo, padre	Bebedor, golpeador, “Se desquita con las niñas” (p.165), “se arrinconó y no quiso beber alcohol en muchos días” (p.170), “movió la cabeza apoyando las palabras de su mujer” (p.177).
Adrián Cadena	Violentador	Desde la perspectiva de Camila: “llegó al pueblo para caracolear sus ojos frente a las muchachas” (p. 167), “No trabaja más que dos o tres veces a la semana reparando las cercas de piedra” (p.167), ingrato, “el desconocido, no sabemos de dónde vienes, ni quiénes fueron tus padres” (p.172), “sus ojos brillaban con gusto” (p.172), “se ladeó el sombrero” (p.172); Niega sus acciones: “me lo negó gustoso” (p.173), boca risueña, ojos serios, “se sobresaltó y luego le vi el rencor en los ojos” (p.175), “sus palabras enojadas” (p.175), “Hechicero de mujeres” (p.176),

		<p>“me miró con los ojos encendidos. No parecía el novio de este domingo: no le quedó la menor huella del gozo, ni el recuerdo de la risa” (p.176), “el desconocido de Ometepec [...] mirándome con más enojo” (p.176), “cada vez más enojado” (p.176), “Le vi su camisa blanca, llameante” (p.176), joven marido;</p> <p>Desde la perspectiva de Leonor: “no es hijo de bruja” (p.171);</p> <p>Desde la perspectiva de Aurelia: “andaba borracho” (p.173);</p> <p>Desde la perspectiva de Inés: “Mucho lloró la noche en que Fulgencia te sacó a su niño. Después de ese sentimiento quiso casarse conmigo. Era huérfano y yo era su prima. Era muy desconocido en sus amores y en sus maneras...” (p.177);</p>
Aurelia	Hija, hermana	Desde la perspectiva de Camila: Inocente, “se me quedó mirando con la primera tristeza de su vida” (p.173).
Severina	Hija	Desde la perspectiva de Camila: “Bajé mis ojos y me hallé con los de Severina, que me miraban tristes desde un pilar” (p.169), “con una voz en la que acababan de sembrar a la desdicha” (p.169), mano hinchada, “no volvió a usar la palabra en muchos días” (p.170), “empezaba a secarse” (p.170), “seguía secándose” (p. 170), dañada, “empezó a mejorar” (p.173), “empezó a hablar el idioma desconocido y sus ojos se clavaron en el techo” (p.

		<p>174), “estaba como muerta” (pp.174-175), “ya no es de este mundo” (p.175), “Severina se está secando, porque fue hecha para alguien que no fuiste tú” (p.176), “Venía pálida y con las trenzas desechas” (p.177);</p> <p>“Yo le rogué que no se casará con su prima Inés. Ahora el día que yo muera, me voy a topar con su enojo por haberlo separado de ella...” (p. 177).</p>
<p>Legorreta</p> <p>Sus pistoleros</p>	<p>Terrateniente, asesino</p> <p>Asesinos</p>	<p>“se hizo un palacio sobre mi terreno y ahora tiene sus reclinatorios de seda blanca en la iglesia del pueblo y los domingos cuando viene desde México la llena con sus pistoleros y sus familiares” (p. 168), matan por las tierras.</p>
<p>Fulgencia</p>	<p>Curandera</p>	<p>“para que le saque el mal del pecho” (p.171), conocedora de “males”, “ahora que te devuelvan el anillo, porque antes de los tres meses habrán crecido las crías” (p.172), “miró a Severina con mucha tristeza” (p.174).</p>
<p>Leonor</p>	<p>Tía de Adrián</p>	<p>Se siente ofendida por las acusaciones de Camila: “No me gusta que ofendan a mi sangre bajo mi techo” (p.171).</p>
<p>El mal, el animal</p>		<p>“El animal traía entre sus patas pedacitos de su corazón” (p.171);</p>

Inés	Hija de Leonor, prima-esposa de Adrián	Risueña” (p. 175), “tenía sangre en el pecho y los ojos secos” (p. 176), “sobre su vestido de linón rosa acarició la sangre seca de Adrián Cadena” (p. 177).
-------------	--	--

El primer rasgo para destacar en el relato es que, casi en su totalidad, la historia es contada por un narrador intradiegtico; es decir, desde el punto de vista de Camila, y su función es al mismo tiempo testigo y protagonista, lo cual determina su relevancia como personaje. El personaje de Camila carece de características físicas, salvo la impresión que tiene de ella misma “¡Mírate, Camila, bien fregada!” (p. 168); sin embargo, es probable que su complejidad como personaje radique, más bien, en su ser y hacer.

En lo concerniente al primero, su ser ha sido moldeado por la pobreza, la ignorancia, la religión, un esposo alcohólico, la violencia intrafamiliar, la desgracia de perder a un hijo en semejantes circunstancias y la desdicha. Mientras que entre los rasgos que dan forma a su hacer se encuentran, en primer lugar, la aclaración de su valor moral, pues cuando se encuentra el anillo, se asegura a sí misma que lo que está haciendo no es un robo: “No fue robo. La calle es la calle y lo que pertenece a la calle nos pertenece a todos” (p. 166).

En segundo lugar, la acción que lleva a Camila a la comisaría: un asesinato que parece no tener mucho sentido, hasta el final del relato, excepto porque, como se desarrolló anteriormente, podría ser interpretado como una determinación tomada arbitrariamente, un capricho, o bien, un acto de justicia. Pero ¿cómo pudo Camila cometer un asesinato? No hay un solo rastro en el relato que pueda interpretarse como sed de venganza, solo una advertencia, que ella misma justifica de promesa: “—Yo te voy a hacer el mal a ti y a toda tu familia —le prometí” (p. 172); no se conocen detalles del arma o cómo la obtuvo, solo se infiere que se trató de una pistola porque “alcancé a darle en el corazón” (p. 176). Motivos claros no existen, más que una mala lectura de las reacciones de Adrián después de la discusión entre ellos:

Así dijo el desconocido de Ometepec y se fue haciendo para atrás, mirándome con más enojo. Yo me fui hacia él, como si me llevaran sus ojos. “Se va a desaparecer”, me fui diciendo, mientras caminaba hacia delante y él avanzaba para atrás, cada vez más enojado. Así salimos hasta la calle, porque él me seguía llevando, con las llamas

de sus ojos. “Va a mi casa a matar a Severina”, le leí el pensamiento, señor, porque para allá se encaminaba, de espaldas, buscando el camino con sus talones. Le vi su camisa blanca, llameante, y luego, cuando torció la esquina de mi casa, se la vi bien roja. No sé cómo, señor, alcancé a darle en el corazón, antes de que acabara con mi hijita Severina... (p. 176)

El personaje de Camila cree que le arrebatarán otro miembro de su familia, su hija, y no está dispuesta a permitirlo, por eso la defenderá a pesar de todo. ¿Por qué no hay testimonio de los deseos o inclinaciones de Severina por Adrián? Incluso al final del relato, no queda claro si Severina tenía alguna predilección por él. Ciertamente, Severina le reclama el crimen a su madre, pero no por motivos como amor o echarle en cara el “aborto”:

—¿Por qué lo mató, mamá...? Yo le rogué que no se casara con su prima Inés.

Ahora el día que yo muera, me voy a topar con su enojo por haberlo separado de ella...

Severina se tapó la cara con las manos y Camila no pudo decir nada. La sorpresa la dejó muda mucho tiempo.

—¡Mamá, me dejó usted el camino solo...! (p. 177)

Aunque el personaje de Camila podría excusarse en su ignorancia, ella sabe lo que provocó, así haya reaccionado con sorpresa al reclamo de Severina. A través de todo el relato, conocemos el fluir psíquico de Camila mediante un monólogo interior indirecto que se nos ofrece; en el recuento de sus acciones no hay justificación de ellas porque, quizá ni para ella sea necesario explicarlo, en todo lo anterior radica la complejidad de su personaje.

Camila podría ser un personaje referencial; es decir, representar un rol social estereotipado (Hamon, 1977): el de pobre. No obstante, quizá ha sido creada y definida en oposición a otros personajes como el indiferente hombre de la comisaría, o el poderoso Legorreta, ya que la acción violenta de Camila sí se castiga, pero la del terrateniente no. Camila no es indiferente ante lo que le han hecho a su hijo y a Severina, aunque no haya comprendido por completo la “relación” entre Adrián y Severina, ahí radica la diferencia entre este personaje y los otros.

La forma en la cual ha sido construido el personaje de Camila es una expresión de caracterización (Margolin, 1986) porque conocemos algunos de los rasgos mentales de

Camila, como recurrir a las oraciones para pedir por la salvación de su hija, buscar al médico y solicitar la asistencia de Fulgencia para realizar el “exorcismo- aborto” para “sacarle” el mal a la su hija, los cuales podrían explicar su configuración mental. Las causas, propósitos e intenciones de Camila se podrían comprender por su contexto. Camila no es ella, sino sus circunstancias y esto la define como unidad de sentido dentro del relato.

Con respecto a la descendencia de Camila, llama la atención que los nombres de sus hijas sean variaciones de nombres asignados a varones: Severo y Aurelio. ¿Existiría en Camila una necesidad de protegerlas de un entorno poco favorable para el desarrollo integral de una mujer?, es probable que sí.

Por otra parte, Camila reconoce la inocencia de sus hijas y cómo se ha posado la desdicha sobre Severina; sin embargo, no hay más elementos para tener claridad respecto a la razón de sus nombres. En contraste, sus hijos varones son anónimos, no tiene nombre ni el hijo mayor, mártir circunstancial. ¿Será acaso que Camila sabía el destino que vivirían sus niñas y trató de protegerlas, incluso contra la violencia de su padre, al dotarlas con un nombre que hace eco a un varón? Aunque la inferencia sería posible, no hay rastro en el texto que permita probarlo.

En la construcción de un personaje, otorgarle un nombre propio es una expresión del resultado de la interacción de signos que integran la identidad del personaje (Garrido, 1996). Ahí radica la importancia de conocer y enunciar el nombre de estas niñas, porque de cierta forma las personaliza y les otorga identidad, una muy singular porque no existen sino como la variación de un varón.

De igual forma sucede con la construcción de Adrián Cadena, el único que ha sido dotado con nombre y apellido. Personaje definido por sus acciones:

Hasta que Adrián llegó al pueblo, para caracolear sus ojos delante de las muchachas. Adrián no trabaja más que dos o tres veces a la semana reparando las cercas de piedra. Los más de los días los pasaba en la puerta de El Capricho mirando cómo comprábamos la sal y las botellas de refrescos. (p. 167)

Camila lo describe en más de una ocasión como ingrato, alguien desagradecido o bien, alguien desagradable; considerando las consecuencias de sus acciones, ambos significados serían pertinentes. El pueblo lo recibió a pesar de no saber nada de él, mancilló a una niña-

adolescente y a pesar de que Camila trató de revertir el mal causado, él solo lo negaba. Si bien pudo haber tenido intenciones buenas con Severina ¿Por qué no buscó la forma de estar con ella?, además, se entiende que sufrió después del aborto: “Mucho lloró la noche en que Fulgencia te sacó a su niño. Después, de sentimiento quiso casarse conmigo” (p. 177) como le reveló Inés a Severina; no obstante, la decisión de quererse casar con Inés más que despecho resuena a castigo, ¿Por qué hubiera querido castigar a Severina, si pudo amarla bien?

No hay pista que ayude a resolver los enigmas, solo sabemos que la llegada de Adrián al pueblo representó una ola de violencia. Adrián no solo mancilla a Severina de presumible forma violenta, sino también es un elemento que irrumpe agresivamente en una realidad, ya de por sí inestable; todo lo cual suma para la decisión de Camila de eliminarlo.

Otro de los roles de Adrián es el de fungir como sujeto que roba un objeto: el anillo (el cual se incluyó como personaje porque su rol es importante para el relato). De acuerdo con el Diccionario de los Símbolos, bajo la dirección de Jean Chevalier (1986), un anillo tiene las siguientes implicaciones de significado simbólico: “la fiel atadura libremente aceptada” (p. 101). Por eso Severina le reclama a su madre, porque no hubo violación, sino que ella libremente aceptó ese destino, contraste de la percepción de Camila, quien notó cómo los ojos de Severina “miraban tristes desde un pilar” (p. 169).

De la misma manera, el anillo puede simbolizar “poderes mágicos en el plano esotérico. Es, por reproducción, el cinturón, protector de los lugares, que conserva un tesoro o un secreto” (1986. p. 101); acepción que ayudaría a comprender la necesidad de protección de Camila hacia sus hijas y su afán por recuperarlo como una especie de control y poder sobre ellas, principalmente Severina. El tercer simbolismo radica en el acto que detona la historia: “Ponerse un anillo o imponerlo en el dedo de otro, es reservarse a sí mismo a aceptar el don de otro, como un tesoro exclusivo o recíproco” (1986, p. 101); Camila realiza ambas acciones y se refuerza la comprensión de protección de ese tesoro, que no solo era la virtud de su hija, sino ella misma.

Llama la atención la comparación que realiza (al menos dos ocasiones) del anillo con una serpiente, lo cual también influyó en la revisión de las asociaciones simbólicas de este objeto pues resuenan para interpretar el relato. Recordemos que Camila encuentra por casualidad el

anillo-serpiente: “La serpiente visible sobre la tierra en el instante de su manifestación es una hierofanía” (1986, p. 925); el encuentro de Camila del anillo podría ser una manifestación de lo sagrado en una realidad profana, lo cual llena de alegría a Camila “Por eso cualquier gustito nos da tantísimo gusto” (p. 166). Además, el anillo percibido como serpiente también puede representar: “Rápida como relámpago, la serpiente visible surge siempre de una boca de sombra, falla o grieta, para escupir la muerte o la vida, antes de retornar a lo invisible” (Chevalier, 1986, p. 926).

Las grietas de la pobreza de Camila le regalaron la oportunidad de vida con la criatura que llevaba Severina y de muerte con el fallecimiento de Adrián Cadena. También es interesante que Camila decida darle el anillo a su hija y no quedarse con él o venderlo: “En el camino a mi casa me iba yo diciendo: ‘Se lo daré a Severina, mi hijita mayor’” (p. 166), ya que la serpiente puede ser considerada “como dueña de las mujeres, porque lo es de la fecundidad” (Chevalier, 1986, p. 934).

Parecería, entonces, que la decisión de Camila al entregar el anillo a Severina representa concederle el don de la fecundidad a una adolescente a quien se la roban sin más, como le sentencia Adrián a Aurelia “—Mira, niña, dile a tu hermanita Severina que cuando compre la sal me deje que se la pague y que me deje mirar sus ojos” (p. 167). En este fragmento la sal también puede simbolizar esta misma fecundidad y reafirmar el destino de Severina de procrear; lo cual, de cierta forma no reconoce o acepta Camila como posible, probablemente por razones de ignorancia o por el peso de la religión en su personalidad ficcional.

El resto de los personajes, incluida Severina, no juegan un rol definitivo en las acciones del relato, sólo están. Sus rasgos no alcanzan para una estructura semántica, aunque sí son unidades de sentido, por ejemplo: Aurelia, aunque lleva un par de recados y trata de ayudar a su madre, solo es la otra hija; Gabino, el padre alcohólico y violento; Leonor e Inés, la tía y la prima-esposa de Adrián; Fulgencia advierte y aconseja.

Desde la perspectiva de Camila no se enuncian más rasgos que alcancen para definir o detallar ni su caracterización o su construcción de personalidad, porque el relato es la historia contada de Camila testigo y Camila protagonista; lo cual refuerza la complejidad de este personaje y, al mismo tiempo, acentúa la destacada capacidad de Elena Garro para desarrollar

este tipo de personajes que transgreden. Camila, de forma violenta, rompe las expectativas del rol de género al tomar la justicia por su propia mano en un afán de defender a su familia. Para concluir con el análisis de este relato, y teniendo en cuenta los planteamientos de Gustavo Lespada en el artículo *Violencia y Literatura/ Violencia en la literatura* (2015) y de Maximiliano Ignacio de la Puente en el artículo *Formas de representar la violencia en algunas escenas de la literatura latinoamericana* (2008), retomaré el aspecto de la violencia en la narración de Elena Garro. En primer lugar, de acuerdo con de la Puente:

Uno de los factores más importantes que la caracteriza es que toda violencia incluye sus condiciones de representación, su propia puesta en escena. Es decir, no hay violencia sin su escenificación teatral, la cual incluye a su vez el territorio en donde esa violencia se pone en escena. Por eso, se hace necesario comprender a la violencia como un drama, con sus protagonistas, sus víctimas y victimarios. (2008, p. 2)

En el caso de este relato, es sencillo identificar quiénes son los protagonistas de la violencia en la puesta en escena; es decir, casi todos los personajes: Legorreta violenta a la familia quitándole a un hijo, Adrián irrumpe en la vida de Severina forzándola a una relación sexual dudosamente consensuada, Gabino golpea a sus hijos e hijas, Fulgencia le practica un aborto a Severina con más asociaciones a un exorcismo que a un acto realizado para salvarle la vida y Camila le quita la vida a Adrián con lo que vulnera a Severina, a Inés y a la familia de Adrián.

Los personajes son víctimas y victimarios de la violencia impregnada en el relato mediante procedimientos estéticos muy particulares, como la confusión del encuentro entre Camila y Adrián que lo conduce a su muerte, el silencio de Severina después de haber perdido su tesoro (el anillo), o las descripciones llenas de eufemismos empleadas en el texto. De tal forma que resuena en este relato la circularidad que caracteriza la violencia:

La lógica de una violencia que es, a su vez, circular, que se ejerce tanto en una dirección como en otra, haciéndose realidad así la famosa frase de que la violencia engendra aún más violencia, a partir de su reproducción sin fin. (de la Puente, 2008, p. 4)

Es así como los personajes de este relato cumplieron con la función de ejemplificar de forma magistral la teatralidad de la violencia.

A pesar de lo interesante que es responder a la pregunta: ¿Quién narra la violencia, ¿Quién la cuenta? Y que la primera idea que acude a la mente es Camila, no es así. En realidad, es el miedo materializado en Camila, no se puede arriesgar a volver a perder después de que le arrebataran sus tierras y a un miembro de su familia. Lespada afirma “Las ficciones no sólo se refieren al mundo, sino que están en el mundo, forman parte del mundo, interactúan con el mundo, modifican el mundo” (2015, p. 36). En este sentido, lo que logra Elena Garro es conectar las venas de la realidad con sus memorias de experiencias similares a las del relato, con el lenguaje como vía para dar forma a un producto artístico o artificio, que le permitió proyectar la historia de una mujer: Camila, cambiando su suerte, tomando su destino en sus manos, modificando el mundo.

Aunque el resultado no haya sido el más favorecedor para sus ya desafortunadas circunstancias, Camila transgrede la desigualdad y marginación de su doble condición: mujer y pobre; de forma tal que deja de ser víctima para convertirse en victimaria de una violencia incompleta, que no se representa. No sabemos a detalle qué sucedió y el lector se ve obligado a reconstruir las escenas de violencia. El miedo cristalizado en violencia es la estamina que construye a Camila como personaje transgresor negativo y expresión de resistencia.

2. 5 “Perfecto Luna”

A finales de 1950 y principios de 1960, Elena Garro vivió una etapa en la que estuvo involucrada con los pobladores de Ahuatepec, Morelos, México. Los indígenas de estas zonas, quienes habían experimentado historias de despojo e injusticias, vieron en Elena una especie de “aliada” porque “Ud. No se raja, Ud. no corre” (Melgar, 2018, p. 342) y “confidente” a quien le narraban sus problemas para que les ayudara acercándolos a sus contactos para recibir justicia. Elena Garro los escuchó y eso les concedía la atención que su marginalidad les había dotado de forma innata.

Su empatía provocó que la buscaran, incluso de otros territorios: Chihuahua, Culiacán, etc.; y así, se abrió una vena que alimentó algunos de los relatos de *La semana de colores*. Lucía Melgar afirma que:

La relación de Garro con los campesinos es tal vez uno de los temas más fascinantes para quien se acerca a la figura pública de Garro. Fue, en su momento, según alusiones

o testimonios de sus contemporáneos, motivo de burlas o de incomprensión (Melgar, 2018, p. 330).

Para esta investigación, la fascinación no radica exclusivamente en el encuentro de circunstancias, sino en las increíbles coincidencias entre esos eventos y sus relatos. El contexto de la época no le era ajeno a Elena Garro, su sensibilidad artística le permitió canalizar la posibilidad de ficcionalizar a los seres cuyo destino se manifestaba en sus circunstancias.

Vilma Fuentes en *Bosquejo para un retrato de Elena Garro* opina que, aunque los acontecimientos y personajes creados por Elena Garro podrían parecer de lo más inverosímiles:

[Garro no] era mitómana. Decía la verdad que ella veía y supo hacer ver a los otros a través de sus diferentes escritos, donde lo invisible, lo imaginario cobra el cuerpo de las cosas reales y la mentira es barrida por la fuerza de la verdad y la fe. (Fuentes, 2018, p. 263).

Las experiencias con los indígenas encontraron en la imaginación de Elena Garro un terreno fértil para que se gestaran historias y personajes complejos y fascinantes como Perfecto Luna quien, después de realizar una “inocente” maldad, cambió su vida. Después de lo cual estará dispuesto a todo, hasta tomar otra identidad, para expiar su “pecado”.

Perfecto Luna es un ser de esos a quienes se puede considerar con un destino desafortunado; a pesar de ese fatal destino, Perfecto se esfuerza por congraciarse con quien le tendió la mano. Trabaja duro para ganarse el pan de cada día; sin embargo, un encuentro con los restos de un cadáver le ofrecerán la oportunidad de jugar con su ventura y encontrarse cara a cara con la muerte. ¿Perfecto Luna es lo que hace?, ¿Qué lo define como individuo? Por tanto, el tema del relato es la identidad y entre los motivos que se abordan: la muerte, las creencias, el trabajo, la soledad, la suerte y la circularidad del tiempo.

2.5.1 Espacio

En este relato, la información presentada ofrece las características de un entorno rural de la provincia mexicana, de tal forma que este es el principal tema descriptivo que se encuentra en la narración, a través del cual se construye la dimensión espacial. Un pueblo del

que Perfecto Luna tiene que escapar y en el que más vale no dejar nada de él: “Ahora no le queda sino huir, borrar sus huellas abandonadas en el pueblo y en los caminos” (p. 181).

Como lo apunta Luz Aurora Pimentel, (2017) “los sistemas descriptivos permiten generar no sólo una “imagen” sino un cúmulo de efectos de sentido” (p. 25); es decir, mediante la enunciación de los elementos que conforman al pueblo es que se irá conformando el sentido de ese espacio. En el despliegue de atributos del pueblo se construye el espacio en el que existe Perfecto Luna, donde se encuentran calles, vereda, huizaches, viviendas, cantina, el campo, jacales, tienda.

Los modelos de organización espacial cumplen con la función de estructurar la información proporcionada. De esta manera, en el relato existen dos de ellos: el lógico-lingüístico (dentro-fuera) y el taxonómico; a través de este último, se enuncian las partes de una casa —los cimientos, suelo(s), ventana(s), paredes, cuarto(s), techo, puerta, patio, muro(s), entre otros elementos—. El primero (el lógico-lingüístico), se percibe en la existencia de una frontera entre dentro y fuera, pues los incidentes sobrenaturales que le ocurren a Perfecto después de su “maldad” suceden al interior de los cuartos que construyó:

Abrió los ojos y miró regocijado su obra: recorrió el techo, las paredes, la puerta y llegó otra vez hasta la ventana. Abajo de ella, una saliente pequeña marcaba una de las tumbas del “sin cabeza”. Se echó a reír y se le cuajó la risa. Los labios se le quedaron tiesos, y el cuarto se volvió tan oscuro que perdió la vista a la ventana. “¿Quién oscureció la noche?” Buscó a tientas la vela que había dejado junto al petate. Estiró el brazo y sintió que se le había hecho muy corto; en cambio el cuarto había crecido enormemente y la vela estaba lejos, fuera de su alcance. Se resignó a la oscuridad. Abrió mucho los ojos tratando de ver algo, pero la sombra se hacía cada vez más y más densa. “Creo que aquí espantan”. (p. 189)

Y nadie más fuera de ese entorno los experimenta, solo notan ciertos cambios en Perfecto Luna, pero ellos, los de afuera, no los perciben: “—¿Qué te pasa, muchacho? Si sigues así, no vas a tardar en entregar tu alma” (p. 193). En cuanto al taxonómico, se manifiesta desde que se edifican las viviendas: “recordó cómo empezó a construir las viviendas: cuidadosamente repartió los adobes con los huesos en los muros de las viviendas” (p. 188).

Aunque los procedimientos de enunciación no son tan detallados, sí contribuyen a crear la dimensión espacial y reforzar las sensaciones que experimenta Perfecto Luna en ese espacio: “La oscuridad empezó a bajar del techo como una espesa nube negra que lo quería aplastar” (p. 191). Lo cual no es una característica que demerite el trabajo realizado en el texto, sino que es a través de ellos que se “seleccionan, organizan y limitan la cantidad de detalles que habrán de incluirse” (Pimentel, 2017, p. 25); estas decisiones contribuyen a singularizar el lugar en el que “suceden los acontecimientos y reciben también características distintivas y se transforman en lugares específicos” (Bal, 1990, p. 15), lugares que son enunciados a propósito para reforzar la trascendencia de las acciones: “Un ruido de alas recorría las paredes. Las alas giraban al tiempo que subían y bajaban por los muros” (p. 190).

Finalmente, también existe la enunciación de los nombres propios de ciertos espacios dentro del relato como Actipan, San Pedro, Acatepec, Amate Redondo y México; a diferencia de otros como la huizachera que es neutra, pues puede existir en diversas partes del país y los que se mencionan tienen una función ideológica. Por ejemplo, los tres primeros sirven de coordenadas de un camino por el que viaja Perfecto Luna en su huida: “Se saltó de la vereda para agarrar a campo traviesa el rumbo de Actipan. Así, cuando todos lo buscaran por San Pedro, él andaría muy tranquilo por Acatepec” (p. 182).

En el caso de Amate Redondo, un poblado a 7.47 km del centro geográfico del área municipal de Cuernavaca (tengo la hipótesis que la autora escuchó hablar de él por el contacto que tuvo con los campesinos de la zona). Si bien no hay una declaración de alguna pista del despojo de las tierras que vivían los pobladores, tampoco parece casual su mención, igual que sucede con México, pues solo ahí hay casas bien, las de cualquier otra parte son poca cosa: “Don Celso le encargó que demoliera las casuchas que estaban detrás del almacén para construir unas viviendas como las de México” (p.186).

La función ideológica también contribuye a sintetizar la realidad y, de cierta forma, sirven para estructurar la realidad, una que permite establecer a Ciudad de México como referente y además de punto de comparación entre la Ciudad de México y la provincia. De tal forma que su mención no es gratuita.

2.5.2 *Tiempo*

Elena Garro fue capaz de percibir el tiempo con una increíble sensibilidad y este relato no es la excepción; se puede apreciar cómo el tiempo se repite incesantemente desde la percepción de alguien atormentado por una decisión que lo llevará a encontrarse cara a cara con la muerte.

El tiempo del discurso u orden se podría sintetizar como el momento en que Perfecto Luna ha huido de Amate Redondo: se encuentra al desconocido; hay una analepsis al momento de la decisión de Don Celso para construir las viviendas; el mes que tardó Perfecto Luna en preparar el terreno; la construcción de las habitaciones; las noche que pasó en ellas para vigilar que nadie las dañara hasta que fueran rentadas; las experiencias que vivió en ellas y regresa al encuentro con el desconocido que resulta ser el “sin cabeza”.

Mientras que el tiempo de la historia en el relato se puede identificar a partir de las marcas que sirven de referencia al tiempo real humano como los “cinco meses” (p. 182) que duraron estos acontecimientos o a las “doce del día” cuando abrió la zanja para echar los cimientos o el “cuatro de abril” (p. 186), el día en que empezó la venganza el “sin cabeza”; o en el momento en que Perfecto Luna empezó su autoexilio “Tal vez serían las once y media de la noche” (p. 181).

Ahora bien, el relato primero es, en sí mismo, un tiempo fragmentado; ya que al principio se emplea un narrador en tercera persona quien nos cuenta cómo Perfecto Luna salió de Amate Redondo, quién es, a qué se dedicaba, incluso puede ser entendido como una especie de introspección, especialmente donde evalúa cuáles son sus opciones para robar su nombre:

Recordó los nombres de sus amigos. Crisóforo Flores: ni modo de llamarse así, era robar el ánimo de su amigo y, sin embargo, tal vez tendría que hacerlo. Crisóforo andaba siempre tan confiado, tan alegre, tan quitado de penas. Andaba como él había andado antes; Domingo Ibáñez era arriesgado, porque ése tenía las noches tristes. Justo Montiel, tampoco, no fuera que le diera por matar a los amigos. (p. 182)

Fenómeno narrativo que además evidencia o bien sirve para distender el tiempo en “dos duraciones diegéticas desiguales: la exterior y la interior” (Pimentel, 2017, p. 54). Este es el relato primero que presenta una discordancia en el momento en que Perfecto Luna se topa con el desconocido y decide contarle, en el anonimato de la oscura noche, su historia; la

historia de sus noches desgraciadas. Es ahí donde sucede la fragmentación y tiene lugar una analepsis:

Empezaba a suceder lo que sucedía todas las noches desde hacía cinco meses: el silencio crecía de tal manera que era inútil tratar de decir cualquier palabra; allí nunca, a través de todos los siglos, había caído un ruido. Acababa de decir: “Ora sí, Perfecto Luna, ya te desgraciaste un dedo” y no lo había dicho. Las palabras habían salido en silencio y se le habían quedado prendidas en la punta de la lengua. Tenía que irse lejos de Amate Redondo y lejos de Perfecto Luna, porque era a Perfecto Luna al que querían; por eso lo habían metido en aquellas noches redondas que duraban más que el día. Apretó el paso otra vez. Las capas de aire se separaron; su nariz quedó en el espacio vacío entre dos de ellas y casi no podía respirar. En cambio, a la altura de sus ojos y de sus cabellos el aire soplaba sin soplar, levantándole los pelos y enfriándoselos, hasta sentir que miles y miles de hielitos le perforaban la cabeza. ¿Cuándo acabaría de salir de esos lugares extraños? “Seré Crisóforo Flores, no andaré por estos parajes y volveré a gozar con mis amigos”. (p. 182)

Perfecto Luna cree que ha huido de su destino; sin embargo, ya está dentro de ese tiempo en el que las noches se suceden unas a otras “No le quedaba sino esperar a que amaneciera. Pero la noche se alargó en muchas noches” (p. 189); el tiempo diurno dura muy poco: “—Ya se está acabando el día... —dijo con pesadumbre” (p. 190); “Apenas acababa de agarrar a Alambritos, cuando ya había caído la noche” (p. 191); “Ya los días apenas eran una raya de luz entre dos inmensas noches” (p. 192).

Este fenómeno en el que se repite un acontecimiento es uno de los rasgos del tiempo ficcional en términos de la frecuencia, en especial de tipo “iterativo”, aquel en donde un evento ha acontecido más de una vez; aunque solo lo encontraremos en un solo acto narrativo, las manifestaciones del “sin cabeza” se han repetido por un cierto periodo aun si solo se narraron algunas de ellas.

La función de la ruptura temporal que ocurre en el relato sirve para presentar los antecedentes que llevaron a Perfecto Luna a tomar la decisión de marcharse de Amate Redondo. Asimismo, en el relato hay presencia de los cuatro movimientos rítmicos que nos indican el tempo: pausa, elipsis, escena y resumen. El primero se manifiesta en las descripciones con

mayor número de detalles que hace Perfecto Luna de la forma en la que escondió los huesos del muerto sin cabeza en las “tumbitas”:

—¡Ja, ja, ja! —y me fui muy contento a ver mis tumbitas—. ¡Lo que es ser muchacho y ser alegre, señor! —dijo Perfecto Luna sentándose de nuevo en el suelo y buscando con los ojos al otro, que indiferente seguía por allí sin hacerle caso. Con tristeza pensó que a nadie le importaba que él, Perfecto Luna, hubiera sido alegre, y que por causa de su alegría tuviera que dejar de ser él mismo. Recordó cómo empezó a construir las viviendas: cuidadosamente repartió los adobes con los huesos en los muros de las viviendas; no quedó ni un lugar de la vecindad en donde no estuviera enterrado “el sin cabeza”. Y él, gozoso, seguía abriendo ventanas, techando, haciendo puertas, mientras silbaba y se reía a solas. —¡Mira, Perfecto, quedaron bonitas, ¡ponles su lambrín azul! —Yo eché el azul más vivo, señor, para alegrar el sepulcro encalado. Y se volvió a reír a pesar suyo. “Ojalá y se vengan a vivir los Juárez, y que en la noche ‘el sin cabeza’ les jale las patas”, pensaba. (pp. 187-188)

Las elipsis las percibimos en las narraciones más sucintas de las noches en las que es atormentado por su maldad:

“Ahora no voy a mirar la noche.” Y apretó bien los ojos. Un ruido de alas recorría las paredes. Las alas giraban al tiempo que subían y bajaban por los muros. Pasaron sobre su frente y sobre su cuerpo. Se fue quedando helado. ¿Cuál sería el maldito hueso que hacía aquel ruido que no se oía? Y esa noche duró más que la anterior. Quería pensar cómo contentar al difunto pero las alas corrían a tal velocidad que no le permitían formular su pensamiento. Al amanecer, sus rodillas estaban adoloridas y apenas si pudo levantarse. (p. 190)

La escena, más detalles descriptivos, como ocurre cuando nos narra su encuentro con los restos del difunto:

Como a las doce del día, mientras ahondaba en la zanja, encontró al muerto. Era un muerto viejo porque no quedaban de él sino los puros huesos. Le pareció volver a verlo, relumbrando al sol, con los brazos puestos sobre las costillas. “Habrá tenido, de seguro, una muerte mala, porque no tiene cabeza. ¿Quién lo mataría? ¿Dónde

andar su cabeza?” —¡Fíjese, señor, le faltaba la cabeza, seguro alguien lo degolló!
(p. 186)

Y el resumen cuando se narra la primera noche que pasó en las viviendas y cuando se dio cuenta del embrujo:

Se echó a reír y se le cuajó la risa. Los labios se le quedaron tiesos, y el cuarto se volvió tan oscuro que perdió la vista a la ventana. “¿Quién oscureció la noche?” Buscó a tientas la vela que había dejado junto al petate. Estiró el brazo y sintió que se le había hecho muy corto; en cambio el cuarto había crecido enormemente y la vela estaba lejos, fuera de su alcance. Se resignó a la oscuridad. Abrió mucho los ojos tratando de ver algo, pero la sombra se hacía cada vez más y más densa. “Creo que aquí espantan.” Se quedó quieto. De pronto vio brillar la marca que él había puesto en el adobe. “¡Es el sin cabeza!” Su corazón empezó a golpear con tal fuerza que le pareció que iba dentro de un río muy crecido. Sintió que se quedaba sordo. No le quedaba sino esperar a que amaneciera. Pero la noche se alargó en muchas noches. Cuando rayó el día, vio que su petate estaba húmedo de sudor. (p. 189)

El texto creado por Elena Garro también refuerza la temporalidad con el uso de diversos adverbios de tiempo como: cuando, luego, después, ahora, desde, siempre, nunca; que se emplean para dar fluidez al relato y conectar el tiempo discordante con el tiempo primero del relato. El conjunto de los anteriores elementos construye un tiempo lacónico pero incesante, perceptible como en las largas noches que atribulan Perfecto Luna hasta “endemoniarlo”.

2.5.3 Personajes

Los personajes de esta narración son pocos, pero la construcción que se realiza de Perfecto Luna es bastante interesante para los propósitos de esta investigación, en términos de lo que hace y por qué lo hace.

Personaje	Rol temático	Atributos
Perfecto Luna	huérfano, peón, albañil.	“el que servía para todo” (p.181), “cabrón” (p.181), “servicial” (p.181), “tan alegre” (p,181), “para todo

		<p>servía” (p. 182), “seguro” (p.182), “descorazonado”(p.184), “en los puros huesos” (p.184), “tranquilo” en compañía del desconocido (p.185), “tuve que dejar de ser por causa de un difunto” (p.185), “huérfano de nacimiento” (p.185), “y así viví, trabajando” (p.186), “muy confiado” (p.186), “había sido alegre” (p.186), “me gustaba ser maldoso” (p.186), “cualquier cosa me gustaba y todo me ponía contento” (p.187), “envolviendo mi cigarro de hoja” (p. 187), “se fue muy contento a ver sus tumbitas” (p.p. 187-188), “ojalá se vengan a vivir y les jalen las patas” (p.188), “se le cuajó la risa” (p. 189), “andas muy desencajado” (p.189), “se fue quedando helado” (p.190), “rodillas adoloridas y apenas si pudo levantarse” (p. 190), “la lengua amarrada” (p. 191), “quedando flaco y se le había muerto la risa” (p.191), “se sintió seguro” (p.193), “no creía en los muertos” (p. 195), “se endemonió”. (p.195)</p>
Don Celso	Dueño del almacén, mentor	“le enseñó a trabajar” (p. 185), “el único con registradora”. (p. 186)
Crisóforo Flores	Amigo	“amigo” (p.182), “confiado” (p.182), “alegre” (p.182, p.184), “quitado de

		penas” (p.182), “toca la armónica” (p.192), “bebedor”.
Anselmo	Amigo	“le dieron un navajazo” (p.191).
Domingo Ibáñez	Amigo	“tenía las noches tristes” (p. 181).
Justo Montiel	Amigo	“le daba por matar a los amigos” (p. 181).
Desconocido	Muerto	“huaraches” (p. 184), “tilma roja” (p. 184), “se movía con dificultad como si estuviera ciego” (p. 184), “tentaleaba trabajosamente” (p. 184), “indiferente seguía buscando” (p. 188), “sin cabeza”.
Muerto	Desconocido	“muerto viejo” (p.186), “con los brazos puestos sobre las costillas” (p.186), “muerte mala porque no tenía cabeza” (p.186), “muerto cabrón” (p. 187), “el rostro sin rostro”. (p. 195)

Perfecto Luna, además de ser el personaje a quien se le dedica la mayor atención en el relato, también resalta por la forma en que está construido; en primer lugar, porque lo que se enuncia de él es mediante la voz del narrador, lo que Philippe Hamon (1977) identifica como una “fuente de clasificación indirecta”, lo cual en el relato genera la sensación de una cierta objetividad y la “etiqueta” que se crea a lo largo de la narración al enunciar siempre con su nombre propio. En segundo lugar, su construcción está basada en una “caracterización” como lo señala Uri Margolin (1986); es decir, en la identificación de los actos o acciones llevadas a cabo por el personaje para develar la forma, causa, propósito, intención y contexto de estos. A este respecto, las acciones realizadas por Perfecto Luna lo revelan como un individuo noble, servicial, incluso considerado, quien huye con todas las precauciones previniendo que vayan a pensar que se marchó de tal forma por malas intenciones:

Con tal de que no roben y que luego digan: mire al cabrón de Perfecto, se pasó a robar todo lo que había en la tienda.” Pero ¿qué otra cosa podía haber hecho? ¡No quería entregar su vida a un caprichoso! (p. 181)

Aunque piensa que su huida es la única alternativa para librarse del tormento que lo perseguía desde hace cinco meses, lo que verdaderamente le preocupaba era “dejar de ser él mismo” (p. 181); porque para él, su identidad lo es todo y después de lo acontecido “tenía que olvidarse de lo que sabía y volver a empezar para ser otro” (p. 181).

Perfecto Luna es también un ejemplo de un “anclaje referencial a un espacio” (Hamon, 1977) porque su esencia es definida por su existencia en Amate Redondo, donde don Celso lo ha moldeado como individuo ficcional: “Yo le debo a él todo lo que fui. Él me enseñó a trabajar mientras fui Perfecto Luna” (p. 185). Su vida la dedicó a trabajar, una gran parte de su identidad estaba definida por su trabajo, por las cosas que le enseñó a hacer Don Celso. Hasta que todo cambió cuando le encargaron demoler las casas detrás del almacén: “hasta ese día había sido muy confiado” (p. 186); “había sido alegre” (p.186); su existencia era completa “Tenía buen trato y la estimación de sus amigos. Nadie le deseaba un mal” (p. 186).

Pero, mediante una “fuente de calificación directa” Perfecto Luna revela que le “gustaba ser maldoso” (p. 186) y esa decisión lo llevará a encontrarse con la muerte. Monika Fludernik (2009) considera que “no son solo importantes las acciones o lo que dice el personaje si no cómo se comporta y habla [...] Los adjetivos y adverbios empleados en el transcurso de un texto generalmente contribuyen extensamente a su caracterización” (p. 46). Entonces, esa maldad aceptada por Perfecto Luna se reforzará en las acciones siguientes y en cómo las realizará: “yo en mis adentros me andaba riendo” (p. 187), “Después de comer envolví los huesitos en mi cobija y me los llevé a mi cuarto. “¡Vas a ver, muerto cabrón!” (p. 187) y ahí empieza la verdadera maldad:

Me acuerdo que estaba yo envolviendo mi cigarro de hoja, cuando se me vino la idea al pensamiento. Me fui hasta mi cuarto, saqué el hueso del dedo de un pie y lo enterré en un adobe que había yo puesto a secar al sol. “Ya que te hicieron el favor de enterrarte separado, yo te lo voy a hacer completo”, le dije. Le puse una marca al adobe, para saber que allí estaba un pedazo de su tumba. Luego me traje una costilla y la metí en otro adobe con su señal. Y así hasta que me acabé los huesitos.

—Oiga, don Celso, ¿qué le pasa a un muerto despedazado? —Pues se vuelve loco, muchacho, buscando sus pedacitos. —¡Ja, ja, ja! —y me fui muy contento a ver mis tumbitas—. (p. 187)

Lo que Perfecto Luna atribuye a “alegría de juventud” es más bien un acto de malicia que hasta le llena de regocijo: “Y él, gozoso, seguía abriendo ventanas, techando, haciendo puertas, mientras silbaba y se reía a solas” (p. 188). Quizá sus acciones se puedan comprender a la luz de la falta de respeto a los muertos. Perfecto Luna no era consciente de las implicaciones de sus acciones y, aunque se defiende argumentando que no ha hecho nada, no creía en los muertos:

—¡Muerto maldito, quédate sosiego y no me quites la paz, que yo nunca le hice daño a nadie!” ingenuamente creyó que no habría consecuencias. La humedad en su petate después de que lo espantaron la primera noche delata su miedo, después vinieron la tristeza, la pesadumbre, la desesperanza, el aturdimiento, todo porque “antes del “sin cabeza. (p. 195)

También hay intentos de redención en Perfecto Luna “Quería pensar cómo contentar al difunto” (p. 190); “¿Qué quieres que haga por ti, difunto?” (p. 191); “¿Qué quieres? Yo te lo doy para que te vayas” (p. 192); pero lo que el difunto quiere es a él, porque lo que buscaba el desconocido era a él:

—¡Ya no! —contestó el desconocido de pie junto al narrador. Éste apenas tuvo tiempo para ver el rostro sin rostro de su nuevo amigo: el cuerpo del desconocido terminaba sobre los hombros. (p. 195)

Lo que hemos presenciado es lo que establece Uri Margolin (1986) como el proceso mediante el cual se construye la personalidad, la sucesión de operaciones individuales del proceso de caracterización; de tal forma que el retrato final de un agente narrativo solo puede ser formulado cuando se ha leído por completo el texto. Perfecto Luna no tenía miedo de la muerte, hasta que se encontró con ella y pensó en la posibilidad de la muerte propia demasiado tarde, porque le costó la vida.

Otro rasgo importante en la configuración del personaje Perfecto Luna es el nombre propio. El nombre que se asigna a un personaje es importante porque no solo lo enuncia, también lo define. Perfecto Luna era consciente de ello, pues a través de este se:

Permite agrupar todos los rasgos que dibujan su identidad [...] el nombre por sí solo no es suficiente para individualizarlo, es necesario definirlo empíricamente por el conjunto de rasgos pertinentes que distinguen su hacer y/o su ser de los otros actores (Pimentel, 2017, p. 67).

Su relevancia irá definiéndose al momento de enunciarlo porque “a partir del nombre, el personaje va adquiriendo significación y valor, gracias a los procedimientos discursivos y narrativos de la repetición, la acumulación y la transformación” (Pimentel, 2017, p. 67). Perfecto Luna quiere ser sin perder su identidad, pero esta se define en la duda de quién será a partir de ahora; así mismo, en la diferencia con los otros: sus amigos. Tanto la identidad como la individualidad permiten diferenciar el hacer y el ser de los otros y Perfecto Luna lo sabe.

El nombre propio es el signo de identidad del ser, ya que aporta a los atributos que definen al personaje. Perfecto Luna es, además, el título del texto, siendo así epónimo y de suma relevancia para las acciones que se desarrollarán en el relato porque el personaje carece de sublimidad. Perfecto es un adjetivo que se torna nombre propio; Luna, su apellido, está cargado de simbolismos, porque la luna es “símbolo de transformación y crecimiento” (Chevalier, 1986, p. 658), es “el tiempo que pasa” (p. 658), “es símbolo de este pasaje de la vida a la muerte y de la muerte a la vida” (p. 658), ese tránsito que realizó Perfecto Luna en la huizachera. Perfecto Luna es todo eso, el tiempo, lo irracional del miedo ante lo desconocido, el temor de haber hecho el mal y terminar desbordado por ello.

Perfecto Luna es definido por su circunstancia, y la única oportunidad que tuvo en la vida de decidir por sí mismo optó por la maldad y esta lo mató. Quizá la complejidad del personaje Perfecto Luna alcance a definirse con el apotegma de Ortega y Gasset en “Meditaciones del Quijote” (1914): “Yo soy yo y mi circunstancia, si no la salvo a ella, no me salvo a mí”; esa circunstancia que condiciona su libertad individual que, en el caso de Perfecto Luna, será de forma negativa porque lo condenó a la muerte.

La forma en la que Perfecto Luna es considerado un personaje que transgrede es el estoicismo con el que decide enfrentar las consecuencias de sus actos. La maldad que habitaba en él no lo definía, pero en la monotonía de su trabajo quiso jugarle una broma al destino de un cadáver y en realidad la “maldad” se la hizo a sí mismo. Sin embargo, Perfecto Luna huye

físicamente del espacio donde lo acosan las circunstancias y consecuencias de sus actos, pero su valentía, su transgresión radica en la forma en la que enfrenta ese destino adverso, dispuesto a dejar de ser lo poco que era para ser otro. Desafortunadamente o no, su propia muerte fue su destino y el resultado de sus actos. Perfecto Luna se salvó o encontró redención a su pecado a través de su propia muerte.

2.6 “El árbol”

En 1937, Elena Garro contrajo matrimonio; en 1941, ejerció el periodismo principalmente por razones económicas: “Me dediqué a periodista porque él ganaba muy poco dinero entonces y porque eso no opacaba a nadie, sino que producía dinero” (Landeros en Lopátegui, 2005, p. 42).

Los textos producidos en este periodo contienen aproximaciones a la condición de género de esa época; un porcentaje importante de estos productos culturales poseen un rasgo que las caracteriza: “las primeras colaboraciones periodísticas de Elena Garro presentan un curioso común denominador: todas giran en torno a la condición femenina” (Lopátegui, 2005, p. 42). Es interesante el abordaje realizado en torno al tema porque no excluye a ninguno de los miembros que conforman este variado sector:

Su búsqueda no se limita a un grupo social o una raza privilegiada. La joven periodista indaga el alma femenina desde diferentes estratos sociales y raciales, para construir un cuadro más completo sobre la situación de la mujer en México. (Lopátegui, 2005, p. 51)

La dedicación con la que se involucró en el ejercicio periodístico fue total porque se abarcó desde el anonimato de elementos fundamentales para la existencia de un diario como lo son el editor y corrector, hasta hacerse encarcelar para producir un trabajo más completo sobre la vida de mujeres en una cárcel de Ciudad de México. Es probable que “El árbol” tenga su génesis en esa experiencia, porque entre los motivos abordados en él se encuentran: la vida en la cárcel, la violencia, el olvido, los secretos, la memoria, la soledad, el silencio, el miedo, el pasado, la repugnancia, la deshumanización, el maltrato, los prejuicios, los aromas, el árbol, las expectativas de género y, estimo que es el tema principal, la desigualdad.

Otro rasgo destacado de este relato es el conocimiento del narrador extradiegético en tercera persona, que, al igual que en otros relatos, funge como elemento primordial para brindar cierta objetividad al punto de vista de los personajes.

2.6.1 Espacio

En el relato llama la atención la peculiar decisión de la autora respecto al empleo del sistema descriptivo a partir del cual configurará el espacio, porque al otorgarle el título de “El árbol” al relato, se esperaría que las descripciones empleadas fueran las de un lugar abierto, quizá incluso el campo, pero no ocurre así, porque todo el relato acaece en la “casa” de Marta, su hogar; de tal forma que el tema descriptivo principal en el relato es “casa”.

Uno de los procedimientos mediante el cual se despliega el sistema descriptivo es la enunciación de los atributos o partes de una casa, a saber, las habitaciones que la integran: “el salón”, “la cocina”, “el baño amarillo”, “las habitaciones”. La narración comienza dentro de la casa que presenta algunos elementos que la particularizan y detallan como las “alfombras y cortinajes espesos” (p. 199), los cuales podrían ser símbolo no solo del estatus social de Marta, sino también, podrían representar el pesado entramado del pensamiento privilegiado de los blancos en el país.

Después, avanza a la puerta de entrada para atender el timbre: “Un timbrazo en la puerta de entrada la sacó de sus cavilaciones” (p. 199) y regresa al interior de ese espacio (al salón), luego a la habitación personal, al baño, la cocina y de regreso a la habitación de Marta donde ocurre la intención primordial del relato, la acción que regresará a Luisa a su hogar: “la cárcel”.

Así se va dibujando el espacio y después este se irá completando por otros elementos como muebles: sillón, sofá, sillas azules, la cómoda, y otros espacios tales como el pasillo y rincones. Aunque los acontecimientos más importantes ocurren en la sala, la cocina y la habitación, el espacio en su totalidad es el privado. De igual forma, se mencionan las dimensiones de la habitación de Marta, enunciando algunos objetos que la integran: camas, espejo, paredes, ventanas, muros tapizados, suelo, cortinas, sillas, puerta, alfombra. Es así como la autora emplea un modelo taxonómico que organiza las partes que integran el hogar de Marta y su espacio más privado, su habitación.

También se enfatiza en un par de ocasiones la existencia de un modelo lógico-lingüístico que organiza las dimensiones espaciales dentro-fuera: “la aislaba de los ruidos y las luces callejeras” (p. 199) porque ese aislamiento detonará una condición que será oportuna para una acción importante en la trama que, de cierta forma, va preparando gradualmente el momento para que suceda un evento casi inesperado:

Las dos mujeres supieron que estaban frente a frente, en una casa sola, aisladas del mundo por unos muros tapizados de seda y unas alfombras que apagaban cualquier ruido. (p. 210)

Dentro de la casa, Marta y Luisa están separadas del mundo real, esta noción de encierro cobrará resonancia cuando Luisa le confiesa a Marta que antes ha estado en la cárcel, ya que esa reclusión no solo quita libertad, sino también representa un aislamiento de la realidad:

—¿Y la llevaron a la cárcel?

—¡Claro, Martita! Me encerraron, me privaron de mi libertad. (p. 216)

Los anteriores procedimientos logran detonar o desplegar códigos en el lector quien irá construyendo el escenario, que más tarde se comprenderá como idóneo para las acciones de la trama.

En segundo lugar, se mencionan los nombres propios de dos espacios con función ideológica orientada porque, como lo postula Mieke Bal (1990), “el espacio podrá operar como un importante principio de estructuración” (p. 52). Esos dos lugares son México y Ometepec. El primero es el lugar donde habita Marta, no hay muchas particularidades que detallen o describan a este, aun así, se percibe la función ideológica en oposición con el segundo: “¿Qué la trajo a México?” (p. 200), “Y nos vinimos a México...” (p. 211), “Había vivido en México” (p. 211), “—Viví en México, aquí pues, en Tacubaya...” (p. 211), “Y así fue que me vine otra vez a México” (p. 212).

Ometepec, en cambio, es el lugar de origen de Luisa; en él se encuentra lo que aparentemente las une porque ahí Marta tiene su casa de campo, donde conoció a Luisa: “La veía siempre que iba a su casa de campo, en el pueblo de Ometepec” (p. 200). Además, es ahí donde no hay baño: “—Allá no es como acá, Martita, allá vamos a la barranca” (p. 203), ni luz eléctrica o teléfono: “¿Cómo iba a saberlo si en Ometepec no había siquiera luz eléctrica?” (pp. 206-

207). Estas son características espaciales que no solo particularizan el espacio, sino también irán enmarcando la desigualdad entre Luisa y Marta.

Si bien no se sabe exactamente dónde se encuentra la casa de Marta, podría ser Tacubaya: “Y señaló un lugar en el espacio, como si Tacubaya estuviera adentro de la habitación” (p. 212), dado que se alude a ella como referencia en un par de ocasiones, “aquí pues, en Tacubaya” (p. 211), “y volví a vivir en Tacubaya y aquí estuve...” (p. 212), “Ellos creyeron que yo había vivido en Tacubaya con mi primer marido” (p. 213) y “La llevaron a la cárcel de Tacubaya” (p. 225). Tacubaya actualmente se encuentra al poniente de la Ciudad de México; en el pasado se estimó como un espacio privilegiado donde familias acaudaladas tuvieron casas de descanso, probablemente, tan suntuosas como la de Marta; la ilusión de referencia espacial con un lugar existente sirve de “límite [que] divide el texto [porque separa] a propios y ajenos [...] ricos y pobres” (Lotman, 1982, p. 281); entonces, sirve para reforzar la noción de la división de clases existente entre estos dos personajes.

2.6.2 *Tiempo*

En lo relativo al tiempo de la historia, aquel que podemos identificar por los rastros o referencias al tiempo real (humano), sucede en doce horas. Se puede rastrear para ayudar a cuantificar los acontecimientos ficcionales, ya que la narración de los hechos empieza: “El sábado a las tres de la tarde” (p. 199) y termina un domingo “a las seis de la mañana” (p. 225). Además, se emplean otros registros temporales que ayudan a establecer un desarrollo lógico de los eventos tales como “dos de la mañana”, “proximidad de la mañana”, “cuatro de la mañana”, “la mañana”, “las cuatro de la tarde”, “cuatro horas”, “la noche entera”. Lo mismo sucede con aquellos sumamente abstractos como: “al poco tiempo”, “hace muchos años”, “los siglos”, “tanto tiempo”, “mucho tiempo”, “tardo tanto”, “otro ratito”, “tardé un tiempo”, “durante años”, “muchas veces”.

De igual forma, el relato emplea marcas discursivas como adverbios de tiempo circunstanciales o complementos circunstanciales, los cuales contribuyen a la secuencia o sucesión de los acontecimientos como: “ahora”, “antes”, “cuando”, “desde”, “después”, “luego”, “nunca”, “mientras”, “siempre”, por mencionar los que se emplean con mayor regularidad.

En lo relativo al tiempo del discurso que se compone por la llegada de Luisa a la casa de Marta, los recuerdos de Marta respecto a Luisa en la casa de campo, el primer y segundo encuentro de Luisa con el “Malo”, el asesinato que cometió Luisa, su estadía en la cárcel, el relato regresa a la casa de Marta y cómo después Luisa llega otra vez a la cárcel. Lo anterior indica que no existe coincidencia con el orden cronológico, por tanto, se está en presencia de “relaciones de discordancia que son, las que dibujan las ‘figuras’ temporales más interesantes” (Pimentel, 2017, p. 42).

Otro de los rasgos destacados de la categoría tiempo es su posibilidad de identificar las rupturas temporales. Si bien en este relato se recurre solo a la analepsis, al final, la forma en que se entrelazan estas anacronías y la relevancia de lo que se revela en ellas es lo que le da forma al relato. Las analepsis más relevantes para la narración son: el primer matrimonio de Luisa, pues se descubre que ella ya conocía Ciudad de México y que, previo a ese periodo, acaeció su encuentro con el “Malo”: “—La primera vez que vi al “Malo” fue antes de casarme con mi primer marido” (p. 211).

Cuando vengó las difamaciones en contra de su nombre a manos de aquella mujer, al parecer “desconocida”, a quien le arrebató la vida: “¡Aquí fue donde viví y aquí fue donde conocí a la mujer!” (p. 212); su vida en la cárcel, las actividades que realizaba ahí y las atenciones que encontró ahí: “Si nos enfermábamos, había dos doctores, ¡dos, Martita!, y ellos nos cuidaban” (p. 218).

En relación con la velocidad narrativa del relato, el tempo, se encuentran los cuatro movimientos esenciales: pausa descriptiva, escena, resumen y elipsis. Podemos identificar la *pausa* en los momentos en que Marta se detiene a mirar las circunstancias que le suceden como cuando Luisa llega a su casa:

Marta la vio irse y, sola, se recogió en su habitación. Miró los frascos de perfume y las porcelanas intactas sobre el tocador [...] le pesó su silencio y lo sintió como abandono. Había camas intactas, algunas ventanas ya no se abrían nunca y a las únicas ceremonias a las que asistía eran ceremonias de adiós: entierros y casamientos. (p. 199)

O como cuando Luisa narra su crimen:

Entonces la fui a buscar al mercado, a la hora en la que todas vamos a comprar. ¡Y estaba bonito! Lleno de cebollitas, de cilantro, de limas. Me puse a un ladito de las mujeres que venden las tortillas y como ellas están arrodilladas, la vi venir. La muy ingrata venía columpiando su canasta bien llena de fruta, y me dije en mis adentros: “Ya vas a callar, paloma...”, y le enterré mi cuchillo. (pp. 213-214)

En el siguiente fragmento se puede identificar una *escena*, pues da la ilusión que “la duración diegética de los sucesos es casi equivalente a su extensión textual en el discurso narrativo” (Pimentel, 2017, p. 49):

—Gracias, Martita, gracias, Dios se lo pague. Yo traje mi ropita, la guardé conmigo, me salí de mi casa y me hallé sola en la mitad del mundo... no tenía a dónde ir. Iba yo caminando, caminando, y de repente, en medio del campo, se me apareció Martita y me dije: me voy con ella, ¡es tan buena!... Y así llegué hasta acá, con la cara de Martita enfrente de mí, conduciendo mis pasos... Mientras hablaba, desató una de las puntas de su rebozo y sacó unas ropas viejas y limpias. Las agitó delante de Marta: —Mire, ya no les queda color. Marta disimuló las prendas que traía en las manos y no supo qué contestar. (p. 205)

Los ejemplos de *resumen* se pueden identificar cuando se sintetiza una duración mayor en tiempo diegético por unas cuantas líneas, como ocurre cuando: “Luisa tardó tanto en bañarse que Marta se quedó dormida en un sillón” (p. 206) o bien “Tanto tiempo me quedé, que yo ya no reconocía otra casa...” (p. 218). Finalmente, la *elipsis*, la cual lleva al extremo la aceleración; como se presenta al final del relato: “Había olvidado que entre su salida y su regreso había transcurrido más de un cuarto de siglo” (p. 225).

En lo que concierne a la frecuencia (otro recurso desde el cual se manifiesta la temporalidad), de los tres tipos básicos el relato permite identificar, principalmente, eventos singulativos. Un ejemplo es la narración de Luisa respecto al abandono de su primer marido:

Pero me hinché toda, Martita, y a los tres días de parida, mi marido me llevó al pueblo y me dejó en casa de mis padres. “No la sacaste hinchada, ¿por qué la devuelves así?”, le dijeron. “¡Váyanse a la chingada!”, les contestó, y se fue y nunca más lo vi. (pp. 211-212)

O la visita que le hace a un árbol para descargar sus pecados:

Y me fui al monte y encontré un árbol frondoso y tal como me dijeron mis compañeras lo hice. Me abracé a él y le dije: “Mira, árbol, a ti vengo a confesar mis pecados, para que tú me hagas el beneficio de cargarlos”. Y allí estuve, Martita y me tardé cuatro horas en decirle lo que fui... (pp. 221-222)

A través de este recuento de los procedimientos, Elena Garro manifiesta el trabajo del tiempo en sus relatos. En este caso, al igual que en los otros, lo hace con destreza, porque, aunque la extensión física del relato es amplia, la lectura es dinámica.

2.6.3 Personajes

En este relato, la configuración de los personajes se da en función de la oposición existente entre ellos, esto determinará tanto su caracterización como la construcción de su personalidad. Llama también la atención el conocimiento del narrador omnisciente, quien se convierte en una “fuente de calificación” (Hamon, 1977, p. 126) que no solo sirve para describir lo que sucede, sino también ayuda a conocer cómo piensan y sienten Marta y Luisa. Entonces, los personajes en este relato estarán definidos por relaciones de oposición y jerarquía, por cómo se comportan y realizan ciertas acciones. Luisa y Marta son los personajes que dominan el relato; mujeres, cuya identidad estará en función de sus diferencias (incluso de clase, pero nunca por similitudes de género).

A continuación, se presenta una tabla con los atributos de los personajes:

Personaje	Rol temático	Atributos
Marta	Mujer, criolla	Cautelosa, resignada, asustada, muda, “Le perdió el afecto y no desaprovechó ninguna ocasión para tratarla con dureza” (p.201), “Miró con asco” (p.201), “No sintió compasión alguna” (p.201), “turbada por la repugnancia que le inspiraba la India” (p.202), “aumentaron sus náuseas” (p. 202), “No tenía valor para echarla a la calle” (p.202), “le daría algo de comer, ya que no podía darle afecto” (p.202), “escapar al olor que empezaba a marearla”

	<p>(p.203), “la miró con ira” (p.203), “¡Perra! ¿Cómo se atreve a hablarme de sus hijos” (p.203), “sus lágrimas no me conmueven” (p.203), “miró a la india con enojo” (p. 203), “enrojecer de ira” (p.203), “sintió compasión pues lo único que ella era capaz de entender era el miedo” (p.204), “volvió a sentir repugnancia” (p.204), “niega que le da asco” (p.205), “duda que sepa usar el baño y el teléfono” (p.206), “si le metía miedo con el “malo”, la muerte y el más allá, tal vez se portaría mejor” (p.208), “convencida de que el miedo la haría cambiar de conducta” (p.208), “le advierte que se porte bien” (p.208), “con los indios siempre se reía” (p.208), “era fácil manejar a los indios” (p.208), “cuando la regañaba se llenaba de ira y sus besos cargados de odio” (p.209), “se asustó de sus propios pensamientos” (p.209), “no me voy a dejar asustar” (p.209), “simula que fuera natural que hubiera matado” (p. 210), “descubrió que no sabía nada de la mujer que estaba sentada a sus pies” (p.211), “bajó los ojos y esperó” (p.212), “guardó silencio con turbación” (p.212), “interés que no alcanzaba a adivinar” (p.212), “intenta impedir que continúe el relato” (p.212), “la voz de Luisa y el silencio la agobiaban” (p.212), “se arrepintió de haber sido suave en su trato con los indios” (p.213), “se sintió segura, atrincherada en sus principios” (p.213), “preguntó con dureza” (p.213), “la miró con ira” (p.213), pensó que “matar debe ser un momento terrible, quizá tenga su grandeza” (p.214), “la había querido asustar y lo único que había logrado era abrir la puerta por la que escapaban sus demonios” (p.217), “curiosidad por conocer los detalles de la vida de Luisa en la cárcel” (p.218), “se sintió turbada” (p.220), “sintió que el corazón le latía con fuerza” (p. 222),</p>
--	--

		<p>“le asegura que bromeaba cuando le dijo que estaba endemoniada” (p.222);</p> <p>“cabellos bien peinados” (p.202), “vestida de negro y adornada con perlas rosadas” (p.202), “estaba muy pálida” (p. 222), “voz vaciada por el miedo” (p.223), “el ruido no la consolaba del miedo” (p.223), “era igual que todos los indios, ella no los quería y solo aceptaba a los que la adulaban” (p.224), “a veces era amable con ellos por pereza pero en el fondo de su corazón había una dureza irremediable” (p. 224), “se encontró sudando frío” (p.224), “Lamentó no tener una pistola ¡la mataría como a una rata!” (p.224), “en adelante sería más severa con los indios” (p.225).</p> <p>Según Luisa: “¡es tan buena!” (p.205)</p>
<p>Luisa</p>	<p>India, expresidiaria, asesina, hija, madre, mujer.</p>	<p>Convulsa, india, maliciosa, odiosa, astuta, sombría;</p> <p>“voz infantil” (p.199), “bulto sombrío y renegrado” (p.199), “se colocó veloz; entró como una centella” (p. 199), “cara angulosa” (p.200), “olor nauseabundo” (p.200), “pies renegrados, descalzos y gastados de tanto caminar” (p.200), “nariz amoratada” (p.200), “perseguía a su marido” (p.200), “sonriente y maligna” (p.201), “se limpió las lágrimas con un dedo sucio” (p.201), “cubrió de besos a Marta” (p.201), “con la luz de la tarde sobre su cara, su aspecto se volvía más horrible” (p.203), “tenía la cara como una fruta pisoteada, la sangre seca, revuelta” (p.203), “sonrió con suavidad” (p.203), “animal acorralado” (p.204), “animal acorralado” (p.204), “olor de bilis, sangre y sudor viejos” (p.204), “así no le doy asco” (p. 205), “parecía avergonzada” (p. 205), “se</p>

		<p>había dado cuenta de su repugnancia” (p.205), “insistía con malignidad” (p.206), “pelo suelto y húmedo y un vestido limpio. El olor se había disipado” (p.206), “muy contenta con el pelo suelto y los ojos llenos de malicia” (p.207), “no persigue a Julián, lo cuida porque es cobarde” (p.207), “parecía asustada y ya no estaba dispuesta a la calumnia” (p.207), “había visto dos veces al demonio” (p.208), “Mira a Marta con rencor” (p.208), “tenía algo singular” (p. 209), “Era como si todos los años de desdicha empezaran a tomar forma y estuvieran encarnando en un ser de tinieblas” (p.209), “pequeña y desmedrada, mostrando sus dientes blanquísimos” (p.209), “confiesa su crimen con tranquilidad” (p.210), “voz de niña” (p.210), “ojos intensos, sonrisa fija” (p.210), “sonsonete infantil” (p.210), “había tenido otro marido” (p.211), “le quedaron los temblores y el espanto”(p.211), “había vivido en México” (p.211), “consciente de su sorpresa y eso la regocijaba” (p.211), “agazapada como un animalito, fruncía los párpados para ocultar las chispas de malicia” (p.211), “no hay que olvidar” (p.212), confiesa su crimen “con aire inocente” (p.213), “carecía como la mayoría de las mujeres del sentimiento de culpa” (p.213), “rascándose la cabeza [...] para convencerse de la verdad” (p.213), “sus ojos brillaban alucinados” (p. 214), “pelo encendido, los ojos crueles” (p. 214), “extraviada en sus recuerdos” (p.215), “su voz volvió a esconderse en el tono infantil. Sonrió afable” (p.215), “celosa, la guardaba para ella” (pp. 215-216), “miró el cuchillo con pasión” (p.216), “las palabras “recogida” o “compañera” las decía con ternura apasionada” (p.217), “se quedó triste” (p. 217), “Miró a Marta con dulzura” (p.217), “Miró a Marta con tristeza y guardo silencio” (p.218), “pausas involuntarias” (p.</p>
--	--	---

		<p>218), “era extraño verla tan melancólica” (p.218), “de pronto se animó y se echó a reír” (p.218), “volvió a ensombrecerse” (p. 219), “su cara se ensombreció” (p.219), “se echó a llorar con desconsuelo” (p.219), “se veía muy vieja, con el rostro surcado de arrugas y la piel seca por el sol y el polvo” (p.219), “para ella la cárcel significaba sus años halagüeños” (p.220), “se puso en guardia” (p.220), “sus padres no sabían de sus años en la cárcel” (p.220), “hay cosas que nadie debe saber” (p.220), “yo pasaba por viuda y viuda soy” (p.220), “a nadie más que a Marta le ha contado” (p.220), “petrificada por sus propias palabras la miraba alucinada” (p.222), “se sentó a llorar con amargura porque ya no estaba ninguna de sus compañeras” (p.225);</p> <p>Según Gabina: “mujer perra” (p.200);</p> <p>Según Marta: “voz chillaba como la de una rata” (p.200), “mujer- niño” (p.200), “sus risas y su conducta no solo eran extrañas sino malvadas” (p.200), “tenacidad estúpida” (p.201), “si Julián le había pegado se lo merecía” (p.201), “de risa y de lagrima fácil” (p.201), “infeliz, aturdida por la desdicha, devorada por la miseria” (p.202), “miseria, desamparo y su fealdad a cuestras” (p.202), “nadie la quiere” (p.204), “cara muy cansada” (p. 204), “¡vieja estúpida!” (p.206), “era una salvaje que desconocía los adelantos modernos” (p.206), “¡Qué latosa es usted!” (p.206), “estaba chiflada” (p.207), “está endemoniada” (p.207), “había algo extraño en la mujer” (p.208), “ojillos tenaces” (p.209), “la</p>
--	--	--

		había considerado la loca del pueblo” (p.209), “¡era una zorra!” (p. 212), “era una embustera” (p.216).
Gabina	Criada	Aduladora.
Julián	Marido	Cobarde, golpeador; “Muy bueno” (p.200), “Todos lo querían” (p.201), “soportaba (a Luisa) con resignación” (p.201), “se queja de que no lo deja solo” (p.202); A decir de Luisa: “es malo, muy malo” (p.201).
“Malo”	El demonio	“Era un charro que respiraba lumbre; no tenía botas sino cascos de caballo y al caminar sacaban lumbre. Llevaba en la mano un látigo y con él azotaba a las piedras y las piedras echaban lumbre” (p.211), “sus ojos echaban lumbre” (p.211).

Los personajes (Marta y Luisa) tienen una relación que podría ser catalogada de poder; establecida por normas y jerarquías sociales. De tal manera que esta determinará gran parte del comportamiento de ambos personajes: interacciones entre ellas, lo que hacen y cómo lo hacen. Estos últimos son procedimientos vinculados a la construcción de los personajes. Marta ostenta una posición “superior” en la estratificación social, producto de la colonización española en América que tenía como origen el color de la piel. El fisiólogo chileno Alejandro Lipschütz (1975) se refirió a ella como pigmentocracia:

Lipschütz analiza cómo este espectro de los colores al que él denominaba como “pigmentocracia”, fue uno de los elementos claves para justificar la explotación y opresión a la que fue sometida la población indígena durante la conquista y colonización, sirviendo además para relegar al indio y al mestizo a los últimos escalafones de la estructura social, lo que venía acompañado de su asignación a los peores trabajos. (Sánchez, 2009).

Marta y Luisa son herederas y expresiones de esa estructura simbólica y se comportan de acuerdo con ello. Por ejemplo, al menos en diez ocasiones Marta se refiere a Luisa como

“india” y pone demasiada atención en el aspecto de Luisa; tan diferente al de ella, quien está “vestida de negro y adornada con perlas rosadas” (p. 202). Además, no solo sus hábitos son diferentes, también sus actitudes respecto a la importancia del pasado y al olvido.

En lo primero, Marta realiza rituales para perfumarse “le alcanzaba las sales del baño y las toallas perfumadas de romero” (p. 209); mientras de Luisa se conoce que “Un olor nauseabundo escapaba de su persona” (p. 200). Sobre sus actitudes, Marta cree que la respuesta a los conflictos de la vida es el olvido; mientras que Luisa no está de acuerdo: “—Luisa, ya no me cuente más, es mejor olvidar... —No, Martita, no hay que olvidar” (p. 212). Todas las anteriores son oposiciones que demarcan su personalidad y las singularizan.

Luisa representa todo lo que le repugna a Marta, en primer lugar porque no la adula: “Ella no los quería y sólo aceptaba a los que la adulaban, como Gabina. A veces era amable con ellos por pereza, pero en el fondo de su corazón había una dureza irremediable” (p. 224), su aroma le desagrada: “Marta la miró con asco” (p. 201). Estos comportamientos pueden ser interpretados con ayuda del concepto propuesto por Adela Cortina (2017), la aporofobia; que es “el fenómeno del anonimato y de la invisibilidad del pobre, el cual es persona biográfica con rostro y padece la exclusión” (p. 239). Para Marta, Luisa no solo es desagradable en su persona y sus modos, tampoco tiene credibilidad, es cuestionada por las expectativas impuestas a su rol como mujer y madre; en pocas palabras, no existe, la excluye incluso del género humano.

La presencia de Luisa en casa de Marta rompe con un cierto orden, quizá con esa jerarquía, porque Marta conoce a Luisa por ser oriunda de Ometepe, lugar donde se encuentra su casa de campo, y aunque no se determina su relación exacta (patrón-empleado) sí se determina un sesgo importante de Marta hacia Luisa: “Durante años la había considerado la tonta del pueblo” (p. 209), pensamiento reafirmado por Gabina, de quien sí se sabe es la empleada de Marta, “Luisa está loca, señora”, le repetía Gabina” (p. 209). Luisa irrumpe en casa de Marta, presumiblemente, para buscar ayuda porque su marido Julián la ha golpeado:

Luisa se irguió de un salto, se levantó las enaguas y mostró un moretón enorme en la ingle descarnada; después, convulsa, señaló su nariz amoratada y la oreja por la que escurría un hilo de sangre negra y a medio coagular.

—¡Julián!

—¿Julián?

—¡Sí! Julián me pegó.

—¡Eso no es cierto, Julián es muy bueno! —. (p. 200)

Marta no le creó a pesar del conocimiento que dice tener de ellos “Hacía muchos años que conocía a la pareja” (p. 200), y a partir de este momento, todo lo que realiza Luisa es para probarle a Marta que no sabe a quién le ha permitido entrar en su casa, porque Luisa cobrará una deuda histórica entre los criollos y los indígenas.

El sesgo de Marta hacia Luisa ronda por los territorios de la deshumanización, la llama “perra”, la compara con animales “chillaba como una rata” (p. 200), la rebaja ante algo inanimado: “tenía la cara como una fruta pisoteada” incluso hasta el grado de considerarla infrahumana:

Sintió vergüenza frente a esa infeliz, aturdida por la desdicha, devorada por la miseria de los siglos. “¿Es posible que sea un ser humano?” Muchos de sus familiares y amigos sostenían que los indios estaban más cerca del animal que del hombre, y tenían razón. (p. 202)

Es un ejemplo de la superioridad que cree tener ante ella, porque es diferente en apariencia, estatus y moralmente:

No tenía valor para echarla a la calle. La sintió llorar a sus espaldas. Le daría algo de comer, ya que no podía darle afecto. No era posible dejarla sentada en el sofá con toda su miseria, su desamparo y su fealdad auestas. (p. 202)

El comportamiento de Marta se puede comprender desde un fenómeno que se conoce como “complejo del salvador blanco” porque ubica a Luisa como un ente pasivo e indefenso, necesitado de un “héroe”, el término está “ligado a la época colonial según el cual los europeos tenían la misión de “civilizar” el continente africano” (Gutiérrez, 2018). Aunque el contexto es diferente, la situación es la misma ya que Marta percibe a Luisa como exótica, salvaje, india: “Era una salvaje que desconocía los adelantos modernos” (p. 206).

Es desde ese rol de superioridad que decide ayudarla a que se porte bien a causa de inspirarle miedo haciendo uso de amenazas: “Pobre vieja, ¡qué susto le había dado! Era fácil manejar a los indios: bastaba nombrar al demonio para hacer con ellos cualquier cosa” (p. 208), “El

miedo la haría cambiar de conducta” (p. 207); otro procedimiento muy común empleado para evangelizar a los pueblos indígenas: causarles miedo. Marta y Luisa representan la oposición, enemistad de los extremos de clase, no de lo que necesariamente son, sino de lo que representan:

Se arrepintió de haber sido suave en su trato con los indios: sentada a sus pies estaba la prueba de su error. La vieja repugnancia criolla hacia lo indígena se sublevó en ella con violencia. ¡No merecían sino latigazos! Miró a la india y se sintió segura, atrincherada en sus principios. (p. 213)

Como se mostró en los párrafos anteriores, Marta y Luisa como personajes pueden ser analizados y comprendidos por su rol temático, porque sus acciones pueden insertarse en un cuerpo social por la determinación de su relación y actuar con otros (en este caso, entre ellas).

Las acciones de Marta tenían la intención de darle una lección a Luisa “la había querido asustar y lo único que había logrado era abrir la puerta por la que escapaban sus demonios. Se volvió a preocupar” (p. 217) y Luisa, la verdadera, se revelará ante ella.

Después de lo anterior, parecería que Marta y Luisa no tienen nada en común, Marta aparentemente se esfuerza por evidenciarlo; sin embargo, ambas son personajes abandonados: Marta por razones que desconocemos “le pesó su silencio y lo sintió como abandono” (p. 199) y Luisa por la desigualdad estructural que pesa sobre su identidad.

A partir de la propuesta de aproximación al fenómeno literario del personaje, Uri Margolin (1986) propone una distinción entre caracterización y construcción de personalidad. La última es la más útil para analizar a los personajes de este relato porque se ha construido la personalidad de Marta mediante la acumulación de rasgos que permiten aventurar una personalidad discriminatoria (probablemente no consciente) que ubican sus atributos, mencionados en los párrafos anteriores, como un ente ficcional que no repara en sus sesgos inconscientes, los cuales son expresiones de desigualdad.

Luisa, como se muestra en la tabla y como conocemos por la fuente de calificación, es un personaje construido en gran medida desde la percepción parcial del narrador y de Marta. Existen más elementos que permiten establecer una caracterización, es decir, particulares de su apariencia: “cara angulosa”, “pies renegridos”, “dedo sucio”, “fealdad”, “cara muy cansada”, “ojos tenaces”, “ojos intensos, sonrisa fija”, “ojos crueles”, “Muy vieja, con el

rostro surcado de arrugas”; sin embargo, los más destacados son los que construyen su identidad, aquellos que contribuyen a un retrato de su personalidad.

Cuando Luisa llega a la casa de Marta, se encuentra en un momento de vulnerabilidad porque está herida, aparentemente por su marido. Marta la acusa de mentirosa, pero además se cree con la capacidad de juzgarla y decirle que ha merecido los golpes, Luisa opina diferente:

¿Y sabe lo que le digo? Que si Julián le pegó se lo merece.

—No, no lo merezco. Él es malo, muy malo...

Insistía en acusarlo. Su miseria producía náuseas. Su olor se extendió por el salón, invadió los muebles, se deslizó por las sedas de las cortinas. “Basta con olerla para que esté uno castigado”, había dicho Gabina, y era verdad. Marta la miró con asco. Luisa se levantó de un salto y, como era su costumbre, empezó a cubrirla de besos. Luego se detuvo y se volvió al sofá. Marta vio que le corrían unas lágrimas escuálidas por las mejillas, pero no sintió compasión alguna. La india se limpió las lágrimas con su dedo sucio, se cruzó de brazos como un monito, la miró desconfiada y agregó:

—Siempre me pega, siempre. Es malo, muy malo, Martita.

Las dos mujeres guardaron silencio y se miraron enemigas. (p. 201).

El fragmento anterior no solo revela una diferencia de opiniones, sino una diferencia de percepciones para concebir el mundo. Si Marta le sugiere que debe aguantar los golpes propinados por su marido, supone la aceptación de la violencia de género y por tanto su adhesión a ella. Marta y Luisa son enemigas, no solo por su oposición a la situación, también por su estrato social. Tal oposición determinará, en apariencia, las acciones del relato.

Marta abre una puerta para que Luisa se revele por completo y lo que Luisa es, será percibido como una amenaza. Luisa no es la tonta que pensaba Marta, conoce muy bien los hábitos ciudadanos, ha estado casada más de una vez y además ha estado en la cárcel.

Las anteriores revelaciones, podrían retratar a Luisa como desprotegida y vulnerable, “mujer niño” (p. 200), “pequeña y desmedrada” (p. 209), así la describe Marta; pero no es así, ella cuida a Julián porque “es cobarde” (p. 207), se cuida a sí misma del demonio y también de lo que dicen de ella los demás, incluso es capaz de matar por su honor:

¿Y por qué la mató?

—Porque andaba diciendo cosas...

—¿Qué cosas? —preguntó otra vez con dureza.

—Pues cosas... que andaba yo con su marido, y yo ni lo conocía... —al decir esto, sus ojitos se iluminaron: carecía como la mayoría de las mujeres del sentimiento de culpa. Ella era inocente frente a Julián, frente a la muerta y frente al marido de la muerta. Marta la miró con ira.

—¡Ni lo conocía...! Ni nunca lo vi y ella decía cosas... —afirmó rascándose la cabeza, para convencerse de la verdad de sus palabras; luego levantó el dedo índice:

—¡Mira, mujer, no andes hablando, no sea que halles el silencio en mi cuchillo! (p. 213).

Luisa, a diferencia de Marta, enfrenta la vida con otra actitud, podría interpretarse como valentía; incluso su vida en la cárcel, producto de un crimen, representa “sus años halagüeños” (p. 220). Alimenta su nostalgia de una época de momentos memorables, “Hablaba ahora en voz baja, y las palabras “recogida” o “compañera” las decía con ternura apasionada” (p. 217), “Yo ya no me hallaba más que con las recogidas, mis compañeras. Allí hallé mi casa y no pasé ninguna pena. Me engreí tanto, que las noches y los días se me iban como agua” (p. 218), “—No, Martita, la vida con las recogidas no era mala” (p. 217). Además, ahí recibió un trato de igualdad que nunca experimentó y que atesora celosamente:

¡Yo antes nunca había bailado, Martita! La vida del pobre no es el baile, sino las caminatas sobre las piedras y el hambre. Mis compañeras me enseñaron los pasos; me subían las trenzas a la cabeza y me decían: “Para que te veas menos india”. Y bailábamos y bailábamos... (p. 218)

Marta está llena de prejuicios, en su mayoría de clase. Califica con recelo la vida de presidiaria de Luisa: “Además de envidiosa, era ladina. Se sintió ridícula creyéndole sus cuentos. Se vio con los ojos de un tercero: dos viejas espiándose y asustándose en una habitación en la penumbra” (p. 216). La vida en la cárcel no solo le enseñó a Luisa que la igualdad es posible y le dio momentos especiales, también representó el segundo encuentro

con el “Malo”. El primero le dejó secuelas; sin embargo, en la segunda ocasión es Luisa quien lo castigaba a él:

—Sí, Martita, allí lo volví a ver. 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. Y cuando acababa de azotarlo y que ya no podía yo ni moverme, alguna compañera me decía: “¡Ándale, Luisa, ¡pégale otro ratito por mí!” Y yo volvía a azotarlo, pues un favor no se le niega a una recogida igual que yo. (p. 217)

La cárcel le enseñó la felicidad a Luisa; le enseñó el valor de los secretos porque nunca había revelado a nadie este pasado: “Hay cosas, Martita, que nadie debe saber. Nadie sabe que estuve en la cárcel: ni mis padres, que ya murieron, ni Julián” (p. 220). Además, sus compañeras de cárcel le enseñaron lo que debía hacer con el peso de sus pecados. Es aquí donde aparece el significado del simbólico título del cuento, descargarlos en un árbol:

Pero mira, Luisa, me dijeron mis compañeras, si alguna vez sientes que los pecados te doblan las piernas y te vacían el estómago, vete al campo, lejos de la gente; busca un árbol frondoso, abrázate a él y dile todo lo que quieras. Pero sólo cuando ya no aguantes, Luisa, pues eso sólo se puede hacer una vez. Y así fue, Martita, pasó el tiempo y sólo yo sabía lo que era mi vida. Hasta que las piernas se me comenzaron a doblar y la comida ya no la aguantaba, pues mis pecados y los de la muerta, que eran más que los míos, se me sentaron en el estómago. Y un día le dije a Julián: “¡Voy a cortar leña!” Y me fui al monte y encontré un árbol frondoso y tal como me dijeron mis compañeras lo hice. Me abracé a él y le dije: “Mira, árbol, a ti vengo a confesar mis pecados, para que tú me hagas el beneficio de cargarlos”. Y allí estuve, Martita y me tardé cuatro horas en decirle lo que fui... Luisa, sin alientos, detuvo su relato y miró furtiva a Marta, que estaba muy pálida. ¿A dónde quería llegar la india? Sintió que el corazón le latía con fuerza, pero no se atrevió a llevarse la mano al pecho. Inmóvil esperaba el final del relato. —Me volví a mi casa y tardé un tiempo en ir a ver el árbol y cuando llegué... —Luisa guardó silencio y miró a Marta— ...lo hallé seco, Martita. (pp. 221-222)

La simbología alrededor del árbol hace eco de uno de los significados que se le podrían atribuir a los acontecimientos ocurridos ahí de acuerdo con la secuencia narrativa. Según Chevalier (1986), el árbol es “símbolo de la vida en perpetua evolución, en ascensión hacia el cielo, evoca todo el simbolismo de la verticalidad” (p. 118) y “el carácter cíclico de la evolución cósmica: muerte y regeneración” (p. 118); además de ser una representación de “una evolución continua. El árbol se considera también símbolo de la unión de lo continuo y lo discontinuo” (pp. 122-123); por último, “El árbol que nace, crece y muere, se toma por símbolo de la vida de un ser humano” (p. 224). Los símbolos asociados refuerzan la importancia que tiene para Luisa ir a vaciar todo lo que le pesa en él.

Luisa no trata de probarse ante Marta, solo quiere despertar en ella una complicidad que no recibe por el desprecio de Marta a quienes forman parte del grupo cultural al que pertenece Luisa y el relato explora estos incidentes. Luisa realiza un par de acciones, que parece que no tienen repercusiones en el final, como hablar por teléfono (con quién o para qué no está claro). Luisa encuentra en Marta el sujeto mediante el cual podrá regresar a la cárcel, ese paraíso perdido. Aunque la forma en que se describen las acciones de Luisa ronda por la “malicia” “alucín”, “malignidad”, “rencor”, “las tinieblas”, “amargura”. También se percibe como un ente decidido a vengarse de todo el odio que Marta le proclama incluso en sus últimos instantes:

En adelante sería más severa con los indios. De pronto las manecillas corrieron frenéticas y armaron un ruido ensordecedor. Dentro de aquel ruido, Marta oyó unos pasos descalzos oprimiendo la alfombra.

—¡Luisa!... ¡Luisa!... ¡Luisa!...

Nadie contestó a sus llamados y el teléfono estaba en la otra habitación. Los pasos se habían detenido a la mitad del pasillo. No le darían tiempo ni de llegar a la puerta para cerrarla con llave. Saltaría sobre ella como un gato salvaje.

—¡Luisa!... ¡Luisa!... ¡India maldita! (p. 225)

La compleja personalidad de Luisa se completa y se construye con la interpretación del lector. Las oposiciones entre ambos personajes se activan cuando entran en contacto con el código cultural que sirve de referencia para su lectura. Uri Margolin (1986) refuerza esta percepción: “conventionalized, standardized sets of information about some more or less distinct types

of human situations and activities”. [conjuntos de información convencionalizados o estandarizados acerca de algunos, más o menos, distintivos tipos de situaciones o actividades humanas] (p. 209). La realidad de México proporciona este marco de referencia para aproximarse al relato desde fenómenos como la pigmentocracia, la aporofobia y la discriminación hacia los indígenas.

Ambos son personajes-referenciales porque llaman a esos roles con presencia en una cultura y “servirán esencialmente de “anclaje” referencial remitiendo al gran Texto de la ideología, de los clichés, o de la cultura. Asegurarán, entonces, lo que Barthes llama en otra parte un “efecto de lo real” (Hamon, 1977, p. 6). Elena Garro logra ese efecto para cuestionar una realidad que percibía como injusta, misma que sigue imperando en la actualidad.

En ello radica la trasgresión de Luisa, su oposición jerárquica la ubica en una posición de desventaja sociocultural histórica, además de las connotaciones existentes hacia una expresidaria. Sin embargo, Luisa se convierte en un ente capaz de romper con esa carga cultural y estigmas. Luisa no es una “salvaje”, ha experimentado la solidaridad y empatía y, a pesar de la forma, demandará respeto hacía ella.

III. Conclusiones

Es complejo elegir las palabras correctas para defender o definir las razones que expliquen la predilección respecto a tal o cual autor. No obstante, estimo que en ellas radica la fascinación para aprender y/o enseñar literatura.

Diversos son los autores que me provocan deseos fervorosos de contarle al resto del mundo sobre lo leído, pero, principalmente, a quienes se involucran conmigo en el ámbito profesional docente. Hacerles saber que vale la pena leer y que la literatura tiene sentido.

Los textos literarios me interesan por lo que provocan en el lector, la forma en que sus autores han construido su discurso literario, los mecanismos que se articulan al interior del texto, la voz seleccionada para narrar y todas las decisiones de estilo y estética que han sido adoptadas para materializarse en el texto literario. Creo firmemente que uno de los orígenes para despertar la capacidad de experimentar la fascinación por la literatura radica tanto en la experiencia de lectura, como en la comprensión de la forma y el contenido. Estas últimas razones son la génesis de mis intenciones para adentrarme en los estudios literarios. Impactar en la experiencia de quienes se acercan a la literatura para convertir la lectura literaria en una experiencia crucial, vital.

El objetivo de las líneas anteriores es presentar el contexto de mi interés en la obra de Elena Garro, quien representa, en mi opinión, una aproximación transgresora al contexto de su época. El presente trabajo demostró, con el análisis de la forma en que se construyeron los textos, cuáles son las posibles asociaciones de significado en ellos para presentar una interpretación de los relatos. La reflexión de esos resultados me permite responder al objetivo general planteado en este proyecto de investigación: identificar los rasgos de ruptura presentes en el diseño de los personajes para establecer las características de la poética narrativa de la autora.

En la obra analizada abundan los recursos como el uso de diferentes posibilidades temporales como anacronías y movimientos del tiempo narrativo, además de las descripciones y organizaciones taxonómicas y/o lógico lingüísticas para la enunciación del espacio. Respecto a los personajes, estos son parte de una marginalidad y vulnerabilidad que los convierte en detonantes de algún tipo de ruptura, sea de las expectativas de su género, de su clase o de su rol social. Todo lo anterior configura una estética transgresora, porque se opone a lo

establecido por la dominación de género, el statu quo, la identidad, los estereotipos, la discriminación, la violencia sexual y las injusticias.

El contenido y la forma de los relatos analizados se oponen a los valores y concepciones de la cultura dominante. Las creaciones de la autora cuestionan y deconstruyen el orden existente, a la vez que renuevan los significados culturales de lo indígena, la mujer, la memoria, el pasado, la justicia, la identidad, la pobreza y la violencia. En sus relatos se abordan temáticas que resultaban incómodas para la época; la transgresión de su discurso narrativo altera las representaciones de esos grupos vulnerables, principalmente indígenas y mujeres. Sus narraciones visibilizan y cuestionan discursos de la cultura hegemónica, cuya dominación y menosprecio han garantizado su supremacía ante dichos sectores.

Después del análisis de los relatos de Elena Garro, puedo afirmar que ofrecen representaciones alternas de estos grupos, lo cual deviene en cuestionamientos de estereotipos y valores dominantes que durante mucho tiempo ofrecieron una única realidad posible. La transgresión es un recurso empleado por la creación artística como “un poderoso medio utilizado para subvertir la mirada de la representación dominante” (Barbosa, 2016, p. 20) y Elena Garro supo hacerlo magistralmente ofreciendo una nueva forma de percibir a los marginados y vulnerables. La ruptura presente en los textos de la autora se manifiesta en el quiebre de las convenciones sociales de la época en que su obra se creó.

La mayoría de sus personajes son femeninos y sus condiciones de vida son estables, pero desfavorables; sin embargo, logran liberarse de la carga impuesta a su condición. En el ensayo “Un canon por venir” Guadalupe Nettel (2019) lo confirma:

En una época en la que ser feminista era aún más heroico que hoy en día. Elena Garro discurre a lo largo de toda su obra acerca de la opresión que vive su género tanto por la sociedad como por sus propias parejas. Los personajes masculinos luchan por convertir a las mujeres en objetos de su propiedad, por controlar sus acciones y sus pensamientos, pero ellas constantemente se liberan del yugo. (p. 337)

Otra de las características que singulariza el discurso de Elena Garro en los relatos analizados es su magnífica prosa poética, capaz de enunciar la pobreza, el paso del tiempo, un crimen, la vida en la cárcel, el hambre, la espera con una belleza inefable. Elena Garro hace uso de dualidades ciudad-provincia; afuera-dentro; indio-criollo; mujer-hombre; extranjero-local;

campo- ciudad; esposa-amante; etc., como procedimientos para definir y contrastar las características de elementos como espacio y personajes en sus relatos.

Garro produjo una revolución contra las convenciones de la época al incluir en sus relatos personajes atípicos y vulnerables. Las temáticas abordadas y la configuración formal se manifiestan en el espacio y el tiempo; además, el contenido de sus relatos articula elementos que ubican sus narraciones en una percepción estética en la que todo lo marginal puede contener su dosis de belleza si se sabe poner atención más allá de las apariencias, las expectativas, las etiquetas y los roles.

Las representaciones de estos grupos (mujeres, indígenas, pobres, expresidarias, adúlteras, porteros, zapateros, empleadas domésticas) cuestionan una identidad impuesta que los ha desestimado socialmente hasta la marginación. Los relatos de Elena Garro se oponen a los fundamentos del orden establecido al deconstruir a estos miembros de sectores que la cultura dominante estima como salvajes, indios o los deshumaniza hasta compararlos con animales.

El mérito del trabajo de Garro está en abordar temáticas poco convencionales para la época; al tiempo que se opone a ellos cuestionando los valores que configuran roles hegemónicos que han beneficiado a ciertos grupos sociales. Su obra enriquece la cultura colectiva de lo que en realidad es ser pobre, la empatía, la reciprocidad, la complicidad, el dolor y las injusticias. Es así como las marcas formales y estilísticas, identificadas en el análisis de estos relatos, permiten afirmar que las configuraciones empleadas para crear los relatos determinan la propuesta estética transgresora de Elena Garro que no solo existe en sus relatos breves, sino que permea sus obras de teatro y novelas. La sensibilidad de la autora ante el momento histórico-social y artístico-literario de su tiempo le permitió diseñar una propuesta de ruptura a través de las dimensiones temáticas, estructurales y lingüísticas presentes en sus relatos.

De tal forma que el manejo del tiempo, el espacio y el diseño de los personajes se pueden concebir como elementos que configuran la estética de la autora, debido a que, tanto los criterios empleados en las marcas formales como en el diseño, contribuyen a establecer una particular percepción estética que se puede generalizar al resto de su trabajo. En otras palabras, existen elementos narrativos (configuración de los personajes, el tiempo y el espacio) que se identifican en un nivel constante de valor-estético en la obra de la autora, por lo que se puede afirmar que sus aproximaciones temáticas, narrativas y lingüísticas

transgreden las representaciones dominantes que imperaban en su época y aún en la actualidad. Lo que hizo en su momento le valió el desprecio de los grupos dominantes en la cultura de nuestro país. Su obra no estaba dentro del canon existente en ese momento histórico.

La intención de este trabajo de investigación es colaborar a la difusión de las contribuciones que realizó la autora cuestionando y presentando formas alternativas de concebir a los personajes que, a pesar de haber sido creados hace más de 50 años, siguen siendo representaciones vigentes en las estructuras simbólicas y en los discursos de nuestro país. Elena Garro propuso un nuevo canon para el que la sociedad de su tiempo no estaba lista, por eso la marginaron y orillaron al exilio. Pero, es momento de que la historia de la literatura le otorgue el lugar que le pertenece en la literatura nacional y regional.

La obra de Elena Garro fue sensible con el momento histórico-social y artístico-literario de su tiempo y lo supo incorporar en sus obras a nivel temático y estructural. La atención en ella se ha centrado más en sus acciones que en sus aportaciones, lo cual le ha restado trascendencia. Esta investigación ha hecho uso de algunas categorías del análisis narratológico para resaltar la forma en la que construyó personajes que cuestionan las representaciones de algunos de los grupos vulnerables presentes en nuestro país; de tal forma que, este trabajo, enriquece la comprensión de la cultura y sociedad mexicana que sigue percibiendo a las mujeres, indígenas y pobres como menos relevantes. Por ello, seguimos en deuda con el establecimiento de condiciones justas para el integral desarrollo de todos los individuos en este país.

Los personajes creados por Elena Garro son representaciones clave para replantear, con pensamiento crítico, las estructuras simbólicas que aún imperan en nuestro entorno nacional y que siguen marginando a estos grupos vulnerables, violentando y negando sus derechos. La única forma para construir un país y una región justas, empáticas, respetuosas y en paz es examinar y criticar las normas sociales, las estructuras de poder y las ideologías que favorecen condiciones de desigualdad. La tendencia lógica debería replantear los prejuicios y estigmas sociales que conforman el imaginario social de nuestra cultura para cuestionar las características de las representaciones de los grupos vulnerables como comienzo para reconstruir un entorno social más incluyente.

Garro se opuso a las imposiciones del engranaje cultural de la época en la que creó su obra. Si esto no alcanza para otorgarle valor a su voz personal, su mérito literario radica en seleccionar palabras y recursos literarios para sugerir cuestionamientos transgresores al sentido otorgado a ciertos roles y grupos vulnerables por las características culturales de México, lo cual refuerza el tratamiento temático de las condiciones en las que han vivido estos grupos en el país.

Por ejemplo, entre los personajes de “La culpa es de los Tlaxcaltecas”, Laura destaca por ser descrita (en su mayoría) por adjetivos con una carga de sentido negativa y presentada como un ente desprotegido y débil, pero es por todos esos valores de enunciación negativos que se atreve a cambiar su destino desafiando las fronteras del tiempo para cancelar el pasado y liberarse de un marido que la oprime. Al mismo tiempo que Laura se emancipa del presente, Nacha se va de la casa de los Aldama en un acto de liberación que hace eco de las acciones de Laura. En ese momento ya no hay jerarquía entre Laura y Nacha, señora-empleada. Al final del relato son iguales, libres de sus yugos.

Laura es pensativa, atrevida y enamorada, adjetivos con una asociación significativa positiva; en otras palabras, Laura planea, de forma audaz, cómo volver a encontrarse con el amor, haciéndola valiente, pues decide deslindarse de la condena de un matrimonio infeliz y vacío que le impone un rol como “respetar al hombre” que ella no está dispuesta a aceptar. Nacha, en cambio, materializa el lenguaje que recrea la representación verbal del rol de la cocinera, de la “servidumbre domesticada”. Entonces, Pablo Aldama, Margarita y, por añadidura, Laura, representan el poder de una clase que excusa en sus gestos feroces los actos injustificables de los privilegiados (golpear, fregar, armar pleitos, etc.). El indio, en contraste, resalta por su valentía: “no tiene miedo, no es traidor”, “no reprocha”.

La oposición de valores y cargas significativas entre ambos varones en el relato los hace entes que llaman la atención. Laura se siente mejor con el “indio” que con Pablo, por eso busca regresar con él, incluso transgrediendo el tiempo presente para que puedan estar juntos. El *principio creador*⁶ de Elena Garro en este relato es resaltar, con la selección de palabras, la importancia de estos personajes y dotarlos de un “poder” que vulnere el espacio, el tiempo y

⁶ Se refiere a la perspectiva del mundo de Elena Garro. La manera en la que percibía y comprendía la realidad y cómo esa comprensión está presente en sus productos artísticos.

los roles impuestos para combatir con la esperanza de evitar la derrota, para ser fuertes a pesar de sus circunstancias.

Algo muy similar se puede identificar en el relato “El zapaterito de Guanajuato”, Loreto Rosales es una sombra por ser pobre en un entorno desfavorable para los de su condición; no obstante, su discreción, cortesía y cautela le dan la posibilidad de decidir que no vale la pena que Blanca se arriesgue por él y su nieto. Blanca, al igual que Laura, es astuta, así como “caritativa”, “compadecida”, “embravecida” y “valiente”; encontró en Loreto la causa que necesitaba para armarse de valor y enfrentar al hombre que la acosa con motivo de devolverle el dinero que le robaron a Loreto, aunque nada tenía que ver con su “enemigo”. Lo que hacen y son estos personajes determina su representación lingüística, es este el *principio creador* en la autora. Elena Garro, consciente de ello, los dota de vulnerabilidad y les otorga la posibilidad de romperla.

Blanca hará lo que sea para conseguir el dinero porque al hacerlo no solo defiende a sus huéspedes, también se defiende de los acosos del hombre que en las primeras líneas la acompañaba. Algo se rompió entre ellos y no hace falta nombrarlo, pero sí calificarlo: sus acercamientos violentan física y psicológicamente a Blanca, Josefina, Panchita, Loreto y Faustino. Loreto sabe que Blanca “lleva ventaja” en las circunstancias, la misma Blanca lo sabe y por eso se “arriesga” a enfrentar a su enemigo. No obstante, lo más importante ocurre cuando, a pesar de que Loreto volvió a Guanajuato, decide regresar a buscar a su vengadora para apoyarla. Demostrando que los lazos entre ellos fueron detonantes para hacerlos acreedores de reciprocidad. Esta deducción es producto de la cadena de relaciones de significado entre los códigos seleccionados por la autora y que respetan su tratamiento temático de la vulnerabilidad compartida entre Blanca y Loreto.

Tanto “¿Qué hora es?” como “El anillo” son dos relatos en los cuales los recursos literarios, específicamente metáforas, son empleados para construir materializaciones lingüísticas de fenómenos abstractos como la pobreza y el tiempo; por lo que su tratamiento es digno de resaltarse como acierto en la ejecución de la prosa poética que desarrolló Elena Garro. Además de esta similitud, cada uno de ellos es una oportunidad para potencializar el uso de las palabras.

Lucia Mitre, en “¿Qué hora es?”, es descrita en más de una ocasión como un ente “sonriente”, pero ¿cuáles son las implicaciones significativas resultantes de dotar a la mujer adúltera con esta cualidad? Porque Lucía sabe que ha llegado a París en busca de una reunión con Gabriel y termina encontrándose con un destino trágico que enfrenta con una sonrisa; resulta revelador porque lo que es percibido culturalmente como una “falta” para ella es, principalmente, su oportunidad para “transmutar”.

La intención en la elección de este verbo en el texto no es casual. Lucía viaja a París para dejar de ser una esposa a quien su marido no ama, mismo que sostiene una relación con alguien más; es decir, ha dejado de amarla, pero no la deja libre y Lucía tiene que huir para encontrarse no solo con Gabriel, sino consigo misma; como versa el dicho popular “perderse para encontrarse”. Esto la hace sonreír, un gesto que puede interpretarse entre el gozo y la esperanza. Lucía está esperanzada que su muerte-transmutación la liberará y por eso sonríe ante la incredulidad y los cuestionamientos de los miembros del Hotel del Príncipe, quienes no hacen más que juzgarla, expresar su fobia por la extranjera y cuestionar sus “manías”.

Ahora bien, aunque Gabriel es enunciado lingüísticamente por su rol de “amante”, la autora decide nombrarlo mediante otra figura literaria: “es como México, lleno de montañas y valles inmensos”; la comparación estimula la atención para compararlo con el país en el que se encuentra. Si bien se connota como un espacio lleno de movimiento y de vida, sus características geográficas no destacan tanto como las del país de origen de Lucía, porque las elevaciones naturales del terreno no solo dibujan el escenario, sino también lo destacan por indicar relieve y no ser “plano” como el lugar donde se encuentra. Además, Gabriel es “joven”, de “voz juguetona” y “sonriente”, igual que Lucía. Así, ambos personajes hacen eco de ilusión, voluptuosidad o deleite. Los vínculos entre ellos, lo que los une y separa del resto de los personajes en el relato, son sus representaciones lingüísticas, algunas de ellas expresadas con recursos literarios.

Pasando al análisis de “El anillo”, la descripción presentada ayuda a interpretar cómo se ha creado un sistema capaz de construir y reproducir la violencia para entender su circularidad; no solo la que ejerce Camila, sino la que la ha sometido durante toda su vida, la que le ha arrebatado sus tierras y un hijo, la que ejerce Gabino, su marido, Adrián Cadena y Legorreta. En el caso de las enunciaciones de los personajes, ninguno de ellos es descrito en positivo;

es decir, la construcción poética de estos entes se encuentra en la capacidad sugestiva de esas cualidades de “desdicha” y “pobreza”, porque para los pobres (como lo son todos los personajes del relato), en el plano de contenido que los abarca, no hay connotaciones positivas. Es deprimente pensar así la pobreza, pero es una condición de falta de oportunidades y desventajas; no hay posibilidad de “darse gustitos”. Por eso, el anillo, en lugar de ser un augurio positivo para la vida de los miembros de la familia de Camila, es una maldición.

En el texto se hace uso de recursos literarios como la metáfora para equiparar la pobreza con las cuarteaduras del piso: “Ser pobre, señor, es irse quebrando como cualquier ladrillo muy pisado. Así somos los pobres, ni quien nos mire y todos nos pasan por encima” (p. 168). La pobreza y las injusticias como fenómenos sociales se pueden analizar y describir, pero solo quien las ha experimentado puede transmitir sus sensaciones a alguien más; este efecto logra Elena Garro, al crear-recrear, potenciando en el plano del contenido las palabras que detonan estas emociones en los lectores.

En “Perfecto Luna”, en cambio, se perciben efectos similares: su lectura no solo altera la percepción del espacio y del tiempo en los lectores para hacerlos pensar si lo que le sucede a Perfecto es producto de alucinaciones. Se logra como consecuencia del conocimiento y uso del significado de las palabras, Perfecto Luna tiene que “dejar de ser por causa de un difunto”. El relato permite evidenciar la transición del estado (no solo anímico) de este ente que alguna vez fue “alegre”, “útil”, “tranquilo”, “confiado”, “contento” y “trabajador”; su libre albedrío le hace tomar una mala decisión porque disfrutaba de ser maldoso. Como consecuencia de sus acciones, se pierde a sí mismo y, por ende, todo lo que tenía y era.

La fuente de clasificación indirecta sitúa al lector en un plano de objetividad, ¿Se puede juzgar a Perfecto Luna por los resultados de sus actos? O quizá solo se alcance una comprensión de su estado de inestabilidad al ser atormentado ¿por su consciencia?, ¿Lo atormenta su falta de respeto por la muerte o solo extravía la razón porque se perdió en sus decisiones? La transgresión sugiere la atención en la importancia de la identidad para cualquier individuo, incluso para alguien como él.

Por último, en “El árbol”, el rol temático de los personajes define considerablemente la función de los personajes en el relato. Marta “criolla” y Luisa “indígena”, su vestimenta,

hábitos y la forma en la que expresan sus ideas está construidas por las características de su rol. Luisa rompe con las expectativas de su rol porque “se había dado cuenta de su repugnancia” (la que le provoca a Marta) y “ya no estaba dispuesta a la calumnia”. Las representaciones lingüísticas de ambas se sostienen en términos de su ser, hacer y cómo lo hacen.

Las revelaciones de Luisa a Marta perturban porque no son lo que cultural o convencionalmente se espera de ella. Ambos entes ficcionales son representaciones simbólicas. El *principio creador* de Elena Garro le permite detonar, desde su origen, las estructuras que las conforman mediante el uso del lenguaje. Luisa “asesina”, “india”, “maliciosa”, “sombria” y “ensombrecida” transformará su “sonsonete infantil” en “malicia”, en tenacidad para cumplir su objetivo y “recuperar sus años halagüeños” en la cárcel, volviendo a matar.

La reacción que origina en el lector es sorpresa, ¿Por qué querría regresar a la cárcel? Quizá para poner de lado de los “indios” la balanza de la “repugnancia criolla hacia lo indígena”. Las acciones de Luisa la llevan a transitar por acontecimientos que serán fundamentales para el desarrollo de la fábula. Luisa elige este tipo de “venganza” no solo para regresar el tiempo a su vida de presidiaria, sino para restaurar la deuda que les ha concedido el poder de los blancos sobre ellos. La rivalidad histórica cobra sentido al final del relato. Luisa y Marta son lo que representan y estas construcciones son producto del lenguaje literario que las enuncia como rivales, aunque sean coherederas de la conquista española.

El conjunto de los relatos analizados comparte una forma de estructuración conformada por oposiciones, campo-ciudad; criollo-indígena; hombre-mujer; rico-pobre; pasado-presente; poderoso-vulnerable, que permiten establecer una confrontación entre los grupos o posiciones que representan. La ruptura en ellos les dota de un poder, una posición arrebatada por las circunstancias sociohistóricas. La información sobre el periodo temporal y el lugar abonan considerablemente a la definición de la fábula y a la construcción de los personajes.

Elena Garro construyó a estos personajes consciente de que otorgamos sentido a los fenómenos y grupos sociales por la forma en la que los representamos. El medio de representación esencialmente humano es el lenguaje, y la autora mina esas representaciones convencionales dotándolas de un poder sorprendente para cambiar sus circunstancias, incluso

en los peores escenarios (la cárcel, la muerte, un crimen, el adulterio, la traición). Estos entes ficcionales quebrantan el tiempo, el espacio y las convenciones para ser más de lo que se espera de ellos.

La investigación y la teoría que sustentan los análisis presentados son evidencia del trabajo de forma y contenido realizado por Garro en el que se resaltan sus intereses en la justicia, la libertad y la equidad; valores que siguen siendo objetivos que impulsan el desarrollo de cualquier sociedad sin importar el momento histórico. Ahí radica la universalidad y trascendencia de su obra.

La obra de Elena Garro es extensa porque incluye diversas expresiones creativas como poesía, piezas teatrales y periodismo; sin embargo, el análisis de los relatos sirve como un punto de referencia para entender la génesis de su particular visión de la realidad. Es decir, su estética transgresora se fortalece con la evolución de los temas y motivos recurrentes, así como de las características otorgadas al espacio y el tratamiento del tiempo. Los relatos analizados, en términos de la forma (tiempo y empleo del lenguaje) y contenido (temas, motivos, personajes, trama y espacio), pueden ser percibidos como una conjunción de elementos que se desarrollarán y evolucionarán en el resto de su obra. La armonía de estos elementos está presente en la experiencia literaria que representa la creación artística de Elena Garro.

Entre las características del engranaje cultural, en el que se desarrolló la escritura de la autora, se encuentra la impensable posibilidad de concebir a las mujeres como entes capaces de desarrollar la creatividad en la escritura de un texto literario; además del poco (o nulo) apoyo que recibían las mujeres en las editoriales. A pesar de las circunstancias, Elena Garro se atrevió a escribir creando personajes poco comunes para las expectativas ideológicas y sociales de la época. Su escritura articula mecanismos narrativos (uso del lenguaje, temas y motivos) que le permitieron deconstruir y visibilizar la marginación, la pobreza, violencia, las injusticias. La obra de Elena Garro transgrede expectativas, roles e imposiciones, moviendo la balanza de la justicia al lado de los marginados, aunque solo haya sido en la escritura. La transgresión, como expresión de resistencia y cambio, muchas veces confluyen en el arte y, más comúnmente de lo que se puede pensar, en el arte de las palabras.

Anexos

Secuencias narrativas

En el capítulo dos de este trabajo de investigación se han singularizado los eventos y acciones que tienen una repercusión en la identidad de los personajes. Con la intención de favorecer la identificación de estos se incluye, en esta sección, las secuencias narrativas de “La culpa es de los tlaxcaltecas”, “El zapaterito de Guanajuato”, “¿Qué hora es?”, “El anillo”, “Perfecto Luna” y “El árbol”. La descripción de las acciones contribuye a refrescar la memoria de los sucesos en los relatos; no obstante, no reemplazan la primera lectura de estos.

“La culpa es de los tlaxcaltecas”

De noche llaman con insistencia a la puerta de la cocina. Nacha, la cocinera, abre y encuentra a la señora Laura quien entra, se sienta, y pide un café porque tiene frío. Nacha le advierte que su marido está molesto y le cuenta que ellas la daban por muerta. Laura mira con asombro alrededor, se acomoda pensativa en la silla. Nacha hierva agua para café mientras mira de reojo a su patrona. Laura, triste, recarga la cabeza sobre las rodillas y le asevera a Nacha que la culpa es de los tlaxcaltecas. Nacha no le responde y mira atenta el agua. Laura le pregunta a Nacha si está de acuerdo con lo que acaba de decirle, Nacha asiente y Laura le confiesa con melancolía que ella es traidora como ellos. Nacha sigue esperando el hervor del agua. Laura le pregunta a Nacha si ella también es traidora.

Mientras espera con ansias su respuesta, desea que alguien la entienda. Nacha voltea a mirar el agua que hervía con fuerza, la sirve, prepara café y se siente a gusto cerca de su patrona. Nacha le confirma con alegría que ella también es traicionera. Prepara una taza para Laura y la pone frente a ella. Laura, ensimismada, da unos sorbitos al café.

A continuación, Laura le confiesa a Nacha la certeza de saber por qué tuvieron tantos accidentes en el viaje a Guanajuato: en Mil Cumbres se les acabó la gasolina; Margarita, su suegra, se asustó porque ya estaba anocheciendo; un camionero les regaló gasolina para llegar a Morelia; en Cuitzeo, al cruzar el puente blanco, el coche se detuvo; Margarita se enojó con Laura porque le dan miedo tanto los caminos vacíos como los ojos de los indios; Margarita se va al pueblo en un coche lleno de turistas a conseguir un mecánico mientras Laura se queda en la mitad del puente blanco que atraviesa el lago seco con fondo de lajas blancas; una luz

cegadora se posa sobre ella, el puente, las lajas y el auto empieza a flotar en ella; la luz se parte en miles de puntitos y empieza a girar hasta que se queda fija como un retrato; el tiempo ha dado la vuelta. Laura llegó, al lago de Cuitzeo, a ser la otra niña que fue.

Laura atribuye este fenómeno catastrófico al sol, el cual se vuelve blanco y uno está en el mismo centro de sus rayos. Los pensamientos, al igual que la luz, se vuelven puntitos y uno experimenta vértigo, asegura Laura, quien miró el tejido de su vestido blanco y en ese instante oyó pasos. Sin asombro, levantó los ojos y lo vio venir mientras recordaba la magnitud de su traición, experimentó miedo y quiso huir, pero, el tiempo se cerró a su alrededor, se volvió único, percedero y no pudo moverse del asiento del automóvil.

Laura le repite a Nacha una frase que le dijeron cuando niña al enseñarle la imagen de un Dios: “Alguna vez te encontrarás frente a tus acciones convertidas en piedras irrevocables como esa” (p. 6). Laura le afirma a Nacha que todo se olvida, pero solo por un tiempo. En aquel momento, las palabras le parecieron de piedra fluida y cristalina. “La piedra se solidificaba al terminar cada palabra para quedarse escrita para siempre en el tiempo” (p. 6) dice Laura antes de preguntarle a Nacha si no eran así las palabras de sus mayores. Nacha, después de reflexionar por un momento, asiente con convencimiento. Laura retoma su narración diciendo “Lo terrible es, lo descubrí en ese instante, que todo lo increíble es verdadero” (p. 6).

Él venía avanzando por la orilla del puente con la piel ardida por el sol y el peso de la derrota sobre los hombros desnudos, los ojos brillantes y sus cabellos negros. No pudo evitarlo. Se posó frente a sus ojos, se detuvo, tomó la portezuela del auto y la miró. Tenía los cabellos llenos de polvo, una herida en la mano izquierda y una herida abierta en el hombro. No le dijo nada, pero Laura supo que huía. Quiso decirle que ella merecía la muerte; solo le dijo que su muerte ocasionaría la suya. Aun, malherido, la buscaba.

Laura le dijo que la culpa era de los tlaxcaltecas. Él miró el cielo y bajó la mirada para encontrar la de ella. Él le preguntó con voz profunda “¿Qué te haces?” (p.7) Laura le confiesa a Nacha que hay cosas que no se pueden decir, como no pudo decirle que se había casado, porque también estaba casada con él. Ella le preguntó por los otros, él le respondió que quienes aún estaban vivos estaban heridos como él.

Laura notó que cada palabra le lastimaba; calló avergonzada por su traición. Ella le dijo “sabes que tengo miedo y por eso traiciono”, él le respondió que lo sabía e inclinó la cabeza. Laura le narra a Nacha que él la conoce desde niña, sus padres eran hermanos y ellos primos; él siempre la quiso y todos le creyeron. Ahí, en el puente, ella tenía vergüenza mientras él sangraba; saca un pañuelo de su bolsa y sin decirle nada, lo limpia.

Laura le confiesa a Nacha que ella siempre lo quiso porque él es lo opuesto a ella: él no tiene miedo y no es traidor. Él le tomó la mano, la miró y le dijo que estaba desteñida como uno de ellos, ella respondió que era porque no le daba el sol. Él bajó la mirada y soltó su mano. Permanecieron en silencio, escuchando como le corría sangre por el pecho. No hubo reproches, porque él sabe de lo que ella es capaz. Los hilos de sangre sobre su pecho escribían que su corazón guardaba las palabras y el cuerpo de Laura. Laura le confiesa a Nacha que en ese momento supo que el amor y el tiempo son uno solo.

Laura retoma la narración con su primo-marido y le pregunta sobre su casa, él le responde que vayan a verla; la toma de la mano. Laura se da cuenta que él no lleva su escudo y supone que lo ha perdido en la huida. Sus pasos suenan en la luz de Cuitzeo, igual que en la otra, sordos y apacibles. Caminaron por la ciudad que ardía en las orillas del agua. Laura cerró los ojos e interrumpe su relato para volverse a confesar cobarde frente a Nacha. Laura recuerda que tal vez el humo y el polvo le hicieron llorar. Se sentó en una piedra y se tapó la cara con las manos. Le dijo que no caminaría más, él le respondió que ya habían llegado. Él se acercó a ella, se agachó a su lado y le acarició el vestido blanco con la punta de los dedos; le advirtió, en voz baja, que si no quería ver el estado en el que estaba la casa no lo hiciera. Su pelo le hacía sombra a la otra Laura. Laura asegura que él no estaba enojado, solo triste.

Laura confiesa que nunca se hubiera atrevido a besarlo, pero ahora ha aprendido a no tenerle respeto al hombre; se abrazó de su cuello y lo besó en la boca. Él le confesó que ella siempre ha estado en la alcoba más preciosa de su pecho. Agachó la cabeza para mirar la tierra llena de piedras secas, tomó una de ellas y dibujó dos rayitas paralelas las cuales se prolongaron hasta juntarse y se hicieron una sola. Le explicó, sin voltear a verla, que las líneas eran ella y él. Laura le confesó a Nacha que en ese momento se quedó sin palabras.

Él le advirtió a Laura que faltaba poco para que se acabara el tiempo y sean uno solo, razón por la cual la buscaba. Laura le cuenta a Nacha que cuando eso suceda, él será para ella y

viceversa, así entrarán en el tiempo convertidos en uno solo. Cuando se lo dijo, lo miró a los ojos. Laura agrega que solo lo había hecho cuando él la tomaba, pero que ahora ya no respeta los ojos del hombre, probablemente porque no quería ver lo que sucedía a su alrededor por cobardía.

Laura recordó los alaridos, los golpes de las piedras y cómo pasaban por su cabeza. Él se arrodillo frente a ella, cruzó los brazos sobre su cabeza para protegerla. Ella le dijo que ese era el final del hombre, él lo confirmó. Ella se vio en sus ojos y en su cuerpo; se preguntó si sería un venado el que la llevaba hasta su ladera, o acaso una estrella la que la lanzaba a escribir señales en el cielo. Su voz escribió signos de sangre sobre su pecho y así su vestido blanco quedó rayado como un tigre rojo y blanco. Él le prometió, en un suspiro, que volvería por ella al anochecer. Tomó su escudo y la miró desde lo alto; cortésmente, le dijo que faltaba poco para que fueran uno. Se marchó y Laura volvió a escuchar los ruidos del combate; se perdió hasta regresar al coche parado en el puente del Lago de Cuitzeo.

Cuando Margarita llegó le preguntó qué pasaba, si estaba herida. Asustada, le tocaba el vestido y señalaba la sangre que tenía en los labios y el polvo en sus cabellos. El mecánico (quien trajo Margarita) la miraba con ojos muertos, y exclamó mientras bajaba de su auto: “¡Estos indios salvajes, no se puede dejar sola a una señora!” (p.10). Llegaron a Ciudad de México al anochecer. Laura le contó a Nacha que no podía creer cuánto había cambiado la ciudad y declara que al mediodía aún estaban los guerreros; ahora ya no había rastro de ellos, ni siquiera habían dejado escombros. Pasaron por el zócalo silencioso y triste; de la otra plaza no había nada. Margarita la miraba de reojo.

Cuando llegaron a casa, Nacha les abrió. Laura le preguntó si lo recordaba, Nacha asintió, era cierto que dos meses atrás ambas habían ido a pasear a Guanajuato. La noche de su regreso, Josefina y Nacha habían notado la sangre en el vestido y su mirada ausente, Margarita les hizo señas para que se callaran; daba la impresión de estar muy preocupada. Nacha recordó que Josefina le contó que cuando estaban en la mesa, el señor miró a Laura y le preguntó por qué no se había cambiado y si le gustaba recordar lo malo. Margarita le había contado todo y remató haciendo una seña para que le tuviera lástima. Laura se acarició los labios, sonrió con astucia y no le respondió. El señor de la casa habló sobre López Mateos, un tema recurrente en él. Tanto Josefina como Nacha especulaban si Laura se aburría al oírlo

hablar del presidente y las visitas oficiales. Laura le confiesa de repente a Nacha que antes no había notado cuánto se aburría con Pablo hasta esa noche.

Retoma su relato diciendo que, cuando entró en la casa, los objetos se le vinieron encima y la dejaron más triste de lo que venía; se preguntó cuántos días o años tendría que esperar para que su primo viniera por ella mientras se arrepentía de su traición. Notó que Pablo no hablaba con palabras, sino con letras y las contó mientras le miraba la boca gruesa y el ojo muerto. Se calló y bajó los brazos, porque a este marido nuevo se le olvida todo y no sabe más que las cosas de cada día. Él le dijo que tenía un marido turbio y confuso mientras miraba las manchas de su vestido. Margarita, turbada, se levantó a poner música, argumentando que era para animarlos; sonrió, pero sabía que habría una discusión. Laura y Pablo se quedaron callados, la casa se llenó de ruidos.

Laura miró a Pablo y por un minuto pensó que se parecía a alguien que no se atrevió a nombrar, temiendo que leyera su pensamiento. Le confirmó a Nacha que en verdad se parecen porque a ambos les gusta el agua, las casas frescas, mirar el cielo por la tarde, tienen pelo negro y dientes blancos; sin embargo, Pablo “habla a saltitos”, se enfurece con facilidad y todo el tiempo le está preguntando en qué piensa, mientras que su primo-marido no lo hace. Nacha intervino disgustada para aseverar que el señor es muy “fregón”. Laura suspiró y miró a Nacha, su confidente.

Al anoecer, mientras Pablo la besaba, Laura pensaba a qué hora vendría a buscarla, y casi lloró al recordar la herida sangrante de su hombro. Era difícil olvidar sus brazos protegiéndola y, al mismo tiempo, temía que Pablo notara que su primo la había besado por la mañana; no obstante, lo notó hasta la mañana siguiente, cuando Josefina la asustó. Nacha le dio la razón, la culpa había sido de Josefina a quien le gustaba el escándalo, a pesar de que Nacha le había advertido que se callara.

Cuando Josefina llevó el desayuno a la habitación de los patrones, no pudo contenerse y le dijo a la señora que un hombre había estado espionando por la ventana del cuarto; Nacha y ella habían estado gritando. Pablo dijo, asombrado, que no había escuchado nada. Tontamente, Laura gritó que era él. Pablo preguntó molesto quién era “él”, según relató Josefina. Laura, asustada, se cubrió la boca. Pablo volvió a preguntar molesto. Laura replicó: “el indio que la siguió desde Cuitzeo hasta Ciudad de México” (p. 13).

De esa forma, Josefina se enteró y luego se lo contó a Nacha. Pablo respondió que había que avisarle a la policía y Josefina le enseñó la ventana. Pablo descubrió huellas de sangre fresca y afirma preocupado que está herido, da algunos pasos en la recámara y se detiene frente a Laura. Josefina interfiere y asevera que se trata de un indio. Pablo recogió con violencia el traje blanco e interrogó a Laura pidiéndole que le explicara el origen de esas manchas. Laura enmudeció y observó las manchas sobre el pecho de su traje. Pablo golpeó con el puño la cómoda, se acercó a Laura y le dio una bofetada. Todo lo anterior lo atestiguó Josefina.

Laura afirma, con desdén, que sus gestos son feroces y su conducta incoherente, por eso no se asume culpable porque él haya aceptado la derrota. Nacha concuerda con lo que dice Laura. Después de un largo silencio en la cocina, Laura introdujo su dedo para mover el fondo del café asentado en la taza. Nacha le sirvió más café caliente; se compadeció ante la tristeza de su patrona. ¿Por qué se quejaba el patrón? era obvio que Laura no era para él. Laura narra cómo se enamoró de Pablo, cómo le encontraba parecido con alguien que ella no recordaba. Pensaba que él se convertiría en quien le recordaba, pero no era verdad; acto seguido, descubrió que era un ser absurdo, sin memoria, que solo repetía los gestos de todos los hombres de la Ciudad de México.

¿Cómo pretendía que ella no se diera cuenta del engaño? si le prohíbe salir cuando se enoja. Nacha ha sido testigo de las veces que le arma pleito en los cines y restaurantes; en cambio, su primo-marido nunca se ha enojado con una mujer. Nacha sabía que lo que le decía era cierto, y recordó aquella mañana que Josefina entró a la cocina espantada y gritando que despertaran a la señora Margarita, porque Pablo estaba golpeando a Laura y Nacha corrió a buscarla. Pablo se calmó ante la presencia de su madre, quien se sorprendió al escuchar sobre el indio porque ella no lo vio en el lago de Cuitzeo, solo vio la sangre, al igual que todos los demás.

Margarita se atrevió a atribuir el incidente como un sangrado de nariz producto de una insolación; intervino también para decirle a su hijo que llevaban un coche descubierto. Laura se acostó boca abajo en su cama, se aisló pensando mientras Pablo y su madre discutían. Laura le confesó a Nacha lo que ella pensaba: en si su primo-marido la había visto cuando Pablo la besaba y le dieron ganas de llorar. En ese momento, recordó que cuando un hombre y una mujer se aman y no tienen hijos, están condenados a convertirse en uno solo; así se lo decía

su otro padre cuando ella le llevaba agua y él miraba la puerta detrás de la que dormían ella y su primo-marido. Laura consideraba todo eso como una sentencia que se estaba haciendo realidad. Sobre su almohada, escuchó las palabras de Pablo y Margarita y las juzgó como tonterías. Ella se dijo que lo buscaría, pero ¿dónde?

Más tarde, Nacha entró a su habitación a preguntarle qué harían de comer. Le vino un pensamiento: buscarlo en el café de Tacuba; no lo conocía, pero había escuchado de este. Nacha recordó a la señora volviendo a ponerse el vestido blanco manchado de sangre, el mismo que traía puesto ahora mientras conversaban. Margarita gritó cuando la vio con el vestido puesto; sin embargo, Laura no le hizo caso, cubrió las manchas con un suéter, se lo abotonó hasta el cuello y se marchó. Lo peor sucedería si Margarita despertara y las encontrara ahora en la cocina. Laura le contó a Nacha que en el Café de Tacuba no había nadie, y le pareció un lugar muy triste. Se le acercó un camarero para preguntar qué le servía, no quería nada, pero sabía que tenía que ordenar algo y pidió una cocada porque recordó que ella y su primo comían cocos de chiquitos.

En el café había un reloj que marcaba el tiempo. Laura enunció lo que pensaba mientras se comía la cocada:

En todas las 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 en la alcoba más preciosa de su pecho.
(p. 17).

Le preguntó la hora al camarero, le respondió que las doce. Laura pensó que Pablo llegaba a la una, si tomaba un taxi que la llevara por periférico, podría esperar todavía un rato más, no lo hizo y salió a la calle. El sol estaba plateado y el pensamiento se hizo un polvo brillante en el que no había presente, pasado ni futuro. En la acera estaba su primo, se le puso delante, tenía los ojos tristes y la miró por largo tiempo. Le preguntó qué hacía, ella le respondió que lo estaba esperando. Él se quedó quieto como pantera y ella le vio el pelo negro y la herida roja en el hombro. Le preguntó si no tenía miedo ahí, solita. Laura sintió que las piedras y los gritos volvieron a escucharse a su alrededor y que algo ardía a sus espaldas. Él le dijo que no mirara, puso una rodilla en la tierra y con los dedos apagó el vestido que había empezado a arder, ella vio aflicción en sus ojos.

Gritó con todas sus fuerzas para que la sacara de allí porque recordó que estaba frente a la casa de su papá; detrás de ella, la casa ardía y sus padres y hermanos yacían muertos. Todo esto lo veía en sus ojos, se dejó caer en sus brazos y con su mano le tapó los ojos gritándole que no viera. Cerca de su corazón, lo escuchó latir “como rueda el trueno por las montañas” (p. 18); se preguntó cuánto faltaba para que el tiempo se acabara y pudiera escucharlo siempre.

Laura lloraba, su llanto refrescó su mano caliente; a pesar de que los alaridos y las piedras los cercaban, ella estaba a salvo bajo su pecho. Le dijo en voz baja que durmiera con él, ella le preguntó si la había visto anoche, él dijo que sí. Se durmieron en la luz de la mañana, en el calor del incendio. Él se levantó, tomó su escudo, le dijo que se escondiera hasta el amanecer y le prometió que vendría por ella. Se marchó corriendo ligero sobre sus piernas desnudas.

Laura escapó sola porque tenía miedo. Alguien a media calle le preguntó si se sentía mal, la voz le recordó a Pablo; lo llamó insolente y le pidió que la dejara tranquila. Tomó un taxi que la llevo a su casa por periférico. Nacha recordó su llegada porque le abrió la puerta; además, fue ella quien notificó que Pablo y Margarita estaban en la policía. Laura se quedó muda. Nacha le preguntó dónde había estado, Laura respondió que fue al café de Tacuba, Nacha le dijo que eso sucedió dos días atrás. Josefina trajo el periódico y leyó en voz alta: “La señora Laura Aldama continúa desaparecida. Se cree que el siniestro individuo de aspecto indígena que la siguió desde Cuitzeo, sea un sádico. La policía investiga en los estados de Michoacán y Guanajuato” (p. 19). Laura le quitó el periódico, lo despedazó y se fue a su cuarto. Nacha y Josefina fueron detrás de ella creyendo que era mejor no dejarla sola, la vieron aventarse en la cama y soñar con los ojos abiertos; más tarde, se dijeron que la señora Laura estaba enamorada.

Cuando Pablo llegó, ellas aún estaban en el cuarto con la patrona. Pablo la abrazó, entre sollozos la llamó “¡Alma de mi alma!”, Laura pareció enternecida por algunos segundos. Josefina le gritó al señor para que notara el vestido quemado de la patrona. Nacha le lanzó a Josefina una mirada de desaprobación. Pablo revisó el vestido y las piernas de Laura, afirmó que también las suelas de sus zapatos estaban quemadas y le preguntó qué había pasado y dónde había estado. Laura respondió tranquilamente que había estado en el café de Tacuba.

Margarita torció las manos, se le acercó, le dijo que sabían había estado allí hace dos días y comido una cocada, le preguntó dónde estuvo después. Laura respondió que después había tomado un taxi para la casa. Nacha bajó la mirada. Josefina abrió la boca como si fuera a decir algo. Margarita se mordió los labios.

Pablo sacudió con fuerza a su mujer y le gritó: “¡Déjate de hacer la idiota! ¿Dónde estuviste dos días? ¿Por qué tienes el vestido quemado?” (p. 21). Laura se sorprendió y se le escapó decir que él lo había apagado. Pablo dijo: “¿él, el indio asqueroso?” (p. 21) y la volvió a zarandear con ira. Laura confesó, muerta de miedo, que se lo había encontrado a la salida del café de Tacuba. Pablo la despreció por ser “tan baja” y la aventó sobre la cama. Margarita le pidió con voz suave a Laura que les dijera quién era ese hombre. Laura le dijo a Nacha que no podía decirles que era su marido. Nacha reconoció la discreción de su patrona y recordó que aquel día, aunque apenada, ella había opinado que tal vez el indio de Cuitzeo era un brujo. Margarita la volteó a ver con ojos refulgentes diciéndole que ese no era un brujo, sino un asesino.

Durante varios días, no dejaron salir a Laura. Pablo ordenó que vigilaran puertas y ventanas, las sirvientes entraban constantemente a la recámara para vigilar a Laura. Nacha se negó rotundamente a expresar las anomalías que notaba, pero no había quien pudiera callar a Josefina, quien (cuando llevo la bandeja del desayuno) soltó que al amanecer el indio estaba otra vez junto a la ventana. Pablo revisó la ventana y encontró sangre fresca. Laura lloró lamentándose por el pobrecito.

Ese día por la tarde, Pablo llevó a un médico que volvía todos los atardeceres. Laura le contó a Nacha que le preguntaba por sus padres, por su infancia, pero Laura no sabía de cuál hablarle y por eso le platicaba de la conquista de México. Otra vez le preguntó si ella la entendía, Nacha dijo que sí y recordó la cara desganada de Pablo en la cena y el rostro preocupado de Margarita. Pablo le contó a su mamá que Laura le había pedido al doctor *La Historia* de Bernal Díaz del Castillo, porque era lo único que le interesaba. Margarita dejó caer el tenedor y se compadeció de Pablo porque su mujer estaba loca. Pablo le respondió que Laura hablaba más de la caída de la Gran Tenochtitlán.

Dos días después, el médico, Pablo y Margarita decidieron que el encierro empeoraba la depresión de Laura; era imperante retomar contacto con el mundo y que volviera a

enfrentarse a sus responsabilidades. A partir de ese día, Pablo mandaba el auto para que llevaran a Laura a dar paseos por el Bosque de Chapultepec. Margarita la acompañaba y el chofer tenía órdenes de vigilarlas de cerca. El aire de los eucaliptos no tuvo el efecto deseado porque, cada vez que regresaban, Laura se encerraba a seguir leyendo a Bernal Díaz.

Una mañana, Margarita regresó sola y desconsolada. Gritó que se había escapado la loca. Laura le confesó a Nacha que siempre se sentó en la misma banca pensando: “No me lo perdona. Un hombre puede perdonar, una, dos, tres, cuatro traiciones, pero la traición permanente, no” (p. 23), esto la hacía muy triste. Margarita se compró un helado porque hacía calor y se metió al auto a comerlo, Laura no quiso. Laura se dio cuenta de que ambas estaban aburridas la una de la otra. A Laura no le gusta que la vigilen y trató de mirar otras cosas para no verla comer su helado. Vio el heno gris que colgaba de los ahuehuetes.

La mañana y Laura se tornaron tristes. Se dijo que tanto ella como ellos habían visto las mismas catástrofes. Por la calzada, paseaban las horas solas justo como lo estaba ella. Su marido había contemplado la ventana de su traición permanente, y la había abandonado en esa calzada hecha de cosas que no existían. Recordó el olor de las hojas de maíz y el rumor de sus pasos; así caminaba, con el ritmo de las hojas secas. Antes no necesitaba voltear para saber que él estaba ahí mirándola, a sus espaldas. Estos pensamientos la entristecían.

El sol empezó a correr y las hojas secas empezaron a cambiar de lugar. Notó una respiración a sus espaldas, luego la presencia se puso frente ella. Vio sus pies desnudos delante de los suyos, tenía un arañazo en la rodilla. Levantó la mirada y estaba bajo la de él; se quedaron un rato sin decir palabra, por respeto, ella esperaba sus palabras. Él le preguntó qué se hacía; Laura notó que no se movía, y le dio la impresión de estar más triste que antes. Le contestó que lo estaba esperando. Él sentenció que se aproximaba el último día. A Laura le pareció que su voz salía del fondo de los tiempos. Aun le sangraba el hombro. Se sintió avergonzada, bajó la mirada, abrió su bolso, sacó un pañuelito para limpiarle el pecho y lo guardó. Él permanecía quieto, observándola. Le dijo que fueran a la salida de Tacuba... Hay muchas traiciones...

La tomó de la mano y se fueron caminando entre la gente que gritaba y quejaba. Había muertos en el agua de los canales y mujeres que los miraban flotar. Todo era pestilencia; los niños lloraban y corrían de un lado para otro. Laura atestiguaba todo sin querer verlo. Las

canoas despedazadas solo llevaban tristeza. Su marido la sentó debajo de un árbol roto, se arrodilló y miró lo que sucedía a su alrededor. Él no tenía miedo. La miró y le dijo: “Ya sé que eres traidora y que me tienes buena voluntad. Lo bueno crece junto con lo malo” (p. 25). Los gritos de los niños apenas hacían audible lo que decía; aunque se oían lejos, eran tan fuertes que rompían la luz del día. Lloraban como si fuera la última vez que fueran a hacerlo. Él dijo que eran los niños, a Laura solo se le vino un pensamiento que expresó: “este es el final del hombre” (p. 25). Él le puso las manos sobre sus oídos y luego la acercó a su pecho. “Traidora te conocí y así te quise” (p. 25), le dijo él; ella le respondió “naciste sin suerte” (p. 26) y se abrazó a él. Su primo-marido cerró los ojos para no llorar; aun escuchaban los gritos de los guerreros, el llorar de los niños y el ruido de las piedras. Él suspiró que el tiempo se estaba acabando.

Por una grieta se escapaban las mujeres que no querían morir junto con la fecha. 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 se quedaba resonando mucho rato después de su muerte. (p. 26)

“Faltaba poco para que fuéramos para siempre uno solo cuando su primo se levantó, juntó ramas y le hizo una cuevita” (p. 26), dijo que lo esperara ahí. La miró y regresó a combatir con la esperanza de evitar la derrota. Laura se quedó ahí, no quería ver a quienes huían ni a los muertos flotar en el agua. Se entretuvo contando los frutos secos de las ramas, la cáscara se les caía, esto le pareció un mal augurio, miró el cielo y empezó a anochecer. Laura pensó en qué sería de ella si su primo estaba muerto y no volvía. No le importó su suerte, salió de su refugio perseguida por el miedo. Laura pensaba que cuando él llegara y la buscara..., pero no pudo concluir su pensamiento porque se encontró en la Ciudad de México al anochecer. Laura pensó que Margarita debía haber terminado su helado de vainilla y que Pablo estaría muy enojado; un taxi la trajo por periférico.

Laura le cuenta a Nacha que los periféricos eran los canales llenos de cadáveres, esa era la razón de su tristeza cuando llegó. Le pidió a Nacha que no le contara a Pablo que había pasado la tarde con su marido. Nacha se acomodó los brazos sobre la falda, le explicó que Pablo hacía diez días que se había ido a Acapulco, había perdido peso después de varias

semanas de la investigación. Laura la miró sin sorpresa y suspiró aliviada. Nacha agregó que quien estaba arriba era Margarita.

Laura abrazó sus rodillas y miró por la ventana hacía el jardín. Nacha se comió la sal que puso sobre el dorso de la mano, después exclamó: “¡Cuánto coyote! ¡Anda muy alborotada la coyotada!” (p. 28) Laura escuchó un momento y aseveró: “malditos animales, los hubieras visto hoy en la tarde” (p. 28). Nacha pidió que no estorbaran o confundieran el camino del señor. Laura aseguró que nunca les temió y que esa noche no sería la excepción. Nacha se acercó a Laura y le dijo en voz baja que eran más canijos que los tlaxcaltecas. Ambas se quedaron quietas. Nacha siguió comiendo sal. Laura, preocupada, escuchaba los aullidos de los coyotes.

Nacha lo vio llegar y le abrió la ventana, le susurró al oído que ya había llegado por ella. Laura se marchó para siempre con él. Nacha limpió la sangre de la ventana y espantó los coyotes; miró alrededor, lavó la taza de café, tiró las colillas machadas de color rojo, guardó la cafetera y apagó la luz. A la mañana siguiente, Nacha le llevó el desayuno a Margarita y le dijo que Laura no era de este tiempo y tampoco era para el señor. Más tarde, le contó a Josefina que no se sentía a gusto en esa casa y que se buscaría otro destino. Nacha se fue sin cobrar su sueldo y sin que nadie lo notara.

“El zapaterito de Guanajuato”

El narrador da cuenta de cómo iba descendiendo por una avenida de la mano de Faustino, su nieto. Este guardaba silencio, a pesar de los tres días que habían estado vagando por la ciudad sin comer, sin abrigo y tener miedo. El narrador se iba diciendo “¿Qué sería de ellos sin dinero, sin familia y sin amigos?” mientras pasaba por las casas de la ciudad. Reconoce que no acostumbraba a mendigar y se sentía avergonzado por el hambre, por tanto, caminaba por reflejo sin ver por dónde pisaba. Percibe la ciudad como descortés y las calles como espacios ajenos a la tristeza del foráneo. Se pregunta ¿Qué será de ellos sin un alma que los mire? Iba escuchando los pasitos veloces de Faustino, procurando no verlo, para no mirarle el hambre... “de seguro lleva la boca bien seca” (p. 33) “Sufriendo se enseña al hombre” (p. 33) se decía cuando la vio por primera vez.

Estaba en el interior de un coche nuevo, abrazada a un hombre que la sostenía por la cintura. De ese hombre sólo vio el cabello negro que se asomaba por un hombro de ella. El narrador exclamó: “¡Caray, aquí se besan en mitad de la calle y en plena luz del sol!” (pp. 33-34). De ella, le llamó la atención lo pequeña que era su cintura y su vestido blanco. La puerta del auto estaba abierta y le vio las piernas y los brazos desnudos. Faustino y el narrador presenciaron como ella le dio una bofetada a la mitad de los besos que se daban. El hombre se ofendió y se hizo hacía atrás, obstaculizando su vista, así que ya no pudieron ver nada. El narrador piensa que no podía quedarse a mirar o lo llamarían “viejo curioso”.

Siguieron descendiendo por la avenida. Le sorprendió su carácter y deseó que Dios la guardara para que no acabara mal. El mismo auto pasó al lado de ellos y notó cómo iban forcejeando el hombre y la mujer. El coche zigzagueaba por la avenida. El narrador y su nieto continuaron descendiendo por la avenida que parecía no tener final y describe aquella calle como todas las de la Ciudad de México: un lugar cerrado por paredes y casas sin desembocadura al campo. Pensó: “en la ciudad, la luz es muy blanca sin verdura. A esas horas del día, con los ojos sin sueño y el estómago vacío, cansa” (p. 34). El narrador menciona que a sus ochenta y dos años ha visto mucho, pero “nada tan desamparado como los mediodías de la nombrada Ciudad de México” (p. 34). Faustino iba espantando, así se los dijo ella cuando les habló, porque de momento la vieron venir hacia ellos.

El traje de la mujer era de color blanco y brillaba por el sol. Parecía exaltada. Abrió mucho sus ojos y se los miró. Quiso saber de ellos, les preguntó por su lugar de origen; sin embargo, su vestimenta humilde los delató. Ella se quedó pensando un largo rato e inquirió dónde se quedaban, le respondió que no tenían donde quedarse. Bajaron la mirada porque les daba vergüenza la desdicha. Les preguntó si ya habían comido. No servía mentirle, se les notaba el hambre, afirmó el narrador; se le nublaron los ojos mientras aceptaba que su nieto ni él habían probado alimento en los tres días que llevaban bajando por las calles de la Ciudad de México.

Aunque orgulloso, el narrador acepta que lo ha hecho por el niño. Incredula ante el tiempo que habían pasado sin comer, se puso a mirar los autos que transitaban por esa avenida. El narrador le contó que había mucha hambre y que ellos no eran los únicos que la padecían, pues el lugar de donde provenían, todos vivían la misma desgracia. Admitió que por eso

habían salido del campo para buscar consuelo en la ciudad. Ella culpó al gobierno, se enojó y dio patadas en el suelo. Los invitó a irse con ella. No le dio vergüenza la caridad que le ofrecían, notó que lo hacía con enojo; como si ella fuera la responsable de esta triste situación.

En la casa de ella, se refrescaron. Las sirvientas rieron cuando los vieron, luego se quedaron serias. Una de ella se acercó a la señora Blanquita para decirle que iba tres veces que llamaban buscándola. La señora enrojeció por el enojo y apoyó la mano sobre la cara para no pensar. Todos se quedaron en silencio. La señora ordenó que si volvían a llamar dijeran que no había llegado, o que había muerto. Las sirvientas y la señora se quedaron muy tristes. El narrador y su nieto fingieron no haber escuchado nada, como si no estuvieran ahí. Las sirvientas los llevaron a un cuarto para que descansaran mientras preparaban la comida. Al narrador le parecía que causaban muchas molestias, las sirvientas le respondieron que no se mortificara, estaban obligadas y justificaron el comportamiento de la señora.

Por la tarde, el narrador se quedó en la cocina platicando con ellas. Les contó de Guanajuato y de las tristezas que pasaban, quería regresarles la cortesía del hospedaje y las risas. Al oscurecer, entró la señora a la cocina. Estaba triste. Se sentó en una silla, se fumó dos cigarros y no dijo una palabra. Después, mando a una de sus sirvientas a ver al “chino” para preguntarle si les fiaba algo para la cena. Al narrador le sorprendió cómo una casa como aquella, con una señora tan bien vestida, no tuvieran ni un centavo para cenar, aun cuando se veía tan rica.

La señora Blanca dijo que el dinero no le duraba, que era maldito. El narrador le dio la razón. Después quiso saber si había mucha hambre en su tierra, el narrador volvió a asentir. Y así, después de muchas preguntas, el narrador le contó de su vida, sus pesares y la razón de su viaje a la Ciudad de México. Le dijo de su oficio de zapatero, pero, a razón de la pobreza, nadie compraba zapatos en Guanajuato. Le contó que pidió dinero prestado, lo ahorró y elaboró algunos pares de zapatos para venderlos en Ciudad de México, porque allí hay gente rica que usa zapatos. Los zapatos que elaboró eran muy bonitos, con hebillas de plata y tacones altos. El narrador recuerda brevemente como en su pueblo, en otros tiempos, todo fue de oro: los palacios, los peines, los altares, incluso los barrotes de las ventanas, pero ahora son todos pobres.

Rosa, su hija mayor, le ayudó a envolver en papel de seda los zapatos y le prestó a su hijo Faustino para que le hiciera compañía en su viaje. Gertrudis, su otra hija, les preparó comida y les hizo el itacate. En la mañana de un jueves emprendieron el camino. A las tres de la mañana, agarraron la carretera y caminaron hasta el mediodía. Un carbonero les ofreció su compasión, agua fresca y fuego para calentar sus tortillas, ahí también pasaron la noche. De madrugada volvieron al camino. El carbonero les deseó que Dios los acompañara. Nueve días caminaron para llegar a Ciudad de México.

En su camino, hallaron consuelo en gente que se compadecía de un hombre de ochenta y dos años y su nieto de ocho. Al llegar a la ciudad, fueron primero a la Villa de Guadalupe para dar las gracias. En los portales de la Villa, pasaron la noche junto a otros peregrinos; ahí, un hombre lo abordó y después de platicarle su historia, el hombre le informó que en cualquier mercado le comprarían sus zapatos. El narrador se los enseñó y el hombre se admiró de lo hermosos que eran. No notó que los había mirado con codicia hasta que amaneció sin ellos. Faustino le sugirió a su abuelo que buscaran al ladrón, pero no lo encontraron. Las señas generales de aquel hombre no les ayudaron, ya que eran vagas: no era muy alto, portaba una chamarra de cuero, tenía el pelo negro y se reía bonito.

Andaban buscándolo, sin un centavo y sin poder regresar a Guanajuato, cuando se encontraron con la señora Blanca. Compadecida, Blanca le preguntó cuánto costaban los zapatos, el narrador respondió que unos cien o quinientos pesos; pero le aclaró que nunca lo supo porque no llegó a venderlos. Blanca le respondió que era una insignificancia y se puso a reír. Blanca se ofreció a darle los quinientos pesos y dinero para el boleto de autobús para regresar a su lugar de origen. El narrador le agradeció mucho el gesto y le dijo su nombre: Loreto Rosales y, el de su nieto, Faustino Duque.

Volvió Josefina (la sirvienta frondosa y de buen parecer) y le dijo que el chino no quiso fiarle, ni un pedazo de queso le quiso dar. Blanca lo maldijo deseándole que ardiera en los infiernos. La señora Blanca salió de la cocina, maldiciendo. Esa noche cenaron café negro y tortillas duras con sal, pero no se afligieron porque, como dijo la señora Blanca, estaban al amparo de la Divina Providencia. Tan pronto acabaron de cenar, apagaron las luces de la sala, de la cocina y cerraron las cortinas que daban a la calle.

La señora Blanca y sus sirvientas se tiraron en el piso para espiar la calle por una abertura. Josefina dijo quedito que ahí estaba, la otra agregó que estaba mirando en dirección de la casa y patrullando. Blanca lo llamó desgraciado y advirtió que llamaría a la patrulla. Una de las sirvientas asintió pidiéndole a la señora que le pegara un susto antes de que las matara. El narrador cuenta que estuvieron espiando el peligro hasta altas horas. Después Faustino y Loreto se retiraron a dormir. La señora Blanca, Josefina y Panchita parecían muy atemorizadas y con ese pensamiento.

La mañana siguiente, Loreto y Blanca tuvieron una conversación. Le preguntó si ya había desayunado y le prometió que ese día le daría su dinero para que volviera a Guanajuato; sin embargo, empezaron a pasar los días y la señora no tenía dinero. Loreto se sentía avergonzado, pero no podía irse porque la hubiera ofendido. Loreto le pidió que lo dejara irse, pero ella no lo dejaba. Reía, ponía música y bailaba, no se afligía. No salía por las amenazas que la esperaban afuera, y en las noches espiaba la calle junto con sus criadas. Sabían que estaban encarceladas en la casa y que solo Dios las podía ayudar.

En el día, después de asomarse por los balcones, Josefina salía a pedir fiado y volvía con las compras fiadas. Preparaba sopa de fideos y quesadillas de flor de calabaza mientras cantaba con su voz bonita. Panchita también cantaba mientras tendía las camas y limpiaba los espejos. Loreto confiesa que se halló bien en esa casa y dejó de pedir irse. Tenía buenos tratos y buena compañía. A su nieto lo dejaban jugar con el radio y había olvidado la ciudad. Algún día, la Divina Providencia los recordaría y les mandaría el dinero que necesitaban y así, aunque con dolor, regresaría a Guanajuato.

Mientras pasaban los días, Loreto se había encariñado con las mujeres de la casa hasta que una tarde, cuando empezaba a oscurecer, llamaron a la puerta. Loreto escuchó desde su cuarto cómo Josefina decía que no podía recibir el paquetito, un hombre de voz muy fuerte le preguntaba por qué; cerró la puerta de golpe y triste le gritó a la señora para que viera lo que le habían dejado. La señora le reclamó por haber recibido el paquetito. Loreto no se atrevió a asomarse para ver qué habían traído. Más tarde, descubrió a su nieto jugando con dos muñequitas rotas, ambas estaban vestidas de novia; los vestidos también estaban destruidos y los cabellos rubios casi arrancados. Loreto pidió agujas e hilo y se puso a componerlas. Volvieron a llamar a la puerta.

Loreto se puso en guardia, de algo habría de servir a pesar de sus ochenta y dos años. Josefina gritó que la querían matar. Después el hombre gritó “¡Para que floree su tumba!” (p. 43). Loreto y los demás salieron a ver, en el suelo había muchas rosas rojas. Una de las sirvientas argumentó que se las habían aventado al piso cuando no las quiso recibir. La señora Blanca gritó que eran de mal agüero, roja de coraje, las levantó y las tiró por la ventana. Josefina la ayudó, pero Panchita agarro una docena y las escondió en uno de los baños.

Blanca llevó a Loreto al balcón. Ya era de noche y las flores con la luz de los faroles brillaban como confeti, era una lástima ver cómo los coches les pasaban por encima; se metieron hasta verlas todas apachurradas. Después, volvieron a llamar a la puerta con golpes más fuertes, como de patadas o cachazos de pistola. La señora Blanca le gritó a Josefina que ella abriría. Todos la vieron pasar, iba furiosa. Luego, ya no se escuchó nada. Salieron con precaución del cuarto, en el suelo del salón había otro tanto de rosas rojas y la puerta de la calle estaba completamente abierta. Josefina gritó que se la habían llevado, Faustino repitió que sí se la habían llevado. Los cuatro se asustaron mucho. Solo Dios sabía a dónde la habían llevado y si algún día la devolverían.

Apenas iban a decir algo cuando la señora Blanca volvió a aparecer. Venía revolcada, con el pelo lacio sobre la cara y el vestido roto. Les dijo que le había echado el coche encima y pidió un tequila. Blanca se sentó sobre una silla de seda. Tenía las rodillas raspadas. Josefina le limpió la sangre de las piernas, le arregló el cabello y le pasó un pañuelo por la cara. Panchita les sirvió tequila a todos, para el susto. Loreto describe cómo con la señora Blanca anda de sobresalto en sobresalto. Blanca se bebió su tequila de un trago, se levantó y se fue al teléfono. Se le escuchó decir: “haga el favor de venir a la esquina de la casa, a ver si tiene el valor de decírmelo en mi cara...” (p. 44) y que lo esperaba en diez minutos.

Después de un tiempo, entró lista. Se había puesto otro vestido; aunque sonrió, Loreto notó que estaba muy enojada. Buscó y buscó entre los cuchillos, pero se decidió por un martillo. Lo escondió bajo su brazo, con la cabeza para arriba, el palo pegado al cuerpo y lo sostuvo con el brazo. Parecía que iba desarmada. Loreto afirma que Blanca es astuta y sabe muy bien lo que hace. Les dijo que ahorita venía, les tiró un beso con la mano libre y se fue. Las muchachas se le quedaron mirando a don Loreto, él les leyó el pensamiento y se fue a seguir sus pasos... “nunca se sabe” (p. 45).

El narrador cuenta cómo salió a la calle después de no haberlo hecho en muchos días. Notó que de noche había tantos coches como al mediodía y cómo la calle estaba llena de reflejos por los faroles que le impedían ver por dónde iba la señora Blanca. De repente, la vio en la acera de enfrente. Junto a ella, estaba un hombre muy alto, parecía que no se hablaban; solo se miraban, como midiéndose. Loreto se metió entre los coches con mucha precaución. Ella le dijo al hombre que ahí no, que la siguiera. El hombre se volvió a todas partes buscando y dijo temeroso “debe tener usted a sus indios guardándola” (p. 45).

La señora le repitió que la siguiera y se puso en marcha. El hombre la fue siguiendo, mirando para todas partes, desconfiado. Loreto reflexiona que nadie se fija en él. Nadie sabe ver a un pobre. Además, se siente orgulloso de caminar sin que nadie lo mire, como se lo enseñaron de chiquito. Se fueron metiendo por unas calles con jardines, sin gente y muy oscuras. Loreto se escurría entre los árboles y los pocos postes de luz, se arrimaba a las puertas y a las rejas.

Describe cómo la señora Blanca iba muy adelante, caminando sin volver la cabeza, con los brazos pegados al cuerpo, escondiendo el arma. Se dio vuelta a la izquierda y el hombre la siguió. Loreto se acercó a la esquina y los miró. El hombre le daba la espalda y ella se le fue acercando. Ella le pidió que ahora que estaban a solas repitiera lo que le había dicho. Asustado, preguntó qué dijo, ella le gritó que lo repitiera. El hombre la llamó “mala, muy mala” (p. 46) y se dio la vuelta después de manifestar su queja.

Apenas lo hacía, la señora Blanca sacó el martillo, lo elevó, agarrándolo con las dos manos, y le dio un golpe seco sobre la nuca. La cabeza del martillo brincó sobre la banqueta y se fue rebotando hasta media calle. Fue un golpe recio, pensó Loreto. El hombre caminó bamboleándose. A la luz de los faroles, Loreto le notó los ojos blancos. Después, se fue a media calle a recoger la cabeza del martillo para tirarla a un jardín. Se dejó caer al suelo y se cogió la cabeza entre las manos. La señora Blanca se aproximó a rematarlo con el palo del martillo; sin embargo, el hombre se lo arrebató y también lo tiró al jardín. La llamó traidora. La señora Blanca estaba enojada por haber dejado vivo al enemigo. Loreto resalta la valentía de Blanca, pues estaba en desventaja física contra su enemigo. La señora Blanca se marchó de ahí, pero el hombre se levantó para seguirla. Pasaron muy cerca de Loreto, pero no lo vieron. Loreto creía que mientras ella llevara ventaja, él no metería las manos. Loreto volvió a reconocer la valentía de Blanca, mientras ellos seguían avanzando.

Cerca de la esquina, había un estanquillo abierto, Blanca se detuvo y le ordenó al hombre que le comprara unos cigarros. Loreto recordó que desde la mañana no fumaba porque el chino no había querido fiarles. El hombre obediente le respondió que sí, pero se paró en la bocacalle para que ella no ganara la avenida. Mientras lo miraba, retrocedió despacio, muy despacio, y cuando el enemigo entró a pagar los cigarros, la señora Blanca buscó la salida en la calle oscura, pero no tenía más remedio que pasar frente a la puerta del estanquillo.

Miró el cielo, notó un fresno y sin pensarlo, trepó al árbol y desapareció en el follaje. El hombre salió con los cigarros en la mano, no la vio, pero no desistió, fue calle arriba, calle abajo, revisando todos los espacios donde podría estar. Loreto se sentó y fingió dormir. Blanca seguía muy quieta en la copa del árbol. El hombre seguía dando vueltas. Pasó más de una hora. Cerraron el estanquillo y el hombre seguía buscándola. Blanca no se movía.

De repente, de entre las ramas del fresno, se escuchó un grito: “¡Écheme un cigarro!” (p. 48). Loreto siempre ha dicho que tanto el hombre como la mujer se venden por sus vicios. El hombre preguntó dónde estaba mientras daba vueltas, Blanca le respondió que arriba. Volvió a preguntar su ubicación y Blanca reveló que en el fresno. El enemigo se agarró al tronco del árbol y le dio mucha risa. Loreto se contagió de la risa. Le costó trabajo aventar los cigarros porque no paraba de reír. Blanca no quiso bajarse. Le gritó que se largara para que pudiera volver a su casa, el hombre le respondió que quería ver su carita. Blanca le hizo saber que no se podía porque solo sus amigos pueden verla. El hombre le preguntó cuánto valía su carita, estaba dispuesto a comprarla; Blanca dijo que quinientos pesos. Él le preguntó si eran los mismos que le había pedido, ella dijo que sí, que era lo que le debía al zapaterito de Guanajuato.

A Loreto se le quitó la risa. Ese zapaterito de Guanajuato era él: Loreto Rosales. Se agachó, no quería que nadie le viera la cara. Se sintió avergonzado pues, por él, la señora Blanca se había propuesto matar al mal hombre que le negaba quinientos pesos. El hombre preguntó dónde estaba ese zapaterito para darle el dinero. Loreto piensa que no deberían verlo y se marchó hasta la esquina, agachado. Pasó frente al estanquillo de puertas cerradas, dio vuelta a la avenida y llegó a la casa. Entró, se llevó a Faustino y emprendió el regreso de camino a Guanajuato. Tardó once días porque no encontraba la salida de Ciudad de México. Se fue sin

despedirse porque, a veces, hay más cortesía en ese acto. Durante los once días, le alentaba pensar que su partida evitaba que la señora Blanca fuera a la cárcel.

Hace siete días que llegó a su casa, pero no está tranquilo. La noche anterior soñó a la señora Blanca parada en el Hemiciclo a Juárez, buscándolo. Quizá lo necesita. Por tal motivo, agarró el camino de regreso a México. A buen paso, Faustino y él llegarán en nueve días y ya verán qué harán por ella. De cualquier forma, mientras ella lleve ventaja, él no meterá las manos... Aunque, con la señora Blanca, no se sabe...

“¿Qué hora es?”

Lucía Mitre pregunta la hora al señor Brunier, quien esperaba la pregunta. Él miró su reloj de pulsera y respondió marcando las sílabas: “nueve y cuarenta y cuatro” (p. 53). Lucía le hizo saber que faltaban tres minutos y exclamó “¡Qué día tan largo!” (p. 43). Preguntó si Dios le regalaría esos tres minutos. Brunier la miró. Ella yacía con los ojos abiertos contemplando el largo día que había sido su vida. Brunier le respondió que Dios le regalaría muchos años, se inclinó y le miró los ojos. Lucía aseguró que alguien entraba al cuarto, y que el amor es para este mundo y para el otro. Volvió a preguntar la hora. Brunier volvió a inclinarse, le miró los ojos que empezaban a perderse. Eran las nueve cuarenta y siete, se lo hizo saber repitiéndole la hora. Ella estaba quieta, liberada, tendida. Le tomó la mano, tratando de hallarle el pulso y con firmeza le bajó los párpados. Tomó una chalina que yacía sobre una maleta y cubrió el cadáver con ella. Brunier se quedó en la habitación y reflexionó sobre los veintitrés años que había cuidado la puerta del hotel.

Recordó el momento en que Lucía cruzó la puerta y le preguntó por la hora. Lucía llevaba una chalina de color durazno y mientras entraba en el ascensor, uno de los extremos de esta quedó atorado en la puerta. Él la ayudó y ella le agradeció. Le preguntó su nombre y volvió a preguntar por la hora. Él le respondió. Ella mencionó la hora de llegada del avión proveniente de Londres, esperando la confirmación por parte de él, quien no estaba seguro. Cruzó el vestíbulo, se registró en el hotel, recibió la llave y solicitó se reservara el cuarto 410 para Gabriel Cortina. En la administración, la consideraron extravagante y especularon el origen de su comportamiento.

Después de tres meses, la señora Mitre no tuvo dinero para pagar la cuenta del hotel. El señor Gilbert fue a hablar con ella. Ella lo recibió con una sonrisa. Él le pidió que se fuera del hotel, ella no comprendía, aunque él insistió. Ella respondió que no podía porque estaba esperando a Gabriel Cortina y consideró que si él no la encontrara sería una catástrofe. Gilbert le informó que la cuenta del hotel no había sido cubierta y ella no tenía dinero para pagar los gastos. Ella aceptó que no tenía dinero, él la miró incrédulo, ella le aseguró que no tenía nada. Le preguntó por qué dudaba de sus palabras sobre la llegada de Gabriel aquel día a las nueve cuarenta y siete. Él le aseguró que no dudaba. Ella se le acercó y le preguntó inquieta por la hora. Le respondió: las cuatro con cinco minutos.

Gilbert encendió una lámpara y pensó que era difícil decirle a esa mujer tan delicada que debía desalojar el cuarto, la miró con valor y la llamó “señora”, ella lo miró y le guiñó un ojo. Él le preguntó si podía dejar algo en prenda, ella inquirió a qué se refería, él le respondió que algún objeto de valor. Lucía se llevó las manos a la nuca y tomó el collar de perlas de varios hilos que tenía puesto; le hizo saber que eran muy caras.

Le contó brevemente que había rogado para que se las compraran y mencionó el nombre de Ignacio. Gilbert no supo qué decir. Lucía le entregó el collar. Ella aclaró que Ignacio era su marido y le hizo saber que era una historia muy complicada. Lucía volvió a mirar a Gilbert y le preguntó si ahora comprendía por qué Gabriel Cortina llegaría esa noche en el avión de las nueve cuarenta y siete. Gilbert se quedó en silencio y guardó el collar para revisarlo más tarde.

El rumor del collar se esparció entre los empleados, la señora Mitre había entregado el collar de perlas para esperar a su amante. Brunier también supo de lo acontecido. Aun recordaba su primer encuentro, aunque no la había vuelto a ver desde hace cinco meses. Brunier esperaba volver a ver la chalina ondulante y la sonrisa hospitalaria. Por la habitación 410, habían pasado un sin número de viajeros con destino a Austria, España, o Portugal. Lucía seguía ocupando el cuarto 412. Brunier estaba intranquilo porque sabía que las perlas de la señora se agotarían y ella terminaría en la calle. Ese final le mortificaba.

Brunier indaga con la señorita Ivonne cuántas perlas le quedan a la señora Mitre, Ivonne responde que veintidós. Brunier dice que deben hablar con ella. Ivonne cree que de nada servirá porque no lo escuchará, está esperando un amante que no va a llegar. Brunier calificó

como niñerías las acciones de Lucía. El domingo por la tarde Brunier subió al cuarto 412 en lo que estimaba una misión importante. Lucía lo recibió con buenos modales y gesto alegre y amplio; sin embargo, no lo escuchó, aunque sí logró convencerla de mudarse a un cuarto más barato, donde obtendría dos días por cada perla. Brunier bajaría las maletas a la mañana siguiente.

Albert, Mauricio y Marie Claire (personal del hotel) opinan sobre la situación. Albert expresa que le pone nervioso lo que ocurre; Mauricio cree que el amante no existe y que ella lo inventó; mientras que Claire confirma las sospechas de Mauricio, aseverando que si existiera ya hubiera dado señales de vida. Ivonne busca a Brunier para consultarle sobre la teoría de los otros empleados. Le hace saber que la extrajera no ha recibido alguna carta. Brunier especula que antes de aparecer en la mitad de París, debió haber vivido en algún lugar.

Pasaron muchos días y Lucía no salió de la habitación, comía y cenaba ahí; los empleados solo la veían, no hablaba con ninguno. El señor Gilbert volvió a visitarla para notificarle que tenía que abandonar el hotel. Lucía buscó en su alhajero unos aretes de diamantes y se los entregó.

Brunier subió a ver a Lucía e intentó convencerla para que se mudara a un hotel más barato. Le explicó que sus diamantes podían durarle más días en otro lugar. Lucía le respondió que no necesitaba muchos días, porque Gabriel llegaría ese día a las nueve cuarenta y siete. Le preguntó por qué tenían tanta prisa. Quiso saber si nunca había visto a alguien esperar todo el día por su amante, Brunier respondió que sí. Ella volvió a preguntar por la hora. Brunier le respondió que eran las doce y media del mediodía. Lucía respondió que Gabriel llegaría dentro de nueve horas y diecisiete minutos. Lucía agachó la cabeza, parecía cansada. Se miró las puntas de los pies y se arregló los pliegues de su falda color durazno. Le sonrió a Brunier, quien se avergonzó.

Nada de lo que Brunier le dijera resultaba válido, porque Lucía giraba como una mariposa alrededor de un fuego que él no percibía, pero que estaba en la misma habitación cegándola. Lucía le contó que el tiempo se había vuelto de piedra y que cada minuto que pasaba era como una roca enorme. Le explicó cómo se edifican las ciudades: florecen, decaen y desaparecen... El minuto para las nueve cuarenta y siete llegará cuando hayan pasado esos minutos de piedra y sus ciudades también de piedra, las cuales están antes del minuto que

ella espera... Cuando llegue ese instante, la ciudad de los pájaros surgirá... Brunier asintió con respeto.

Lucía le hizo saber que estaba muy cansada por las piedras. Le hizo un guiño y le sonrió, pero Brunier no pudo responderle pues se sintió triste. Lucía le explicó su niñez y cómo su vocación era ser salamandra. Brunier supo que la señora Mitre estaba hechizada, pero desconocía por quién o por qué. Lucía le preguntó cuántas salamandras tuvo él. Él le respondió que dos, pero que eran de verdad, y no se quemaron en el fuego. Después de esta visita, Lucía se quedó más quieta, no pedía nada, ni tocaba el timbre. El señor Gilbert la visitó algunas veces y se llevó sus alhajas. Se sentía preocupado por su presencia.

Pasó la primavera, el verano, el otoño, hasta llegar el invierno, y Lucía seguía preguntando por la hora. Gilbert la tenía muy presente. Le sugirió a la señora Mitre que le escribiera a su marido. Ella preguntó para qué, él respondió que para que hiciera algo por ella. Lucía respondió que su marido era un buen hombre y expresó su agradecimiento hacía él. También le contó que nunca olvidaría las noches que pasó en la inmensa habitación de su casa, su suegra la escuchaba llorar e iba a verla... Lucía se cubrió la cara y empezó a llorar. A Ignacio, su marido, lo veía en el comedor. Lucía se extrañó el día que le entregó la carta, porque pudo habérsela dado cuando la vio a la hora de la comida. Después, entendió que esa era la mejor forma de comunicarle algo tan delicado.

Le preguntó si quería leerla. Gilbert no supo que decir, ella se levantó y buscó dentro de su maleta un cofre de madera; allí estaba una carta muy desgastada. Se la entregó y le pidió que la leyera. Gilbert tomó la carta, pero estaba en español, así que la dobló e intentó guardarla para que alguien se la tradujera más tarde; sin embargo, Lucía extendió la mano y él tuvo que devolverla. Lucía tomó un cerillo y prendió fuego a la carta, haciéndose pedazos. Le afirmó que ya no servía. Gilbert estaba descorazonado, porque sabía que ahí se encontraba el secreto de la señora Mitre.

Lucía le interrogó sobre la hora y cuánto tiempo faltaba para las nueve cuarenta y siete. Gilbert le respondió que cuatro horas y veintitrés minutos. A Lucía le sorprendió que faltaran cuatro horas. Gilbert le sugirió salir a pasear por París. Ella se negó, dijo que se arreglaría. Estaba nerviosa, se tocó el rostro con angustia. Gilbert observó su rostro y sus manos, le dijo que era muy bella. La vio bajo una luz especial y sospechó que no la volvería a ver más. Se

preguntó cómo y cuándo había entrado en esa dimensión suicida. Se sintió ordinario ante aquella mujer que transmutaba en una materia incandescente que no estaba a su alcance.

Lucía le contó que después de la cena, ya no podía quedarse más en la casa de Ignacio, a quien había visto acariciar las manos de Emilia. Desde ese momento, se fue a vivir a otro palacio, aunque (aparentemente) siguió durmiendo en la casa de Ignacio. Después de la visita nocturna de su suegra, entraba Gabriel. Lucía comparó a Gabriel con México: lleno de montañas y de valles inmensos. Quedando ensimismada en esos paisajes de su país, Gilbert la dejó acompañada de sus fantasmas. Mientras llegaba a su despacho, Gilbert recapituló el engaño de su marido y su amante. Se sintió responsable por la suerte de aquella mujer. Durante los siguientes dos meses, se negó a hablar de ella. Pedía que no le hablaran de ella pues le producía escalofríos.

Ahora que Lucía yacía debajo de su chalina de color durazno, Brunier se enardeció pensando en esa pobre pequeña y la suerte que había pasado con Ignacio y con Gabriel. Cayó en la cuenta de que debía advertir a Gilbert de lo que había ocurrido en la habitación 101. Repasando el inventario de muebles en el lobby, Brunier puso atención a las parejas que deambulaban en ese espacio y reflexionó que, tal vez, quedarían aprisionados en un minuto irrecuperable... como Lucía. Se acercó a Gilbert, quien le sonreía a alguna de esas parejas. Esperó y después le hizo saber que Lucía había muerto. Gilbert, incrédulo, no le creyó; Brunier lo repitió sin cambiar de actitud. Gilbert expresó su desdicha, atendió a un cliente que buscaba el bar; añadió que debía dar parte a la policía sin que los clientes se dieran cuenta. Brunier le explicó que había muerto exactamente a las nueve cuarenta y siete de la noche. Gilbert le iba a responder, pero la llegada de un cliente lo interrumpió.

El cliente era joven, portaba una raqueta y preguntó por la habitación 410; además, indagó por quien lo esperaba: su amiga, Lucía Mitre. Se presentó como Gabriel Cortina. Gilbert estaba sorprendido, no supo qué decir. Vio la llave del cuarto y se la entregó. Gilbert y Brunier mudos, vieron a Gabriel Cortina alejarse con dirección a los elevadores. Su apariencia era juvenil y americana. Los dos hombres estaban anonadados. Discutieron brevemente y optaron por esperar la llegada de la policía para darle la noticia al recién llegado. Ambos estimaron lo que ocurría de catastrófico.

A las diez y media de la noche, tres uniformados acompañados de Gilbert y Brunier, cruzaron el vestíbulo. Su destino era la habitación 410 para hablar con Gabriel Cortina. Tocaron la puerta, pero nadie respondía. Recurrieron a la llave maestra para abrir el cuarto. Este estaba vacío e intacto. Gilbert y Brunier no daban crédito, pero recordaron que el cliente no llevaba equipaje solo una raqueta que tampoco encontraron. Ningún otro de los trabajadores del hotel lo había visto. Los policías revisaron también, pero no había nadie.

Bajaron a la administración, nadie recordaba haber visto a Gabriel Cortina. La llave permanecía en el fichero. Gilbert y Brunier discutieron con el personal la presencia de Gabriel; los policías ordenaron investigaciones que no dieron ningún resultado. Había desaparecido. Después de deliberar, llegaron a la conclusión que se había tratado de una alucinación. Gilbert aceptó que fue su deseo de que llegara lo que lo había provocado. Brunier confesó que seguro esa era la causa, porque ambos la amaban. Los policías se enternecieron. Uno de ellos, británico, narró que en su país ocurrían cosas similares. Tristes, los cinco hombres se dirigieron al cuarto de Lucía Mitre.

Al entrar, ofrecieron sus respetos al cuerpo de la señora. Brunier señaló los pies de la cama, ahí estaba la raqueta blanca. Los cuatro vieron la raqueta depositada con descuido a los pies de la cama. Sin éxito, se pusieron a buscar al propietario de la raqueta. Gilbert se inclinó sobre Lucía Mitre, ella también se había ido del hotel, su rostro estaba vacío.

“El anillo”

Una mujer llamada Camila reflexiona sobre la pobreza y la desgracia, pero se da cuenta que ahora es mucho más que antes. También reconoce que el mal se presenta de varias formas y en cualquier tiempo; no obstante, nunca se imaginaría que se materializara en un anillo.

Narra cómo, cuando cruzaba por la Plaza de los Héroes, se le había hecho tarde y pensaba en qué estarían haciendo sus hijos, ya que había ido a Cuernavaca desde temprano. Tenía prisa por llegar a su casa porque su esposo, cuando bebe y ella está ausente, solía golpearlos; con sus hijos ya no se mete porque están grandes y podrían devolverle el golpe, pero con las niñas se desquita.

Ella salía de la calle que baja del mercado cuando comenzó a llover. Llovía copiosamente y se formaron ríos en las banquetas. Caminaba mirando hacia abajo para proteger su cara de la lluvia cuando vio brillando su “desgracia” en medio del agua que corría entre las piedras. Parecía una serpentita de oro, entumida por la frescura del agua que formaba remolinos chiquitos a su lado.

Camila se agachó y lo tomó. Aclara que la calle es pública y lo que se encuentra en ella, les pertenece a todos; así que tomarlo no es robo. El anillo estaba frío y no tenía ninguna piedra, era una alianza. Se secó en la palma de su mano y no le pareció que extrañara ningún dedo, porque se quedó quieto y se entibió enseguida. En el camino a su casa, se iba diciendo que se lo daría a Severina, su hija mayor.

Son tan pobres que nunca han tenido ninguna alhaja. Su único lujo, antes de que le quitara las tierras para hacer el mentado tiro al pichón en donde ellos sembraban, fue comprarse unos zapatos de charol con trabilla para el entierro de su hijo. La narradora cuestiona a su interlocutor si él recuerda el día en que los pistoleros de Legorreta mataron a su hijo a causa de las tierras. Ya entonces eran pobres, pero sin tierras y sin hijo ha sentido la verdadera desdicha. Por eso, cualquier gustito les alegraba tanto.

Se encontró a sus muchachos alrededor del comal. Les preguntó cómo habían pasado el día. Ellos le contestaron que no habían probado bocado porque la estaban esperando. Les ordenó encender la lumbre para cenar. Los muchachos encendieron la lumbre y ella sacó queso y cilantro. Les dijo que un pedacito de oro los haría muy gustosos para preparar la sorpresa; también mencionó que una mujer es muy afortunada cuando puede decir sí no moviendo sus pendientes de oro, sus hijos concordaron con ella. Agregó que una joven señala con su dedo para lucir un anillo. Sus hijos se echaron a reír. Camila sacó el anillo y lo puso en el dedo de su hija Severina. Eso fue todo, hasta que Adrián llegó al pueblo.

Adrián caracoleaba sus ojos delante de las muchachas. Era un joven que no trabajaba más que dos o tres veces a la semana reparando cercas de piedra. Los demás días los pasaba en la puerta de “El Capricho”, mirando cómo compraban sal y botellas de refrescos. Un día, detuvo a Aurelia y le preguntó de qué estaba hecha su hermana Severina, ella le respondió que no sabía. Le volvió a preguntar para quién está hecha su hermanita Severina y ella inocentemente volvió a responder que no sabía. Además, le preguntó quién le había regalado la mano en la

que llevaba el anillo, volvió a responder que no sabía. Adrián le pidió que le dijera a su hermana que cuando comprara sal, le dejara pagarla para que pudiera mirar sus ojos; ella asintió y cuando llegó a su casa llegó a platicarle a su hermana lo que le había dicho Adrián.

La tarde del siete de mayo estaba terminando, hacía mucho calor y el trabajo les había dado mucha sed a Camila y a Severina. Camila le pidió a su hija que fuera a comprar unos refrescos, Severina se fue y Camila se quedó en el patio esperando su regreso. Mientras esperaba, se puso a contemplar cómo estaba roto y lleno de polvo el patio. Para ella, ser pobre es irse quebrando como cualquier ladrillo pisado.

La pobreza es así, nadie los mira y todos les pasan por encima. Se dirige a su interlocutor y le pide que recuerde cuando mataron a su hijo mayor para quitarles las tierras. Al final, el asesino Legorreta se construyó un palacio en ellas, y ahora tiene sus reclinatorios de seda blanca en la iglesia del pueblo. Los domingos, cuando viene desde México, la llena con sus pistoleros y sus familiares; los pobres ni entran para no ver tanto desacato.

Así, sufriendo injusticias, se les pasan los años y esto les barre la alegría y el gusto, quedándose como un montón de tierra antes de que la tierra los cobije. Se dijo a sí misma que estaba bien fregada. Pensó en sus hijos, en que no durarían nada y que, antes de que se dieran cuenta, estarían ahí sentados como ella, si es que no están muertos como su hijo; con la cabeza ardida y los años colgándoles como piedras, contando los días en que no pasaron hambre.

Se fue a caminar su vida y vio que todos los caminos estaban llenos con las huellas de sus pies. ¡Cuánto se camina! ¡Cuánto se rodea! Y todo para nada; o para encontrar, una mañana, a su hijo tirado en la milpa con la cabeza rota por un fusil y la sangre saliéndole por la boca. Camila confiesa que no lloró, si la pobre empezara a llorar, sus lágrimas ahogarían al mundo, porque motivo para llanto hay todos los días. Se consuela diciéndose que ya le dará Dios lugar para llorar.

Regresó de sus pensamientos y se encontró en el corredor, esperando a su hija Severina. La lumbre estaba apagada y los perros estaban ladrando como ladran en la noche, cuando las piedras cambian de lugar. Camila recordó que sus hijos se habían ido con su papá a la peregrinación del Día de la Cruz en Guerrero, y que no iban a volver hasta el nueve. Después,

rememoró que Severina había ido a “El Capricho”. Camila se preguntó a dónde había ido su hija que no había vuelto.

Miró el cielo y vio cómo las estrellas iban a la carrera. Al bajar sus ojos, se hallaron con los de Severina, quien la miraba triste desde un pilar. “Aquí tiene su refresco” (p. 169) le dijo con una voz en la que acaban de sembrar la desdicha. Le acercó la botella de refresco y vio que su mano estaba hinchada y sin anillo. Camila preguntó por el anillo. Severina le respondió que se acostara; se tendió en su cama con los ojos abiertos y Camila lo hizo a su lado. La noche fue larga y su hija no volvió a hablar en muchos días. Cuando Gabino (su esposo) regresó con los muchachos, Severina ya empezaba a secarse. Gabino le preguntó a Camila quién le había hecho el mal, se arrinconó y no quiso beber en muchos días.

Conforme pasaba el tiempo, Severina seguía secándose y su mano seguía hinchada. Camila afirma ser ignorante ya que nunca fue a la escuela, pero se fue a Cuernavaca a buscar al Doctor Adame, con domicilio: el Aldana 17. Camila le dijo al Doctor que su hija se estaba secando. El doctor fue con ella al pueblo. Camila le enseñó al personal del ministerio público todas recetas que le dio el médico. Aurelia le preguntó a Camila si sabía quién le había hinchado la mano a Severina, Camila respondió que no. Aurelia comentó que Adrián lo había hecho para quitarle el anillo. Camila llamó ingrato a Adrián y vio que las recetas del doctor Adame no la podían aliviar.

Camila fue a ver a Leonor, la tía de Adrián. Leonor la invitó a pasar. Camila entró con precaución, mirando para todos lados para ver si lo veía. Le hizo saber a Leonor que no sabía quién era su sobrino ni los motivos por los que había venido al pueblo, pero le exigía que le devolviera el anillo que le quitó a su hija, porque era el vehículo a través del cual le hacía mal. Leonor le respondió que la ofendiera en su casa, que Adrián no era hijo de bruja. Camila le advirtió a Leonor que, por su bien y el de su familia, le dijera a Adrián que devolviera el anillo. Leonor le contestó que ella no le podía decir nada y que no le gustaba que ofendieran su sangre bajo su techo.

Camila salió de ahí y toda la noche veló por su hija. Camila le dice al señor del ministerio público que lo único que regala la gente es el mal. Esa noche, Severina empezó a hablar en el idioma de los maleados. Camila le pidió a Dios que no permitiera que su hija muriera endemoniada y se puso a rezar una Magnífica. Su compadre Gabriel le sugirió ir por

Fulgencia para que le sacara el mal del pecho. Dejaron a la niña con su padre y sus hermanos y se fueron por Fulgencia. Toda la noche Fulgencia curó a la niña bajo una manta; sentenció que después de que cantara el primer gallo, le habría sacado el mal. De repente, Severina se sentó en la cama, le pidió ayuda a su madre y expulsó por la boca un animal tan grande como la mano de Camila, el animal traía pedacitos de su corazón entre sus patas porque su niña tenía al animal amarrado a su corazón. Entonces, cantó el primer gallo. Fulgencia le advirtió que tenían que devolverle el anillo porque antes de tres meses habrán crecido las crías.

Cuando amaneció, Camila se fue a las cercas a buscar a Adrián. Allí lo esperó. Lo vio venir. No silbaba y con un pie venía pateando una piedra. Tenía los ojos bajos y las manos en los bolsillos. Camila le dijo que, a pesar de que no sabían de dónde venía ni quiénes eran sus padres, lo habían recibido con cortesía; en cambio, él andaba dañando jóvenes. Se presentó como la madre de Severina. Le pidió que le devolviera el anillo con el que le hace mal. Adrián preguntó cuál anillo, ladeando la cabeza y vio que sus ojos brillaban con gusto. Camila le respondió que el que le había quitado a su hija en “El Capricho”.

Ladeándose el sombrero, le preguntó cómo lo sabía, si había sido Severina quien se lo había dicho. Camila respondió que se lo había dicho Aurelia, Severina no podría decirlo porque estaba dañada. Adrián fingió malestar y se jactó de cuántas cosas se decían en ese pueblo, le sorprendía de un lugar con tan bonitas mañanas. Camila presionó si no se lo iba a dar. Adrián contestó que quién había dicho que él lo tenía. Camila le prometió que ella le iba a hacer el mal a él y a toda su familia. Lo dejó en las cercas y se fue para su casa.

En la casa se encontró a Severina sentada en el corral bajo el rayo del sol. Pasaron los días y la niña empezó a mejorar. Camila andaba trabajando en el campo y Fulgencia venía para ayudar a cuidarla. Fulgencia le preguntó si ya le habían devuelto el anillo. Camila respondió que no. Fulgencia le advirtió que las crías estaban creciendo. Seis veces fue a ver al ingrato de Adrián para rogarle que le devolviera el anillo, mismas veces que el susodicho se recargó contra las cercas y lo negó gustoso.

Aurelia llegó a decirle que Adrián aseguraba que, aunque quisiera, no podría devolverle el anillo porque lo había machacado con una piedra y lo había tirado a una barranca una noche que andaba borracho y no recordaba cuál barranca había sido. Camila le pidió a Aurelia que le indique Adrián en qué barranca había sido para ir a buscarlo. Aurelia repitió que Adrián

no lo recordaba, mientras la miraba como quien experimenta por primera en su vida la tristeza.

Camila salió a buscar a Adrián. Le advirtió que recordara en que barranca había tirado el anillo. Adrián preguntó cuál anillo. Camila cuestionó si no quería recordar. Adrián le respondió que de lo único que se quería acordar es que en catorce días se casaría con su prima Inés. Camila preguntó si Inés era la hija de su tía Leonor, Adrián afirmó. Camila aseveró que era muy nueva la noticia. Adrián informó que lo había decidido esa mañana. Camila le advirtió que antes de que eso pasara, debía devolverle el anillo de su hija Severina porque los tres meses se estaban cumpliendo. Adrián la miró, se recargó en la cerca y adelantó un pie para decirle que eso no se iba a poder y allí se quedó mirando el piso.

Cuando Camila llegó a su casa, Severina estaba tendida en su camita. Aurelia le contó que no podía caminar. Camila mandó traer a Fulgencia quien, cuando llegó, les contó que la boda de Adrián e Inés se celebraría un domingo y que ya habían invitado a las familias; después miró a Severina con mucha tristeza. Le hizo saber que su hija no tenía cura y sentenció que tres veces le sacaría el mal y tres veces dejará crías. No podía contar más con ella.

Severina empezó a hablar un idioma desconocido y sus ojos se clavaron en el techo. Así estuvo varios días y varias noches. Fulgencia no podía sacarle el mal hasta que llegara a su cabal tamaño. Camila le pregunta a su interlocutor quién iba a saber que se pondría malísima. Fulgencia le sacó el segundo animal con pedazos muy grandes de su corazón. Apenas le quedó un pedazo lo suficientemente grande para que el animal se prenda de él.

La mañana del domingo, Severina estaba como muerta y Camila escuchó que repicaban las campanas. Severina le preguntó qué era ese ruido. Camila le contestó que eran campanas. Aurelia le dijo que se estaba casando Adrián. Camila recordó del festín que estaba disfrutando mientras su hija moría. Eso la impulsó a salir de su casa y cruzar el pueblo hasta casa de Leonor.

La invitaron a pasar. Había mucha gente y muchas cazuelas de mole y botellas de refrescos. Camila lo buscaba entre la gente. Lo encontró con boca risueña y ojos serios. También estaba Inés, bien risueña, junto a sus tíos y sus primos (los Cadena), todos felices. Camila le dijo a Adrián que Severina ya no era de este mundo y que no sabía si le quedaba un pie de tierra para retoñar. Le imploró que le confesara en qué barranca había tirado el anillo que la estaba

matando. Adrián se sobresaltó y Camila percibió el rencor en sus ojos. Adrián sentenció no conocer barrancas y que las plantas se secan por mucho sol y falta de riego y las muchachas por estar hechas para alguien y quedarse sin nadie... Todos escucharon sus palabras que sonaron enojadas.

Camila continuó diciendo que Severina se estaba secando porque fue hecha para alguien que no había sido él y por eso le había hecho un maleficio; lo llamó hechicero de mujeres. Adrián se defendió diciéndole que era ella quien no sabía para quién estaba hecha su hija Severina. Dio un paso atrás y la miró con ojos encendidos. No parecía el novio, porque no le quedó la menor huella de gozo ni recuerdo de la risa. Adrián sentenció que el mal estaba hecho y que ya era tarde para el remedio.

Camila cierra su relato incluyendo el lugar de origen de Adrián, Ometepe, y cuenta cómo se hizo hacia atrás, mirándola con más enojo. Se abalanzó hacia él, diciendo que él pretendía desaparecer. Salieron hacia la calle. Camila pensó que Adrián iría a su casa a matar a Severina. Camila cree que le leyó el pensamiento, porque por ese rumbo iba Adrián. Narra cómo vio su camisa blanca en llamas y cuando dio la vuelta en la esquina de su casa, la camisa ya estaba roja. Camila acepta ignorar cómo le dio en el corazón... antes de que acabara con su hija Severina.

Camila se quedó en silencio. El hombre de la comisaría la miró aburrido. La joven a cargo de la taquigrafía detuvo el lápiz. Sentados en sillas de tule, los deudos y la viuda de Adrián Cadena bajaron la cabeza. Inés tenía sangre en el pecho y los ojos secos. Gabino movió la cabeza apoyando las palabras de su mujer. El hombre de la comisaría le indicó que debía firmar y despedirse de su marido porque la iban a encerrar. Camila respondió que no sabía firmar.

Los deudos de Adrián Cadena voltearon a la puerta porque recién llegaba Severina, pálida y con las trenzas desechas. Severina le preguntó a su mamá por qué lo había matado y le dijo que ella le había rogado que no se casara con su prima Inés. Le aseguró que cuando ella muriera, se encontraría con su enojo por haberlo separado de ella. Severina se cubrió la cara con las manos. Camila no pudo decir nada, estaba sorprendida; se quedó muda mucho tiempo. Severina le gritó que le había dejado el camino solo... Miró a los presentes y clavó sus ojos

en Inés, quien se llevó la mano al pecho sobre su vestido de lino rosa, acariciando la sangre seca de Adrián Cadena.

Inés cuenta que Adrián lloró mucho la noche en que Fulgencia le sacó al niño y le hace saber que después, de sentimiento, quiso casarse con ella. Adrián era huérfano e Inés su prima. Inés justifica que Adrián era desconocido en sus amores y en sus maneras. Bajó los ojos mientras acariciaba la sangre de Adrián Cadena.

Más tarde le entregaron a Inés la camisa rosa de su joven marido. Cosido, en el lugar del corazón, había una alianza como una serpientita de oro que grababa las palabras: “Adrián y Severina gloriosos” (p. 177).

“Perfecto Luna”

Cerca de las once y media de la noche, Perfecto Luna pasaba por las últimas casas del pueblo; pensó que ya todos estarían dormidos y no se darían cuenta. Agradeció a Dios porque todo había sido muy simple: salir del almacén a la calle de noche. Ojalá que no entraran a robar y lo culparan a él. ¿Qué otra opción tenía? “¡No quería entregar su vida a un caprichoso!” (p. 181). Después de haber experimentado, no había más que “chiflones de aire frío” (p. 181). Su única opción era huir. Desaparecer sus huellas por el pueblo. Quedarse sin nombre y elegir otro. ¿Cómo elegiría su nombre? “No era tan fácil dejar de ser él mismo” (p. 181). Desde que era pequeño recibió ese nombre: Perfecto Luna; el albañil, el peón, quien servía para todo, porque así se lo habían enseñado. Ahora tenía que olvidarlo todo y ser otro. Le embargó la tristeza. “¡Tan servicial y alegre como había sido. Pero así es la vida: a cada uno su mala o buena suerte” (pp. 181-182).

Hizo un recuento de sus amigos, pensó que elegir a Crisóforo sería robarle, pero tal vez tenía que hacerlo; enumeró las características de personalidad de su amigo y se dio cuenta de que así había sido antes. Domingo Ibáñez no era una buena opción, porque tenía las noches tristes. Justo Montiel tampoco era viable porque le gustaba matar a los amigos.

Salió de la vereda para agarrar rumbo a Actipan. Para cuando lo buscaran por San Pedro, él andaría muy tranquilo por Acatepec; recordó que le gustaba su mercado. Tan pronto como llegara, se compraría un buen pañuelo de seda y comenzaría a buscar trabajo. No importaba, él servía para todo. Le tomaría toda la noche en atravesar la huizachera, pero iba más seguro.

¿Quién iba a encontrar sus huellas entre aquellas matas? Apresuró el paso y se tropezó con una piedra. “¡Ora sí, Perfecto Luna, ¡ya te desgraciaste un dedo!” (p. 182) se dijo en voz alta para asustar el silencio que cayó sobre él. Era mejor no ver, el campo se había vuelto enorme. Comenzaba a suceder lo que pasaba todas las noches desde hace cinco meses: “el silencio crecía de tal manera que era inútil tratar de decir cualquier palabra; allí nunca, a través de todos los siglos, había caído un ruido” (p. 182). Se dijo: “Ora sí, Perfecto Luna, ya te desgraciaste un dedo” y no lo había dicho (p. 183). Las palabras habían salido en silencio y se le habían quedado en la punta de la lengua.

Era imperante irse de Amate Redondo y lejos de Perfecto Luna, porque era él a quien querían; por eso lo habían metido en aquellas noches redondas que duraban más que el día. Se apresuró a caminar. El aire se detuvo, su nariz quedó en el espacio entre las capas de aire, no podía respirar. A la altura de sus ojos y su cabello, sentía el aire que “soplaba sin soplar” (p. 183); sentía que miles de “hielitos le perforaban la cabeza” (p. 183). Se preguntó cuándo saldría de esos lugares extraños. Se dijo a sí mismo “Seré Crisóforo Flores, no andaré por estos parajes y volveré a gozar con mis amigos” (p. 183).

Enfrente de él, observó a un hombre agachado que buscaba algo. Estaba muy inclinado, intentado ver a pesar de la oscuridad. Le alegró encontrarse con alguien en “aquellas soledades” (p. 183). El sujeto estaba ahí, no lo dejaba pasar. Como cortesía ofreció las buenas noches. El desconocido le respondió el saludo. Perfecto Luna quiso saber si buscaba algo, lo expresó como si fuera Crisóforo Flores quien hablara. El desconocido respondió que buscaba algo que no encontraba. Perfecto Luna ofreció ayudarlo, sintiéndose cada vez más Crisóforo. El otro aceptó con voz débil.

Perfecto Luna se agachó a buscar el objeto perdido. Pensó que era dinero, pero no se lo había querido decir por temor. Era difícil ver entre las sombras y las piedras. Observó con curiosidad al desconocido, puso atención en sus piernas, llevaba huaraches y una tilma roja. Le dio la impresión de que se movía con dificultad como si estuviera ciego. Reconocía a tientas lo que encontraba, las piedras y las matas.

Perfecto Luna le confesó que le habían sucedido cosas y le pidió que observara cómo le estaba afectando físicamente. El desconocido no se conmovió ni cambió de actitud. Le hizo saber que hasta la noche anterior había sido Perfecto Luna. El desconocido expresó su

cansancio de buscar y buscar. Perfecto Luna recordó que debía ser alegre como Crisóforo y ofreció ayudarlo. Puso su atención a la búsqueda. El desconocido se alejó y apenas se alcanzaba a ver entre los huizaches. Perfecto se sintió tranquilo en su compañía y pensó que esa sería la última noche desgraciada: “desde mañana, cuando yo sea Crisóforo Flores, nadie nunca más se acordará del que fui” (p. 185).

Optimista, llamó su atención y le preguntó si creía en los muertos. ¿En los muertos? preguntó y Perfecto respondió “Sí, señor, pero no en los muertos de cuerpo presente, sino en los otros...” (p. 185). El desconocido quiso saber cuáles otros, mientras se detuvo en su búsqueda. Firme confirmó Perfecto Luna y agregó “¡Figúrese usted, yo fui Perfecto Luna y tuve que dejar de serlo, por causa de un difunto!” (p. 185). El desconocido solo contestó “¡Ah!”.

Perfecto quiso saber si había pasado por Amate Redondo y si había conocido a don Celso, el dueño del almacén; confesó que a él le debía todo lo que fue, pues le enseñó a trabajar. Recordó que a los cinco años ya hacía mandados para él. Reconoció que, por su orfandad, se crió con él. Le enseñó cuánto cuesta un cuartillo de maíz y cómo marcarlo en la registradora. Admitiendo que solo don Celso tiene registradora en Amate Redondo y cómo es el único que ha trabajado, aunque digan que se roba los granos en los kilos. Así fue su vida, hasta que don Celso quiso hacer las accesorias. Perfecto Luna guardó silencio y rememoró que, hasta ese día, había sido muy confiado.

Le encargaron que demoliera las casuchas viejas detrás del almacén para construir unas nuevas como las de México. Al cabo de un mes todo quedó listo. Hasta ese día también había sido alegre. No le faltaba nada, tenía buen trato y la estimación de sus amigos. Nadie le deseaba mal. Un cuatro de abril, don Celso le ordenó abrir las zanjas para poner los cimientos; alrededor del mediodía, mientras profundizaba en la zanja, encontró un muerto. Su osamenta era vieja porque solo estaban los huesos.

Perfecto sintió como si lo volviera a ver, brillando por el sol, con los brazos sobre las costillas. Pensó “habrá tenido, de seguro, una muerte mala, porque no tiene cabeza. ¿Quién lo mataría? ¿Dónde estará su cabeza?” (p. 186). Perfecto le comentó al desconocido que seguramente alguien lo degolló, por eso no tenía cabeza. El desconocido no dijo ni una palabra. Perfecto Luna admitió que cuando le gustaba ser él, disfrutaba ser maldoso.

La esposa de don Celso lo llamó a comer. Perfecto Luna relata cómo cubrió con su cobija al difunto y fue a comer. Recordó también cómo mientras se hacían las tortillas, él reía para sus adentros. Le preguntaron de qué se reía y respondió que solo él lo sabía. Después de comer, tomó los huesos en su cobija y los llevó a su cuarto: “¡Vas a ver, muerto cabrón!” (p. 187). Cuando estaba haciendo los adobes, revolviendo el lodo con las hiervas secas, don Celso decía, “¡Miren a éste, qué gusto trae, ojalá así trabajaran todos!” (p. 187). Perfecto Luna acepta que era verdad, cuando fue ese “cualquier cosa le gustaba y todo lo ponía contento” (p. 187).

Recordó que mientras hacía su cigarro de hoja, le vino una idea. Fue a su cuarto y tomó el hueso del dedo de un pie y lo enterró en un adobe que había puesto a secar. “Ya que te hicieron el favor de enterrarte separado, yo te lo voy a hacer completo” (p. 187), le advirtió al muerto. Agregó una marca al adobe para saber que ahí estaba un pedazo de tumba. Trajo una costilla y la introdujo a otro adobe marcado y continuó con todos los otros huesos. Perfecto le preguntó a don Celso “¿qué le pasa a un muerto despedazado?” (p. 187); Don Celso respondió que se volvería loco buscando todos sus pedacitos. Perfecto Luna rio con la respuesta y se fue feliz a contemplar sus tumbitas. Lo atribuía a ser joven y alegre.

Retomó su lugar en el suelo mientras buscaba con los ojos al otro que seguía buscando indiferente. Perfecto se sintió triste porque a nadie le importaba que él hubiera sido alegre y que por causa de su alegría había dejado de ser él. Rememoró que al iniciar la construcción de las viviendas, repartió los adobes con huesos en los muros; no hubo un solo lugar en donde no estuviera alguna parte del “sin cabeza” (p. 188). Continuó haciendo ventanas, puertas, techando y riendo por su maldad. Don Celso le pidió que les pusiera lambrín azul y así lo hizo “para alegrar el sepulcro encalado” (p. 188). Perfecto Luna deseó que fueran a vivir ahí los Juárez para que en la noche “el sin cabeza” les jale las patas” (p. 188). Después de haberlas terminado, don Celso le pidió que fuera a cuidarlas para evitar que los chiquillos se metieran y rayaran las paredes. Recordó el aroma a nuevo, a cal y a mezcla. Las paredes y los ladrillos del suelo aún estaban húmedos, limpios, “no tocados por el hombre” (p. 188).

Perfecto Luna llevó sus pertenencias a uno de los cuartos. Se encontraba cansado, se acostó en su petate y por la ventana observó la noche. El cielo estaba en calma, vio dos estrellas brillantes. “¡Quien le hubiera dicho que él solito iba a hacer todo aquel trabajo!” (p. 189)

Contempló con satisfacción su obra, recorrió cada espacio; debajo de la ventana una marca señalaba una de las tumbas. Sonrió y “se le cuajó la risa” (p. 189). Los labios se le paralizaron, todo se oscureció a su alrededor, “¿Quién oscureció la noche?” (p. 189).

Buscó la vela que dejó al lado de su petate, al estirar su brazo sintió que era muy corto, como si la habitación hubiera crecido y no podía alcanzar a vela. Aceptó la oscuridad. Abrió los ojos tratando de ver, pero la sombra era cada vez más densa, pensó que ahí espantaban. Se quedó quieto y notó un brillo en la tumba del “sin cabeza” (p. 189). Su corazón latía con tal fuerza que le pareció que “iba dentro de un río muy crecido” (p. 189). Sintió ensordecer. No tenía otra opción que esperar a que amaneciera. “Pero la noche se alargó en muchas noches” (p. 189).

Cuando amaneció, vio que su petate estaba húmedo de sudor. Alguien le preguntó que le pasaba, lo notaban desencajado. No supo que responder. Casi no pudo probar su café pensando que volvería la noche. Sentado en el patio, observó cómo el sol se reflejaba en los tejados. Sabía que el día estaba llegando a su fin. Movié sus cosas al segundo cuarto. Llegó la noche y se acostó sin ganas de ver la ventana. Sentenció: “Ahora no voy a mirar la noche” (p. 190). Apretó con fuerza los ojos. Escuchó un ruido de alas recorriendo las paredes. Pasaron por su cara y su cuerpo. Se empezó a poner helado. Pensó: “¿Cuál sería el maldito hueso que hacía aquel ruido que no se oía?” (p. 190). Esa noche fue larga también. Aunque pensó cómo contentar al difunto, el ruido de las alas no lo dejaba pensar.

Amaneció adolorido y le costó trabajo levantarse. Alguien le dijo que había agarrado frío. Perfecto no podía contar lo que había sucedido en “esa noche inmensa con aquellas alas frías” (p. 190). El día duró muy poco, ni tiempo tuvo de calentar su cuerpo. “Le pareció que apenas acababa de cantar el gallo del amanecer, cuando oyó a las gallinas acomodarse en sus palos para dormir” (p. 190). Sin esperanzas, movió sus cosas al tercer cuarto. Advirtió: “¡Muerto maldito, quédate sosiego y no me quites la paz, que yo nunca le hice daño a nadie!” (p. 190).

Se cubrió con su cobija para no pasar frío y volvió a cerrar los ojos para evitar percibir las sombras que lo envolvían. Desde una esquina del cuarto percibió un remolino de viento, el zumbido era violento y se alojó en su oído izquierdo. No importaba cuánto se esforzará, no podía evitar que sucediera. Pensó en decirle “Ingrato difunto, ¿qué quieres que haga por ti?”, pero, las palabras no salieron de su boca; se adormeció su boca y todo su cuerpo.

Mas tarde, entró a la cocina por café caliente. Le preguntaron por qué hablaba así, parecía que tuviera la lengua amarrada. Él solo inclinó la cabeza y pensó que ese día duraría muy poco. Perfecto Luna le pidió permiso a don Celso para dormir con “Alambritos”, el perro; incrédulo, le preguntó para qué lo quería, “¿Te anda buscando el miedo?” (p.191). Buscó a “Alambritos” y la noche ya había caído. Amarró al perro con una cuerda larga en la puerta del cuarto contiguo y se acostó. “¿Se estaba quedando flaco y se le había muerto la risa!” (p.191).

De nuevo sintió unas sombras que bajaban del techo y que trataban de aplastarlo. Pensó, “¿Qué quieres que haga por ti, difunto? No puedo deshacer las accesorias, para juntar de nuevo tus huesos” (p.191). Notó que “Alambritos” se arrastraba por el suelo y se posó junto a él. El perro aulló en esa postura, “como calcomanía” (p. 192). Perfecto Luna volvió a pensar “¿Qué quieres? Yo te lo doy para que te vayas” (p. 192); instantáneamente cayó sobre él la pesada sombra y lo dejó sin pensamiento. “¿Lo quería a él!” (p. 192).

Cuando salió del cuarto notaron que tenía las narices aplastadas. Apenas se mantenía en pie. Perfecto quiso saber cuánto duraban las noches. Don Celso le respondió “Lo mismo que todas las noches” (p. 192). Para Perfecto, los días duraban solo una “raya de luz entre dos inmensas noches” (p. 192). No le alcanzaba el tiempo ni de calzarse los zapatos, la ropa envejeció en su cuerpo. No le daba tiempo para nada. Pasó por todos los cuartos y en todos había algo del muerto. En un rincón del patio, escuchó la armónica de Crisóforo y el canto de sus amigos. Pensó que estarían en la cantina. Se sintió triste porque esto anunciaba la noche. Don Celso le preguntó: “¿Qué te pasa, muchacho? Si sigues así no vas a tardar en entregar tu alma” (p. 193). Perfecto le pidió permiso para dormir en el almacén, creía que así el muerto estaría furioso, pero no lo encontraría porque él estaría durmiendo entre la canela y el maíz. Don Celso accedió, pero sentenció “Si es por miedo, allí no lo vas a perder” (p. 193).

Llevó su petate al almacén. Tenía esperanzas de que la noche llegara más tranquila. El almacén estaba lleno de ruido, los clientes bebían su tequila. Don Celso hacía cuentas, se percibía un aroma a especias y alcohol. Respiró aliviado. A las diez, Crisóforo Flores bebió su último trago y le dijo “Ahí te veo mañana, si amaneces, porque se te está poniendo la cada de difunto...” (p. 193) y se fue. Don Celso le dio las buenas noches. Perfecto cerró el almacén, atrancó la puerta, se acostó en el mostrador y dejó la lámpara encendida. Pensó que

la luz lo ahuyentaría. Se deleitó con el aroma de la manteca, el polvo de los frijoles; se sintió seguro y se estiró. Se produjo un ruido en la trastienda. Trató de buscar la vela y los cerillos, pero estaban en la bolsa de su camisa. El ruido se hizo más grande. Era insensato no averiguar qué sucedía. Algo caía sin detenerse. Pensó que el ruido se semejaba a cuando “dos costales de maíz dejan escapar el grano por un agujero” (p. 194). Perfecto pensó “¡Ora sí, el canijo está destripando los costales!”

Los pitidos se multiplicaban, todos los costales se vaciaban sin cesar. La trastienda se estaba llenando de maíz. Con asombro, miró la puerta. Los costales siguieron abriéndose sin cesar. Su espacio fue cercado. La puerta que daba a la calle estaba siendo bloqueada por el maíz. Se levantó como pudo, los granos le llegaban hasta los muslos. Logró llegar a la puerta, con trabajo levantó la tranca y salió a la calle. Le contó todo esto al desconocido. “A estas horas, señor, estaría ahí sepultado en el maíz, y “el maldito sin cabeza” me tendría cogido de los pelos para toda la eternidad” (pp. 194-195).

Estaba orgulloso por haber huido a tiempo. Aseguró que se había marchado no solo de Amate Redondo “sino de Perfecto Luna porque cuando lo busque ya lo va a hallar” (p. 195). Ahora era Crisóforo Flores. Justificó así la razón de su pregunta sobre si creía en los muertos. “Porque antes del “sin cabeza” tampoco yo creía” (p. 195). El desconocido se limitó a pronunciar un “Ah” y con dificultad se fue enderezando. Perfecto anunció que ayudaría a buscar después de que le había contado la “historia del que fue Perfecto Luna” (p. 195). El desconocido respondió “¡Ya no!” (p. 195) de pie junto al narrador. “Éste apenas tuvo tiempo para ver el rostro sin rostro de su nuevo amigo; el cuerpo del desconocido terminaba sobre los hombros” (p. 195).

Al día siguiente, don Celso afirmó “¡Se endemonió!” (p. 195). Todo el maíz estaba suelto en el almacén y Perfecto murió en medio de la huizachera. “¡Caray! ¡Y parecía tan buen muchacho el tal Perfecto Luna!” (p. 195).

“El árbol”

El sábado a las tres de la tarde Gabina salió de la casa. Era su día libre, y regresaría hasta la mañana del domingo. Marta la vio partir y se encerró en su habitación a contemplar sus perfumes y porcelanas sobre el tocador. La espesura de las cortinas y alfombras aislaban

el ruido y las luces de la calle; notó el silencio y lo percibió como abandono. Existían camas sin usar, algunas ventanas no se abrían más y las únicas ceremonias a las que asistía eran despedidas, casamientos y entierros.

Una llamada al timbre de la casa la sacó de sus pensamientos. Con prudencia, atravesó la casa y se acercó a la puerta. Preguntó “¿quién?” antes de decidirse a abrir la puerta. El “soy yo, Martita” de una voz infantil se escuchó del otro lado de las maderas. ¿Luisa? Se preguntó Marta, quien abrió la puerta para dejar entrar a la “india” (p. 199). “El bulto sombrío y renegrido de la mujer” (p. 199) entró hasta el salón, su entrada veloz eludió los muebles y la mirada de Marta. A causa de la oscuridad de las cortinas, apenas se percibía su cara “angulosa” (p. 200). Se posó en un sillón y ahí esperó. Su cuerpo expedía un olor “nauseabundo” (p. 200). Marta observó “sus pies renegridos, descalzos y gastados de tanto caminar” (p. 200). Marta quiso saber qué le pasaba, por qué estaba en México.

Luisa se puso de pie, se levantó las enaguas y le mostró un moretón enorme en la ingle descarnada. Agitada, le mostró su nariz amoratada y la oreja que aun dejaba ver un hilo de sangre negra a medio coagular. Luisa confesó que fue Julián. Marta no creyó que hubiera sido él quien la golpeó porque él era “muy bueno” (p. 200). Marta recordó lo que le había dicho Gabina “Al hombre bueno le roca mujer perra” (p. 200). Luisa era así, perseguía a su marido hasta enloquecerlo. “La india la miró a los ojos y cruzó los brazos sobre el pecho” (p. 200), afirmando que siempre la había golpeado. “Su voz chillaba como la de una rata” (p. 200). Marta estaba segura de que difamaba a Julián. Los conocía de muchos años, los veía siempre cuando iba a su casa de campo en Ometepec.

La primera vez que los vio pensó que Luisa era una “mujer-niño” (p. 200); más tarde, se dio cuenta de que sus “risas y su conducta no sólo eran extrañas sino malvadas” (p. 200). Desde ese momento, no le tuvo afecto, y en cada oportunidad que tenía de interactuar con ella la trató con dureza. Le parecía indignante que siguiera a su marido “con una tenacidad estúpida” (p. 2001). Siempre estaba con él; a donde quiera que fuera él, ahí estaba ella “sonriente y maligna” (p. 201). Julián era apreciado por todos, ella no. Él la soportaba resignado. “La india se echó a reír y miró maliciosa a Marta, como si adivinara lo que estaba pensando” (p. 201). Marta le ordenó no reírse.

Luisa le confirmó que Julián era malo, muy malo. Marta le pidió callarse, que evitara decir tonterías. Deseó decirle que la encontraba odiosa; que si Julián le había pegado, se lo merecía, pero no lo hizo. Luisa agregó que Julián era malo y que la hacía llorar. Marta descalificó sus afirmaciones haciéndole saber que ella era de “risa y de lágrima fácil. Si Julián le pegó se lo merece” (p. 201). Luisa se defendió diciendo que no merecía esos tratos, Julián era malo, muy malo; insistía en acusarlo. “Su miseria producía nauseas. Su olor se extendió por el salón, invadió los muebles, se deslizó por las sedas de las cortinas. “Basta con olerla para que esté uno castigado” (p. 201), dijo una vez Gabina y Marta lo confirmaba.

Marta la miraba con asco. Luisa se levantó y empezó a cubrirla de besos, se detuvo y volvió al sofá. Marta notó que lloraba, pero no sintió compasión alguna. La india se limpió las lágrimas con sus manos sucias, se cruzó de brazos y la miró desconfiada. Siempre le pegaba y era muy malo, tratando de convencerla. Ambas guardaron silencio y “se miraron enemigas” (p. 201). Marta volteó a un espejo y miró lo bien peinados que estaban sus cabellos. Se turbó por la repugnancia que le inspiraba la india. “¡Dios mío! ¿Cómo permites que el ser humano adopte semejantes actitudes y formas?” (p. 202).

El espejo le mostraba a una señora vestida de negro con perlas al cuello. Sintió vergüenza por esa infeliz, “aturdida por la desdicha, devorada por la miseria de los siglos. “¿Es posible que sea un ser humano?” (p. 202). Muchos de los miembros de sus círculos afirmaban que “los indios estaban más cerca del animal que del hombre, y tenían razón” (p. 202). Sus náuseas se incrementaron y se preguntó por qué tenía que escuchar a esa mujer. Era tarde y no tenía el valor para echarla a la calle.

Percibió que lloraba. “No era posible dejarla sentada en el sofá con toda su miseria, su desamparo y su fealdad auestas” (p. 202). Le ofreció algo de comer. Luisa respondió que no se molestara, que dejara que Gabina le diera algo de comer. Marta le respondió que Gabina no estaba porque era su día libre. Luisa respondió que no se molestara. Marta no puso atención y se dirigió a la cocina. Luisa fue detrás de ella, se sentó al lado de la ventana y esperó. La luz de la tarde se posó sobre su rostro, su aspecto se tornaba más horrible: “tenía la cara como una fruta pisoteada; la sangre seca, revuelta con la sangre que le manaba del orino, le untaba las greñas negras” (p. 203). Su aroma invadió toda la casa. Marta le sirvió café, pollo y unos panes. Se acercó a la puerta para evitar el olor que comenzaba a marearla.

La miró con ira. La india se encogió en la silla y se echó a llorar por sus hijos. Marta se enardeció ¿Cómo se atrevía a hablar de sus hijos? Esos niños siempre estaban llorando, pidiéndole que dejara a Julián y se quedara con ellos en la casa. Apenas nacidos, los dejaba solos para irse detrás de Julián. Luisa informó que lloraba por ellos; Marta le respondió que sus lágrimas no le conmovían, porque perseguía a Julián. Él se quejaba de que Luisa no lo dejaba ni para hacer sus necesidades, después guardó silencio y miró a la india con enojo. Luisa sonrió con suavidad, se defendió diciéndole que en el campo era diferente porque iban a la barranca para hacer sus necesidades. Marta le preguntó que eso no tenía que ver y golpeó el suelo con el pie. “La astucia de la india la hacía enrojecer de ira”. (p. 203).

Luisa aclaró que la barranca era un lugar muy oscuro. La voz de Luisa se escuchó extraña en la radiante cocina. Marta guardó silencio y miró atenta. Luisa se puso a llorar y alejó el plato de manera brusca. Le hizo saber que desconocía lo “oscuro”; en la ciudad hay mucha luz, pero allá hay mucha oscuridad y es muy feo. “Parecía un animal acorralado” (p. 204). Marta sintió compasión por aquella criatura “pues lo único que ella era capaz de entender era el miedo” (p. 204). Le respondió que lo sabía, en la ciudad había más luz, le sugirió ponerse contenta y le ofreció quedarse unos días con ella. “¿A dónde va a ir? Nadie la quiere” (p. 204). Luisa le respondió que era cierto, nadie la quería. Marta pensó en quién podría querer a aquella mujer.

Volvió a sentir repugnancia. El olor había impregnado su casa, lo sentía en su nariz, volvía el aire pegajoso. Se marchó a su cuarto a respirar el perfume encerrado en sus paredes. Pensó cómo decirle que se bañara. La casa entera se iba a llenar de aquel olor de bilis. Buscó en su armario y encontró algunas ropas muy usadas, las usaría como pretexto para sugerirle que se bañara. Estaba segura de que la vieja aceptaría con gusto la orden y el obsequio. Cuando regresó a la cocina, la encontró mirando fijamente el plato. Le dijo que cuando acabara de comer se bañara porque la notaba muy cansada.

Luisa se levantó de prisa, abrió los ojos, se acercó a Marta, le tomó la mano y le preguntó, “¿dónde?, ¿dónde?” (p. 205); Marta le devolvió la pregunta “¿Dónde qué?”, Luisa agregó “¿Dónde me baño?” Marta la calmó, le sugirió hacerlo cuando terminara de comer y le entregó la ropa limpia. Luisa le agradeció y le hizo saber que ella llevaba su ropa, la había

guardado entre sus cosas cuando se salió de su casa y se encontró sola en la mitad del mundo, no tenía donde ir.

Después de caminar en medio del campo se le ocurrió venir con “Martita” y decidió ir con ella porque “¡es tan buena!” (p. 205). “Y así llegué hasta acá, con la cara de Martita frente a mí, conduciendo mis pasos...” (p. 205). Cuando hablaba, desató una de las puntas de su rebozo para sacar unas ropas viejas y limpias que agitó para mostrárselas a Marta. Resaltó como ya no les quedaba color. Marta disimuló las prendas que traía en las manos sin saber qué responder. “Mejor me baño ahora, Martita, así no le doy asco” (p. 205); cuando dijo esta última palabra, volteó a ver a Marta esperando su respuesta, “parecía avergonzada y parecía también que quería avergonzarla” (p. 205). Marta respondió que no dijera eso. Luisa le dijo que lo decía porque era cierto y volvió a preguntarle dónde se bañaría. Marta se sonrojó porque “la india” había notado su repugnancia.

Volvió a preguntar dónde. Marta cedió ante la insistencia y la condujo hasta la puerta del baño amarillo; le hizo saber que le enseñaría a usar la ducha, pero Luisa respondió que ella sabía cómo usarla. Marta le preguntó cómo lo sabría si en su pueblo no hay baños. Luisa no le respondió y cerró la puerta. “¡Vieja estúpida, se va a quemar!” (p. 206) Marta gritó con ira mientras golpeaba la puerta con fuerza, pero Luisa había cerrado con llave. Con resignación, Marta regresó a su habitación mientras esperaba que Luisa saliera del baño, estaba convencida de que lo rompería todo y se quemaría. “Era una salvaje que desconocía los adelantos modernos” (p. 206).

Luisa tardó tanto que Marta se quedó dormida en un sillón. En sus sueños, escuchó que alguien hablaba por teléfono: “Martita está dormida en una silla...” (p. 206). Marta se levantó sorprendida con dirección a la habitación contigua, ahí estaba Luisa hablando por teléfono. Al verla, Luisa colgó la bocina y le lanzó una sonrisa. Su cabello estaba suelto y húmedo, portaba un vestido limpio. “El olor se había disipado” (p. 206). “¡Qué latosa es usted! ¿Por qué cogió el teléfono si no sabe usarlo?” (p. 206). Luisa le respondió que sí sabía usarlo. Marta no quiso contradecirla, pero sabía que en Ometepec no había ni luz eléctrica. “Estaba chiflada” (p. 207). Quizá había escuchado sonar el teléfono y por curiosidad levantó la bocina, cuando escucho una voz lejana se puso a hablar con ella y ahora estaba ahí muy contenta, con el pelo suelto y “los ojos llenos de malicia” (p. 207).

Luisa le hizo saber que terminaría de cenar. La noche había caído y Luisa encendió todas las luces de la casa. Marta miró su reloj, eran las ocho de la noche. Se fue con dirección a la cocina para prepararse algo de cenar y encontró a Luisa llorando sobre su plato. Luisa insistió sobre la maldad de Julián. “¡Cállese ya, la que está endemoniada es usted!” (p. 207) le gritó Marta con violencia. Luisa quiso saber por qué la llamaba endemoniada. Marta le confirmó que lo estaba, de otra forma “¿Por qué persigue a Julián?” (p. 207). Luisa le hizo saber que no lo perseguía, lo cuidaba porque era cobarde. Marta le respondió “¿Cobarde? Ahora calúmnielo. Lo que debería hacer Julián es lo que le aconsejan sus hijos: irse lejos y dejarla” (p. 207). Luisa repitió ¿Irse? ¿Dejarla? mientras sus ojos miraron fugaces desde la esquina; parecía asustada y ya no estaba dispuesta a la calumnia. Marta insistió, que la dejaría por endemoniada. “¿Endemoniada? ¡Si sólo dos veces lo vi!” (p. 207) ¿A quién? quiso saber Marta; Luisa le respondió que “¡Al “Malo”, Martita!” (p. 207)

Marta llegó a la conclusión que Luisa había visto dos veces al demonio; pensó que si le hacía sentir más miedo con el “Malo”, la muerte y el más allá, cambiaría su comportamiento. Entonces le dijo que si ya lo había visto dos veces debía cuidarse porque el día que muriera, el demonio la perseguiría como ella perseguía a Julián.

Luisa la miró con rencor, se escondió en su silla y retiró el plato. Marta la observó y se dio cuenta de que la había puesto de mal humor, puso su comida en una charola y se dispuso a salir. Tenía la intención de dejarla sola para que reflexionara. Estaba convencida de que el miedo la haría cambiar de actitud. Sentenció: “Lo que se debe en esta vida se paga en la otra. De manera que piense lo que le digo y cuando vuelva a casa pórtese bien” (p. 208). Contuvo las ganas de reírse y se apresuró a la puerta. Luisa se quedó callada y le lanzó una mirada oscura. Marta le pidió que fuera buena. Y, a pesar de que lo intentó, se puso a reír. Con los indios siempre reía. Eran como ella, les gustaba reírse; y cuando llegaba a Ometepe, la esperaba un coro de risas compartidas. Luisa le respondió que podía marcharse.

Marta continuó riéndose en su cuarto: “¡Pobre vieja, qué susto le había dado!” (p. 208). Pensó que era fácil manipular a los indios con la mención del demonio. Cuando terminó de cenar, tuvo ganas de ir a la cocina. Repentinamente, le pareció que había algo extraño en la mujer: su olor había desaparecido y fue remplazado por un aire pesado que había dejado inmóviles las cortinas y los muebles. No sabía por qué había tenido ganas de reír y tampoco podía

identificar la extrañeza de Luisa. La recordó escondida en la cocina con su mirada tenaz. Siempre la había considerado la “tonta del pueblo” (p. 209); cuando la regañaba, se reía y luego la besaba con ardor como una loca. Muchas veces había pensado que sus regaños la llenaban de ira y que sus besos estaban cargados de odio.

“Los locos son malos, creen que todos los persiguen y por eso persiguen a todos y Luisa está loca, señora” (p. 209) le había dicho Gabina cuando le pasaba las sales de baño y las toallas perfumadas de romero. La extrañeza de Luisa esa noche le confirmaba lo singular de su comportamiento. “Era como si todos sus años de desdicha empezaran a tomar forma y estuvieran encarnando en un ser de tinieblas” (p. 209). Estos pensamientos asustaron a Marta, observo a su alrededor para cerciorarse de que era el miedo la que la hacía pensar disparates. El orden que imperaba en la habitación le devolvió la tranquilidad. Pensó que calumniaba a su marido porque era desdichada; no se iba a dejar asustar por una nimiedad.

Se escucharon unos pasos descalzos en la alfombra del pasillo. Se quedó quieta. Luisa apareció en la puerta, “pequeña y desmedrada, mostrando los dientes blanquísimos en una sonrisa ambigua” (p. 209). Luisa le contó a Marta sobre la primera vez que vio al “Malo”; haciéndole saber que fue antes de que matara a la mujer. Las embargó un silencio largo y asombroso. Marta se preguntó si Luisa había matado a una mujer, dónde, cuándo. Le sorprendió la tranquilidad y la voz añorada con la que lo decía. Sintió que tenía que contestar algo para evitar esos ojos que la miraban con intensidad y con esa sonrisa fija. Le preguntó ¿Usted mató a una mujer?, ella lo confirmó. “¡Ah qué Luisa, qué cosas dice!” (p. 210) le respondió Marta con incredulidad.

Trató de disimular que era natural que hubiera matado a una mujer. La india seguía observándola y riéndose en silencio como si estuviera ocupada en oír algo que Marta no escuchaba. “Martita, estoy oyendo sus pensamientos...” (p. 210) le hizo saber Luisa y avanzó hasta posarse a sus pies sobre la alfombra y agregó “El miedo es muy ruidoso, Martita” (p. 210) y permaneció en silencio. Ambas supieron que estaban frente a frente, en una casa sola, aisladas del mundo por unos muros tapizados de seda que apagaban cualquier ruido. Luisa le confesó que la primera vez que había visto al “Malo” fue antes de su primer marido. A Marta le sorprendió que hubiera tenido otro marido y se dio cuenta de que no sabía nada de la mujer que estaba a sus pies.

Luisa prosiguió a narrarle su recuerdo de ese encuentro. Ocurrió en el corral de su casa. “Era un charro que respiraba lumbre; no tenía botas sino cascos de caballo y al caminar sacaban lumbre. Llevaba en la mano un látigo y con él azotaba las piedras y las piedras echaban lumbre” (p. 211). Sucedió a las cuatro de la tarde. Luisa gritó que ahí estaba, pero sus padres no lo veían. El “Malo” la escuchó gritar y se le acercó; en sus ojos había lumbre. Luisa siguió gritando, pero no lo veían. El “Malo” comenzó a chicotearla antes de que dijera su nombre... De ese encuentro le quedaron los temblores y el espanto.

En esa época llegó su primer marido a pedirle a sus padres y ellos se la entregaron con gratitud pensando que así se curaría, yéndose a vivir a México. Marta se sorprendió con esta revelación. Luisa estaba regocijada con la sorpresa que había causado en Marta. Siguió con su relato, le dijo que vivió en Tacubaya y ahí nació su criatura; pero se hinchó toda, y a los tres días de haber dado a luz, su marido la llevó de vuelta al pueblo a casa de sus padres. Sus padres le reclamaron porque no se la había llevado así, él les contestó que se fueran a la chingada y se fue para nunca más volver. Al poco tiempo, Luisa les dijo a sus padres que iría a buscar a su marido; su padre, llorando, le rogó que le dejara a la criatura.

Así volvió a vivir en México, en Tacubaya. Luisa señaló el espacio como si estuviera dentro de la habitación. Marta estaba turbada en silencio. Presentía que estos secretos le eran confiados con algún interés que no alcanzaba a comprender. Sintió la necesidad de evitar que continuara con su relato. Le sugirió que no le contara más porque era mejor olvidar. Luisa le respondió que no, “no hay que olvidar” (p. 212). Luisa afirmó que ahí había vivido y ahí había conocido a la mujer. Se detuvo; Marta no tenía fuerzas para decir nada, pero se sentía agobiada. “¿Qué quería de ella? ¿Por qué la miraba así? ¡Era una zorra!” (p. 212).

Luisa continuó diciendo que ahí la había matado, su rostro se tornó con rasgos infantiles. Marta se sorprendió al escuchar que lo decía con inocencia y se arrepintió de haber sido suave en su trato con los indios, la que estaba sentada a sus pies era la prueba de su error. “La vieja repugnancia criolla hacia lo indígena se sublevó en ella con violencia. ¡No merecían sino latigazos! Miró a la india y se sintió segura atrincherada en sus principios” (p. 212).

Marta cuestionó por qué la había matado. Luisa respondió que porque andaba diciendo cosas. ¿Qué cosas? quiso saber Marta; Luisa respondió que cosas como que andaba con su marido y que ella ni lo conocía; al decirlo, sus ojos se iluminaron: “carecía como la mayoría de las

mujeres del sentimiento de culpa” (p. 213). Marta pensó que ella era inocente ante Julián, la muerta y el marido de la muerta. Marta la miró con ira. Luisa afirmó que no lo conocía y que tampoco lo había visto; levantó el dedo índice y repitió lo que le sentenció a la mujer: “¡Mira, mujer, no andes hablando, no sea que halles el silencio en mi cuchillo!” (p. 213), pero no le hizo caso.

En aquel entonces, la fue a buscar al mercado a la hora de las compras. Recordó qué bonito se veía todo. Se colocó al lado de las mujeres arrodilladas que venden las tortillas; la vio venir con su canasta de fruta y dijo “Ya vas a callar, paloma...” (p. 214) y le enterró su cuchillo. Se quedó callada. Marta tuvo la certeza de que había premeditación en sus silencios. Estaba asustada. Respiró el aire pesado que las palabras de Luisa dejaban en sus mentes y quiso saber cómo tuvo el valor para hacer algo tan horrible. Cómo pudo enterrar un cuchillo. Luisa respondió que, en la barriga, no había lugar más blandito que las entrañas.

Bruscamente, sacó un enorme cuchillo que llevaba guardado debajo de la blusa y fingió que lo enterraba en una barriga imaginaria. Marta contuvo un grito de horror. Sin palabras, la vio despanzurrar a un ser inexistente. Había olvidado sus expresiones infantiles y sus ojos brillaban alucinados. Luisa repetía jadeando “¡Así, así!” (p. 214) mientras continuaba dando cuchilladas en el aire. Al terminar, añadió: “Y allí quedó y yo me fui corriendo” (p. 214). Marta imaginó cómo había corrido entre la gente que estaba en el mercado con los mismos ojos crueles que tenía ahora y el cuchillo en la mano. La gente se hacía a un lado y después salieron corriendo detrás de ella. “Matar debe ser un momento terrible, quizá tenga su grandeza” (p. 214) se dijo Marta.

Luisa relató cómo salió corriendo del mercado y cómo se resguardó en una casa donde la encontraron y recordó como el cuchillo “¡Iba bien lleno de sangre!” (p. 215). Marta quiso saber si no se lo había dejado clavado; Luisa respondió que no porque era de su propiedad, también le hizo saber que la sangre había alcanzado a salpicarle. Pasó sus dedos por la hoja del cuchillo y posó sus ojos en los de Marta, se rascó la cabeza y continuó acariciando el cuchillo; seguía sumergida en sus recuerdos. Declaró: “Uno tiene harta sangre... somos fuentes, Martita, hermosas fuentes” (p. 215). Así fue como la dejó, como una fuente en una mañana de mercado, su voz se tornó infantil otra vez y sonrió dulcemente.

Marta inquirió quién era ella, tenía deseos de conocer quién era la mujer que quedó tirada (aquella mañana en el mercado) con la canasta volcada, sus frutas manchadas de sangre, en medio de los gritos de los vendedores y el olor a cilantro. Luisa dijo que no sabía. Marta insistió en saber cuál era su nombre. Luisa repitió que no sabía; era consciente del interés de Marta; no quiso revelar nada de la muerta. Con recelo guardaba para sí el nombre y la cara de la muerta. Marta dijo irritada “¿Cómo que quién sabe?” (p. 216). Luisa insistió que no sabía, pero era la mujer que decía cosas y, por consecuencia, le enterró ese cuchillo.

Luisa puso el cuchillo a sus pies y lo observó apasionadamente. Marta se dio cuenta que era inútil seguir preguntando y contempló el arma que había estado en el vientre de la desconocida. No obstante, preguntó: “¿Con ese cuchillo?”, Luisa afirmó; se lo habían quitado cuando la detuvieron, pero después de llorar incansablemente por él, se lo habían devuelto al mismo tiempo que su libertad.

Marta tuvo la impresión de que la india mentía. No le parecía verosímil la idea de que le hubieran devuelto el arma homicida. Pensó que lo estaba haciendo para asustarla por haber defendido a Julián. “Además de envidiosa, era ladina” (p. 216). Encontró ridículo caer en sus cuentos. Se vio con los ojos de un tercero: “dos viejas espiándose y asustándose en una habitación en la penumbra, y un cuchillo sobre la alfombra” (p. 216). Su pensamiento le dio risa. Luisa era una mentirosa y la miró con burla. Le preguntó si la llevaron a la cárcel. Luisa respondió que sí, la habían encerrado y ahí fue donde volvió a ver al “Malo”.

Marta notó que otra vez aparecía el “Malo” y le pareció que la historia tenía lógica, que era verdad lo que contaba. Marta se dio cuenta de que ella había causado estas revelaciones cuando le dijo que estaba endemoniada; “La había querido asustar y lo único que había logrado era abrir la puerta por la que se escapaban sus demonios” (p. 217). Ahora estaba preocupada.

Luisa siguió narrando su encuentro con el “Malo”. Lo encontró pintado de tamaño natural en una pared y estaba doble como hombre y mujer. A Luisa le encomendaron la tarea de azotarlo y le entregaron el látigo. Todos los días lo hizo hasta que no podía más. Cuando esto sucedía, alguna compañera le pedía que continuara haciéndolo por ella y Luisa accedía porque un favor no se le niega a una “recogida”; pero cuando le dieron su libertad, nunca más volvió a verlo. Marta se sorprendió de que empleara la palabra nunca y le hizo saber que lo encontraba

muy bien porque se había librado del demonio y de la cárcel. No obstante, Luisa le dijo que no; la vida con las “recogidas” no era mala. Se levantaban a las cuatro de la mañana, cantaban, molían el nixtamal para los presos, luego se bañaban; por eso le había dicho que sí conocía el baño, porque los baños de la prisión eran igualitos, solo que no eran amarillos. Así que no había mentido como ella pensaba.

Repentinamente había bajado la voz y las palabras “recogida” o “compañera” las decía con estimación apasionada. Había nostalgia en sus ojos. Después se puso triste y a sus pies brillaba el “inútil el cuchillo” (p. 217). Marta sintió bondad.

Luisa continuó: el trabajo allí no tenía fin, limpiaban los peroles en donde se cocinaba la comida de los presos, lavaban la ropa, las escaleras, los pasillos. Marta le preguntó cuánto tiempo estuvo allí; Luisa respondió que no sabía, hasta había olvidado la calle. Con las “recogidas” se sentía a gusto. Para ella, la cárcel era su casa, no experimentó ninguna pena; se endiosó tanto con ella que el tiempo se le pasaba ligero. Si se enfermaban había dos médicos para atenderlas y cuidarlas. “Tanto tiempo se quedó, que ya no reconocía otra casa...” (p. 218). Volvió a dirigir su mirada hacia Marta y guardó silencio. Esta vez, sus pausas era involuntarias. Marta encontró extraño verla así de melancólica evocando sus tiempos de presidiaria.

Luisa continuó, ahora le dijo que allá ella contestaba el teléfono: “¿Ve cómo no le dije mentiras, Martita?” (p. 218). Marta aceptó que no le había mentido. Súbitamente, Luisa se alegró y se echó a reír. Le contó que por las noches había bailes en el corral. Los presos sacaban instrumentos como guitarras y mandolinas y bailaban. Le confesó que nunca antes había bailado. “La vida del pobre no es el baile, sino las caminatas sobre las piedras y el hambre” (p. 218). Le contó que sus compañeras le habían enseñado los pasos y que le subían las trenzas a la cabeza para que se viera menos india; y así, bailaban y bailaban. Volvió a ensombrecerse y Marta se turbó.

Le confesó que cuando le avisaron que le darían la libertad ella no la quiso aceptar, “¿Para qué, señor? ¿Dónde quiere usted que vaya?” (p. 219), y allí se quedó; pero volvieron a decirle que tenía que aceptar su libertad. Una señora le sugirió que la aceptara. Aunque ella no quería, se la dieron a fuerzas. Ella no sabía que hacer, no conocía la calle y no tenía ni un peso. “La calle son centavos, Martita, son centavos” (p. 219). El doctor le dio para el pasaje y la señora

que le decía que aceptara su libertad fue a esperarla a la puerta de la prisión, pero cuando se vio en la calle, se la llevó el tren y se fue a casa de sus padres. Su semblante cambió después de decir esto. Empezó a llorar desconsolada. “Se veía muy vieja, con el rostro surcado de arrugas y la piel seca por el sol y el polvo” (p. 219).

Marta permanecía en silencio. En casa de sus padres se sentía como una desconocida y se quedaba sentada pensando en qué estarían haciendo sus compañeras. Su voz se cortaba sollozando. Marta le preguntó cuánto tiempo estuvo ahí. Luisa le devolvió la pregunta para saber si se refería a cuánto tiempo había pasado con las recogidas. Le insistió en que después de salir no conocía ni calle ni mundo. Cuando estuvo en casa de sus padres, su hijo ya estaba “así de grande” (p. 219) mencionó Luisa cuando levantó el brazo en el aire indicando una estatura de un niño de unos diez años. Se quedó en suspenso, perdida en su memoria porque para ella “la cárcel significaba sus años halagüeños” (p. 220).

Su vida en la cárcel era lo que para otros es hablar de riqueza, palacios o de su juventud perdida. Cuando sus recuerdos estaban en la casa de sus padres se tornaban hostiles. Dejó de llorar. Marta preguntó qué le habían dicho sus padres a lo que Luisa contestó que nada; Marta aclaró que se refería a su temporada en la cárcel. Luisa se puso a la defensiva, la miró fijamente y le aclaró que nada, porque ellos nunca lo supieron; nadie lo sabía. Sus padres creyeron que se había ido a vivir con su primer marido. Marta quiso saber si su primer marido no había regresado al pueblo. Luisa respondió que tuvo la fortuna que lo mató uno preso de la cárcel, así que nunca había regresado al pueblo para contar nada. “Hay cosas, Martita, que nadie debe saber” (p. 220). Nadie sabía que había estado en la cárcel, ni sus padres ahora fallecidos y tampoco Julián. Cuando Julián la fue a pedir tampoco le dijo, pasó por viuda y eso era.

Se encogió y miró a Marta. Ambas guardaron silencio. Marta pensó en por qué le contaba esta historia. Se miraron a los ojos, “espiándose los pensamientos” (p. 220). El reloj dorado que estaba sobre la cómoda hacia ruidos rápidos, el tiempo se hacía presente, “se echaba sobre ellas con una velocidad desacostumbrada” (p. 220). Luisa se levantó un poco; añadió que, antes de salir de la cárcel, compañeras que la querían mucho le habían dicho que nunca contara que había matado a una mujer porque la gente es muy mala. Ellas sabían que iba a tener la tentación de contarlo. “A uno lo obligan a confesar los pecados, los propios pecados”

pero los tuyos, son solo para ti; además, ahora cargas con los pecados de la mujer que mataste y juntos te van a pesar mucho. Luisa le dijo que por eso los hombres que deben dos o tres muertes andan todos doblados por el peso.

Sus compañeras le insistieron que no le contara a nadie dónde había estado esos años; así lo había hecho, la única que lo sabía era Marta. También le dijeron que si alguna vez sentía que los pecados le doblaban las piernas y le vacían el estómago, debía irse al campo, lejos de la gente y buscar un árbol frondoso, abrazarlo y decirle todo lo que quisiera; pero solo cuando ya no aguantara porque eso solo se podía hacer una vez.

Sucedió de tal forma que pasó el tiempo y un día sus piernas se le comenzaron a doblar y la comida no se le quedaba en el estómago porque los pecados de la muerta eran más que los suyos y se le posaron en el estómago. Así que un día le dijo a Julián que iría a cortar leña en el monte, allí encontró un árbol frondoso, se abrazó a él y le dijo “Mira árbol, a ti vengo a confesar mis pecados para que tú me hagas el beneficio de cargarlos” (pp. 221-222). Cuatro horas tardó en decirle todo lo que fue.

Luisa detuvo su narración para mirar a Marta, quien estaba muy pálida. ¿A dónde quería llegar la india? pensó Marta mientras le latía con fuerza el corazón; esperaba, sin moverse, el final del relato. Luisa siguió contando que había regresado a su casa. Después de eso, pasó bastante tiempo antes de regresar a ver el árbol; cuando lo hizo, lo encontró seco. El silencio se posó sobre ambas mujeres y “la habitación se pobló de seres que cortaban el aire con menudos cuchillos de madera seca” (p. 222). Marta murmuró ¿se secó? Y Luisa le confirmó que se había secado por sus pecados.

De pronto, el árbol seco entró en la habitación, la noche entera se secaba dentro de las paredes y las cortinas disecadas. Marta volteó a mirar el reloj y también se estaba secando sobre la cómoda; buscó un gesto común para dirigirlo a Luisa quien “petrificada en sus propias palabras la miraba alucinada” (p. 222). Marta le hizo saber que cuando le había dicho que estaba endemoniada solo bromeaba, que debía tranquilizarse porque “el pasado ya no existe. Nunca volvemos a ser lo que fuimos” (p. 222), pero Luisa la miraba “desde muy atrás de los años” (p. 222) y Marta sintió miedo.

Marta le dijo que no debía sentir miedo porque ahí estaban las dos muy contentas y lo que pasó ya nunca se recuperaría. Luisa repetía como posesa que el árbol se había secado. Marta

trató de calmarla diciéndole que ya lo sabía, pero que debía irse a dormir tranquila porque ahí estaban las dos seguras, lejos de todo. Luisa sentenció “¡Qué solitas estamos, Martita!” (p. 223). Marta le preguntó con miedo por qué decía eso. Luisa agregó “porque Gabina vuelve hasta mañana” (p. 223).

Marta le pidió que se fuera a dormir, le indicó que ya sabía dónde estaba su cuarto. Marta deseaba estar sola para romper el hechizo. Luisa cogió el cuchillo y sonrió. Marta le gritó que lo dejara, Luisa preguntó por qué lo dejaría si era de ella. Suavemente lo guardó debajo de su camisa. Despacio, salió del cuarto de la patrona. La habitación estaba quieta. Marta esperó unos minutos; nada se movía en la casa. Se levantó y movió algunos frascos del tocador; dejó caer el cepillo del pelo, pero el ruido no le quitó el miedo. Comenzó a desvestirse y se metió a la cama; quería engañar al enemigo y hacerle creer que no tenía miedo. Apagó la luz.

Se preguntó para qué le había dicho a Luisa que estaba endemoniada, ella había propiciado ese viaje al pasado. Pensó que era extraño que Luisa hubiera sido tan feliz en la cárcel. Habría sido porque ahí había sido igual que las otras. Quiso saber qué estaría haciendo ahora. Deseaba espiarla, tenía la certeza de que Luisa tampoco podía dormir porque tenía miedo, ese mismo miedo que la hacía espiar a Julián para que no se fuera; allá en el campo no hay puerta y no podía encerrarlo. “Le asustaba la libertad suya y de los demás” (p. 224) pensó que era una vieja estúpida, igual que todos los indios. “Ella no los quería y sólo aceptaba a los que la adulaban como Gabina” (p. 224). A veces cedía a ser amable con ellos por pereza, pero en el fondo de su corazón existía una dureza irremediable.

En la cárcel, Luisa había encontrado a sus iguales y hasta había aprendido a bailar. “En el mundo, había vuelto a su lugar y sólo se había confiado a un árbol” (p. 224) que se secó; percibió la voz de Luisa, repitiendo esas palabras “adentro de un túnel infinito” (p. 224). Estaba sudando frío y encendió la luz. Miró las sábanas bordadas con sus iniciales. Se arrepintió de no tener a la mano una pistola porque, si la tuviera, la mataría como a una rata. Pensó que si se asomaba a la puerta le diría que estaba rezando y que Luisa la acompañaría. “El crimen es un acto de soledad...” (p. 224). No percibía ningún ruido, pensó que quizá la india ya se había dormido. Pensó en dónde había guardado su cuchillo porque no lo dejaba

nunca, representaba la llave a la igualdad, a la alegría, al baile. Era como su talismán. Se convenció que Luisa dormía.

El reloj marcaba las dos de la mañana. Deseó que amaneciera. Se prometió ser más severa con los indios. Las manecillas del reloj corrieron frenéticas y la envolvieron en un ruido ensordecedor. Marta escuchó unos pasos descalzos en la alfombra. Gritó tres veces el nombre de Luisa. Nadie le respondió y el teléfono estaba en la otra habitación. Los pasos se habían detenido a la mitad del pasillo. No tendría tiempo de llegar a la puerta para cerrarla con llave; pensó que saltaría sobre ella como un gato salvaje. Volvió a gritar dos veces más el nombre de Luisa “¡India maldita!” (p. 225). Los pasos se volvieron a escuchar. Marta se cubrió la cara con las manos.

Gabina volvió a la casa de la patrona a las seis de la mañana. Hasta las ocho notó que algo raro había ocurrido. Encontró a la señora en su habitación, tenía más de cinco horas muerta. La policía encontró a Luisa, quien se escondía en una casa vecina con el cuchillo ensangrentado en la mano. Luisa fue llevada a la cárcel de Tacubaya. Cuando Luisa estuvo ahí, se dio cuenta de que ya no estaba ninguna de sus compañeras. Lloró con amargura porque había olvidado que entre su salida y su regreso habían pasado veinticinco años: “Martita tenía razón: el pasado es irrecuperable” (p. 225).

Referencias

- Angenot, M. (1993). *Teoría literaria*. México: Siglo XXI.
- Alcira, J. (1995). *La nueva mujer en la escritura de autoras hispánicas. Ensayos críticos*. Montevideo, Uruguay: Editorial Graffiti.
- Alsina, J. (1984). *Problemas y métodos de la literatura*. Madrid, España: Espasa-Calpe.
- Aranda, C. (2004). *Introducción a la estética contemporánea*. Almería, España: Servicio de publicaciones de la universidad de Almería.
- Arenal, E. (2018) "Garro, gatos-vidas paralelas. Recuerdos de un encuentro con Elena Garro " en Mora, G. y Melgar, L. (Ed.) *Elena Garro. Lectura Múltiple de una personalidad compleja* (pp. 272-278). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial
- Argüelles, J. (2012). *Lectoras, conversaciones con Juan Domingo Argüelles*. México: Ediciones B México.
- Arredondo, I. (2019). *De amores y otros cuentos*. Ciudad de México: Asociación Nacional del Libro.
- Azucena, A. (2016). *Las teorías literarias y el análisis de textos*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Barbosa S., A. (2016) *El arte de la transgresión en la plástica femenina: México el legado de los 70s y 80s*. Artelogie. Recuperado de: <https://doi.org/10.4000/artelogie.441>.
- Bajtín, M. (1989). "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela" En Bajtín M. *Teoría y estética de la novela* (pp. 237- 245) Madrid: Taurus.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.

- Barthes, R. (1991). *Análisis estructural del relato*. México: PREMIA.
- Barthes, R. (2017). *Un mensaje sin código. Ensayos completos en Communications*. Buenos Aires. Ediciones Godot.
- Bayer, R. (1980). *Historia de la estética*. México, D. F.: Fondo de cultura Económica.
- Bernaldez, C. (2002). *Elena Garro, una partícula revoltosa*, de Razón y palabra. Consultado el 04/10/2020 en: <http://www.razonypalbra.org.mx/anteriores/n27/cbernaldez.html#cb>
- Beucker, V. (2018) "Encuentro con Elena Garro" en Mora, G. y Melgar, L. (Ed.) *Elena Garro. Lectura Múltiple de una personalidad compleja* (pp. 54-77). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial
- Bobes, M. (1985). *Teoría general de la novela*. Madrid: Gredos.
- Borges, J. (2000). *El Aleph*. Madrid: Alianza editorial.
- Botton, F. (1983). *Los juegos fantásticos*. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bollmann, S. (2017). *Las mujeres que escriben también son peligrosas*. Salamanca, Madrid: Ediciones Maeva.
- Boullosa, C. (2018) "Que apaguen esa vela-que no nos deja estar a solas con sus textos" en Mora, G. y Melgar, L. (Ed.) *Elena Garro. Lectura Múltiple de una personalidad compleja* (pp. 6-9). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial
- Bundgard, A. (1995) "La semiótica de la culpa" en López, A. (Ed.) *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: Narradoras mexicanas en el siglo XX* (pp. 57-65). México, D. F.: El Colegio de México.

- Caballero, M. (2013). *Las trampas de la emancipación. Literatura femenina y mundo hispánico*. Madrid, España: Siglo XXI editores, S.A. de C. V.
- Cabrera, R. (2017). *Debo olvidar que existí. Retrato inédito de Elena Garro*. México: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Cabezón, G. (2019) “Un día latinoamericano” En Garro, E. *Los recuerdos del porvenir* (pp. 313-318). México: Penguin Random House.
- Cabo, F. (2006). *Manual de teoría de la literatura*. Madrid, España: Editorial Castalia.
- Calero, M. (1996) (Coord.). *La imagen de la mujer en la literatura*. Cataluña, España. Edición de la Universidad de Lleida.
- Calderón, R. (2002). *La narrativa y el teatro fantástico de Elena Garro* [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de México]. TESIUNAM. https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/VEVQ9ADY9RUFQVLINC6EDYF8NT194LJGQP3EVQIG6ECNC2GAKN-25583?func=file&file_name=find-b.
- Carballo, E. (2018) "Los cazamemorias. ¿Perseguidos o perseguidores?" en Mora, G. y Melgar, L. (Ed.) *Elena Garro. Lectura Múltiple de una personalidad compleja* (pp. 78-96). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial.
- Castañeda, M. (2002). *El machismo invisible*. México: Grijalbo.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Cohen, E. (1995). *Teoría narrativa. En Aproximaciones. Lecturas del texto*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México.

- Colleoni, M. (07 de diciembre de 2014) *Ursula K. Le Guin /// Discurso National Book Awards 2014*. Arsenal de letras. <https://arsenaldeletras.com/2014/12/07/ursula-k-le-guin-discurso-national-book-awards-2014/>
- Consejo Nacional de evaluación de la política de desarrollo social (2020). “Pobreza en México”. Recuperado el 03/04/23 en <https://www.coneval.org.mx/Medicion/Paginas/PobrezaInicio.aspx>.
- Cortina, A. (2017) *Aporofobia, el rechazo al pobre: un desafío para la democracia*. España: Paidós.
- Cruz, A. (2018) *El romanticismo desde el personaje femenino em Clemencia*. Metáforas al aire. Núm. 0.
- Danto, A. (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica.
- De Aguiar, V. (1999). *Teoría de la literatura*. Madrid, España: Gredos.
- De la Puente, M. (2008). “Formas de representar la violencia en algunas escenas de la literatura latinoamericana”. [archivo PDF]. https://www.researchgate.net/publication/335798646_FORMAS_DE_REPRESENTAR_LA_VIOLENCIA_EN_ALGUNAS_ESCENAS_DE_LA_LITERATURA_LATINOAMERICANA
- Eco, U. (1970). *La definición del arte*. Barcelona, España: Ediciones Martínez Roca.
- Fernández, R. (1963). *Idea de la estilística*. La Habana, Cuba. Comisión de publicaciones.
- Fernández, R. (1995). *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Santa Fe de Bogotá, Colombia: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.
- Foucault, M. (1984), *¿Qué es un autor?* (Corina Yturbe, trad.), *Dialéctica*, año IX, núm. 16.

- Fludernik, M. (2009). *An introduction to Narratology*. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Fuentes, V. (2018) "Bosquejo para un retrato de Elena Garro" en Mora, G. y Melgar, L. (Ed.) *Elena Garro. Lectura Múltiple de una personalidad compleja* (pp. 253-264). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial.
- Garro, E. (1997) "Invitación al campo" En Garro, J. *Elena Garro: Cuentos completos*. (pp. 365-376). México: Penguin Random House.
- Garro, E. (2006). *La semana de colores*. Distrito Federal: Porrúa.
- Garro, E. (2016). *Novelas escogidas (1981-1998)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Genette, G. (1972). *El discurso del relato. Ensayo de Método*. París: Editions du Seuil.
- Garrido, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Garrido, M. (2008). "Diccionario español de términos literarios internacionales" (DETLI). Buenos Aires, Argentina: Academia Argentina de Letras.
- González, P. (1985). *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, Inc.
- Guardia, S. (2012). *Escritoras del siglo XIX en América Latina*. Lima, Perú: Centro de estudios de la mujer en la historia de América Latina.

- Gutiérrez, I. (2018). *El complejo del “salvador blanco”*: por qué puede ser racista hacerse fotos con niños negros en tu viaje a África. Recuperado el 14/05/23 en: https://www.eldiario.es/desalambre/complejo-salvador-racista-africa_1_2189852.html
- Hamon, P. (1977). “Para un estatuto semiológico del personaje” (*Pour un statut sémiologique du personnage*) en Barthes, R. et al. *Poétique du récit*. Paris, Seuil (pp. 115-118).
- Hierro, G. (Coordinadora). (1995): *Diálogos sobre filosofía y Género*. México: UNAM.
- Hojas Garabateadas (06 de marzo de 2024) *Amamos mucho a Patricia Rosas Lopátegui, rescatadora de letras de mujeres fascinantes*. Facebook. <https://www.facebook.com/reel/832106788970565>
- Ingarden, R. (2005). *La comprensión de la obra literaria*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Jost, F. (2004). *El personaje y el texto en el cine y la literatura*. Caracas, Venezuela: Comala.com. Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela.
- Kaplan, B. (2007). *Género y violencia en la narrativa del cono sur 1954—2003*. NY, USA: Tamesis, Woodbridge.
- Laforet, C. (2014). *Nada*. Ciudad de México: Editorial Planeta.
- Lapesa, R. (1968). *Introducción a los estudios literarios*. Madrid, España: Ediciones Anaya.
- Lespada, G. (2015) “Violencia y Literatura/Violencia en la literatura” En M. Basile (Coord.), *Literatura y violencia en la narrativa Latinoamericana reciente* [en línea] (pp. 35-56). Colectivo crítico.
- Lopátegui, P. (2005). *El asesinato de Elena Garro*. México: Porrúa.

- López, A. (1995). *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: Narradoras mexicanas en el siglo XX*. México, D. F.: El Colegio de México. doi:10.2307/j.ctvhn0cm
- Loraux, N. (1989). *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Madrid, España: Visor Distribuciones.
- Lotman, Y. (1982). *Estructura del texto artístico*. España: Ediciones Istmo.
- Linhart, R. (2013). *De cadenas y hombres*. México, D.F: Siglo XXI.
- Maestro, J. (1997). *Introducción a la teoría de la literatura*. Madrid, España: Universidad de Vigo.
- Margolin, U. (1986). “The Doer and the Deed: Action as a Basis for Characterization in Narrative” en *Poetics Today*. 7(2), pp. 205–225. <https://doi.org/10.2307/1772759>
- Mariátegui, J. (2006). *Literatura y estética*. Caracas, Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Martínez, F. (1972). *La estructura de la obra literaria*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Maturo, G. (1986). *Literatura y Hermenéutica*. Buenos Aires, Argentina: Fernando García Cambeiro.
- Mora, G. & Melgar, L. (2018). *Elena Garro: lectura múltiple de una personalidad compleja*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial.

- Mora, G. (2018) "Correspondencia desde España. Obra y vida de Elena Garro" en Mora, G. y Melgar, L. (Ed.) *Elena Garro. Lectura Múltiple de una personalidad compleja* (pp. 98-130). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial
- Melgar, L. (2018) "Conversaciones con Elena Garro- Cuernavaca, México, 1997-" en Mora, G. y Melgar, L. (Ed.) *Elena Garro. Lectura Múltiple de una personalidad compleja* (pp. 327-381). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial.
- Melgar, L. (2018) "Elena Garro en París (1947-1952) Una lectura de sus cartas a José Bianco y Ninfa Santos" en Mora, G. y Melgar, L. (Ed.) *Elena Garro. Lectura Múltiple de una personalidad compleja* (pp. 211-238). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial
- Mellado, I. (2019) "Rescatar con la palabra" En Garro, E. *Los recuerdos del porvenir.* (pp. 319-326). México: Penguin Random House.
- Mignolo, W. (1978). *Elementos para una teoría del texto literario.* Barcelona, España. Editorial Crítica.
- Miles, R. (1988). *The woman's History of the world.* England: Michael Joseph LTD, Penguin Group.
- Miroux, J. (2005). *El personaje en la novela. Génesis, continuidad y ruptura.* Buenos Aires: Nueva visión.
- Moi, T. (1988). *Teoría Literaria Feminista.* Madrid: Cátedra.

- Naveros, M. (2018) "De confusiones y verdades" en Mora, G. y Melgar, L. (Ed.) *Elena Garro. Lectura Múltiple de una personalidad compleja* (pp. 266-268). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial
- Nettel, G. (2019) "Un canon por venir" En Garro, E. *Los recuerdos del porvenir*. (pp. 335-342). México: Penguin Random House.
- Niccolini, S. (1982). *El análisis estructural*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Obligado, C. (2013). *Atlas de literatura Latinoamericana (Arquitectura inestable)*. Madrid, España: Nordicalibros.
- Oliveras, E. (2005). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- Olvera, M. (2004). *Paralelismos en la dramaturgia y narrativa de Elena Garro*. [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de México]. TESIUNAM. https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/VEVQ9ADY9RUFQVLINC6EDYF8NT194LJGQP3EVQIG6ECNC2GAKN-22337?func=file&file_name=find-b
- Ostrosky, J. (2007) *Tiempo, espacio y fantástico en "La culpa es de los tlaxcaltecas y "¿Qué hora es?... de Elena Garro* [Tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana]. TESIUAMI. <http://tesiuami.izt.uam.mx/uam/default.php>
- Pardo, E. (2018) "Cómo recuerdo a Elena Garro" en Mora, G. y Melgar, L. (Ed.) *Elena Garro. Lectura Múltiple de una personalidad compleja* (pp. 269-270). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial
- Pezzoni, E. (1986). *El texto y sus voces*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.

- Pimentel, L. (2017). *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México, UNAM: Siglo XXI.
- Pizarro, A. (2013). *América Latina: Palabra, Literatura y cultura*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Plazaola, J. (2007). *Introducción a la estética. Historia, teoría, textos*. Bilbao, España: Publicaciones de la Universidad de Deusto.
- Prado, A. (2017). *El cuento hispanoamericano del siglo XXI*. Alicante, España: Universidad de Alicante.
- Prado, G. (1992). *Creación, recepción y efecto: una aproximación hermenéutica a la obra literaria*. México, D. F: Diana.
- Prado, G. (2018) "Lazos de familia" en Mora, G. y Melgar, L. (Ed.) *Elena Garro. Lectura Múltiple de una personalidad compleja* (pp. 32-53). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial.
- Propp, V. (1977). *Morfología del cuento*. Madrid, España. Editorial fundamentos.
- Reboul, O. (1986). *Lenguaje e Ideología*. México, D. F.: Fondo de cultura Económica.
- Reis, C. (1985). *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid, España. Editorial Gredos.
- Reisz, S. (1986). *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo editorial.
- Richard, N. (2008). *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago de Chile: Palinodia.

- Rosenkranz, K. (1992). *Estética de lo Feo*. Madrid, España: ANDEMI.
- Rossi, M. (2020). *Ficciones de emancipación. Los sirvientes literarios de Silvina Ocampo, Elena Garro y Clarice Lispector*. Buenos Aires, Argentina: Beatriz Viterbo.
- Ruiz, E. (2023). *Elena Garro. La pérdida del reino*. Ciudad de México. Para leer en Libertad AC.
- Pérez, R. (2018a) "Los recuerdos son mi manera de vivir. Entrevista con Elena Garro" en Mora, G. y Melgar, L. (Ed.) *Elena Garro. Lectura Múltiple de una personalidad compleja* (pp. 239-252). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial
- Pérez, R. (2018b) "¿Cuándo tendré un hogar sólido? Una conversación con Elena Garro" en Mora, G. y Melgar, L. (Ed.) *Elena Garro. Lectura Múltiple de una personalidad compleja* (pp. 317-325). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial
- Rojas-Trempe, Lady (2018) "El hechizo de una escritora en exilio permanente" En Mora, G. (Ed.) *Elena Garro. Lectura múltiple de una personalidad compleja* (pp. 279-292). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial
- Sánchez, B. (2009). *Literatura y Feminismo. Una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX*. Sevilla, España: Publidisa.
- Sanín, C. (2019) "La piedra aparente" En Garro, E. *Los recuerdos del porvenir*. (pp. 343-349). México: Penguin Random House.

Schmidhuber, G. (2018) "En busca de un hogar sólido. In memoriam de Elena Garro" en Mora, G. y Melgar, L. (Ed.) *Elena Garro. Lectura Múltiple de una personalidad compleja* (pp. 293-316). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial

Una antropóloga en la luna (28 de marzo de 2024) *Video de Ursula K. Le Guin en el discurso de los National Book Awards.* Facebook.
<https://www.facebook.com/share/r/oeRwjKHDdwXgDcVG/?mibextid=KiDqeK>

Valéry, P. (1910) *Tel Quel* [Tal cual]. Gallimard.

Vega, P. (2018) "Elena Garro o la abolición del tiempo" en Mora, G. y Melgar, L. (Ed.) *Elena Garro. Lectura Múltiple de una personalidad compleja* (pp. 131-210). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial

Volpi, J. (2019) "La Maga" en Arredondo, I. *De amores y otros cuentos* (pp. 13-16). Ciudad de México, México. Asociación Nacional del Libro, A.C.