



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE
MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

EVA Y LELI: EL DOBLE Y LA RUPTURA DE LA IDENTIDAD EN LA
SEMANA DE COLORES DE ELENA GARRO

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN HUMANIDADES: **ESTUDIOS LITERARIOS**

PRESENTA:

DAPHNE COLETTE DÍAZ GUTIÉRREZ

DRA. MARÍA DEL CARMEN ÁLVAREZ LOBATO

DIRECTORA DE TESIS

DRA. ELSA LÓPEZ ARRIAGA

CO-DIRECTORA DE TESIS

DRA. SONJA STAJNFELD

TUTORA INTERNA DE TESIS



ABRIL 2025

Contenido

| | |
|---|-----|
| Introducción..... | 1 |
| 1 El doble en <i>La semana de colores</i> | 9 |
| 1.1 El doble desde la teoría..... | 10 |
| 1.1.1 El narcisismo | 17 |
| 1.1.2 El Otro | 20 |
| 1.1.1. La muerte..... | 28 |
| 1.2. <i>La semana de colores</i> : narración de un desdoblamiento..... | 30 |
| 1.2.1. Estructura del cuentario | 31 |
| 1.2.2. El desdoblamiento en <i>La semana de colores</i> | 36 |
| 2 Los símbolos de la dualidad en Eva y Leli..... | 62 |
| 2.1 El espacio entre dos mundos | 63 |
| 2.1.1 Zonas de umbral | 66 |
| 2.1.2 Personajes de umbral..... | 84 |
| 2.2 Desdoblamiento y ruptura desde el mito en Eva y Leli..... | 92 |
| 2.2.1 El Paraíso perdido. Lo sagrado y lo profano | 92 |
| 2.2.2 Después de la escisión: el doble | 100 |
| 3 Eva y Leli: el motivo del doble desde el romanticismo | 103 |
| 3.1 Elena Garro en diálogo con el romanticismo | 103 |
| 3.2 El romanticismo y <i>La semana de colores</i> : unidad y escisión | 106 |
| Conclusiones..... | 121 |
| Bibliografía..... | 125 |

Introducción

La primera publicación del cuentario *La semana de colores* de Elena Garro fue editada por la Universidad Veracruzana en 1964. La primera edición incluía once cuentos, cuatro de ellos con Eva y Leli como protagonistas, pero uno más se sumó a la historia de las niñas, el cuento “Nuestras vida son los ríos” (1963), añadido al final del conjunto en la segunda edición publicada hasta 1987. A pesar del tiempo que separa a ambas ediciones, el último cuento, con el cual cierra la segunda, mantiene las características de los que reúne la primera versión y fue escrito en el mismo periodo. Al tomar esto en consideración, los cinco cuentos que trabajo en esta tesis son, en orden: “La semana de colores”, “El día que fuimos perros”, “Antes de la Guerra de Troya”, “El Duende” y “Nuestras vidas son los ríos”.

Los cuentos que selecciono —elijo los que se incluyen a partir de la segunda edición y en otras posteriores debido a la importante adición de “Nuestras vidas son los ríos”— narran la historia de las hermanas Eva y Leli, niñas que protagonizan varios relatos ambientados en un paraje rural mexicano, el cual habitan junto con sus padres, el resto de sus hermanos y su servidumbre indígena. Si se toma en cuenta que estos relatos contienen alusiones a la infancia de la autora, podemos situarlos en el México posrevolucionario, alrededor de 1920, en un pueblo ficticio llamado Tiztla, cuyo nombre conocemos por el título del cuento “El robo de Tiztla” incluido en el mismo volumen. Los padres de Eva y de Leli, de costumbres españolas —meriendan avena y tienen el retrato de Felipe II colgado en la pared en “La semana de colores”—, han permitido a las dos niñas a aprender sobre literatura y religiones de todo el mundo, a alejarse de las creencias de los locales, mexicanos de ascendencia nativa que tienen creencias católicas moldeadas por esa cosmovisión que sólo corresponde a las personas indígenas y que caracteriza el mestizaje mexicano, por lo que difieren de las creencias de los padres. Pero ellas no terminan por perder por completo su curiosidad por las creencias de los indígenas, aunque tampoco les pertenecen, tal como les sucede con las enseñanzas católicas de su familia. Hay una brecha entre las niñas y la fe, una escisión que ha de caracterizar su camino hacia la ruptura de su identidad, la cual se da de manera progresiva en cada una de las historias, pues no pertenecen por entero a ninguna de las dos cosmovisiones que les propone su entorno.

De esta forma Eva y Leli, niñas abiertas a experimentar el mundo, juntas al principio como una sola, lo habitan desde la infancia; en él coexisten la Semana Santa con la

semana de colores, un duende, Buda y Cristo —en forma de perros que, a la vez, son las niñas en “El día que fuimos perros”—. Ellas pueden elegir en qué mundo quieren vivir cada día, y los días no son una sucesión lógica que va acorde con el calendario. Sin embargo, ninguna de las dos pertenece al mundo de lo indígena como tampoco lo hacen al de lo español. Eva quiere llamarse a sí misma “mexicano”, pero Ceferino, uno de los empleados de sus padres, la calla para llamarla “española” en el último cuento, “Nuestras vidas son los ríos”.

Estos son algunos ejemplos de lo que hace a *La semana de colores* un cuentario sobre el desdoblamiento. Aunque se ha estudiado al doble desde el relato fantástico o de horror en otros autores, la obra de Elena Garro no puede ser delimitada por una temática, pues en sus cuentos el desdoblamiento se da a partir de lo más profundo de la identidad del individuo moderno —desde la perspectiva del yo escindido— que hacen imposible, paradójicamente, la definición de tal identidad. A partir de lo anterior, considero que la obra de Garro es de carácter moderno, y el rasgo principal de la modernidad, de acuerdo con Octavio Paz, es la ruptura de la tradición. Por eso la obra de Garro es reflexiva acerca de esta problemática, y va más allá de la modalidad fantástica, desde la cual suele tratarse el motivo del doble, aunque éste no sea exclusivo de lo fantástico. Para esta autora, el desdoblamiento está vinculado con el problema del individuo moderno y la escisión de su identidad de una manera simbólica y no únicamente fantástica. La atmósfera opresiva en los cuentos de Garro se asocia con la desesperanza y a la nostalgia —la *Sehnsucht* romántica—, con lo irreconciliable y con lo que separa a los individuos unos de los otros, de sí mismos y del mundo de manera definitiva e irreparable.

Elena Garro ha sido leída desde diferentes puntos de vista teóricos a lo largo de los años. Su obra es tan vasta y rica que se ha estudiado, por ejemplo, desde lo mítico, lo nacional, lo histórico, lo femenino, lo indígena, lo fantástico, pues son los temas con una presencia más evidente en su obra, y son los que han generado un mayor interés entre la crítica especializada desde la publicación de sus primeros textos hasta la actualidad. Gracias a esta amplitud en la crítica, la obra narrativa de Garro ha sido explicada y comprendida en la academia. Dentro de este panorama, en esta tesis mi objetivo es estudiar la función del motivo del doble en varios cuentos de *La semana de colores* (1964). En mi trabajo considero el desdoblamiento como uno de los ejes de su obra, incluso si hasta ahora no ha recibido atención por la crítica debido a que se han centrado en otras dimensiones igualmente relevantes en su obra; algunos autores también se han enfocado en temas cercanos al que propongo, como lo fantástico y la otredad. Es probable

que una de las razones por las que no se ha estudiado el doble Elena Garro sea que se contemplan las imágenes duales en función de otros temas, como lo mítico o identidad y la otredad, junto con todos los elementos específicos que se derivan de los dos últimos. El doble, para Garro, tiene implicaciones complejas en la identidad del individuo moderno; su desarrollo de estos temas muestra un diálogo evidente con tres aspectos fundamentales del romanticismo alemán, en el cual surge la figura del *Doppelgänger*: la unidad, la escisión y la *Sehnsucht*.

El objetivo general de mi investigación consiste en definir la función que desempeña el doble, presente en la pareja de hermanas, en el cuentario *La semana de colores*, e indagar cuál es la relación que guarda con la ruptura de la identidad desde una perspectiva artística que dialoga con la tradición literaria del romanticismo, específicamente con los conceptos que problematizan la ruptura. Para orientar mi investigación, mi hipótesis sirve como guía en el estudio del cuentario, y es la siguiente: en *La semana de colores* el doble tiene como función representar la ruptura en el desdoblamiento por fisión de las hermanas Eva y Leli, cuyo desenlace consiste en el anhelo del retorno imposible a la unidad primordial.

Para conseguir mi objetivo, mi metodología consiste en el análisis de los cuentos seleccionados a la luz de herramientas teóricas y críticas que me permiten vincular entre sí los símbolos de la dualidad y el desdoblamiento presentes en los textos; además, a partir de ese vínculo realizo una interpretación de estos símbolos y recursos literarios para explicar su sentido y su relación con el problema de la identidad moderna tal como fue planteado por Elena Garro. La intertextualidad con el romanticismo alemán es importante para explicar el sentido de escisión y anhelo por la unidad, e integrar los símbolos y las interpretaciones elaboradas a partir de ellos bajo la perspectiva de la teoría del doble.

Acudo a herramientas teóricas que no han sido previamente utilizadas en la obra narrativa de Elena Garro, pues pertenecen al estudio del motivo del doble y éste no había sido contemplado con detenimiento en otros análisis. En mi tesis, cuyo centro son los cuentos mencionados, la teoría del doble es una herramienta que me permite profundizar en el motivo, en especial dos textos: *El doble* (1914) de Otto Rank y el libro editado por Juan Bargalló, *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble* (1994).

Elijo el texto de Otto Rank por ser el primero en sistematizar el motivo del doble en la literatura a través del análisis de tal cuestión en obras relevantes en Occidente, además por haber propuesto tres aspectos fundamentales en los relatos del doble: el narcisismo,

la otredad y la muerte. Rank destaca la importancia de la ruptura y la violencia, y sitúa en la modernidad la consolidación del motivo del doble en la literatura.

El libro recopilado por Juan Bargalló es importante para mi trabajo porque ofrece variedad de estudios aplicados a la literatura, a los mitos y a otras expresiones artísticas que han tratado el motivo. Estos autores también lo sitúan como una representación del individuo escindido en la modernidad, y es común en el arte producido a raíz de este cambio de paradigma que implicó el abandono del pensamiento religioso y el advenimiento de la racionalidad. Adicionalmente, Bargalló propone un concepto de gran utilidad para el estudio del tema: los mecanismos de desdoblamiento. Esta categoría me permite colocar el desdoblamiento de los personajes de Elena Garro en alguna de sus tres modalidades: desdoblamiento por fisión, por fusión o por metamorfosis. Se trata de una aportación relevante para la sistematización del motivo del doble y que permite identificar el sentido simbólico que tienen los personajes desdoblados, pues varía en función del mecanismo por medio del cual se unen o escinden.

Como una aportación enfocada en la otredad, me apoyo en el libro *El monstruo en el otro* (2011) de Emma León se propone una descripción de la construcción monstruosa del otro, tema estrechamente vinculado con el doble y con el que el desdoblamiento en estos cuentos comparte ciertas características. La otredad es una de las interpretaciones fundamentales que se dan al motivo del doble, tanto en esta autora como en cualquier obra de ficción que muestre un desdoblamiento. En ocasiones, el doble ominoso puede ser la imagen de la otredad que se proyecta en el mismo individuo desdoblado.

Además, para explicar el motivo y otros conceptos asociados a él, también recurro al *Diccionario de símbolos* (1962) de Juan Eduardo Cirlot, al *Diccionario de los símbolos* (1969) de Alain Gheerbrant y Jean Chevalier, y a varios trabajos de Gaston Bachelard, complementarios para este análisis: *El agua y los sueños* (1942), *La tierra y las ensoñaciones del reposo* (1946) y *La poética del espacio* (1957). Estas obras me han permitido articular los símbolos del desdoblamiento y todos aquellos que en estos cuentos de Garro cumplen con la función de narrar la escisión de los personajes. Elegí estos diccionarios de símbolos por ser los más completos y los más recurridos en variedad de análisis literarios, por contener interpretaciones propias de diferentes culturas y permitirme elegir las que son más adecuadas para estudiar los cuentos que trabajo en mi tesis.

Para vincular la teoría del doble con el análisis simbólico y con su consolidación en la modernidad, analizo la relación intertextual entre los cuentos seleccionados y varios

postulados del romanticismo alemán; esto lo considero debido a que dicho movimiento literario es una respuesta crítica a la condición del individuo en la modernidad, escindido de una unidad primordial ideal y, por lo tanto, desdoblado. Para ello me apoyo en la obra de Rafael Argullol, *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo* (1982), en *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa* (1939) de Albert Béguin y en dos obras de Octavio Paz acerca del arte en la modernidad, *El arco y la lira* (1956) y *Los hijos del limo* (1974). Los textos de Albert Béguin y Rafael Argullol los he elegido por ser aquellos que explican de manera más detallada el pensamiento de los románticos alemanes y el surgimiento de esas expresiones artísticas como respuesta al pensamiento racional impuesto en la era moderna. Conceptos como la *Sehnsucht* son muy importantes para entender el anhelo de unidad que caracteriza a los personajes desdoblados. Más adelante, los textos de Octavio Paz refuerzan esta explicación, el sentido de las propuestas de los románticos como trasgresión de las imposiciones de la sociedad moderna. Si elegí ambos textos de Paz es, también, por su vínculo con Elena Garro, pues son cuestiones en las que tanto ellos como otros escritores mexicanos contemporáneos estaban inmersos, y los trabajaban de maneras distintas en sus respectivas obras.

Junto con otras fuentes complementarias que cito a lo largo del texto, la anterior bibliografía me permite explicar en mi tesis la relación entre el motivo del doble, sus símbolos, los del romanticismo alemán como tradición literaria con la que Garro establece un diálogo intertextual, así como sus ideales fundamentales, y la trama de *La semana de colores* protagonizada por dos personajes que atraviesan el proceso de desdoblamiento.

Vale aclarar desde este punto que, aunque la identidad es compleja y abarca múltiples aristas del ser humano o, en este caso, de los personajes, debido a la amplitud de mi trabajo me refiero únicamente a la dimensión individual de la identidad, por ello dejo fuera otros puntos de vista igualmente relevantes que otros autores han trabajado respecto a las representaciones de la identidad en los personajes garrianos, por ejemplo: la perspectiva de género o la identidad de las mujeres, las diferencias entre clases sociales, el tema del exilio y la expatriación, la posrevolución y la guerra cristera. Estos temas, entre otros, han sido objeto de otros análisis sobre la escritora, han enriquecido el conocimiento de su producción literaria, además de que me han permitido explorarlos desde el desdoblamiento, cuyo centro es la configuración y la experiencia de la otredad y el anhelo por el retorno a la unidad primordial.

He mencionado que no se ha realizado antes un estudio a profundidad sobre el motivo del doble en las obras de Garro, probablemente debido a que la crítica ha abordado la dualidad y el desdoblamiento desde otras perspectivas dirigidas a temas específicos de la identidad, como lo mítico, lo indígena o lo femenino. Es por ello que, académicamente, esta tesis encuentra su justificación en el estado de la cuestión. De manera específica, en *La semana de colores*, hasta el momento ningún estudio ha tratado la relación de las hermanas Eva y Leli como un desdoblamiento; tampoco consideran las representaciones diversas del doble como motivo en la totalidad del cuentario y en otras historias que no incluyen a mis personajes centrales, Eva y Leli. Del mismo modo, no ha sido estudiado en otras obras donde este tema es central. Sin embargo, recurro al apoyo de varias obras críticas en el desarrollo de mi tesis que son de suma importancia para el conocimiento de la obra de Elena Garro. Acerca de la bibliografía crítica, subrayo que el tema de la identidad está presente en todos ellos desde diferentes puntos de vista, en particular lo femenino y lo indígena tienen un lugar central en cada uno de esos estudios, como es inevitable. Cada obra crítica que me sirve como apoyo en mi trabajo es citada en las secciones correspondientes de la tesis, por ello, en este apartado no menciono cada uno de estos trabajos.

Como he expuesto, dispongo de un vasto aparato crítico sobre la obra de Garro vinculada con su historia de vida; sólo menciono de manera tangencial los eventos de la vida de la autora que estén relacionados con los cuentos de *La semana de colores*, y lo hago en consideración de algo que es evidente: la ficcionalización de la infancia de Garro que se plasma en su obra, sobre todo en los personajes Eva y Leli; otras autoras que nombro en el análisis de la obra ya lo han señalado, es información indispensable para comprender el binomio Eva-Leli, alrededor del cual se desarrolla el estudio del desdoblamiento de las hermanas, pues en estos personajes son semejantes a Elena Garro y a su hermana Devaki. Varios autores que han enriquecido la crítica, con sus múltiples acercamientos y perspectivas sobre la obra de Garro a lo largo de los años, también prestan atención a lo prehispánico en permanente tensión lo español, y la menciono desde la visión de la otredad que corresponde al eje de mi investigación: el doble.

Considero que mi aportación al estudio de la obra consiste en un punto de vista no contemplado antes: Eva y Leli como un personaje doble o *Doppelgänger* que inicia como una sola entidad en el primer cuento de *La semana de colores* y termina fisionándose por medio del desdoblamiento, hasta que en el último relato del cuentario son dos entidades separadas en oposición y en tensión recíproca. Considero los cinco cuentos como una

secuencia de hechos que representan la diferenciación de las hermanas durante la búsqueda de su identidad individual.

Para desarrollar estas cuestiones mi tesis consta de tres capítulos: el primero, “El doble en *La semana de colores*” está dedicado, primero, en la sección “El doble desde la teoría”, a la exposición de las herramientas teóricas a través de las cuales puedo explicar la presencia del motivo en este cuentario y en los personajes señalados. En este apartado estudio tres temas centrales que Otto Rank destaca como recurrentes en todos los relatos del doble: el narcisismo, la otredad y la muerte. Posteriormente, en el capítulo uno, en el segundo apartado titulado “*La semana de colores: narración de un desdoblamiento*”, hago un análisis de los cuentos por medio del cual describo los mecanismos que atraviesan los personajes, junto con la secuencia de hechos que enlazan cada uno de los cuentos y determinan su orden, de manera que pueden ser leídos como una sola historia de desdoblamiento.

Titulo el segundo capítulo “Los símbolos de la dualidad en Eva y Leli”, y divido este capítulo en dos secciones: en “El espacio entre dos mundos” analizo dos conceptos importantes para estudiar el proceso de desdoblamiento: las zonas de umbral y los personajes de umbral. A partir del entendimiento de que el doble parte de una unidad primordial de la cual se escinde, también se deduce una existencia de umbral inicial que permite al individuo aún atado a la unidad transitar entre diferentes dominios o “zonas de umbral”. Cada una de estas zonas y cada personaje capaz de habitarlas es descrito en este apartado, cuyo objetivo es mostrar cómo los personajes de Garro pierden de manera gradual el acceso a esas zonas de umbral a medida que se desdoblán. Esta sección es la que comprende el análisis simbólico de los cuentos, complementa al del primer capítulo y enlaza estas representaciones de la dualidad con el segundo apartado del segundo capítulo: “Desdoblamiento y ruptura desde el mito en Eva y Leli”. En los subtemas “El Paraíso perdido. Lo sagrado y lo profano” y “Después de la escisión: el doble”, elaboro la relación entre los símbolos de los cuentos con el mito de la expulsión del Edén y con el desenlace de la historia que comprende esta secuencia de cuentos: la separación definitiva de las hermanas.

Mi tesis está orientada por mi pregunta de investigación: ¿cuál es la función del doble en *La semana de colores*? Y ¿qué relación tiene con la ruptura de la identidad del individuo moderno? La respuesta se elabora de manera detallada en el tercer capítulo: “Eva y Leli: el motivo del doble en el romanticismo”, en el cual trabajo con los análisis previos para explicar la relación entre el pensamiento y la obra de la escritora con este

movimiento literario. Esto lo hago en el apartado “Elena Garro en diálogo con el romanticismo”; finalmente, en el último apartado de la tesis, “El romanticismo en *La semana de colores: unidad y escisión*”, abarco las observaciones anteriores sobre el desdoblamiento de las hermanas y las explico a través de los conceptos de unidad, escisión y *Sehnsucht*, que determinan la función del motivo del doble en el cuentario.

Deseo que esta tesis, resultado de mi investigación, aporte de manera significativa a la comprensión y la explicación de las obras de Elena Garro, tanto los cuentos que abordo como aquellos textos que exceden a mis objetivos, y que mis observaciones sobre el motivo del doble arrojen una nueva luz que permita articular entre sí las diferentes cuestiones de la identidad que la prolífica escritora ha plasmado en su obra.

1 El doble en *La semana de colores*

El cuentario *La semana de colores* puede considerarse en su totalidad como un conjunto, en especial aquellos cuyas protagonistas son Eva y Leli, es decir, los seleccionados en esta tesis, incluido además “El robo de Tiztla”. Ya ha sido señalado por la crítica especializada que los cuentos de Eva y Leli tienen una estructura similar a la de una novela y pueden ser leídos de esa manera,¹ aunque también existe la posibilidad de estudiar su estructura desde la perspectiva del ciclo cuentístico.²

En esta tesis expongo la relación existente entre cada uno de los cuentos de Eva y Leli como la historia de un desdoblamiento, por eso comienzo con esta afirmación: Eva y Leli son dobles. Es cierto que, de acuerdo con quienes se han dedicado a estudiar la dinámica entre estos personajes, ambas evocan a la escritora, Elena Garro, y a su hermana Devaki cuando eran niñas. Una de las expertas en la obra de la autora, Luz Elena Gutiérrez, escribe que “Si miramos estos nombres [Eva y Leli] en el espejo de la autobiografía, notaremos que las imágenes han sido deformadas. Deva, la hermana mayor de Elena, pierde una letra: Eva”, así como Elena gana la letra “L” y que “ambas [niñas] son Deva y ambas son Elena”.³ Otra mención importante de esto la hace Margo Echenberg: “En el caso de Garro, ésta no esconde su identidad en Leli: ella también pasó su infancia acompañada de su hermana Devaki (Eva en el cuento) y tuvo un lazo afectivo muy estrecho con el hermano de su padre, su tío Boni, cuyo nombre se conserva como tal en ‘Nuestras vidas son los ríos’”.⁴ También Margo Glantz ofrece algunas reflexiones en

¹“Elena Garro realiza una especie de novela corta, con una extensión de la mitad del texto, dentro de un conjunto de cuentos. [...] Cada cuento conserva su unidad, pero las líneas temáticas repetitivas, la presencia de los mismos personajes o de personajes concatenantes y la conservación de una atmósfera parecida, hacen pensar al lector que se enfrenta a una estructura más cercana a la novela, o bien que los límites genérico-literarios son puetos a prueba por Garro” (p. 114) en Luz Elena Gutiérrez de Velasco, “El regreso a la ‘Otra niña que fui’ en la narrativa de Elena Garro” en Pasternac, Domenella y Gutiérrez de Velasco (Eds.), *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas* (1ra ed.). El Colegio de México. 1996.

² José Miguel Sardiñas Fernández, “*Tiempo destrozado*, de Amparo Dávila, como ciclo cuentístico”, *Revista de El Colegio de San Luis*, 2019, núm. 20, pp 169-190. En este artículo, Sardiñas hace una síntesis del concepto de ciclo cuentístico propuesto por Forrest Ingram en *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century* (1971): “un libro de cuentos unidos de tal modo unos con otros por su autor que la experiencia sucesiva del lector en varios niveles del patrón del todo modifica significativamente su experiencia de cada una de las partes constitutivas” (p. 173). El autor del artículo aplica este análisis crítico a *Tiempo Destrozado* de la escritora Amparo Dávila; hasta el momento no se ha considerado por la crítica que *La semana de colores* u otras obras de Garro puedan ser consideradas ciclos cuentísticos, pero es posible realizar ese análisis.

³ Pasternac y Gutiérrez, *op. cit.*, p. 112.

⁴ Margo Echenberg, “Niñas que fusilan y son fusiladas: discurso, imaginación y violencia en Nellie Campobello y Elena Garro”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 2016, núm. 93, pp. 81-95.

torno de lo autobiográfico en la creación de Garro cuando asegura que “Elena Garro escribe como mujer, y, es más, en algunos de sus cuentos como mujer rubia, pues el narrador es una niña”,⁵ con lo cual se refiere precisamente a los cuentos de *La semana de colores*.

Entonces, si queda claro que para Garro y para quienes estudiamos sus cuentos se trata de relatos inspirados en las vivencias infantiles de la autora, ¿por qué aseguro que Eva y Leli son dobles una de la otra? Finalmente son personajes ficticios autónomos y no sólo la representación de dos personas reales, la autora y su hermana; como personajes, Eva y Leli comparten una trama y están envueltas en símbolos que definen su dinámica y la historia de su separación paulatina en cada una de las historias que protagonizan. La clave para explicar la ruptura entre las hermanas está en la evolución de su vínculo a lo largo de los cuentos, ya que ésta comparte numerosos elementos presentes en el tratamiento clásico del motivo del doble en otras obras de ficción, por lo tanto, es un desdoblamiento.

1.1 El doble desde la teoría

El motivo del doble es una constante en la obra de Garro. Lo es también en las cosmogonías y los mitos, aunque su sentido puede ser distinto, y lo es en diversos relatos modernos de la literatura de Occidente, que a su vez tienen su origen en estas cosmogonías y mitos. El escritor Juan Bargalló plantea que la literatura occidental se basa en la oposición de contrarios y que el desdoblamiento, el contraste y la otredad son recurrencias en variedad de mitos desarrollados por diferentes culturas, al igual que en obras de ficción antiguas y modernas.⁶ Tanto en los textos estrictamente teóricos como en los relatos se habla del doble con diferentes nombres: es *Doppelgänger* para Otto Rank; gemelos, sombra, reflejo en las disertaciones de Juan Bargalló, derivadas de las de Rank y que se centran en las representaciones literarias del doble; de acuerdo con ambos autores se asegura que cada representación de este motivo en los relatos populares, supersticiones, mitos y en la literatura obedecen, en el fondo, a principios similares, pues todos comparten aspectos que estudiados desde la psicología, la antropología y el análisis

⁵ Margo Glantz, “Elena Garro y sus enigmas.” *Letras Femeninas*, vol. 29, no. 1, Número especial Vida y ficción en la obra de Elena Garro, verano 2003, pp. 16–35.

⁶ Juan Bargalló, “Hacia una tipología del *doble*: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis” en J. Bargalló, *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Alfara, 1994.

literario, la mitocrítica y la filosofía, por mencionar algunas áreas que lo han estudiado. Éstas son tan sólo algunas de las perspectivas que se han aproximado a este tema, pues ha estado presente en los relatos de la humanidad desde sus orígenes, al menos, de lo que es posible tener constancia. En cuanto a tales orígenes, Juan Eduardo Cirlot define la dualidad de la siguiente manera en su *Diccionario de Símbolos*:

Si como «dualismo» entendemos la oposición de contrarios (blanco-negro, frío-calor, etc.), como dualidad más bien concebimos el dos en su noción de conflicto, como duplicación innecesaria o como escisión interna. En este sentido dijo Nerval: «El hombre es doble», pues él veía la identidad propia como dualidad, lo cual le llevó a perder la razón. Incluso en otros planos del ser, la identidad era, para él, una dualidad, un desdoblamiento, apto a veces para indefinidas resonancias y disfraces.⁷

La definición de Cirlot es moderna, construye un puente entre la identidad, el yo, además alude a Nerval para fundamentar la dualidad como símbolo. Pero el doble es, en realidad, mucho más antiguo. Chevalier y Gheerbrant, también en su *Diccionario de los símbolos*,⁸ añaden a la discusión tópicos como el dualismo chino representado por medio del yin y el yang, o los símbolos africanos que consideran el dualismo como ley cósmica, pues el hombre posee el bien y el mal, la vida y la muerte en sí mismo; en esta misma cosmovisión existe la oposición-complementariedad entre bien y mal, día y noche, izquierda y derecha, alto y bajo, inferior y superior, el día y la noche, los sexos.⁹ Lo mismo ocurre con la mitología celta y la cultura irania, en las cuales el dualismo juega un papel importante en la representación del poder, la complementariedad, la unidad y la eternidad. Además, el número “dos” se manifiesta en las expresiones numéricas persas que se basan en la duplicación hasta el infinito.

En este diccionario Chevalier y Gheerbrant escriben que el “dos” es el número de “la reciprocidad antagonista o atractiva”, luego avanzan al tema de las parejas y los gemelos como un símbolo que tiene presencia en todo pensamiento, manifestación y movimiento. Se señala el equilibrio compuesto necesariamente por dos partes en oposición y en conflicto, la división primordial entre los seres y las cosas de la cual se derivan todas las demás divisiones. Concluyen que una oposición “puede ser contraria e incompatible, tanto como complementaria y fecunda”.¹⁰ Es esta última frase la que es necesario tener presente al momento de discutir al doble y lo que de este motivo deriva, pues la rivalidad y la unión crean la tensión que lo caracteriza, lo cual ocurre tanto en el

⁷ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, 1992.

⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Herder, 2012.

⁹ *Ibid.*, pp. 648-550

¹⁰ *Ibid.*, p. 648.

doble mítico como en el doble moderno. El doble no es, por lo tanto, únicamente contrariedad sino también complementariedad; ambas dinámicas coexisten en las partes desdobladas.

Por doble mítico me refiero a la concepción binaria, opuesta y complementaria que Chevalier y Gheerbrant explican en su definición del “dos” que se desprende de un “uno”, un “todo”. Las partes resultantes de la división desencadenan el surgimiento de todo lo que existe según múltiples cosmogonías concebidas a lo largo de la historia de las civilizaciones, aun con sus matices y variaciones. Lo mismo ocurre en el desarrollo del concepto de los “gemelos”, entendidos como un símbolo que evoca la primera escisión de una unidad primordial, ya sea como opuestos, complementos, simetría o reflejo.¹¹ Aunque señalan una diferencia entre los dobles que representan el antagonismo y los que representan equilibrio, también encarnan la tensión interna y permanente en su vínculo, imposible de resolver:

Todas las culturas y mitologías testimonian un interés particular por el fenómeno de los gemelos. [...] Expresan a la vez una intervención del más allá y la dualidad de todo ser, o la dualidad de sus tendencias espirituales y materiales, diurnas y nocturnas. Son el día y la noche, los aspectos celeste y terreno del cosmos y el hombre. Cuando simbolizan también las oposiciones internas del hombre y el combate que debe librar para sobrellevarlas, revelan una significación de sacrificio: la necesidad de abnegación, destrucción o sumisión, de abandono de una parte de sí mismo en vistas al triunfo de otra. Y estará naturalmente en las fuerzas espirituales de la evolución progresiva asegurar su supremacía sobre las tendencias involutivas y regresivas. Pero también a veces los gemelos son absolutamente semejantes, dobles o copias uno de otro. No expresan entonces más que la unidad de una dualidad equilibrada. Simbolizan la armonía interior obtenida por la reducción de lo múltiple a lo uno.¹²

Esta aseveración no excluye, por cierto, a las culturas mesoamericanas y sus cosmogonías. La obra de Elena Garro guarda relación con éstas debido a la presencia de lo indígena en los cuentos de *La semana de colores* y en muchas otras de sus creaciones, pues la autora mostraba un interés insistente en la concepción indígena del mundo. El doble mítico en las culturas precolombinas de Mesoamérica es tan importante que, de acuerdo con Alfredo López Austin: “...podemos afirmar que la tradición mesoamericana se cuenta entre aquellas que acentúan y generalizan la oposición binaria de los complementarios a un nivel que, desde el exterior, puede parecer obsesivo”.¹³

La expresión más clara de esta oposición complementaria es la concepción de los dioses como pares, ya sea como parejas conyugales en el caso de Ometéotl:

¹¹ *Ibid.*, “Gemelos”, *op. cit.*, p. 807.

¹² *Id.*

¹³ Alfredo López Austin, *Las razones del mito: La cosmovisión mesoamericana*, Era, 2015, p. 26.

Tonantzin/Totahtzin o como gemelos, tal como ocurre entre Quetzalcóatl y Tezcatlipoca.¹⁴ En las culturas originarias que habitaban el centro del actual México se consideraba la suprema dualidad divina conformada por una pareja: el Señor Dos y la Mujer Dos, ambos partes de un todo primordial. Así, los dioses mesoamericanos son fusibles y fisibles, “en efecto, un dios puede dividirse, separando sus atributos para dar lugar a dos o más dioses diferentes, en ocasiones hasta opuestos”.¹⁵ Es importante tener siempre en cuenta al analizar los mitos —y los textos de ficción modernos que incluyen al motivo del doble— que la oposición no es necesariamente un concepto antagónico, sino que puede ser de naturaleza complementaria, incluso a pesar de los enfrentamientos y el juego de contrarios, pues a partir de la tensión se da origen al movimiento del cosmos, al cambio de las eras y al cumplimiento de ciclos. La idea de la dualidad como un principio rector del cosmos incluye la creencia en un mundo superior y en un mundo inferior, así como en la existencia de fuerzas opuestas y complementarias: el sol y la luna, el cielo y la tierra, la vida y la muerte, que no pueden existir una sin la otra.

La dualidad de los dioses mesoamericanos es generadora de movimiento y cambio. Las oposiciones, los dobles surgimientos de las entidades que se corresponden entre sí, tienen el propósito de alcanzar su propia existencia, únicamente posible cuando se da vida a su contrario, de manera similar al yo moderno que sólo se define a partir de sus límites con lo otro. La diferencia radica en que en las culturas indígenas de Mesoamérica no había atribuciones de “bueno” o “malo” inherentes a cada una de las partes resultantes de la división de un todo primordial, sino que ambas eran necesarias para el equilibrio. Por lo tanto, para esta cosmovisión la existencia es relacional, no existe ser sin complemento; esto se aplica para todo el cosmos así como para los dioses.¹⁶ Con lo anterior explico la importancia de la dualidad en la cosmovisión mesoamericana, dada su presencia en los cuentos de Garro. Hay concepciones y mitos específicos que atribuyen cualidades al individuo, como el estar dotado de múltiples almas; una de ellas, el *tonalli*, es importante en fenómenos como el nahualismo y el tonalismo. Cito a López Austin para esta explicación:

El *tonalli*, alma-destino, salía durante el sueño para vagar con demasiada libertad. Lo hacía también durante la cópula, cuando la conciencia era invadida por un psicotrópico o por accidente, cuando un susto perturbaba gravemente al ser humano.
[...]

¹⁴ Miguel León-Portilla, “Ometéotl, el supremo dios dual, y Tezcatlipoca ‘Dios Principal’” en *Estudios De Cultura Náhuatl*, 30. Universidad Nacional Autónoma de México, p. 142.

¹⁵ López Austin, *op. cit.*, p. 42.

¹⁶ *Ibid.*, p 66.

De algunas almas se creía no sólo su poder de externarse, sino de internarse en otros cuerpos. Es el caso del *ihíyotl* de los antiguos nahuas. El mago con poderes y conocimientos suficientes para ello enviaba a su alma a invadir a otras criaturas, y esta alma, ya posesionada de su nueva cobertura, cumplía con la voluntad de su dueño actuando dentro del cuerpo ajeno. La relación es llamada *nahualismo*, pues se nombraba *nahualli* tanto al emisor del alma como al receptor violentado.

[...]

En algunas regiones, entre ellas las montañas del sureste mesoamericano, hoy destaca una interesante creencia que ha sido denominada *tonalismo*. El *tonalismo* es un vínculo que todo ser humano establece con el alma de otro ser, casi siempre un animal.¹⁷

En la visión mesoamericana, el concepto del doble se encuentra en la creencia de que cada ser humano tiene un alma compuesta de varias partes, incluyendo el *tonalli* —alma diurna— y el *teyolia* —alma nocturna—. Además, se creía que cada persona tenía un doble animal, una especie de animal protector que cumplía la función de guía espiritual. También se relaciona con la idea de la dualidad que rige al cosmos y a los dioses.

La importancia que doy al desdoblamiento en el tonalismo no es gratuita, pues Elena Garro utiliza un recurso que se aproxima a esta cosmovisión en su cuento “El día que fuimos perros”. Más adelante concibe a la muerte en “Nuestras vidas son los ríos” como un mar en el que las almas de los muertos se deshacen de sus experiencias terrenas, se limpian de su individualidad, que se considera una impureza, y se unen a un todo primordial. Vuelvo a los gemelos, arquetipo de la dualidad, considerados una manifestación del desdoblamiento¹⁸; se encuentran en cosmogonías, mitos y supersticiones tanto como el número “dos”, pero al ser personificaciones del concepto de la dualidad se acercan a lo que en la literatura moderna conocemos, finalmente, como *Doppelgänger* —término creado por el poeta romántico Jean Paul en *Siebenkäs* y tratado teóricamente por Otto Rank y Juan Bargalló, citados en esta tesis—. En este último pasan de ser una representación de la dualidad y el equilibrio a asociarse con lo ominoso, monstruoso, anormal, con la separación indeseada de un todo en dos fragmentos complementarios y en tensión que no pueden volver a unificarse. Tal separación implica una pérdida a la que el individuo nunca habrá de reponerse tanto por sus consecuencias fatales como por la disociación de la unidad. Para explicar teóricamente al doble moderno es necesario volver al mito y a la visión de unidad, la cual cobra relevancia durante el

¹⁷ *Ibid.*, pp. 106-109.

¹⁸ El tema de los gemelos como arquetipo masculino solar/lunar da cuenta del sentido dual que encarna esta figura en los mitos. Los gemelos como un arquetipo del doble participan, por ejemplo, en los mitos mesoamericanos que menciono en este capítulo, incluidos Quetzalcóatl y Xolotl, entre otros. Howard Teich explica este tema en “Los gemelos: una perspectiva arquetípica” en Christine Downing (comp.), *Espejos del yo. Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*, Kairós, 1994, pp. 117-122.

renacimiento, después durante los siglos XVIII y XIX. La escisión de la unidad en los gemelos también es explicada por Chevalier y Gheerbrant de la siguiente manera:

La creencia según la cual el nacimiento de gemelos presupone la unión de un mortal y un dios y sobre todo de una divinidad del cielo está extremadamente difundida. [...] En México y entre los indios, los héroes Gemelos, dioses de la mañana y la tarde abren el camino a la humanidad en los relatos cosmogónicos a su llegada sobre la tierra: “matan los monstruos y transforman las cosas caducas e imperfectas en cosas nuevas. Son, de modo general, los libertadores y guías de la humanidad”.¹⁹

Por otro lado, el doble moderno se gesta en el renacimiento y en su respuesta crítica moderna: el romanticismo. La dualidad, ya como resultado de una escisión o como imagen mítica del equilibrio entre opuestos complementarios, permanece en el pensamiento renacentista y posteriormente en el moderno, pero atraviesa múltiples transformaciones acorde con los paradigmas que rigen el pensamiento de cada época. Clément Rosset²⁰ en su ensayo *Lo real y su doble* trata el tema de la duplicación del mundo como la búsqueda de un sentido de trascendencia y enriquecimiento de “este mundo” a partir de su desdoblamiento en “otro mundo”. Acerca del desdoblamiento del individuo, se remite también a Otto Rank y escribe que “lo que angustia al sujeto, mucho más que su muerte próxima, es [...] su no-realidad, su no-existencia. Morir sería un mal menor si al menos se estuviera seguro de haber vivido”.²¹ Con lo anterior, Rosset hace un valioso análisis del problema de la identidad en el desdoblamiento, el cual consiste, paradójicamente, en la carencia de identidad propia y el distanciamiento de uno mismo, cuya consecuencia es el distanciamiento de los otros, pues por medio de ellos se define el yo. Se trata de un aporte de profundidad a los postulados que Otto Rank hizo anteriormente, pues incluye los rasgos recurrentes del motivo del doble: el narcisismo, la otredad y la muerte.

Como lo explica Rank, el doble tiene su primera representación de gran impacto literario en Hoffmann, y sus coetáneos —Hölderlin, Novalis, Kleist, Herder, Goethe, que fueron importantes referentes para Elena Garro como mencionaré en el capítulo tres²²— hablaban de la unidad naturaleza-hombre y de la nostalgia por el regreso a tal unidad primigenia. Otto Rank, psicoanalista, es uno de los teóricos más importantes para comprender el motivo del doble en la literatura, dado que fue uno de los primeros en

¹⁹ Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 807.

²⁰ Clément Rosset, *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*, trad. Enrique Lynch, Tusquets, 1993 p. 73.

²¹ *Ibid.*, pp. 77-92.

²² Patricia Rosas Lopátegui, “La filosofía romántica en la poesía de Elena Garro” en E. Garro, *Cristales de tiempo*, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016, p. 43.

realizar un estudio esquemático. En su obra *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie* [El doble: un estudio psicoanalítico] (1925) elabora una propuesta explicativa de la presencia del doble en la literatura. Para ello emplea la teoría psicoanalítica freudiana del narcisismo; a través de ella estudia obras relevantes en la literatura occidental que incluyen al doble. Rank sustenta sus argumentos con estudios antropológicos y con mitos antiguos, por ejemplo, el de Narciso. Para esta tesis trataré el concepto de narcisismo como lo hace Rank, mas sin profundizar en el psicoanálisis, que requeriría un estudio distinto que se detenga en aspectos específicos y que rebasan los límites del motivo del doble. En Garro no se muestran tales cuestiones de tinte psicoanalítico de manera evidente, sino que poseen una dirección distinta, pues tanto el narcisismo como el deseo se entretajan con el problema de la identidad en múltiples dimensiones que van desde lo individual hasta lo colectivo.

En la teoría del doble es necesario considerar los planteamientos de Bargalló y otros autores acerca de la identidad, el yo, la otredad y el desdoblamiento en *Identidad y alteridad. Aproximaciones al tema del doble* (1994). Emplearé los conceptos que Bargalló aporta para explicar el desdoblamiento, sobre todo las categorías de mecanismos de desdoblamiento, a saber: doble por fisión, por fusión o por metamorfosis. Este libro tiene la cualidad de recuperar propuestas de varios autores que estudian diferentes tópicos y describir al doble no únicamente en su sentido básico como un *Doppelgänger*, sino con una amplitud que permite vislumbrar su génesis en las cosmovisiones desde la antigüedad y sus repercusiones en la identidad del yo, propia de la época moderna. Tal distinción entre la dualidad mítica y la contradicción del desdoblamiento a partir del renacimiento son valiosas para mi investigación acerca de los cuentos de Garro.²³ Acerca de los diferentes tipos de dobles que a menudo se distinguen y las diferencias que guardan entre sí, vale la pena citar a John Clute, quien hace una aclaración con respecto al doble:

[...] que todos los Gemelos (sean o no idénticos) son dobles, pero no todos los dobles son Gemelos; que el concepto de *Doppelgänger* comprende un doble que es perseguido, pero no todos los dobles son perseguidos; y que la Sombra (que puede entenderse como un concepto muy similar al de *Doppelgänger*) tiene para los lectores modernos un significado específico y junguiano.²⁴

²³ A propósito de la modernidad, se profundiza en el tercer capítulo, pues se toma en cuenta la intertextualidad con los románticos alemanes en Garro junto con el problema de la escisión del yo y la identidad en lo moderno.

²⁴ John Clute, *El jardín crepuscular. Breve glosario del horror*, Gigamesh, 2015, p. 37. El libro de Clute se centra en el horror, temática que Garro no incluye en estos cuentos; no obstante es útil conocer su postura acerca del tema del doble debido al roce, aunque tangencial, que tiene su obra con lo sobrenatural y lo fantástico.

El doble es un tema muy amplio que, a su vez, está subordinado al tema de la identidad. La ficción permite mostrarlo de maneras concretas a través de lo alegórico, lo metafórico o lo sobrenatural. Para complementar el estudio del motivo del doble, recurro al tema de la construcción monstruosa del otro que Emma León explica en *El monstruo en el otro. Sensibilidad y coexistencia humana* (2011). Este punto de vista es importante para el estudio del doble como motivo literario, pues la identidad y la otredad, como lo plantea la autora en coincidencia con Rank y Bargalló, son construcciones que se hacen de manera recíproca. Los temas del narcisismo, la identidad, el yo, la otredad y la violencia son inherentes al motivo del doble tanto como lo son a la experiencia humana. Las propuestas de León son un apoyo para explicar el proceso por el cual Eva y Leli se transforman una para la otra en otredad, por lo menos, parcialmente monstruosa. Antes, aunque no relacionado directamente con las niñas sino con su familia y servidumbre, los planteamientos de la construcción de la otredad también son importantes para observar el rechazo mutuo entre personas de diferentes etnias, religiones y costumbres, como es notorio en el cuento “La semana de colores” hacia don Flor, y en el resto de los relatos se hace notar en la tensión entre indígenas y españoles.

1.1.1 El narcisismo

Rank, como psicoanalista, es el primero en señalar al doble como una imagen en relación con el narcisismo. Asegura que el doble en la ficción es una manifestación de los problemas en la relación del hombre consigo mismo; no es casualidad que los relatos sobre el motivo traten con tanta frecuencia la admiración, la vanidad y la persecución, que se relacionan a su vez con el tema del otro. El yo es el centro del relato moderno, y para decirlo en una palabra, las historias del doble suelen tener héroes *egocéntricos* que, además, se tienen a sí mismos en alta estima hasta un punto morboso y dañino para sí mismos y para otros, por lo que son narcisistas.²⁵ Es cierto que Rank dedica gran parte de su libro a las obras de autores modernos, pero también se remonta a las mitologías y a las supersticiones, tanto occidentales como de otras culturas, de manera que destaca la relevancia del motivo del doble y de su concepto originario: la dualidad, y hace notar lo esencial que es ésta para la forma en que el ser humano ha concebido el mundo y a sí mismo desde sus orígenes. Por supuesto, la visión dual de la naturaleza humana y del

²⁵ No ocurre así en “La semana de colores”, pero conviene explicar la propuesta de Rank de la manera general en que él la hace. El narcisismo en los personajes Eva y Leli se desarrolla de una manera diferente, orientada a lo mítico y lo simbólico integrado por una visión adyacente al romanticismo.

cosmos se adapta al espíritu de cada época, es por eso desde el renacimiento, con la llegada de la Ilustración, luego la modernidad en la cual se enmarca el surgir del romanticismo, esta dualidad adquiere un tinte nostálgico por una Edad de Oro nunca conocida e inalcanzable; lo dual se convierte en una cicatriz que evidencia la ruptura con la naturaleza y la consecuente soledad del yo.

Hay que considerar que el yo es el centro del universo para el individuo moderno, en ello se fundamenta la relevancia que Rank da al narcisismo en relación con la identidad. Tras el amor patológico que el individuo alberga hacia su propio reflejo hay un problema: el reflejo no es el yo, sino que es otro; tampoco es un segundo yo, sino algo inquietantemente parecido al yo y en esencia distinto de él. De acuerdo con Emma León, el otro monstruoso es una forma de autovaloración, tal como quien ve deformado su propio reflejo —a la manera de Dorian Gray—. Además del miedo a lo diferente y a lo desconocido, el miedo a la propia destrucción por medio de lo que el individuo considera contrario a sus fundamentos morales, éticos y estéticos, todo aquello que conforma su identidad, es lo que se concibe como una amenaza potencial; paradójicamente, para el yo es imposible definirse sin sus respectivos antivalores para los que el otro actúa como recipiente. Aparece de nuevo el deseo de autopreservación que Rank reconoce propio del narcisismo, pues considera no un yo sino un otro a cualquier ser cuyas características — reales o imaginarias— no cumplan con la identificación de los rasgos del yo.²⁶

Para Rank hay dos tipos de dobles: primero, aquellos que son divisiones independientes del yo, sombras o reflejos de un individuo; segundo, las personas reales, físicas, de similitud externa cuyos senderos se cruzan.²⁷ Esto último ocurre, por ejemplo, en *William Wilson* de Poe o en *El doble* de Dostoievski, por mencionar dos obras famosas de la narrativa occidental que representan este tipo de desdoblamiento. La división entre ambos tipos suele ser ambigua y difusa, como en los ejemplos mencionados, ya que hay una suerte de sospecha de que se trata de una manifestación espiritual extracorpórea del protagonista, o bien, de un producto de su estado mental. El caso de Eva y Leli es imposible de identificar con cualquiera de los dos tipos de doble que menciona Rank, pero de acercarse a alguno sería el segundo caso: las niñas son ambas personas reales, ni

²⁶ Emma León, *El monstruo en el otro, sensibilidad y coexistencia humana*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

²⁷ “Los modos de tratamiento de este tema [...] en los cuales resulta claro que el misterioso doble es una división independiente y visible del yo (sombra, reflejo), son distintos de las figuras reales del doble que se enfrentan entre sí como personas reales y físicas, de similitud externa poco común, y cuyos senderos se cruzan”. Rank, *op. cit.*, p. 42.

quiera son gemelas en el sentido típico de la palabra, su estrecho vínculo va más allá de su edad e incluso de su condición de hermandad, pues la amistad que las une es tan íntima que parece ser una cuestión del alma, una sola alma que se divide conforme ellas crecen y desarrollan la individualidad.

El sentimiento de culpa es otra constante en el doble, se debe al ideal del yo, lejano al yo real. La culpa surge cuando no se alcanzan las expectativas que el individuo y su entorno depositan en él, por lo que se desdobra en una entidad relacionada con tales expectativas, para bien o para mal. De la misma manera, la culpa se asocia con el arquetipo de la sombra, propia de la conciencia atormentada, consecuencia de una moral que contrasta con las acciones del sujeto.²⁸

La simetría, la diferencia y la semejanza a partes iguales, en Bargalló, desencadenan una rivalidad inherente a los gemelos. El narcisismo, al recuperar una vez más la perspectiva psicoanalítica de Rank, suele manifestarse también en el conflicto y la relación entre personajes gemelos. Ocurre en Eva y Leli en “El Duende” como en la versión del mito de Narciso donde la pérdida de la hermana gemela lleva a Narciso a ahogarse.

[...] en la leyenda de Narciso hay una versión tardía, pero válida en términos psicológicos, que informa que el hermoso joven pensó que veía a su amada hermana melliza (su novia) en el agua. Además de este enamoramiento claramente narcisista, el significado de muerte también tiene tanta validez, que la estrecha vinculación y profunda relación de ambos complejos queda despojada de toda duda.²⁹

En la obra de Garro aparece el intento de suicidio, aunque involuntario, y el intento de engaño y homicidio, lo cual resulta un paralelismo interesante entre esta y obras que tratan explícitamente el motivo del doble. La separación entre ambas identidades que se desprenden de la unidad es lo que inspira el intento por retornar a ésta a través de la muerte. La siguiente cita resulta particularmente útil para comprender el intento de asesinato en el que incurre Leli y la violencia entre las hermanas, que más que una agresión es una manifestación del deseo por la reunión, como se verá con mayor detalle en apartados posteriores de esta tesis. Rank reconoce el horror y el rechazo que produce la separación entre las encarnaciones del doble:

Narciso es ambivalente hacia su yo, porque hay en él algo que parece resistirse al exclusivo amor hacia sí mismo. La forma de defensa contra el narcisismo encuentra su expresión, ante todo, de dos maneras: en el miedo y la repugnancia ante la propia imagen, como se ve en Dorian y en casi todos los personajes de Jean Paul; o, como en la mayoría

²⁸ Patricia Berry, “La sombra: agente provocador” en Downing, *op. cit.*, p. 31.

²⁹ Otto Rank, *El doble*, trad. Floreal Mazía, 1ª ed., Buenos Aires, Orión, 1976, p. 114.

de los casos, en la pérdida de la imagen de la sombra o de la imagen del espejo. Pero esta pérdida no es en modo alguno tal pérdida, como lo muestran las persecuciones. Por el contrario, es un fortalecimiento, un volverse independiente y superiormente fuerte, que a su vez muestra nada más que el interés, sobremanera enérgico, por el propio yo. De tal modo, la contradicción aparente —la pérdida de la imagen de la sombra o de la imagen del espejo representada como persecución— se entiende como una representación de lo contrario, la repetición de lo reprimido en lo que reprime. [...] El mismo mecanismo lo muestra el desenlace de la locura, que casi siempre lleva al suicidio, y que con tanta frecuencia se vincula con la persecución por el doble, el yo.³⁰

En “El proceso de subjetivación en la crisis de la modernidad” de Vázquez Medel, se abunda en una reflexión sobre la definición del yo en la modernidad, en la cual, por cierto, surge el romanticismo y en éste el motivo del doble.³¹ Propone dos posibles lecturas del yo: la primera, unificadora y arquetípica y que sirve para construir la propia identidad como el cimiento del individuo, sobre la cual —imaginariamente— se construye todo lo que define al yo. La segunda es una lectura analítica, dinámica y proyectiva por la cual lo humano puede dividirse en dos: lo esencial e inalterable en el ser y aquello que está en constante cambio; ambas dimensiones de la identidad conforman al individuo. Por lo tanto, el yo absoluto no existe, sino que “se construye en relación con los seres y las cosas”.³² Esta visión del yo de la modernidad está presente en los cuentos protagonizados por Eva-Leli.

1.1.2 El Otro

El otro define al yo en sus contornos externos. Sin el otro, es imposible el yo, porque gracias a éste se delimita y conserva sus características, a la vez que excluye lo opuesto, lo simétrico, lo ajeno. Al asumir que el yo en un sentido mítico componía una parte de un todo, es inevitable pensar que al aislarse por completo y escindirse del resto de la unidad compartiría características con lo que ya no le pertenece, pero lo que le une al otro son, precisamente, sus diferencias. La tensión propia del desdoblamiento, como ya se ha mencionado en el caso de los gemelos, es el vínculo que ata al yo con el otro, con su doble, ya sea en forma de gemelo propiamente dicho, o bien de hermano, de rival, sombra, reflejo o cualquier otra manifestación del doble posterior al proceso de desdoblamiento y que dé lugar a su plena diferenciación.

³⁰ *Ibid.*, pp. 117-119.

³¹ Para el tema de la identidad y el yo en la modernidad será necesario otro apartado que se incluirá más adelante.

³² Manuel Ángel Vázquez Medel, “El proceso de subjetivación en la crisis de la modernidad”, en J. Bargalló, *op. cit.*, p. 55.

A partir de la propuesta de Rank señalo los siguientes elementos que son frecuentes en el tema del doble, específicamente en lo relacionado con la otredad: enfrentamiento, rivalidad, competencia, engaño, máscara, sustitución, persecución, asesinato, suicidio. La antítesis puede alcanzar sus últimas consecuencias a través de la violencia cuando el yo ve en su doble sus propios vicios, ya sea porque este los posee o porque este se encarga de destacarlos a través del contraste con sus virtudes o de la exageración de estos.

La tanatofobia y la concepción mitológica del ser como dualidad cuerpo-alma están presentes, ocurre en la mayoría de los relatos, aunque en Garro se da de manera diferente puesto que Eva y Leli son una sola, la unión a la que aspira el yo escindido; es a medida que descubren el mundo que comienzan a separarse, con el crecimiento y el abandono de la infancia. Un momento crucial en el que me detendré más tarde en este capítulo es la lectura de *La Ilíada*, cada una elige un bando y a partir de ahí les es imposible reconciliarse, y se anhelan mutuamente, pero se han fisionado y es imposible volver a la unidad que conformaban en el primer cuento que protagonizan, “La semana de colores”. Allí se manifiesta la tanatofobia: las niñas descubren la muerte, la temen, pero temen más la separación una de la otra y eso es lo que de terrible tiene la posibilidad de morir, a menos que mueran juntas o que la muerte implique un destino de posible reunión con la unidad primigenia de la que ambas partieron. Rank y León usan el término “tanatofobia”, el miedo patológico a la muerte que, no obstante, no equivale al apego a la vida. El amor por la vida se ve opacado cuando la obsesión de la muerte entorpece la razón del personaje, quien únicamente piensa en el horror de la nada o en evitar la desaparición. En muchos relatos, es este miedo el que engendra al doble, que se presenta como una posibilidad de supervivencia de la personalidad más allá de los límites físicos del yo. Regreso a la noción de que la oposición y la complementariedad coexisten en una dualidad, es imposible desvincular una de la otra.

También la persecución y la tendencia a la despersonalización³³ son variables incluidas en numerosos ejemplos de la literatura occidental moderna señalados por Rank. El doble suele ser una entidad independiente que representa un obstáculo para que el personaje consiga su objetivo. Una vez más, John Clute da en su diccionario una definición interesante de la pérdida de identidad, que podría entenderse como una forma de despersonalización. Aunque la ubica en la temática de horror, sus observaciones

³³ Rank, *op. cit.*, p. 39.

también pueden aplicarse al caso de Eva y Leli a pesar de no ser personajes de cuentos de horror:

La pérdida de identidad suele poseer un carácter más terminal: anticipa el proceso de evacuación del yo del personaje hacia la nada o la muerte, o bien el de su absorción por parte de un hermano gemelo o doble. En la literatura de horror de los dos últimos siglos, la pérdida de identidad sirve para confirmar lo frágil que es el asidero con el que el yo se agarra al presente del mundo cotidiano e iluminado por la luz del día; constituye un indicador de que el Llegar tarde se ha hecho visible o está por venir; es una señal de que el pasado abandonado (en los dos últimos siglos, casi todos nuestros pasados han quedado abandonados) nos está dando alcance. En algún punto de casi todas las historias de horror donde aparecen dobles o gemelos, se transmite la sensación de que algo trata de alcanzar a alguien a modo de castigo, y normalmente ese alguien es el protagonista del relato, cuya percepción de sí mismo y del mundo quedará hueca.³⁴

La rivalidad fraterna en los relatos del doble³⁵ es una particularidad que atañe de manera especial al estudio de *La semana de colores*. Rank y Bargalló hacen observaciones al respecto del tema del doble y esta situación entre hermanos. Existe una identificación del individuo con su hermano y una rivalidad inherente a su relación; sobre todo, se hace manifiesta la competencia por el amor de la madre, señala Rank. Ya que su análisis es psicoanalítico y puede resultar limitado a algunas características definidas en el momento de su publicación, añado que la competencia por la aprobación familiar, además del latente deseo de pertenencia y autodefinición, no solo se extiende a la madre, sino también al padre y a los miembros de una comunidad, como es evidente en los cuentos que protagonizan Eva y Leli. A continuación reproduzco una cita del trabajo de Rank al respecto:

Sabemos que la persona del perseguidor representa muchas veces al padre o a un sustituto (hermano, maestro, etc.), y también encontramos en nuestro material que el doble se identifica a menudo con el hermano. [...] En su mayor parte, la aparición es un mellizo, y nos recuerda la leyenda del narciso femenino, pues Narciso cree que ve en su imagen a su hermana, quien se le parece desde todo punto de vista. El hecho de que los escritores que prefirieron el tema del doble también tuvieron que luchar contra el complejo del hermano de sexo masculino, se sigue del nada infrecuente tratamiento de la rivalidad fraterna en sus otras obras.³⁶

Sin embargo, en Eva y Leli no tenemos una persecución mutua sino esbozada hasta “Antes de la guerra de Troya” y luego en “El Duende”; es en este último donde la rivalidad y la separación pasan de la sospecha o incluso de la declaración verbal a la acción; mas sigue sin ser una persecución. La cuestión del sexo masculino puede ser relacionada con características arquetípicamente masculinas y femeninas que les son

³⁴ Clute, *op. cit.*, p. 91.

³⁵ Rank, *op. cit.*, pp. 119-121.

³⁶ *Ibid.*, p. 120.

propias a los personajes independientemente de su género, como ocurre con los juegos de las niñas en los que cambian de género, o con la necesidad de identificarse como “mexicano” y no como “española” en “Nuestras vidas son los ríos”. Pero no es una lucha entre lo masculino y lo femenino sino una coexistencia de ambas cualidades en un solo individuo.

Reitero que Bargalló señala que la literatura de occidente se basa en la oposición de contrarios y que el desdoblamiento, el contraste y la otredad son temas recurrentes en variedad de mitos y de obras de ficción:

El tema del doble forma parte de la estructura de toda la literatura de Occidente como oposición de contrarios. [...] El desdoblamiento quizá no suponga más que una metáfora de esa antítesis o esa oposición de contrarios, cada uno de los cuales encuentra en el otro su propio complemento, de lo que resultaría que el desdoblamiento (la aparición del Otro) no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo.³⁷

A diferencia de Rank, Bargalló no llama “salvaje” a todo aquello que se aleja de lo occidental; de hecho, esta división entre “salvaje” y “civilizado” es también una forma de construcción de la otredad, como señala León. Para Bargalló, *Doppelgänger* es un concepto que se hace para diferenciar este fenómeno de otras manifestaciones del doble en la literatura, equivale al mito de los gemelos idénticos que encarnan el binarismo, que comparten atributos físicos, de comportamiento y, en ocasiones, incluso el nombre — como el William Wilson de Poe—. Pero las diferencias entre los gemelos aparentemente idénticos radican en la complementariedad y el contraste, en la plena oposición que comprenden en tanto encarnación de la alegoría del espejo: un gemelo es el reflejo del otro y viceversa.³⁸ Relativo al último tema conviene hacer dos aclaraciones: los gemelos no implican necesariamente una relación sanguínea o de hermandad, bien puede tratarse de una entidad idéntica con la que no hay otro vínculo además de esa igualdad —o diferencia especular— física, psíquica y de comportamiento. También ocurre entre personajes con lazos de sangre que comparten similitudes y aspectos opuestos, además de la estrechez en su unión y la rivalidad que los separa.

El concepto de *desdoblamiento* es definido por Bargalló como la doble encarnación alternativa de un solo y mismo individuo que coexisten en un solo y mismo mundo de ficción. El autor aclara que un mismo tipo de doble puede estar presente de distintas maneras en cada obra e integrarse en distintas estructuras. Lo importante para reconocer

³⁷ Bargalló, *op. cit.*, p. 11.

³⁸ Bargalló, *op. cit.*, p. 13.

los “tipos” que postula este autor es identificar las constantes y las variables que conforman cada uno de los relatos, así es como se vuelven visibles las regularidades inherentes al motivo del doble aunque no siempre estén a simple vista.

Hay dos aspectos del doble que pueden diferenciarse en las obras que tienen como eje este tema: el paradigmático y el sintagmático. Ambos se diferencian por la relación que hay entre el yo y el otro. El aspecto paradigmático consiste en la relación entre estas encarnaciones del doble: su semejanza total, el acto de sustitución, el enfrentamiento y el contraste, además del desenlace trágico, con lo cual tenemos los rasgos regulares del motivo. El aspecto sintagmático abre dos posibilidades: en una, las dos encarnaciones se presentan simultáneamente en espacio y tiempo o, por el contrario, hay una escisión y un proceso por el que una encarnación da paso a la otra, es decir, el aspecto sintagmático puede ser la simultaneidad o la metamorfosis.³⁹ Adelanto que en el caso de Eva y Leli, el aspecto paradigmático es fácilmente identificable por todos los elementos que caracterizan la relación entre las niñas, y el aspecto sintagmático recae en la simultaneidad entre Eva y Leli y la metamorfosis en el caso del doble-animal en “El día que fuimos perros”; esto se mostrará en el siguiente apartado en el cual analizo cada uno de los cuentos por separado.

Al tomar en consideración que el desdoblamiento es el resultado de un proceso es pertinente preguntarse acerca de tal proceso, y Bargalló expone una propuesta que señala tres tipos de mecanismos de desdoblamiento distintos: fusión, fisión y metamorfosis. Primero, el desdoblamiento por fusión corresponde a dos individuos que, como su nombre lo indica, se fusionan en uno por medio de la aproximación mutua hasta que alcanzan la identificación y la unidad; en este proceso a menudo se manifiestan la manía persecutoria, la paranoia, la amenaza de muerte y el suicidio. Segundo, el proceso por fisión es su opuesto, en él un solo individuo sufre una división que da como resultado el surgimiento de dos personificaciones luego de que acontece una ruptura que puede ser gradual o repentina. En tercer lugar, el proceso de desdoblamiento por metamorfosis implica que hay una transformación del individuo por medio de la cual se convierte él mismo en otro, entonces ambas entidades no conviven en el espacio y en el tiempo, a diferencia de los dobles que resultan de los procesos de fusión y fisión.⁴⁰

³⁹ César Moreno Márquez, “El deseo de otro o la fascinación de Proteo”, en J. Bargalló, *op. cit.*, pp. 13-16.

⁴⁰ Bargalló, *op. cit.*, p. 17.

Es el mecanismo de fisión el que corresponde a las hermanas Eva y Leli, quienes son una sola entidad en el primer cuento, “La semana de colores”, y que en el último cuento se separan después de haber atravesado tensiones y enfrentamientos que desembocan en su división y diferenciación.

En el doble fisionado que representan Eva y Leli, la otredad, su descubrimiento y su desarrollo es la que marca la diferenciación entre las partes escindidas. Moreno Márquez hace la siguiente pregunta: “¿Acaso la relación y encuentros intersubjetivos dependen esencialmente de la ‘necesidad’ o deseo primordial de un ‘Otro’ que falta al Yo?”⁴¹ Este autor define la otredad como la “percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar en donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte”⁴². Y esto se aplica a un sinnúmero de obras en las cuales el doble representa el deseo del individuo por tener otras experiencias, ser-de-otro-modo, modificarse a sí mismo y a su entorno, la exploración de las posibilidades. El autor lo denomina un “ego experimental”. Este puede ser el caso del desdoblamiento animal que sucede en el cuento “El día que fuimos perros” de *La semana de colores*, en el cual se muestra el acercamiento de las niñas a su diferenciación, no solo una de la otra, sino del lugar al que pertenecen. Al convertirse en bestias, las niñas exploran el mundo “bestial” y violento de lo indígena por un día, pero también el de lo sagrado y la inocencia animal que presencia la muerte pero desconoce el crimen.

Rivera Recio, a propósito del motivo del doble, recurre a Jung para conceptualizar el “desgarro” como la “nostalgia de la perdida unidad que está más allá o más acá de la desencarnada abstracción y de las oscuridades del alma que se inclina hacia el abismo”.⁴³ Aunque emplea un lenguaje poético, se entiende la tendencia hacia la desorganización y la indefinición, un deseo que acompaña al ser humano. Entonces, el “uno” definido genera al “dos”, al otro, para definirse a sí mismo y marcar un límite entre sí y aquello que le es ajeno; por consiguiente, el otro es necesario para que exista el yo, pues contiene la posibilidad alterna del yo. Como corresponde al arquetipo de la sombra, ésta es tomada como una parte inherente al individuo, inseparable y, en algunas culturas, representa al alma sin la cual el individuo no existiría. La sombra, mencionada antes por Rank, es una calca del yo y, a menudo, es la representación física del alma. Si bien es una categoría importante para el motivo, no puedo considerar que Eva o Leli sean únicamente sombras

⁴¹ *Ibid.*, p. 41.

⁴² *Ibid.*, p. 57.

⁴³ Leonardo Rivera Recio, “Dino Buzzati y el combate contra el doble” en Bargalló, *op. cit.*, p. 163.

una de la otra, más bien, se apegarían a la alegoría del reflejo, ambas son yo y también son otro; ambas poseen en sí mismas a su sombra, que se origina a partir de la escisión. La sombra está relacionada con lo que se oculta en la personalidad del yo, con los vicios y los defectos del individuo, y tanto Eva como Leli poseen características ominosas que repelen a su contraparte. Ambas son otredad una para la otra.

Es necesario subrayar que la otredad consiste en una diferenciación de valores propios y antivalores que se manifiestan en aquello que es diferente a lo conocido. Hablar del doble es también hablar de ese otro primordial que es inmanente al yo, a su definición y diferenciación plenas, pues tomo en consideración que el yo es imposible sin describir sus límites y aislarlo de todo lo que está más allá de sí; a su vez, establece relaciones con aquello de lo que se diferencia, ya sea en términos de antagonismo o de complementariedad. A pesar de que el miedo a lo desconocido, a lo ajeno, es natural en el ser humano, Emma León⁴⁴ se centra en lo diferente que se proyecta en los demás seres humanos, similares pero distintos de quienes los definen como otros. Situaciones como la violencia entre comunidades humanas, el racismo y la xenofobia son tratadas por la autora en su estudio que habla a profundidad sobre las emociones, los sentidos, la cohesión en la comunidad, la identidad y la génesis de lo monstruoso en función de lo otro.

León comienza por escribir acerca de la sensibilidad, del papel de las emociones y las sensaciones físicas y orgánicas en la creación de comunidades de seres humanos. Por medio de los sentidos se perciben a otros y se les considera similares a uno mismo, pero también ocurre al revés: la percepción sensorial de algo que nos resulta ajeno desembocaría en el rechazo fundado en estas sensaciones. Por ejemplo, objetivamente no existen los olores buenos o malos, pero se menciona de manera ilustrativa que la diferencia entre olores ha alimentado el racismo y ha contribuido a ser una justificación falaz del rechazo entre clases sociales y etnias. En el cuento “La semana de colores” hay un ejemplo de ello, se describe el olor de Don Flor como algo orgánico putrefacto, así es como las niñas lo perciben al reunirse con él, aunque en ese caso no es una alusión a la diferencia entre las niñas y don Flor, al menos no únicamente, sino que podría ser una evocación de la muerte de don Flor. En fin, el olor sirve sólo como uno de los tantos rasgos que conforman una marca de identidad, escribe Emma León.⁴⁵ Pero también lo

⁴⁴ León, *op. cit.*, p. 165.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 31.

son otros sentidos. La percepción que las niñas tienen de los espacios y de los colores, cuando es ominosa, se relaciona con el descubrimiento de la otredad, como se verá más adelante en “Antes de la Guerra de Troya”.

Además, Emma León menciona un criterio de identidad doble que fluctúa entre hombre y otredad monstruosa. Escribe al respecto que “[el ser humano encuentra] al monstruo donde quiera que se encuentre a sí mismo, ya que esta construcción expresa una parte de sí mismo con su doble caudo de sentimientos de amor y odio, simpatía y aversión [...]”.⁴⁶ El otro —en este caso, el doble— es una encarnación de la posibilidad, de lo que no es pero que podría ser. Un monstruo humano es distinto de uno no humano, pues las semejanzas que comparten con quien lo identifica como monstruoso lo hacen todavía más confuso. En ello participan la indeterminación y la mezcla de elementos aparentemente incompatibles entre sí, como puede ser lo bestial en coexistencia con lo humano, las características propias de animales que se identifican en el otro. Lo que la autora denomina “bestialización cultural” es la comparación que se hace entre los individuos o las culturas a las que pertenecen con lo animal, por lo cual desde el punto de vista de su contrario, ni siquiera se les considera dignos de nombrarse humanos. De ahí viene que una cultura etiquete las prácticas de otra como “salvajes”. Esta incomprensión de la naturaleza del otro —¿humano o animal?— desencadena la confusión, la ambigüedad, la incertidumbre.

Tres constantes en la construcción terátina del otro son identificadas por León en las propuestas del historiador Carlo Ginzburg acerca de los monstruos humanos: primero, la condición ambigua o fronteriza del sujeto que se designa como monstruoso; segundo, la criminalidad y la falta de moral son rasgos que definen al monstruo; por último, la mezcla entre lo humano, lo animal y/o lo sobrenatural.⁴⁷ A grandes rasgos es inevitable notar que el tema del doble moderno se aproxima estrechamente al el otro monstruoso, pues este *Doppelgänger* presentará por lo menos alguno de los tres elementos.

En *La semana de colores*, específicamente en los cuentos de Eva y Leli, esta construcción monstruosa es dirigida hacia varios personajes, tanto hacia Don Flor como hacia los indígenas, pero también sucede entre las hermanas cuando éstas entran en conflicto durante el cuento “El Duende” e incurrir en los crímenes de la mentira y el asesinato.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁷ Carlo Ginzburg, *Historia nocturna*, Muchnik Editores, 1991, p. 41.

1.1.1. La muerte

La tercera constante que Rank enumera en el motivo del doble es la muerte, específicamente la muerte violenta. Es la última consecuencia del enfrentamiento entre el yo y el otro. Otto Rank de nuevo fue el primero en señalar que esta es una de las constantes en los relatos con el motivo del doble. La muerte del doble tendría una repercusión directa en la vida del protagonista y podría llegar a ocasionar también su muerte, a menudo a través de un suicidio que es a la vez un asesinato indirecto, pues busca anular la vida del doble. Con respecto a la tanatofobia, es decir, el miedo patológico a la muerte, el suicidio juega un papel importante al presentar una paradoja, pues parece la única salida que el protagonista encuentra para liberarse de la persecución del doble, al menos en relatos en los que ocurre de esta manera y el personaje opta por quitarse la vida para anular a su perseguidor y escapar de éste —*El Horla* de Maupassant es el ejemplo más renombrado de ello—. Se dice que es una paradoja porque el suicidio es una respuesta al miedo a la muerte y al deseo de autoperpetuación. Reproduzco la siguiente cita de Otto Rank respecto a esto:

El frecuente asesinato del doble, por medio del cual el protagonista trata de protegerse en forma permanente de las persecuciones de su yo, es en verdad un acto suicida. Es, por cierto, una forma indolora de matar a un yo distinto: una ilusión inconsciente de la división del yo malo, culpable de la separación que, además, parece ser la condición previa de cada suicidio. La persona suicida es incapaz de eliminar por autodestrucción directa el temor a la muerte que nace de la amenaza a su narcisismo. Por cierto elige la única salida posible, el suicidio, pero es incapaz de realizarlo de otra manera que no sea por el camino del fantasma de un doble temido y odiado, porque ama y estima demasiado a su yo para inferirle dolor o para transformar la idea de su destrucción en el hecho mismo.⁴⁸

No necesariamente es de esa manera. La tanatofobia puede ser el miedo no a la muerte del individuo sino a la pérdida de su propia identidad, como se expuso en el subtema anterior, una muerte que trasciende lo corporal. Añado que el rechazo que produce el doble es también otra de las motivaciones del suicidio, pues se reconocen en este los vicios y la antítesis de las cualidades del yo. El caso de Dorian Gray sirve para ilustrar tal escenario. No obstante, Garro continúa apenas al margen de la propuesta de Rank en dicha cuestión, pues el intento de asesinato que se da entre Eva y Leli ocurre de manera diferente, como explicaré más adelante. Acerca del doble en relación con la muerte y la identidad, Rosset escribe que “la muerte significa el fin de toda distancia posible, tanto espacial como temporal, de uno mismo con respecto a uno mismo y la

⁴⁸ Rank, *op. cit.*, p. 125.

urgencia de una coincidencia con uno mismo”.⁴⁹ Es una aseveración significativa si se considera que Leli busca la muerte como único medio de evitar la separación definitiva con su hermana Eva, su doble.

La violencia en el enfrentamiento puede ser explícita o hallarse velada tras el engaño hecho por el doble. Una de las formas en las que el desdoblamiento se presenta puede ser por metamorfosis o fusión a través del disfraz, que evoca la falsedad de acuerdo con Emma León y desde el punto de vista del otro monstruoso. En los relatos donde el conflicto gira en torno del engaño y la mentira —por ejemplo, “El Duende” de Garro—, las consecuencias finales de ésta ponen en peligro la vida del protagonista. El doble mismo se relaciona con la falsedad, las dos partes resultantes de la escisión de un todo aparentan ser individuales, pero están incompletas. O bien, de ser el doble la copia del individuo original —como en el caso del reflejo o la sombra—, es una proyección secundaria del yo, es éste quien lo origina. Por supuesto, estos “tipos” de dobles no son mutuamente excluyentes ni están siempre definidos en su totalidad; un doble puede ser resultante de una escisión y aparentar ser individual al mismo tiempo que representa a una sombra o a un reflejo, y viceversa. El engaño que acompaña al doble exige un desengaño que regularmente ocurre tras un acontecimiento violento que puede culminar con el asesinato, el homicidio o el suicidio.⁵⁰

Pero, por cierto, en algunos casos el disfraz puede no ser un engaño sino una forma de desdoblamiento por metamorfosis, lo cual puede ser diferente, ya que el disfraz puede ocultar o revelar algo del individuo y no ser un engaño, sino una forma de desenmascarar un aspecto de éste. De esta manera, el individuo que al disfrazarse se reviste de una forma distinta puede manifestar otra parte de sí mismo que, como es usual, se permite comportamientos que sin disfraz no llevaría a cabo, por ejemplo, la violencia. El ejemplo literario más famoso es de nuevo *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. En caso de Garro, “El día que fuimos perros” concuerda con ello, pues las niñas al tomar el papel de perros desempeñan acciones distintas a las usuales y revelan otra parte de sí mediante el juego que, simbólicamente, es un desdoblamiento. El acercamiento a la violencia al atestiguar un asesinato pueden permitírsele gracias a su forma alternativa.

⁴⁹ Rosset, *op. cit.*, p. 92.

⁵⁰ En *La semana de colores* algunas de las menciones del engaño suelen estar relacionadas con referencias bíblicas sobre el Génesis, el jardín del Edén y los nombres de las niñas, Eva y Leli, que recuerdan a Eva y Lilit. En el capítulo dos dedico algunas páginas a esta cuestión.

Después de mencionar la violencia, finalmente regreso al problema del suicidio a propósito de hablar del desdoblamiento desde el punto de vista del personaje escindido. En esencia, el tema del doble, el *Doppelgänger* y el desdoblamiento trata no del otro personaje idéntico y antagónico o complementario del protagonista, sino de la experiencia de éste al saberse dividido, arrancado de un todo original que compone su identidad. El individuo sospecha que la muerte es el único medio para recuperar esa parte de sí que habita más allá de sí mismo. Es la forma más compleja de describir el sentir del desdoblamiento en los personajes, el anhelo por la unidad al que aspiran el tío Boni y las niñas, pero que pueden conseguir —supuestamente— tan sólo con la muerte. Para Elena Garro ésta es una promesa de restauración del vínculo entre todos los seres vivos, lo que une a Eva y a Leli con el general Rueda Quijano, con el tío Boni, incluso a una con la otra. En el capítulo tercero abundo en esta cuestión por su relevancia en la intertextualidad con el romanticismo.

Para concluir este primer subtema hago un necesario resumen las funciones del doble en tanto doble mítico y doble moderno. Primero, el doble mítico tiene la función de representar la división primordial del todo que da origen al mundo o al universo en diferentes cosmovisiones. El doble moderno recupera tal significado pero, al contrario del equilibrio que supone la dualidad mítica, representa la ruptura del individuo con su yo espiritual y con aquello que lo conecta a la unidad primigenia de la que parten todos los seres, y tiene una connotación que se relaciona con la soledad, la otredad, el anhelo por el otro y la imposibilidad de la comunión; además —no en todos los casos, pero sí en muchos de ellos— de la construcción monstruosa de la otredad.

1.2. *La semana de colores*: narración de un desdoblamiento
En *La semana de colores*, los cinco cuentos que seleccioné para propósitos de este trabajo, es sencillo identificar el motivo del doble a la luz de los conceptos acerca de éste que he enunciado en la sección anterior. Una vez que he explicado qué es el doble y las generalidades sobre su presencia en la literatura occidental, así como su origen mítico, además de las características particulares que lo revisten en la modernidad, resulta inevitable notar su relevancia en estos cinco textos de Garro, en el dúo que conforman Eva y Leli como personajes escindidos y desdoblados.

Por “narración de un desdoblamiento” me refiero a los elementos puntuales por medio de los cuales Garro cuenta la historia de las hermanas Eva y Leli como una escisión que genera un desdoblamiento después de haberlas presentado a manera de una totalidad dual, cuyas partes no alcanzan siquiera a verse como una balanza u oposición complementaria debido a la identidad —entendida como igualdad— entre ambas niñas. Gradualmente ocurre la separación en cada cuento, pero se anuncia desde el comienzo de la historia de Eva-Leli. Ésta genera a los dobles rivales, opuestos, unidos tanto por el antagonismo como por la complementariedad inherente a la tensión que comparten; así mismo sucede en la mayoría de las historias modernas cuyo eje es el motivo del doble, y aunque en Garro la complejidad de los cuentos no puede reducirse a tal, afirmo que el doble un papel crucial para comprender la ruptura y la soledad que la autora atribuye a sus protagonistas y a quien termina aislada al final: Leli, que pasa a ser llamada “Lelinca” por su hermana.⁵¹ Estos elementos puntuales incluidos por Garro en sus cuentos son adjetivos, imágenes, frases, la elección del narrador en cada relato, además del orden que da forma al cuentario y que fue seleccionado por la autora de manera deliberada a juzgar por la unidad de sentido que constituyen en conjunto.

Como mencioné al inicio del capítulo, la crítica especializada en Garro ha estado de acuerdo en considerar *La semana de colores* una estructura que puede ser leída como una serie de cuentos enlazados entre sí. Sin importar lo atemporales que pueden parecer los cuentos, ya que en ninguno de ellos se alude a acontecimientos que se dieron en los demás, tomo en cuenta la transformación progresiva de la relación entre Eva y Leli para afirmar que la discordia y la escisión van gestándose desde el comienzo hasta desembocar en la separación y la despedida en el último cuento.

1.2.1. Estructura del cuentario

El libro lleva por título el mismo del cuento que presenta a las hermanas, “La semana de colores”, pero no es el primer cuento del libro. El resto presentan elementos que coinciden con los que están presentes en los de Eva y Leli, como la dualidad y el desdoblamiento⁵². Luz Elena Gutiérrez ha propuesto con acierto la lectura de estos cuentos como una novela

⁵¹ Lelinca es también el nombre de la protagonista de *Andamos huyendo Lola* (1980). En ese cuentario, Lelinca y Eva adultas rememoran historias de su infancia en las que Eva y Leli comparten una época dorada que será recordada como paradisíaca y a la que les es imposible volver.

⁵² Sería enriquecedor realizar un estudio del resto de los cuentos a la luz de tales motivos, dualidad y desdoblamiento, al igual que me propongo hacerlo en este trabajo con los cuentos seleccionados. Por su complejidad esto proporcionaría material suficiente para otra investigación.

corta,⁵³ aunque ella no consideró aún “Nuestras vidas son los ríos” al haber sido agregado de manera posterior a la colección *La semana de colores*. Yo lo considero el cierre ideal para la historia de Eva y Leli. Ahora explico cuáles son los puntos que conectan entre sí cada uno de los cuentos que he seleccionado, con ello pretendo demostrar su conexión sucesiva y la razón por la cual llevan un orden narrativo idéntico al que tienen en el cuentario.

Primero se muestra a Eva espiando a las criadas y, después, a Leli junto con Eva a la hora de la comida. Basta decir que en el primer cuento las niñas son indistinguibles una de la otra; cualquiera de las dos responde a lo que otros personajes dicen a una sola de ellas y el narrador se refiere a ambas en plural, a veces, sólo como “las niñas”.

—Ya van cinco viernes seguidos —dijo Leli haciendo un gesto de desagrado.

Su padre la miró.

—Es una vergüenza que todavía no sepas los días de la semana.

—Sí los *sabemos* —protestó Evita.⁵⁴ [Las cursivas son mías.]

A partir de ese momento, y durante este cuento nada más, el narrador describe las experiencias de las niñas al abarcarlas a ambas como si fueran una entidad única; cuando conversan entre ellas expresan dos partes de un discurso único. Todo lo que le ocurre a una le ocurre también a la otra durante la primera parte del cuento, el padre se refiere a ellas también en plural. “Ellas *veían* sus muros rotos...”, “De una carrera *llegaban* hasta la alberca...”, “Si *morían* en martes, *verían* a través de sus paredes...” (p. 64) [las cursivas son mías]. Más adelante, en una conversación con el padre, alguna de las niñas habla con él pero es imposible saber cuál de las dos es, o incluso si ambas participaron del diálogo. El primer cuento de Eva y Leli continúa así, lo cual lo hace una experiencia compartida con ambas hasta el final cuando, por primera vez, ambas difieren cuando Rutilio habla con ellas.

—¿Dejaron la puerta abierta? —preguntó Rutilio.

—No sé... —respondió Evita.

—Sí, sí... —asintió Leli.

—Eso se dice, que fueron ustedes las que dejaron la puerta abierta... (P. 74)

En “El día que fuimos perros”, segundo cuento protagonizado por Eva-Leli, inicia a todas luces la separación. A diferencia del cuento anterior, este es el primero narrado por

⁵³ Luz Elena Gutiérrez de Velasco, “El regreso a la ‘Otra niña que fui’ en la narrativa de Elena Garro” en Pasternac, Domenella y Gutiérrez de Velasco (Eds.), *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas* (1ra ed.). El Colegio de México. 1996.

⁵⁴ Elena Garro, “La semana de colores” en *Obras reunidas I. Cuentos*, Fondo de Cultura Económica, p. 64. Todas las citas de Garro que corresponden a esta obra, a partir de ahora las señalaré en el cuerpo del texto únicamente con el número de página.

Leli. Aún están de acuerdo en sus decisiones y comparten los mismos juegos casi sin intercambiar palabras, pero los primeros signos de rivalidad comienzan a hacerse evidentes conforme las niñas buscan su identidad y se diferencian una de la otra al elegir una llamarse Cristo en su forma de perro y, la otra, Buda, en una suerte de competencia por ese carácter divino. La escisión se anuncia desde que entran al “otro día”, el día en que fueron perros, durante el cual se separan de sus identidades como Eva y Leli; pero el momento definitivo en que las niñas sufren esa separación del otro día, del juego y de la unión con su identidad animal-divina tiene lugar cuando presencian el asesinato: “Un ruido seco *partió en dos* la otra tarde, y abrió un agujerito en la frente del hombre arrodillado” (p. 78) [las cursivas son mías].

Hacia el final del cuento es Eva quien se aferra a la fantasía después de haber atestiguado el horror de un asesinato; ambas han perdido la inocencia y se han separado de lo que en sí mismas era divino y animal para entrar en el mundo de los hombres, el mundo del *crimen*, como lo llaman los personajes, que en “La semana de colores” todavía les resultaba incomprendible⁵⁵. Esto es notorio en el hecho de que en el primer cuento fueron incapaces de notar que don Flor había sido asesinado por las días de la semana de colores y que su traje color bugambilia no era sino la sangre extendiéndose en el patio, o que el aroma que desprendía era, probablemente, el hedor de la descomposición.⁵⁶ El que hayan sido capaces de hablar con don Flor mientras él estaba muerto implicaría que podían hablar con los muertos al resultarles incomprendible el concepto de muerte, aun más, el del asesinato. Mas en “El día que fuimos perros” fueron testigos muy cercanas de una escena de tal violencia que las trastornaría para siempre y que comenzaría a separarlas no sólo de su inocencia y unidad primordiales, sino también entre ambas, de su vínculo de hermanas.

La separación completa se da en “Antes de la Guerra de Troya”; el título del cuento, ese “antes” es lo que determina la nostalgia, el punto de ruptura irreparable que aísla a las niñas una de la otra para siempre y las lleva a descubrirse a sí mismas en su incompletud y soledad a las que se enfrentarían durante el resto de sus vidas. De nuevo es Leli quien cuenta la historia; a partir de ese momento ella se convierte en la protagonista del cuentario que añora a Eva y a lo que de sí misma hay en su hermana. La unión de las

⁵⁵ “La idea de la muerte es aún festiva para Leli y Eva, sigue siendo una forma lúdica, un juego asombrado de la infancia [en “La semana de colores”]. Glantz, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 32.

hermanas es también la unión entre lo espiritual y lo material a juzgar por la cita que transcribo a continuación:

Antes de la Guerra de Troya los días se tocaban con la punta de los dedos y yo los caminaba con facilidad. El cielo era tangible. Nada escapaba de mi mano y yo formaba parte de este mundo. Eva y yo éramos una.

—Tengo hambre —decía Eva.

Y las dos comíamos el mismo puré, dormíamos a la misma hora y teníamos un sueño idéntico. (P. 81)

En la misma página, Leli continúa: “La voz de Eva era la mía”. La identidad entre las hermanas que ya era evidente en los relatos anteriores es, en este cuento, un recuerdo de Leli que advierte la inminente escisión al ser contada como algo remoto. Tras la ruptura ambas se reconocen a sí mismas y una a la otra en su soledad compartida. Leli describe cómo se miran por primera vez, descubre que Eva es “otra persona que no fuera yo misma”, “Era *otra*” (p. 85).⁵⁷ El mundo se transforma por completo junto con ellas y Leli, que sólo habla de su propia experiencia al desconocer hasta entonces la visión que su hermana tiene de las cosas, descubre la soledad, la experiencia de la individualidad. Después de la soledad, descubre el amor como único vínculo que la une a su hermana, el cariño que antes desconocían puesto que no lo necesitaban, ya que eran una misma entidad. Leli cierra la historia al recordar que “Antes de la Guerra de Troya fuimos dos en una”, y al final, después de la separación de esa unidad primordial, la soledad es absoluta cuando el mismo personaje expresa: “Sólo nos dejaron *solas*, rondando, rondándonos, sin tocar nada *nunca más*”.⁵⁸

La violencia es una constante en cada cuento, pero el “El Duende” presenta su versión más desgarradora: el acto violento se da entre las niñas. El narrador vuelve a mirar los hechos desde fuera, tal como Estrellita Garro, que es testigo de todo. Estrellita es la hermana pequeña de las protagonistas, observa desde los tejados y es la única que tiene

⁵⁷ Fezzardi escribe al respecto de “El día que fuimos perros” y “Antes de la guerra de Troya” que: “La cohesión profunda que encierra a las niñas en un mundo armonioso e impenetrable para la realidad externa [en “La semana de colores”] es afectada por una ruptura que marca una separación permanente y que se intenta inútilmente calmar por medio de un instrumento ambiguo y engañoso: el lenguaje [las afirmaciones de afecto, la mentira de Eva en “El Duende”]” en Claudia Fezzardi, “Tiempo fragmentado y palabras engañosas: la ruptura del orden temporal y lingüístico en algunos cuentos de Elena Garro”, en *Letras Femeninas*, vol. 29, núm. 1, Número especial Vida y Ficción en la obra de Elena Garro, 2003, p. 115.

⁵⁸ Es necesario hacer una mención del cuento “El robo de Tiztla” que está entre “Antes de la Guerra de Troya” y “El Duende”, pues he decidido no estudiarlo en este análisis porque sólo una de las niñas, Eva, participa del relato. Sin embargo, después de la separación que se da en el cuento anterior a este, es significativo que sea únicamente Eva quien toma parte de los acontecimientos en esa ocasión. Leli ya no es parte de Eva, quien obra por su cuenta.

un contacto auténtico con el duende. En este cuento Leli intenta matar a Eva. El asesinato no tiene la intención específica de dañar a Eva, más bien, su hermana Leli desea evitar que su propia muerte la separe de ella y es por eso por lo que busca la manera de arrastrarla consigo. Es la soledad en la que está inmersa Leli y su temor a que sea irreversible lo que la lleva, paradójicamente, a quedarse sola debido al rechazo de su acto violento, y es también lo que al final del cuento tiene como consecuencia su aislamiento y el rechazo de sus seres amados.

El último cuento del libro es “Nuestras vidas son los ríos”. En él se encuentra el momento de la separación definitiva entre las niñas aunque se muestra de manera sutil. Al inicio están juntas, conversan acerca del fusilamiento del general Rueda Quijano, pues lo leen juntas en el periódico y ven las fotografías. A diferencia de las conversaciones que sostenían al inicio del cuentario, cuando son presentadas, cada una parece tener pensamientos independientes, contradecir a la otra y, en pocas palabras, *conversar*. Al inicio únicamente expresaban en voz alta algo que ambas compartían en pensamiento y emoción, pero no tenían la necesidad de comunicarse entre ellas por medio del habla, puesto que sentían y pensaban lo mismo. Ceferino, el mozo del tío Boni, llega sólo por Leli porque el tío la ha invitado a su casa. A partir de entonces hay dos momentos que definen la despedida entre Leli y su hermana:

—*Good bye!* —le dijo a su hermana con voz *desdeñosa*, y salió a la calle, seguida de Ceferino. (P. 149)

[...]

Ella haría lo mismo: iría de frente a quebrar sus días, andando al paredón, balanceando los brazos, sonriendo *desdeñosa* por anticipar el día, y luego les diría a “los otros”: *Good bye* y abriría de golpe al siempre día de la muerte, en donde vivían los ángeles anaranjados de espadas relucientes. (P. 152) [Las cursivas son mías.]

Leli considera a su hermana parte de “los otros”. No obstante toma como referencia la mención sobre los ángeles anaranjados que ha sido una idea de Eva. Leli no termina por resignarse a la soledad que encontró desde la separación de su unidad con Eva. En este cuento Leli comprende por primera vez la muerte a la que ha estado expuesta desde el primero, “La semana de colores”, todo cuanto experimenta en el presente le parece absurdo puesto que es efímero y desembocará inevitablemente en la muerte. La idea de la reencarnación queda en el olvido gracias a la metáfora de los ríos como las vidas de los individuos y el mar como la muerte única que los une a todos sin distinción. Una vez más se presenta, gracias al tío Boni, un potencial suicida, la posibilidad de anular la soledad de los individuos por medio de la muerte: “...y Leli supo que allí en el mar todos éramos el mismo, y que nunca más el general Rueda Quijano iría *solo...*”, “...un mar azul de

soles amarillos” (p. 154). La imagen de la muerte como un estado ideal de indiferenciación es propuesta a la niña por parte del tío Boni. Sólo a través de ella aspira Leli a anular la escisión fundamental.

En síntesis, *La semana de colores* narra la historia de dos niñas que comienzan como un ente único que se separa a medida que comienza su individuación y concluye con la soledad. La promesa de la muerte aparece como única solución a la soledad individual a la que está sometida Leli, la protagonista a quien se sigue después de la ruptura en el binomio Eva-Leli.

1.2.2. El desdoblamiento en *La semana de colores*

El doble y sus manifestaciones a manera de gemelos, otredad y desdoblamientos es central para explicar el movimiento de la historia de Eva-Leli en *La semana de colores*. Si el cuentario narra una historia que, entre múltiples temas, toca la identidad, sus tensiones y sus contradicciones, es necesario observar el proceso de separación gradual que las niñas pasan en cada una de las historias, cuyo orden determina la forma de leer dicho proceso además de que une todos los cuentos en una trama global y en una unidad de sentido que remite al problema de la identidad de los personajes del cuentario. En el apartado previo a este hice notar la manera por la cual los cuentos se enlazan para dar forma a una historia sobre la escisión de Eva-Leli, pero tal desdoblamiento como proceso de individuación no es la única manifestación del motivo del doble, de las dualidades y de los procesos de separación. Alrededor de las niñas confluyen eventos que separan el mundo en dobles, tanto en su manifestación mítica como en la moderna. Cada uno de los cuentos tiene una manera específica de emplear el motivo del doble para problematizar la identidad de Eva y Leli.

“La semana de colores”

Este cuento presenta a las niñas que, juntas, protagonizan varios de los cuentos subsecuentes del libro. Un narrador extradiegético muestra primero a Eva, que escucha la conversación de las criadas Candelaria y Tefa. Ellas hablan acerca de un personaje central en este cuento: don Flor, el dueño de las días. Las criadas se refieren a él con temor, como si fuera más que un chisme: algo prohibido. Candelaria se niega a compartir con Eva lo que sabe. A partir de ese momento y por el halo de misterio que desprende la figura de don Flor, las niñas comienzan a interesarse por él y por la semana de colores, conformada por las días, siete mujeres que viven con el misterioso hombre. Las días son

personificaciones de un orden temporal, días de la semana, que corresponde a otro ámbito ajeno al de la casa, las niñas y los criados, es incomprensible para Eva y Leli, les genera fascinación, curiosidad. Este orden distinto de los días es un conocimiento que Eva y Leli comparten juntas y que coincide con el calendario.

—¿Qué día es hoy? —preguntó Eva a la hora de la comida.

—Viernes —contestó su padre.

—¡Hum! —comentó incrédula.

Las semanas no se sucedían en el orden que creía su padre. Podían suceder tres domingos juntos o cuatro lunes seguidos. Podía suceder también lunes, martes, miércoles, jueves, viernes, sábado y domingo; pero era una casualidad. ¡Una verdadera casualidad! Era mucho más probable que del lunes saltáramos bruscamente al viernes y del viernes regresáramos al martes. (P. 63)

Eva es la primera en iniciar la conversación en torno del tema de los días y de la posibilidad de la existencia de un tiempo distinto al impuesto en su casa. Leli interviene poco después, pero a lo largo del cuento no hay mayor distinción entre lo que dicen una o la otra. Ambas comparten experiencias, pensamientos y momentos en los cuales su sentir es idéntico.

—Ya van cinco viernes seguidos —dijo Leli haciendo un gesto de desagrado.

Su padre la miró.

—Es una vergüenza que todavía no sepas los días de la semana.

—Sí los sabemos —protestó Eva. (P. 64)

La discusión con su padre concluye con una respuesta de Eva aunque él no le hablaba a ella, sino a Leli, y no hay posterior participación de Leli en esa conversación, de manera que se refuerza la conexión en la experiencia y las opiniones de ambas, al punto en que es indistinto quién responde. También ocurre en párrafos posteriores en los que el narrador se refiere a las niñas en plural, realizan las mismas actividades juntas y otros personajes se refieren a ellas como un conjunto: “Las sacaban del agua y las sentaban a la mesa. Los viernes eran días llenos de sed. Por las noches el ruido de los muros quebrados no las dejaba dormir” (p. 64). De la misma forma que sus respuestas son idénticas ante los adultos, las niñas también tienen una concepción idéntica de la muerte al escuchar a Rutilio mencionarla cuando preguntan qué día es y él responde “Para qué quieren saberlo, si cualquier día es bueno para morir” (p. 64). La comprensión que los adultos tienen del tiempo, ya sean los sirvientes o sus padres, no coincide con el tiempo que habitan las niñas, éste no se relaciona con el calendario sino con la percepción y los sentidos: los colores, las sensaciones, la distancia entre uno y otros días. Una de las primeras manifestaciones de la otredad es esta: el aislamiento de Eva-Leli en su tiempo infantil, la incomprensión e incompatibilidad entre ellas y quienes las rodean.

—Papá, ¿qué día es hoy?
 —Domingo.
 —Eso dice el calendario de la guitarrita, pero no es cierto.
 —Eso dice el calendario porque eso debe decir. Hay un orden, y los días son parte de ese orden.
 —¡Hum...! No lo creo —insistió la niña.
 [...]
 —El señor no sabe nada —afirmaba Evita.
 —Vamos a ver a don Flor...
 El Rey Felipe II las oyó desde su retrato.
 —¡Chist! Está oyendo...
 —Lo miraron en la pared, vestido de negro, oyendo lo que ellas murmuraban, junto a la mesita en donde merendaban las natillas, cerca de las cortinas del balcón. (P. 64)

Resalto una vez más la indistinción entre Eva y Leli en la discusión con su padre y en la curiosidad por penetrar en un orden distinto al que se impone en la casa. Don Flor es la clave para ello, por lo cual desean acercarse a lo que consideran que podría ser verdadero, más cercano a su propia percepción de los días: la semana de colores. Eva y Leli habitan un punto medio entre lo indígena representado por don Flor y las mujeres — profano, prohibido desde el punto de vista del catolicismo—, y las costumbres españolas de su padre, reforzadas por el catolicismo de los criados que los hace cómplices del “señor”, a quien dejan de llamar papá para referirse a él de esa manera después del desacuerdo. Esa forma de llamarlo podría deberse a un distanciamiento con respecto de él, ya que son los criados quienes lo llaman así; o bien, podría ser una identificación del padre con “Nuestro Señor Jesucristo”, la figura de autoridad que los criados usan para asustar a las niñas.

Eva y Leli, siempre en comunión hasta este punto, son una sola entidad que se diferencia del resto del mundo por las características que poseen y que no encuentran en los otros, a saber: las personas de su casa y, después, el mismo don Flor. Al principio lo miran desde la colina de girasoles gigantes, “desde su altura estratégica”, “dominando el patio y el corral de la casa de don Flor”, que “les quedaban al alcance de la mano” (p. 65). Encontrarse arriba de la casa de don Flor les brinda un panorama lejano desde el cual se sienten seguras y con poder sobre lo que observan, desde donde adquieren el conocimiento de las días sin estar en un contacto directo con aquellas mujeres o con el hombre que las controla. Las niñas desafían el orden establecido en la casa a través de una comparativa con la casa de don Flor, pero tampoco pertenecen a ese otro orden y sólo aluden a él por la necesidad de rebelarse y fundamentar su percepción del tiempo.

Respecto a don Flor, la narración menciona sus características que lo diferencian del resto de los hombres, algunas de ellas, femeninas: “Don Flor no se vestía de blanco, como

los otros hombres, ni llevaba pantalones. Su traje era largo, color bugambilia y parecía una túnica. Llevaba el cabello cortado a la ‘bob’, *igual que las niñas*” (p. 65) [las cursivas son mías]. El compartir este rasgo con las niñas y subrayar en que su vestimenta era distinta, por ejemplo “sus dedos cargados de anillos” (p. 67) que se mencionan en más de una ocasión a lo largo del relato, refuerza sus rasgos andróginos que lo asocian con las divinidades mesoamericanas, tal como lo expresé en el tema previo, y con un sentido de ser anteriores a la escisión que define lo masculino o lo femenino por medio de su diferenciación.

Durante la visita a don Flor, las niñas actúan de manera idéntica, al grado en el que el narrador se refiere a ellas como “las niñas”, al igual que don Flor mientras les habla, y cuando alguna de las dos responde, lo hace en plural. Este personaje personifica una dualidad ominosa y poseedora de poderes incomprensibles para las niñas; su poder radica en el conocimiento y en el control del tiempo a través de las días; con características tanto femeninas como masculinas en su indumentaria e incluso en su nombre, la dualidad que encarna recuerda a Ometéotl, el dios dual de la cosmovisión mesoamericana. Así la autora hace un contraste directo entre lo que representa a lo criollo —la casa de las niñas, Felipe II, el padre, el catolicismo— y lo prehispánico —el orden distinto del tiempo, la dualidad divina—. Uno y otro se excluyen mutuamente en tanto que representan lo otro, y en caso de don Flor, lo monstruoso. “¿Fueron a la casa de don Flor? ¡Les va a caer *el mal!* ¿No saben que no es católico? Se lo voy a decir a sus padres” (p. 65) [Las cursivas son mías]. Candelaria reprende a las niñas por acercarse a don Flor, y aunque ella pertenece a la servidumbre de la casa, no a la parte criolla de ésta que estaría relacionada con los señores de la casa, es cercana a la fe católica que la une con lo español y ve aquello que no pertenece al catolicismo como algo malo, como lo otro. Esta clase de oposición no es un desdoblamiento sino una proyección de los propios valores de los personajes en las características de lo ajeno que se convierten en vicios al desacatar la propia fe. En tal sentido, don Flor constituye una otredad monstruosa para los criados de la casa.

Para las niñas esto no es así al inicio del cuento: Eva y Leli perciben a don Flor y al conjunto de mujeres de una manera distinta. Ya que ellas desafían los juicios y la definición católica que las personas de la casa profesan, manifiestan curiosidad por aquella otra realidad que representa para ellas la semana de colores. A continuación reproduzco un fragmento largo de la obra para ilustrar lo anterior:

Se veía muy bonito el corro de los Días. La semana junta era como el arco iris y salía sin que lloviera. Una tarde don Flor se acercó al Jueves, que tejía un ixtle blanco y le puso

en la punta de la trenza negra una flor naranja de nopal. La flor era del color de su vestido. Eva y Leli se quedaron sentadas en la colina toda la tarde, a pesar del calor que bajaba del cielo y subía de la tierra. No podían dejar de mirar la flor naranja sobre la trenza negra. [...]

—¡Lástima que no tengamos trenzas negras!

Por la noche su casa iluminada resplandecía como la flor naranja sobre la trenza negra del Jueves.

—¡Hoy es jueves! —anunciaron radiantes.

Felipe II las miró con disgusto. Les pareció que quería darles una bofetada.

—Confunden los días. Están embrujadas... —suspiró Candelaria, acercándoles el cestito de los bizcochos. (P. 66)

La visión mágica que las niñas tienen de don Flor y las días puede depender en gran medida de su anhelo por lo desconocido, su fascinación por lo mágico y su desconocimiento de la realidad de aquella casa desde el interior, pero también del rechazo hacia las personas de su propia casa y al orden establecido que impone el calendario. Al entrar a la casa de don Flor y encontrarse con él descubren un mundo incomprensible para ellas que, además, les resulta terrorífico al punto en que vuelven a encontrar reconfortantes el calendario “de la guitarrita” y el retrato de Felipe II. Repetidamente don Flor señala ruidos, imágenes y aromas que las niñas no son capaces de percibir en absoluto, como si estuvieran en realidades diferentes o sus habilidades sensoriales fueran distintas; a la vez, notan estímulos que él parece pasar por alto.

—¿Oyen? —preguntó el hombre con voz extraña.

—Las niñas lo miraron sorprendidas. En el cuarto de puerta y muros rojos no había nadie, ni se escuchaba ningún ruido.

—¿No oyen los chicotazos? —insistió don Flor.

Las niñas miraron sus ojos secos y alertas, su cara tendida hasta unos ruidos que ellas no escuchaban. Don Flor parecía complacido, extrañamente complacido.

—Oigan.

En el cuarto sólo había un olor terrible. No sabían si agradable o desagradable. (P. 68)

El recorrido por los cuartos de las días se prolonga de manera similar en cada uno de ellos: todos están vacíos y tienen escritos en la puerta el nombre del día correspondiente junto con un pecado y una virtud. Es notoria, una vez más, la dualidad que albergan cada una de estas figuras, lo cual lleva a la imposibilidad de comprenderlas que las niñas sufren durante cada revelación que se les hace en su visita. El narrador destaca la incomprensión, la confusión y el miedo de Eva-Leli a medida que don Flor les presenta a las días por medio de descripciones que resaltan tanto sus virtudes como sus vicios. La imagen que adquieren de esa realidad que desde la cima de los girasoles parecía idílica se vuelve monstruosa en cuanto la conocen. Al final, su deseo por retornar a lo conocido, lo familiar, por afiliarse al orden que su padre y los criados establecieron, les resulta mucho más seguro que continuar en la casa de don Flor.

Las niñas ya habían olvidado sus temores. Veían los ojos de don Flor y olían las corrientes de aromas que salían por las rendijas de las puertas de colores, para juntarse en el centro del patio y formar un remolino de vapores. Nuestro Señor Jesucristo no las había castigado y lo único que querían era volver a su casa, en donde las paredes y el jardín olían a paredes y a jardín.

[...]

Las niñas se miraron asustadas, querían irse a su casa y estar cerca de Felipe II y de Candelaria. Don Flor y su casa redonda les daba miedo. (P. 72)

Más adelante:

Se echaron a llorar. Su padre les explicó que los días eran blancos y que la única semana era la Semana Santa: Domingo de Ramos, Lunes Santo, Martes Santo, Miércoles Santo, Jueves Santo, Viernes de Dolores, Sábado de Gloria y Domingo de Resurrección. Pero era difícil olvidar a la semana de colores encerrada en la casa de don Flor.

—¿Cuál es el día que necesitan ver en sangre? ¿Cuál? ¿Cuál?

—Ya se quedaron como pájaros locos, brincando de la Semana Santa a la Semana de Colores encerrada en la casa de don Flor —les dijo Candelaria al correr el velo del mosquitero, que resultaba ineficaz para protegerlas de la pregunta de don Flor. (P. 73)

Sin importar cuánto se esfuerzan por retornar al orden del calendario y de la Semana Santa, las niñas no dejan de escuchar la voz de un don Flor que, al final del relato, se revela como un personaje fantasmagórico. A partir de ese final concluyo que las niñas no sólo viven en un punto intermedio que colinda con lo criollo y lo indígena, sino que también habitan el intermedio entre la vida y la muerte, facilitado por su inocencia infantil, por su cercanía con la unidad primigenia y, además, por la vista privilegiada que les brinda la colina de los girasoles. Llamo a esto zonas de umbral y, a ellas, personajes de umbral, a lo cual dedico el capítulo posterior a este. En ese punto de sus vidas las niñas piensan rara vez en morir, y si lo hacen es sólo porque alguno de los adultos —Rutilio en este cuento— mencionan la muerte. Ellas se quedan como “pájaros locos, brincando de la Semana Santa a la Semana de Colores” (p. 73), según Candelaria. La indefinición de las hermanas es un motivo de horror para Candelaria; desde el inicio se muestra recelosa hacia ellas por la curiosidad morbosa hacia lo que, para ella, es prohibido.

Reconozco las siguientes manifestaciones del doble en “La semana de colores”: primero, el doble mítico encarnado por el dúo Eva-Leli, como gemelas⁵⁹ y como dualidad de un todo unitario; segundo, la oposición entre lo criollo y lo indígena que se muestra en el contraste entre don Flor y la casa —señor y servidumbre—, engloba la diferencia entre el tiempo de la semana de colores y la Semana Santa; por último, la dualidad mítica que representa don Flor —y las días— como figura divina o con poderes místicos y atributos

⁵⁹ No hay una mención explícita de que Eva y Leli sean gemelas en el sentido estricto, pero funcionan como gemelas en tanto hermanas idénticas que conforman una sola entidad.

tanto masculinos como femeninos, de pecado y de virtud. De tal forma el mismo personaje que representa el doble mítico desde un punto de vista, el de las niñas al inicio y el del narrador, es también el doble monstruoso de la modernidad que vuelve irreconciliable lo indígena con lo católico y lo moderno, que más tarde pasa a ser también la visión que las niñas tienen sobre él.

Es preciso volver a la figura dual Eva-Leli, ya que es el eje que articula los cuentos como un relato de desdoblamiento: en “La semana de colores” se da a conocer su completud como entidad única, la identidad de Eva-Leli. Don Flor juega un papel decisivo en la historia de Eva y Leli porque es él quien predice la separación entre ambas, la anuncia desde este cuento, que es el primero en el que ellas se presentan y hasta ese momento permanecen unidas como si fueran la misma persona. Es al momento de su encuentro, al “leerlas”, cuando hace tal revelación:

Al cabo de un rato se inclinó sobre Leli, colocó un dedo entre sus ojos y la miró con fijeza.

—Tú te vas a ir del otro lado del agua.

Cuando retiró el dedo de la frente de la niña, ésta pensó que le había quedado un agujero. Don Flor sacudió las manos, como si las tuviera mojadas, se volvió a mirar a Eva y colocó otra vez su dedo oscuro sobre la frente pálida de la niña.

—Y tú...

Guardó silencio, parecía perplejo. Retiró el dedo de la frente de la niña y le cogió una rodilla.

—Voy a leer tu rodilla.

Se inclinó con presteza sobre la pierna llena de tierra de la colina y así estuvo largo rato. Evita no se movió.

—Tú no te vas. Tú te quedas en medio de estos días.

—¿Cuáles? —preguntó Eva asustada.

—Éstos. Aquí estamos en el centro de los días. (P. 67)

Este diálogo con don Flor provoca la confusión de Eva y predice la separación de las hermanas. Dada su cercanía y lo idénticas que parecen tanto en apariencia como en su manera de proceder en el mundo, su visión de los otros y la estrechez que las hace una diada indisoluble, resulta inconcebible pensar que las niñas tomarán caminos separados. Cuando antes de leerlas don Flor les dice con tristeza “Entre ustedes y yo hay toda el agua del mundo” resalta la diferencia entre las niñas criollas y él, un brujo indígena que practica rituales que ellas no comprenden y las horrorizan, pues son diferentes a todo lo que conocen.

El cuento concluye con las niñas que sufren el horror de haber hablado con don Flor, que ya no pueden reconciliarse con la lógica temporal de la Semana de Colores o con la de la Semana Santa. Puedo afirmar, entonces, que uno de los problemas que trata este cuento, como lo hace todo el cuentario, es el de la identidad. En este caso el problema de

su identidad es que oscilan entre lo indígena y lo español, las costumbres del brujo y las de sus padres; unas les son llamativas y las otras les producen aburrimiento. Por más que deseen al final retornar al mundo conocido ya han vivido la experiencia de acercarse desde dentro al mundo de las días y don Flor, no pueden desconocerlo aunque haya terminado horrorizándolas, aunque lo descubrieran como otro monstruoso incapaz de vincularse con lo que conocen debido a su crianza católica y criolla. Por lo tanto, las niñas se desvinculan de ambas cosmovisiones y se quedan sin algo que las integre con el mundo que habitan. La primera escisión es la separación entre la diada Eva-Leli y el mundo; el par de niñas es confinado a la alienación y a la soledad, pero ellas permanecen unidas hasta este momento de la narración.

“El día que fuimos perros”

En el segundo cuento que protagonizan Eva-Leli ocurre también la segunda escisión, se desdoblan en “formas” animales por medio del juego y se separan de sus dobles bestiales. En “La semana de colores”, después de la separación del mundo, las niñas conservan ese vínculo tan estrecho que las hace prácticamente indistintas una de la otra. Por primera ocasión, la narradora parece ser una Leli adulta que rememora el día en cuestión y comienza como a desarrollar la trama en primera persona narrativa. Eva y Leli están juntas, tan próximas que parecen una misma al comienzo.

El cuento narra dos días: el día en que Eva y Leli fueron perros y la víspera de ese día. Las niñas habían pedido quedarse cuando sus padres y sus hermanos se marcharon de la casa debido al calor de agosto, los únicos que permanecen ahí son los sirvientes y ellas están apartadas de ellos, son ajenas a sus prácticas, a su mundo. “No *teníamos* nada que hacer, ni nadie a quién preguntarle qué hacer. En la cocina, los sirvientes se acurrucaron alrededor del brasero, para comer y dormir” (p. 76) [las cursivas son mías]. Lo mismo que en el cuento previo a este, “La semana de colores”, ambas niñas comparten una misma voluntad y permanecen juntas; sus acciones, contadas por Leli, son las de ambas. La víspera al día en el que se centra el cuento determina la decisión de hacer que el día siguiente sea distinto. Eva y Leli, solas, apartadas de su familia y también de la servidumbre, buscan su lugar en el mundo a través de un juego en el que se desdoblan para convertirse en perros. De nuevo la narradora une la voluntad de Eva y la de Leli hasta el final del cuento: “*Despertamos decididas* a no repetir la víspera” (p. 76) [las cursivas son mías]. Cuando utiliza el plural para referirse a ambas lo hace en alusión tanto a acciones como a la voluntad, a las emociones y los pensamientos que tienen en común.

A diferencia del cuento anterior, las niñas tienen comportamientos divergentes una de la otra, por ejemplo, es Eva quien toma la decisión de entrar en el “otro día” y de “ser perros”, ella elige el juego y Leli decide unirse.

El inicio marca el desdoblamiento de los días y la capacidad de las niñas, todavía como unidad, de vivir entre ambos días y de moverse en el intersticio entre ellos o pasar de uno a otro como deseen: “*Despertamos* a las seis de la mañana y *supimos* que era un día con dos días adentro. Echada boca arriba, Eva abrió los ojos y, sin cambio de postura, miró a un día y miró al otro” (p. 75) [las cursivas son mías]. Después de hablar sobre la víspera en la que decidieron quedarse solas en la casa, Leli regresa a narrar el día en que fueron perros:

El nuevo día brillaba doble e intacto. Eva miró los *dos días paralelos que brillaban como dos rayas escritas en el agua*. Después, contempló el muro, en donde estaba Cristo con su túnica blanca. Pasó luego los ojos al otro cuadro, que mostraba la imagen de Buda envuelto en su túnica naranja, pensativo, en medio de un paisaje amarillento. *Entre los dos cuadros que vigilaban su cabecera* Eva había colocado un recorte de periódico con una fotografía en la que una señora de boina se paseaba en una lancha. “La Krupaskaia en el Neva, decía el pie de la fotografía. (P. 76) [Las cursivas son mías.]

El paralelismo entre los dos días implica que son realidades separadas entre sí, cuya existencia dividida es tan tenue como la de dos rayas dibujadas en el agua que, sin embargo, no se tocan. El primer desdoblamiento que ocurre en el cuento es el del tiempo, pues el espacio es el mismo, por lo cual las niñas están separadas del tiempo de los sirvientes y habitan su propia línea temporal. Aunque lo hace desde el punto de vista de Eva, es Leli quien a través de los ojos de su hermana contempla las posibilidades que se abren con la llegada del nuevo día, distinto a la víspera. Las figuras religiosas representan de manera directa a Oriente y a Occidente; el eclecticismo en la casa de las niñas les permite una posibilidad de elección que es ampliada por Eva con el recorte de Krupaskaia, una figura importante para el Partido Comunista en la Unión Soviética que se caracterizaba por su ateísmo. Esa tercera posibilidad permanece en el centro, entre los dos polos personificados por Cristo y Buda. Es Eva quien propone “husmear” y convertirse en perros a través de un juego al que Leli se une sin escepticismo. El segundo desdoblamiento es el de las niñas cuando, en el juego, se convierten —de manera performativa— en perros, no ocurre una transformación física visible para otros personajes, pero el mundo alrededor de las hermanas cambia para ellas debido a la identidad animal que asumen.

Y saltó a mi cama para mirarme de cerca. El pelo rubio le cubría la frente. De mi cama salió al suelo, se puso un dedo en los labios y penetró con cautela por el día que avanzaba

paralelo al otro. Yo la seguí. Nadie. El día estaba solo y era tan temible como el otro. Los árboles quietos, el cielo redondo, verde como una pradera tierna, sin nadie también, sin un caballo, sin un jinete, abandonado. [...] Echado junto a un árbol estaba Toni. Ya le habían puesto la cadena. Nos miró atento y vimos que él estaba en nuestro día.

—Es bueno Toni —dijo Eva y le acarició la boca abierta.

Después se echó junto a él y yo me eché del otro lado.

—¿Ya desayunaste, Toni?

[...]

—Ya les dije que preparen la comida para tres perros y ninguna gente.

Yo no pregunté nada. Junto a Toni la casa había perdido peso. [...] El otro día estaba a un lado. Toni, Eva y yo, mirábamos sin miedo sus torres gigantescas y sus vientos fijos de color morado.

—Tú, ¿cómo vas a llamarte? Busca tu nombre de perro, yo estoy buscando el mío.

—¿Soy perro?

—Sí, somos perros.

Acepté y me acerqué más a Toni, que movió la cabeza disgustado. (p. 76)

El momento en que Eva elige el juego por el cual toman el papel de perros es decisivo para el resto de la historia. A partir de allí tienen acceso a un mundo que desconocen en su existencia infantil, el mundo animal que es ajeno tanto al mundo de su familia como al de los sirvientes. En la cosmovisión mesoamericana, como se ha mencionado en el apartado anterior, ciertas culturas consideran que todos los seres humanos tienen un “doble” animal, el *tonalli*, con el cual mantienen una conexión espiritual. En el caso de Eva y Leli el desdoblamiento por metamorfosis se da de manera espiritual y lúdica, no física, pues es un pacto de juego que establecen ambas y del que el resto no participan, desde los sirvientes hasta el mismo Toni. Entonces los “perros” Cristo y Buda —Leli y Eva respectivamente— no son animales ni son niñas, sino una manifestación del doble animal-espiritual que les permite trascender el tiempo humano a través del juego infantil. Antes de elegir su nombre de perro por señal de Eva (p. 76), Leli reflexiona acerca del cielo, de los animales que no van al cielo o al Nirvana, del señor Buda y de Nuestro Señor Jesucristo (p. 76). Los perros son, para Leli, ateos; como la Krupskaia entre las imágenes de Buda y Cristo en la pared del cuarto, tal como Toni luego entre el Cristo y el Buda representados por las niñas en su juego, los perros carecen de religión y de trascendencia espiritual más allá de la muerte; por lo menos, tal es la reflexión de Leli al inicio del cuento, pero al final cambia por completo, pues los perros junto con el árbol pasan a tener un vínculo más cercano con el otro mundo. “Para los perros no había más lugar que el pie del árbol. ¿Y después? Después estaríamos tirados en cualquier llano” (p. 77). El árbol⁶⁰ tiene una presencia relevante a partir de este cuento y también en “Antes de la Guerra de

⁶⁰ El símbolo del árbol será estudiado en el capítulo posterior como una zona de umbral que vincula los mundos. En el tercer capítulo, el árbol se recupera desde la perspectiva del diálogo intertextual con el romanticismo.

Troya” y “El Duende”⁶¹, es el lugar donde los perros: el Cristo, el Buda y el Toni— se sientan juntos, habitan junto a su tronco.

La misma función del símbolo del árbol —vínculo entre lo sagrado y lo profano—⁶² es compartida por las figuras de Buda y de Cristo, ambos habitantes de la frontera entre lo divino y lo terrenal, vínculo de los seres humanos con el otro mundo, o bien, el “otro día”. La elección del nombre de perro de Leli, “Cristo”, despierta la envidia de Eva, quien elige llamarse “Buda” (p. 77), probablemente a manera de imitación y compensación para encontrarse al mismo nivel que su hermana. Es la reflexión acerca del cielo lo que lleva a Leli a elegir a Cristo como su nombre de perro, el afecto que profesa a la fe católica se nota velado y ligado a su familia, y a pesar de participar en el juego por el que se aleja de sí misma, mantiene su vínculo con “Nuestro Señor Jesucristo” por medio de su nombre de perro. Para los mesoamericanos, de manera posterior a la conquista y la evangelización, también se identifica a Cristo con un perro sarnoso y purulento⁶³ en los mitos zinantecos. Además, el perro y el doble están presentes desde antes, en la cosmovisión mesoamericana:

La significación de muerte y la de sol poniente coinciden en la figura del dios perro Xólotl entre los nahuas. Este es el hermano gemelo de Quetzalcóatl, que representa su contrario: oscuridad, inframundo, muerte; de ahí su forma perruna. Y ambos son Tlahuizcalpantecuhtli (el planeta Venus): Quetzalcóatl, la estrella de la mañana, y Xólotl, la vespertina, que se dirige hacia el inframundo y que parece haber tenido la función, como dijimos antes, de transportar al Sol y acompañarlo en su recorrido cotidiano por el reino de la muerte, del mismo modo que el espíritu del perro común transporta al de su amo al Mictlán.⁶⁴

Es a través de la elección de los nombres que comienza una competencia entre las hermanas que todavía aspira a la condición de equivalencia entre ambas y no a la superioridad de alguna de las dos, pero actúan como polos opuestos aunque no antagónicos; simplemente, representan a dos semidivinidades que están en un mismo nivel. Al jugar a ser perros, Eva y Leli se encuentran más próximas a Toni que a su entorno y a la servidumbre: “Nadie vino a visitar el día de Toni, del Cristo y del Buda. La casa estaba lejos, metida en su otro día. Las campanadas del reloj de la iglesia no indicaban

⁶¹ En este mismo volumen se incluye el cuento “El árbol”. No es explicado en mi análisis debido a que rebasaría mis objetivos, pero refuerza la constancia con la que Garro recurre a éste, su implicación en el tema de la dualidad, la divinidad y la oposición entre dos mundos distintos.

⁶² Véase apartado correspondiente al árbol en el capítulo dos de esta tesis.

⁶³ Alfredo López Austin, “Cuando Cristo andaba de milagros: la innovación del mito colonial”, en Xavier Noguez/Alfredo López Austin (coord.) *De hombres y dioses*, El Colegio de Michoacán y El Colegio Mexiquense, 1997, p. 236.

⁶⁴ Mercedes de la Garza, “El perro como símbolo religioso entre los mayas y los nahuas”, en *Estudios De Cultura Náhuatl*, vol. 27, 1997, pp. 111-133.

nada” (p. 77). El tiempo que habitan es diferente al de la iglesia, que representa tanto el tiempo del catolicismo como el de los habitantes del pueblo, incluidos los criados y los dos hombres a los que más tarde ven peleando en la calle.

Pero el “otro día” que habitaban los perros es accesible para ellas a pesar de que se encuentran en una realidad que les concierne nada más a Cristo, Buda y Toni. Cuando les sirven comida descubren que contiene carne, recuerdan que Eva y Leli son vegetarianas por mandato de sus padres, pero el Cristo y el Buda pueden permitirse comerla porque no son las niñas, sino perros. Esta otra forma, incluso si es imaginaria, las deja acceder a otras posibilidades que no experimentarían de haber conservado su forma única como niñas; entonces se manifiesta el ego experimental del desdoblamiento por medio del disfraz o la metamorfosis que caracteriza al juego. El clímax del cuento llega cuando escuchan una explosión que hace que se dirijan a investigar en la calle. Para entonces, la narradora habla de los perros en tercera persona, desprendida de sus recuerdos como Leli niña y en el papel de observadora del Cristo y el Buda, a quienes se refiere así en cada ocasión. No obstante Rutilio se dirige a las niñas al verlas salir hacia el portón: “¿Dónde van, mocosas desgraciadas?” (p. 77). Rutilio, uno de los sirvientes, no participa del juego de las niñas salvo cuando les sirve de comer como si fueran perros. En el “otro día” encuentran a dos hombres peleando en la calle, bañados en sangre. Uno de ellos carga una pistola y dispara a su oponente, quien está arrodillado. “Un ruido seco partió en dos a la otra tarde, y abrió un agujero en la frente del hombre arrodillado. El hombre cayó boca arriba y miró al cielo con fijeza” (p. 78).

Más adelante, después de presenciar el asesinato de aquel hombre en la calle, éste se refiere a ellas como “las niñas”. El asesino es apresado por un grupo de hombres con fusiles y el muerto se queda en la calle. Las niñas, aún en su papel de perros, lo observan fijamente durante un largo rato, absortos, hasta que oscurece: “*Parecían* dos perros callejeros y nadie se ocupaba de ellos” [las cursivas son mías] (p. 79). A pesar de que la narradora, Leli, menciona que parecían perros callejeros, Rutilio las llama por sus nombres. La narradora continúa hablando de los perros en tercera persona.

—¡Eva! ¡Leli! —gritaron desde muy arriba. Los perros se sobresaltaron.

—¡Ya van a ver cuando lleguen sus padres! ¡Ya van a ver!

Rutilio los metió a la casa. Colocó una silla en el corredor, muy cerca de la pared, y se sentó solemne a ver a los perros, que, echados a sus pies, lo miraban atentos. Candelaria trajo un quinqué encendido y pavoneándose se volvió a la cocina. Al poco rato los cantos inundaron la casa de tristeza.

—¡Por su culpa yo no puedo ir a cantar...! ¡Maldosas —se quejó Rutilio.

El Cristo y el Buda lo escucharon desde el otro día. Rutilio, su silla y el quinqué, y el muerto, estaban en el día paralelo, separado del otro por una raya invisible. (P. 79)

En su forma animal, asociada con la inocencia propia de los perros así como la de la infancia, son incapaces de comprender el peligro. El regaño del criado es un intento por evitar que se acerquen a una escena violenta que no deben presenciar, todavía más por tener que pasar la noche en la casa para cuidar de ellas, vulnerables al haber sido testigos del crimen. Como perros, Eva y Leli ignoran las palabras de Rutilio, les resultan incomprensibles. Tampoco responden, mudas como perros. Después de que el ruido seco de la bala partió la “otra tarde”, el comportamiento del Cristo y el Buda pasa de la curiosidad al pismo. Su actuar es una manera de separarse del acto violento que presenciaron en la calle, de no comprender el asesinato, la muerte y la desesperación de la mujer que se tira sobre el cuerpo inerte. Esa actitud de disociación queda más clara cuando uno de los sirvientes dice “¡Llévatelas a la cama, parecen borrachas!” (p. 80).

Las náuseas que sufren las niñas al comer frijoles con longaniza, pues los criados no harán comida especial para ellas en ausencia de sus padres, las relacionan de nuevo con su identidad de niñas que “antes de ayer cenaban avena con leche” (p. 80). El efecto del juego en el cual adquirieron una identidad desdoblada de perros termina por desvanecerse a través del sueño, “los perros se durmieron en el otro día, al pie del árbol” (p. 80), y ese día se pierde, se vuelve inaccesible para ellas cuando vuelven a su habitación durante la noche. En el caso de este cuento, una vez más el árbol es la manifestación del eje que conecta el día de la casa y el día de los perros.

El día paralelo estaba allí, sentado en la mitad del cuarto. Los muros respiraban ceniza ardiente, por las rendijas las brujas espiaban las venas azules de sus sienes. Estaba todo muy oscuro. En una de las camas estaba el muerto con la frente abierta; a su lado, de pie, el hombre tatuado chorreaba sangre. Muy lejos, en el fondo del jardín, dormían los criados; la ciudad de México, con sus padres y con sus hermanos, quién sabe dónde estaba. En cambio, el otro día estaba allí, muy cerca de ellas, sin un ladrido, con sus muertos fijos, en la tarde fija, con la mosca enorme asomándose a la herida enorme y limpiándose las patas. En el sueño, sin darnos cuenta, pasamos de un día al otro y perdimos el día en que fuimos perros. (P. 80)

La división entre las niñas y su “doble” animal se produce en el sueño cuando se vuelven conscientes de que presenciaron un asesinato. Lo que antes parecía lejano e incomprensible a sus ojos inocentes de animal, lo entienden cuando recuperan su yo humano y abandonan la posibilidad de ver el mundo a través de la inocencia canina que era también una inocencia infantil de seres que pueden moverse entre los dos días paralelos, el de los animales y el de los seres humanos. La infancia es un estado equivalente a la divinidad animal que permite transitar entre un mundo y otro, que se

cobija a la sombra del árbol como el eje conector entre los mundos, o bien, “los días” en este cuento; la inocencia es la ignorancia del crimen y de la muerte. Al final Eva intenta convencer a Leli de que son perros para olvidarse de lo acontecido, pero es imposible que vuelvan a conectarse con ese Otro, su doble animal capaz de presenciar la violencia sin horror, porque es ajeno a ella en tanto naturaleza canina y sagrada.

“Habíamos descubierto que el cielo de los hombres no era el mismo que el cielo de los perros. Los perros no compartían el crimen con nosotros” (p. 80), asegura la narradora, Leli, quien vuelve a escribir en primera persona de sus recuerdos infantiles, ya no en tercera como lo hiciera al contar las experiencias de los perros. Exime a los perros de la culpa, del crimen y abandona la posibilidad de acceder al cielo como un paraíso. La mención del cielo, tanto en un sentido “celestial” como en uno “celestes”, físico y divino, se encuentra en el momento del asesinato, el muerto se queda con los ojos abiertos hacia el cielo y el asesino vuelve la mirada hacia allá para contemplar “el mismo cielo” (p. 78).

Al igual que en “La semana de colores”, Eva y Leli viven la experiencia de ser perros una de la mano con la otra, como si fueran una misma entidad. Sin embargo, la primera separación que se ha dado en el cuento anterior es seguida por ésta en “El día que fuimos perros”, ya aisladas de los sirvientes y de su familia, pero terminan por aislarse también de sus propios dobles, los perros Buda y Cristo, quienes las enlazarían con la inocencia, con la naturaleza y con la muerte, no a través de la violencia, sino como un hecho incomprensible para un animal. Luego de perder a sus dobles animales, la soledad de Eva y de Leli va en crecimiento de forma paulatina en estos dos cuentos mencionados hasta el momento, pero es importante notar que ellas siguen juntas aunque ya se han notado indicios de diferencia, competencia y desacuerdo entre ambas, por ejemplo, en los siguientes tres fragmentos de diálogos:

—Tú, ¿cómo vas a llamarte? Busca tu nombre de perro, yo estoy buscando el mío.

—¿Soy perro?

—Sí, somos perros. (P. 76)

—Ya encontré mi nombre.

—¿Ya? —Eva se enderezó curiosa.

—Sí: Cristo.

Eva me miró con envidia.

—¿Cristo? Es buen nombre de perro. (P. 77)

—No te asustes, somos perros...

Pero Eva sabía que ya no era verdad. (P. 80)

Los tres momentos que corresponden a las citas anteriores son cruciales para desarrollar la dinámica entre Eva y Leli. Las niñas, a diferencia del cuento “La semana de colores”, tienen una relación cercana pero dialogan, no expresa una sola la voluntad y el pensamiento de las dos, sino que Eva propone y Leli elige, accede o se niega a participar. La estrechez es todavía evidente; Leli conoce lo que Eva piensa, lo que desea y lo que pretende, además de sus emociones, por ejemplo, al afirmar que la mira con envidia, pero la individualidad de cada niña luce más que en “La semana de colores” debido a los diálogos que sostienen. Las tensiones internas manifiestas en la diada conformada por Eva-Leli/Buda-Cristo y las que, como par, las diferencian de su entorno, acabarán por separarlas también a ellas. La unidad primordial de la que formaban parte antes de encontrarse con don Flor se torna de manera gradual más lejana tras las rupturas acontecidas por medio de la violencia: en el caso de don Flor, la violencia que ejerce él sobre las días y el asesinato que sufre a manos de las siete mujeres liberadas de su tiranía; en el caso de “El día que fuimos perros”, la violencia se nota en el asesinato de un hombre.

En el siguiente cuento la escisión supera el entorno y el espacio, pues se produce directamente entre ellas debido a otro suceso violento. En ambos casos, Eva y Leli han sido expuestas a la violencia y a la muerte, la cual comienza a ser comprendida por ambas, a ser una de las razones de su inminente separación.

“Antes de la Guerra de Troya”

Los cuentos de Eva y Leli, un par de hermanas que comienzan siendo idénticas una a la otra, son la historia de una separación. El par de niñas conforman un ser unitario y, mientras sus experiencias las individualizan y ellas crecen, su unidad se fractura. El motivo del doble, de acuerdo con Rank y Bargalló, tiene como constante la oposición entre ambas encarnaciones de un mismo ser. El doble mítico, por el contrario, representa el equilibrio, la unidad primordial y el origen del cosmos. “Antes de la Guerra de Troya” es el cuento por el cual se anuncia la fractura, la ruptura que termina con esa unidad del doble mítico encarnado por Eva-Leli y termina con la oposición de ambas que las define, individualmente, como Eva y Leli. Al igual que “El día que fuimos perros”, el cuento sobre el cual escribo en esta sección está narrado por Leli desde una visión adulta, de remembranza y añoranza hacia los días infantiles que aún conservaban intacta la relación con Eva:

Antes de la Guerra de Troya los días se tocaban con la punta de los dedos y yo los caminaba con facilidad. El cielo era tangible. Nada escapaba de mi mano y yo formaba parte de este mundo. Eva y yo éramos una.

[...]

La voz de Eva era la mía. [...] Protegida por el mosquitero, tocaba el corazón de Eva que corría en el mío por los llanos, huyendo del vaho que soplaba del Cañón de la Mano. El viento no nos quemaba. (P. 81)

Eva y Leli son una como par, pero también lo son con la naturaleza. Leli habla del viento que asusta a los coyotes, quema las flores y quiebra a los papayos (p. 81), pero ellas son inmunes al viento, sienten afecto por él a diferencia de los criados que le temen. Su unión con la naturaleza y su confianza que procede de estar unidas una con la otra es lo que define la indiferenciación tanto entre ellas como entre lo natural del entorno representado en el viento y el Cañón de la Mano. De nuevo, al volver al inicio del cuento, Leli cuenta que caminaba los días “con facilidad”, que las dos niñas comían el mismo puré, dormían a la misma hora y tenían un sueño idéntico (p. 81), como si la infancia y esa época antes de la Guerra de Troya, tal como lo indica el título, fuera una especie de Edad de Oro⁶⁵ a la que es imposible retornar, anhelada por una Leli lejana, adulta.

La Guerra de Troya es la revelación de las niñas a su propia individualidad. Su madre, Elisa, a quien también llaman “señora” como hacen los criados, esconde un libro en su cuarto y las niñas deciden engañarla para robarlo (p. 84). El libro es *La Ilíada*. Pasan días leyéndolo escondidas en un árbol hasta que Héctor suplica a Aquiles “no permitas que los perros devoren mi cadáver” (p. 85), mientras Aquiles lo mira con desdén. En ese momento Leli exclama “¡Pobre Héctor!” y Eva replica “Yo estoy con Aquiles” (p. 85). A partir de ese momento comienza una rivalidad entre las niñas, reflejada primero en la rivalidad de los personajes de *La Ilíada* con los que han simpatizado. Eva y Leli se miran con recelo. A la vez la identificación que hacen cada una con los héroes de la Guerra de Troya corresponde al carácter de las niñas, a la profecía de don Flor —sobre Eva, quien se queda en el centro de los días, y Leli que se va del otro lado del agua— y a la separación inminente entre las hermanas que desembocaría, incluso, en rivalidad y en su consecuente soledad. El mundo sin la otra se vuelve solitario.

El momento en que el dúo Eva-Leli sufre la ruptura es el siguiente:

—¡Pobre Héctor!

—Yo estoy con Aquiles —contestó Eva súbitamente desconocida.

Y me miró. Antes, nunca me había mirado. Yo la miré. Estaba a horcajadas sobre la rama del árbol, como otra persona que no fuera yo misma. Me sorprendieron sus cabellos, su voz y sus ojos. Era otra. Sentí vértigo. El árbol se alejó de mí y el suelo se fue muy abajo.

⁶⁵ Este tema corresponde al capítulo tres de esta tesis.

También ella desconoció mi voz, mis cabellos y mis ojos. Y también tuvo vértigo. Descendimos afianzándonos al tronco, con miedo de que se desvaneciera. (P. 85)

La escisión de Eva-Leli las convierte en individuos que se reconocen como un Yo frente a otro. Aunque Leli es la narradora, describe las reacciones de Eva ante la revelación como si fueran idénticas a las suyas. Paradójicamente, ambas comparten una soledad idéntica pero que las mantiene apartadas. Se convierten en individuos. Luego descubren que todo ha cambiado en la casa cuando vuelven, pero en realidad lo que ha cambiado no es la casa, son ellas, es su percepción del mundo distinta a partir de que se volvieron conscientes de su individualidad por medio de Héctor y Aquiles. La diferencia es la forma por la que se define su identidad, en el contraste entre el Yo y el Otro. Leli insiste en esa escisión entre ella y su hermana como un evento que trastocaría toda su vida junto a todo cuanto la rodeaba y lo que ella habitaba junto a su hermana, incluso a su propio cuerpo, los elementos de la naturaleza, los otros:

Y con Héctor empecé a conocer el mundo a solas. El mundo a solas únicamente era sensaciones. Me separé de mis pasos y los oí retumbar solitarios en el corredor. Me dolía el pecho. El olor de la vainilla ya no era la vainilla, sino vibraciones. El viento del Cañón de la Mano se apartó de la voz de Candelaria. Yo no tocaba nada, estaba fuera del mundo. Busqué a mi padre y a mi madre porque me aterró la idea de quedarme sola. La casa también estaba sola y retumbaba como retumban las piedras que aventamos en un llano solitario. (P. 85)

La casa se volvió para Leli una nada en medio de la nada al haberse separado de su hermana y haber descubierto la soledad a la que la condenaba el saberse distinta a todo en su mundo. Entonces las niñas descubren el amor, descubren que se quieren una a la otra, que quieren a los criados y a sus padres: “Los queríamos porque no podíamos tocarlos”, “Por eso nos amábamos, con el amor *desesperado* de los fantasmas. *Y no había solución*” [las cursivas son mías] (p. 85).

El romanticismo, como se explica en el capítulo tres, comparte con el estudio del doble literario desde el psicoanálisis de Rank la comprensión del deseo del individuo por el otro como una imposibilidad trágica. La reconciliación del personaje es imposible y el anhelo es desesperado —sin esperanza—. Eva y Leli despiertan a su soledad a través de la violencia entre Héctor y Aquiles. Incluso después de haber leído *La Ilíada*, la identificación de las niñas con su respectivo preferido las vuelve entidades desdobladas en un personaje mítico con el que comparten características, ya sea de humano derrotado —Héctor como Leli— o de semidiós que habita entre lo terrenal y lo espiritual —Aquiles como Eva—. Al mismo tiempo, la diada mítica que conformaban como doble una de la

otra en un sentido de identidad, complementariedad y equilibrio, se trastorna y convierte en un doble que resulta tan atrayente como monstruoso, próximo a la muerte y a la soledad. Lo monstruoso, sin embargo, no se hará notar sino hasta el cuento que sigue a este en la estructura de *La semana de colores*.

“El Duende”⁶⁶

En “El Duende” la tensión que se ha desarrollado de forma sutil y gradual entre las hermanas llega a su punto máximo. Los tres cuentos anteriores hacen evidente la unión primordial por la cual ambas eran una misma, hecho que se confirma en el cuento inmediatamente anterior a este, “Antes de la Guerra de Troya”. Después de su ruptura y separación se vuelven diferentes e incomprensibles una para la otra. Distinto a lo que ocurre en los relatos previos, en “El Duende” ya no conocen los pensamientos de la otra. La presencia de la muerte es más evidente que antes —se menciona, incluso, desde el segundo párrafo— pero siempre ha estado latente de manera violenta bajo la forma del asesinato de don Flor, del hombre en la calle y de Héctor.

Por lo anterior es lógico que sea en este cuento cuando las niñas comienzan a comprender la muerte, su inminencia y sus implicaciones. Distintas ya a las Eva-Leli de “La semana de colores”, que también piensan en la muerte pero tienen una visión compartida de ésta, mucho más optimista y coincidente desde ambos puntos de vista, las nuevas Eva y Leli separadas, individualizadas, tienen cada una su propia versión de la muerte aunque las dos hayan presenciado el mismo asesinato en “El día que fuimos perros”. Las niñas que fueron una ahora separadas en el jardín, en dos hamacas paralelas como las dos líneas separadas del “otro día” y “el día que fueron perros”. Ese paralelismo es constante en los cuentos de Garro, la imposibilidad de la unión que es, al tiempo, una condición de igualdad. La soledad a la que Eva y Leli fueron condenadas después de la Guerra de Troya adquiere todo su peso en “El Duende”.

En dos hamacas paralelas Eva y Leli se mecían. El ir y venir de las hamacas columpiaba a la tarde con un ruido de reatas secas. Todos los días a esa hora, la muerte las rondaba: se detenía sobre las ramas y desde allí las miraba.
—Eva, ¿te da miedo morir?

⁶⁶ Antecede a “El Duende” un cuento en el que únicamente Eva tiene presencia, sin Leli: “El robo de Tiztla”. En el cuento, Eva engaña al novio de una de las criadas al hacerle creer que su padre guarda oro en un granero, lo que desencadena un intento frustrado de robo y una serie de mentiras en las que participa Eva para cubrir su propia mentira inicial. Es la primera vez que Garro muestra sola a una de las hermanas. Tiene que ser precisamente Eva, a quien le divierte mentir. Conocer esto sobre Eva es importante para explicar sus acciones en “El Duende”, pero he decidido dejar el cuento fuera del análisis porque no desarrolla la relación de las hermanas.

—No, el otro mundo es tan bonito como éste.

—¿Cómo lo sabes?

—Me lo dijo mi abuela Francisca.

Eva lo sabía todo, era distinta, estaba en la casa porque tenía curiosidad por este mundo, pero pertenecía a un orden diferente. Era una aliada poderosa y la única liga que Leli poseía entre este mundo y el mundo tenebroso que la esperaba. (P. 99).

El árbol hace presencia, la muerte está en una posición superior a la de las niñas, vinculada con el cielo y con lo sobrenatural, lo que corresponde al otro mundo. Eva representa para Leli su unión con ese mundo espiritual, inaccesible para ella y seguramente inexistente tan sólo porque es producto de las mentiras de Eva, de su afán por diferenciarse de su hermana y adjudicarse una condición superior que le permite conocer más que el resto de las personas, por ejemplo, contactar con su abuela Francisca fallecida. La clarividencia de Eva recuerda al poder que adquiere la Eva bíblica al comer del fruto del árbol del conocimiento del bien y el mal en el Génesis.⁶⁷ Gracias a la supuesta habilidad de acceso a lo oculto, se vuelve necesaria para Leli, sacia su curiosidad, aplaca sus temores, compensa su ignorancia, pero también despierta su escepticismo. Eva es la contraparte de Leli que está más consciente de su materialidad y la de su entorno. “[Leli] Sintió vergüenza al sorprender a Eva en una mentira. —¡Mentirosa!” (p. 100), acusa a su hermana cuando descubre que miente acerca de que tienen luz dentro de las manos, pues su experiencia le dicta que en realidad, al cortarse, lo que brota no es luz, sino sangre. Leli mantiene esa honestidad hasta antes del final del cuento, cuando en lugar de la verdad que la aparta de su hermana y las sume a ambas en la soledad, decide creer en Eva y secundarla en sus mentiras. Eva continúa con tal engaño —su enemistad con el duende— y Leli la cuestiona primero, luego cede, confía de nuevo en su hermana. La decisión de Leli se explica porque alberga un profundo miedo a separarse de quien es su otro, su antigua complementaria y lo único que le queda de la época en la que eran una con el todo.⁶⁸ La tanatofobia⁶⁹ de Leli se encuentra en relación directa con la pérdida de Eva, en consecuencia, con el temor a la soledad absoluta, por eso busca protegerla al inicio del cuento, cuando se presenta al duende como una mentira de Eva.

—¡Te vas a caer! —le gritaba Leli cuando la veía columpiarse de las hojas altísimas de las palmeras.

—Si me caigo me detiene el Duende —explicaba Eva cuando bajaba a tierra.

⁶⁷ Esta cuestión se recupera al final del capítulo dos de esta tesis.

⁶⁸ En el capítulo tercero vuelvo sobre este punto.

⁶⁹ En Otto Rank y en Bargalló, expuestos anteriormente, se trata del tema de la muerte y la tanatofobia. La soledad como consecuencia final de la muerte es lo que empuja a Leli a optar por ella y llevarse consigo a su hermana.

El duende, el dueño del jardín, era muy amigo suyo. Por eso cuando su padre las regañaba porque aplastaban los plátanos tiernos Eva comentaba:
—Pobre, cree que es el dueño de todo... (P. 100)

El conflicto del cuento se desarrolla en el pozo, un lugar que contrasta con el resto del jardín; mientras éste último es caliente y árido, el pozo es húmedo y oscuro. La presencia de la dualidad puede aludir a la división dual de los elementos de la naturaleza en la cosmovisión mesoamericana: mientras lo caluroso representa la vida y lo masculino, lo frío representa la muerte y lo femenino, pero también al cristianismo que contempla el pozo como la fuente de la espiritualidad.⁷⁰ La separación tiene lugar mientras las niñas se bañan; es Eva quien recoge el agua del pozo. Entre juegos, Leli mastica las hojas de una planta que encontró cerca de ellas, confiada porque Eva dijo que el duende había quitado el veneno a todas las plantas y no suponían peligro alguno (p. 101). Leli descubre que aquello es mentira, las sensaciones de su cuerpo le revelan el veneno contenido en las hojas. En medio de su pánico por morir sola, por ir “sola al otro mundo” (p. 101), decide matar a su hermana. La violencia que en los cuentos anteriores era ejecutada por otros personajes termina por ser ejercida por la protagonista hacia su hermana en un intento de asesinato que no es consumado. Leli es despreciada por su familia cuando descubren que quiso matar a su hermana, aunque no le preguntan por qué lo hizo, excepto su hermana pequeña, Estrellita. La respuesta fue: “porque quería que se muriera conmigo” (p. 102). El motivo del asesinato es lo que tiene más peso en “El Duende”: el miedo a la muerte no es sino miedo al aislamiento de quien representa su “otro yo”, aquella que formaba parte de sí misma durante la infancia anterior a ese momento. La muerte aparece como una promesa de unidad con Eva, a la que aspira desde el momento de la separación en “Antes de la Guerra de Troya”. El resultado de la escisión entre Eva y Leli es la violencia, el asesinato por medio del cual se tiene la esperanza de recuperar la unión primigenia. Como en los relatos típicos del *Doppelgänger*⁷¹, la muerte del personaje o de su doble implica una reunión de las partes escindidas por medio de la disolución de alguna de las dos.

Leli, rechazada por su familia, pasa por un proceso de monstrificación⁷² en el cual “la desproporción y fealdad no es el aspecto físico sino impulsos, motivos y actos que se supone concuerdan: la monstruosidad también es espiritual, moral, psicológica”⁷³. Leli se

⁷⁰ López Austin, 2015, p. 26.

⁷¹ Como se ha explicado al citar a Otto Rank y a Juan Bargalló en este trabajo, en el apartado correspondiente a la muerte en el motivo del doble.

⁷² León, *op. cit.*, pp. 162-165.

⁷³ *Id.*

convierte en otro monstruoso para su familia y en el doble monstruoso de su hermana Eva. Sin embargo, lo monstruoso, el crimen de Eva es atestiguado por Estrellita, quien conoce que Eva miente. El límite que convierte a otro en otro monstruoso se cruza cuando éste inspira miedo, de acuerdo con Emma León⁷⁴, cuando miente y no corresponde con su apariencia tanto física como moral y cuando sus aspectos perversos corresponden con dinámicas profundas del sujeto que identifica éstos como negativos, en este caso, Eva y la madre de las niñas llaman “mala” a Leli por externar con descaro su intención de matar a su hermana.

El cuento concluye con la aparente reconciliación entre las hermanas, quienes llegan a un acuerdo implícito de fingir que el duende ha sido el responsable del envenenamiento. Lo último en estas páginas es el diálogo entre el duende y Estrellita Garro,⁷⁵ la hermana pequeña de las niñas que ha sido testigo de todo desde los tejados, una altura que le permite la contemplación de todo cuanto ha ocurrido.

—Tú sabes que no fui yo. ¿Verdad?

—¡Claro que lo sé! Eva es una mentirosa y Leli es una matona. No les hagas caso —dijo Estrellita con voz segura y ya acostumbrada a los *crímenes* de su familia. (P. 105) [Las cursivas son mías.]

Distinta de Eva y de Leli, Estrellita todavía está en una etapa de la infancia en la que la inocencia —está exenta de crímenes— le permite la amistad con su duende, tiene facilidad para conocer lo oculto y transitar en el intersticio entre este mundo y el “*otro mundo*” (p. 99) [las cursivas son mías], como se refiere el narrador a lo que Leli cree que hay después de la muerte, pues eso representa el duende, eso implica la amistad con él. A pesar de la reconciliación entre Eva y Leli, las hermanas no vuelven a unirse. Hastiadas de su soledad pactan silenciosamente una tregua para convivir una con la otra, pero la ruptura ha fragmentado para siempre su relación y ha convertido en “una mentirosa” a Eva y en “una matona” a Leli. En este cuento tuvo lugar por fin el intento de asesinato como esperanza de reunión, lo mismo que el suicidio, aun accidental.

Al no poseer ya el poder de habitar entre este mundo y el más allá, Eva recurre a la imagen del duende, con el que en realidad no tiene contacto ni amistad alguna, pero se muestra sabia y poderosa en un ámbito sobrenatural para impresionar a Leli, y ocurre también en cuanto se bañan juntas en el pozo. No sólo ha perdido la capacidad de comprender lo que está en el otro mundo, sino que no tiene ni siquiera una alianza con su

⁷⁴ *Ibid.*, p. 198, p.

⁷⁵ Es la primera vez en los cinco cuentos de Eva y Leli que se menciona el apellido de alguna de las hermanas, Estrellita. Esto es relevante para asumir que los personajes de los cuentos contienen algunos rasgos autobiográficos a los que hace referencia su autora.

duende que le posibilitaría esa conexión; la inocencia se ha perdido en los cuentos anteriores, ha perdido su vínculo con el mundo, con su doble animal y divino, con su hermana que era otra parte de ella misma.

De acuerdo con el narrador: “a Eva no le daba miedo lo oscuro. Tampoco le daba miedo columpiarse de las ramas más altas de los árboles” (p. 100), habita lo oscuro que es la muerte, lo alto que es desde donde la muerte mira a las niñas al inicio del cuento, las ramas más altas que, en concordancia con la simbología del árbol, rozan el cielo, lo ultraterreno y sobrenatural. La oscuridad que fue identificada con la muerte —el otro mundo a través de la analogía del pozo negro— está en relación con las ramas altas por las que se junta la tierra con el cielo; tanto en la cosmovisión judeocristiana como en la mesoamericana, el cielo es “otro mundo”, lo que se conoce después de la muerte, y el árbol funciona como un puente por el que Eva desea transitar a placer.

El momento del envenenamiento es trascendente y puede considerarse como una interpretación bíblica, pues aunque Leli come las plantas sin tentación alguna, recuerda que es, indirectamente, culpa de Eva que haya comido aquella planta tan despreocupadamente. La desobediencia de Leli es consecuencia de las mentiras de Eva, ella participa de ese evento como la serpiente que desafía las enseñanzas de Antonio, el padre de las niñas:

—No se coman las yerbas, se van a envenenar —les repetía Antonio.
—No le creas a mi papá. El Duende es muy amigo mío y ya les quitó el veneno a todas las plantas —le susurraba Eva a espaldas de su padre. (P. 101)

Leli primero cree que ella ha hecho un descubrimiento por primera vez, pues por lo regular los hace Eva, y se regocija, pero casi al instante comprende que se ha envenenado y, al ver la posibilidad de su muerte, decide hacer que su hermana también desobedezca a Antonio, coma de la planta venenosa y muera junto con ella, pues le es insoportable la idea de irse sola al otro mundo (p. 101). Eva llama “mala” a su hermana en dos ocasiones tras descubrir que la envenenó, lo mismo hace su madre después, ambas se unen como cómplices al aislar a Leli y despreocuparla por haber querido matar a Eva. Mientras desfallece, Leli descubre, como al inicio del cuento, que su hermana mintió: primero, al haber asegurado que “el otro mundo es tan bonito como éste”; luego, cuando dijo que el duende había quitado el veneno a las plantas; no tenía poderes ni vínculo alguno con el otro mundo.

El miedo a la muerte, que era en realidad el miedo a la soledad y a la separación entre ella y su hermana, termina por ser el motivo que confina a Leli a una soledad mucho más

honda que la separa incluso de los otros habitantes de la casa, desde su familia hasta la servidumbre: “Leli se quedó sola, mirada por toda la familia, que transida escuchaba los sollozos de Eva. *Volvían a ser distintas, pero de distinta manera*” (p. 102) [las cursivas son mías]. Considero que esa distinción surge en “Antes de la Guerra de Troya” cuando descubren su preferencia por Aquiles o por Héctor, con la diferencia de que la rivalidad se reflejaba en los personajes de *La Ilíada* y no había trascendido de manera tangible a las hermanas. El engaño de Eva, el intento de asesinato de Leli y la soledad a la que su familia la somete las diferencia de manera tajante en el ámbito social de la casa, no sólo en lo espiritual.

La conclusión del cuento con Estrellita Garro que mira desde los tejados. La reunión de las hermanas es un pacto silencioso por el cual Eva decide engañar a su hermana con absoluto descaro y Leli decide creerle por temor a la soledad. “Esas dos no podían estar solas” (p. 104), apunta el narrador en la postura de Estrellita. La imposibilidad de separarse es característica en las relaciones entre dobles o producto de un desdoblamiento; una no existe sin la otra, incluso en la separación definitiva.

“Nuestras vidas son los ríos”

El verso que da título al último cuento de *La semana de colores* procede de las *Coplas a la muerte de su padre* (1476) de Jorge Manrique⁷⁶, y no es arbitrario que se haya elegido un fragmento de esta obra debido al impacto que tiene para la literatura hispana. El tío Boni es acompañado por Leli en el luto por su esposa, él es español. Leli es criolla pero al final del relato comparten la misma apreciación occidental de la muerte, igual lo hace Ceferino, el sirviente del tío Boni. La muerte estuvo presente en cada uno de los relatos protagonizados por el dúo Eva-Leli; en caso de este cuento en particular, es el tema central. Es difícil asegurar que un tema impregne totalmente alguno de los cuentos de Garro contenidos en este volumen pero, en el caso de “Nuestras vidas son los ríos”, la muerte tiene mucho más peso que cualquier otro de los temas que toca.

Eva y Leli conocen la muerte, la han visto de frente en “El día que fuimos perros”, la han comprendido en “Antes de la Guerra de Troya” y la han tocado en carne propia en “El Duende”, así que al ver al general Rueda Quijano en las fotografías del periódico saben que está muerto, que ha sido asesinado; se preguntan por la reencarnación, que Leli plantea y Eva cuestiona (p. 148). Pero Eva también, en medio de una reflexión suya que

⁷⁶ Jorge Manrique, “Coplas a la muerte de su padre”, de *Poesía*, edición de Vicente Beltrán, en curso de revisión para la Biblioteca clásica de la Real Academia Española, 1480. Consultado en <https://www.rae.es/sites/default/files/Coplas_a_la_muerte_de_su_padre.pdf>.

es contada por el narrador, se pregunta por el otro mundo: “Había tantos lugares adonde irse después de muerto, que era difícil adivinar en cuál de todos estaban Hebe y el general Rueda Quijano” (p. 149). Situarse frente a la muerte como una realidad ineludible, presente en el general, en el tío Boni, en Hebe, la esposa del tío Boni, en ella misma, también separa a Leli de Eva. “—*Good bye!* —le dijo a su hermana con voz desdeñosa, y salió a la calle, seguida de Ceferino” (p. 149). Leli imita la forma de despedirse que tiene el general hacia los soldados que lo fusilan, con desprecio mientras avanza directo hacia su muerte. Que decida despedirse así de Eva expresa dos situaciones: primero, es un juego de palabras en el que se identifica con el general y pone a su hermana en el papel de enemiga y verdugo; segundo, que asume la inminencia de la muerte. Esto último se confirma en las páginas posteriores del mismo cuento.

El deseo de identificación de Leli con el general Rueda Quijano, a quien ve como alguien semejante a ella, además, por ser una persona de piel blanca y ojos claros como ella, también es una forma de evitar la soledad al formar parte de “los mexicanos”.

—Yo también soy mexicano —dijo Leli, que en ese momento caminaba como el general mexicano, en el paisaje de los fusilados, a pasos largos, indiferente a la tristeza de perder la vida.

Ceferino la miró con burla.

—¿Mexicano?... Eres niña y tan güera. Tú eres española.

Le dolieron las palabras de Ceferino. No quería que fuera mexicano. (P. 150).

Rechazada por Ceferino, señalada su diferencia, expuesta como extranjera y mujer, como otredad, Leli comienza a hilar una serie de pensamientos que la llevan a concluir que “lo más importante de esta vida era que moríamos” (p. 150). El peso de la muerte hace que nimiedades como el hablar con la “Z” como española y ser “güera” le parezcan irrelevantes, porque con todas las personas comparte el mismo destino: morir. La niña, además, es indiferente al género del hombre al que admira y desea ser como él sin percatarse de que ser mujer la imposibilita de esa identificación; las diferencias se desdibujan cuando la condición de mortalidad los une a todos. “Había días como ése, en que la muerte tocaba con sus dedos delgaditos a las calles y a los árboles, para hacernos sentir que nada de lo que encerraba este mundo era nuestro” (p. 150), añade el narrador en medio de los pensamientos de Leli. La muerte en ese momento le parece un destino triste, ese sentimiento se transformaría después de la charla con el tío Boni.

—¿Tú quieres morir?

Ella reflexionó largo rato antes de contestar. ¿Qué era morir?

—Si es de día en la muerte, sí quiero —contestó.

Su tío le levantó una mecha rubia y le acarició la frente.

—Siempre es de día en la muerte. Por eso yo quiero morir, pero la muerte me ha puesto a dar de vueltas por esta casa...

—Todos morimos, señor, ¿para qué impacientarnos? —preguntó Ceferino con voz pausada. (P. 151)

La posibilidad de la muerte se vuelve esperanzadora para Leli, pero el pesar continúa, sobre todo cuando el tío Boni comienza a recitar “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar a la mar / que es el morir...” (p. 152). Por primera vez vislumbra una solución a las escisiones que ha sufrido desde el comienzo del cuentario: la separación entre ella y el mundo de la naturaleza, la de su “doble” perro, la de su hermana que era como un reflejo de ella misma, todo parece remediable a la luz de esa imagen esperanzadora de la muerte, que lo vuelve todo absurdo antes de iluminarlo con la luz de un optimismo que únicamente poseen los suicidas, como el tío Boni:

Pero todos los ríos, el tuyo, el mío, el de Ceferino y el del general Rueda Quijano, van a dar al mismo mar.

Sus ojos amarillos enfrentaron a los de la niña y sus labios le regalaron una sonrisa. El desconsuelo del periódico se disolvió en sus palabras, y Leli supo que allí en el mar todos éramos el mismo, y que nunca más el general Rueda Quijano iría solo, andando desdeñoso al paredón, mirado por los ojos serios de los soldados y las cámaras absurdas de los fotógrafos de prensa. El lugar al que lo habían llevado las balas de los máuseres era el mismo al que se dirigía su río de rápidos violentos: un mar azul de soles amarillos. Desde ese resplandor, el general la miraba acercarse. (P. 154)

Podría atribuir tal optimismo a los deseos suicidas del tío Boni (p. 151) que comparte con Leli y le inspira también el deseo por la muerte mas no por el suicidio. Esa imagen gentil de la muerte y del mar como unidad absoluta entre las almas se suma al deseo de Leli por volver a ser una con la naturaleza, con el mundo y con su hermana, un *Anima Mundi* que los personajes del romanticismo,⁷⁷ importantes para Garro, consideraban el objetivo máximo de su existencia, el cual, además, es imposible de conseguir a la vez que irrenunciable. Además, para el final del último cuento de *La semana de colores*, Leli, la protagonista, se ha separado definitivamente de su hermana después de una serie de escisiones que la han apartado de su unidad, de su Yo animal y sagrado, de Eva y, finalmente, ha desarrollado el deseo de reunirse con la naturaleza para superar tal pérdida por medio de la reunión.

En el capítulo he estudiado tres temas: primero, la conceptualización del doble, como doble mítico que representa el equilibrio entre opuestos y como doble moderno que se

⁷⁷ El tema de la unidad primordial como *Anima Mundi* y como Edad de Oro, en relación con *La semana de colores* corresponde al capítulo tres de esta tesis.

vincula con la ruptura de la identidad del individuo en la modernidad, tiene un sentido antagónico, además representa el anhelo por la unidad primordial así como su imposibilidad. En segundo lugar he explicado por qué los cuentos de Eva y Leli en *La semana de colores* narran una ruptura progresiva de la unidad conformada por las hermanas, que pasan de ser una a estar fragmentadas y encarnar una otredad que identifico con el doble moderno. En el tercer apartado analicé los cuentos, expuse los elementos y relaciones que funcionan como procesos de desdoblamiento, imágenes dobles resultantes de tales procesos, además de la dualidad como consecuencia inevitable de la ruptura de la unidad primordial.

En el tema de la dualidad es fundamental la imposibilidad de retorno a la unión primigenia. Por eso Garro utiliza elementos que he tratado en el análisis de cada cuento. Éstos funcionan como símbolos del vínculo entre los dos mundos, “este mundo” y “el otro mundo”, el mundo infantil y el mundo adulto, el mundo de los vivos y el de los muertos, el mundo mítico y el mundo moderno, el mundo eterno y el mortal. Si al inicio las niñas son capaces de habitar en ambos mundos y transitar entre ellos es porque se encuentran en una zona de umbral, porque ellas mismas en tanto infantes son personajes de umbral. Dedico el siguiente capítulo a profundizar en estos elementos con el objetivo de explicar la función del doble en los cuentos de Eva y Leli en *La semana de colores*.

2 Los símbolos de la dualidad en Eva y Leli

Antes de comenzar con el análisis simbólico, considero pertinente hacer una recapitulación breve: el capítulo previo está destinado, primero, a explicar el concepto del doble en sus variantes mítica y moderna; segundo, al análisis de los cuentos de *La semana de colores* en los cuales los personajes Eva y Leli desarrollan su relación como un proceso de desdoblamiento por el que pasan de un estado de dualidad complementaria a uno de escisión; esto ocurre por medio de una separación gradual que impacta más allá de la relación de las hermanas: sus identidades, sobre todo la de Leli, que se constituye como protagonista hacia el final del cuentario. La historia de Eva y Leli en este conjunto de cuentos simboliza una separación de la unidad primordial compuesta por ambas, corresponde con la infancia y la eternidad, inasequible conforme atraviesan un proceso violento de individuación: un desdoblamiento. Por eso es necesario para el propósito de mi trabajo, que es explicar el papel del doble en la ruptura de la identidad del individuo representado por Eva-Leli, analizar cada cuento de manera separada antes de proceder con la explicación de lo que todos ellos comparten. Una vez aislados los símbolos y las estrategias narrativas utilizadas en estos cuentos los organizo para explicar las consecuencias del desdoblamiento de las hermanas.

Este capítulo está dividido en dos temas: “El espacio entre dos mundos” y “Desdoblamiento y ruptura desde el mito en Eva y Leli”. En el primer tema vuelvo a los símbolos presentes de manera recurrente en los cuentos: las zonas de umbral y los personajes de umbral, pues son el eje en torno del cual se articula el proceso de separación de Eva-Leli, tanto entre ellas como de la unidad primordial de la que formaban parte al estar juntas. En este apartado busco detenerme en estos símbolos y explicar su relevancia para el tema del doble —personaje que encarna al yo escindido— como dualidad —mítica— y como desdoblamiento —moderno—. Las zonas de umbral y los personajes de umbral únicamente son accesibles antes de la ruptura; las consecuencias de la separación implican una restricción y una pérdida del acceso a las zonas liminales.

En el segundo tema explico las implicaciones de tal separación y las analizo desde los conceptos de doble mítico y doble moderno como una transición entre ambas visiones: aquella que apuesta por la unidad primordial y la otra que es consciente de su pérdida irremediable, ambas características del mito y de la modernidad. El mito del Paraíso

perdido y las necesarias menciones del Génesis¹ que se hacen en estos cuentos me permitirán analizar a Eva y a Leli como contraparte una de la otra: Eva encarna al doble moderno; Leli, al yo moderno escindido y anhelante de unidad. La mención del doble moderno requiere tomar en cuenta las características fundamentales del doble que mencioné en el capítulo primero: el narcisismo, la otredad monstruosa y la muerte, cada una presente en las niñas.

2.1 El espacio entre dos mundos

El doble como motivo envuelve la existencia de por lo menos dos mundos, realidades o dominios, a cada uno corresponde una de las dos partes del todo desdoblado tras su primera escisión. A menudo leemos a Leli referirse al “otro mundo” y a “este mundo”. Ya Rosset escribía que: “Este mundo, que en sí carece de sentido, recibe su significación y su ser de otro mundo que lo dobla o, más bien, de otro mundo en relación con el cual este mundo no es sino un engañoso remedo”.² Se refiere, en términos de esta tesis, a lo sagrado y lo profano, los dos dominios que son divididos por las zonas de umbral. Las niñas pueden transitar con facilidad entre éstos al inicio de su historia cuando conservan la inocencia y la curiosidad infantiles, pero en cada cuento protagonizado por ellas como diada es notorio que no pertenecen por completo a uno u otro, incluso al final cuando el tránsito entre ambos se vuelve imposible, un mero deseo inalcanzable por la unidad de la que gozaban aún en el cuento “La semana de colores” y todavía, parcialmente, “El día que fuimos perros”.

Abordo esta cuestión porque tiene relación con elementos importantes del capítulo anterior: las zonas de umbral. Denomino zonas de umbral a los espacios o elementos espaciales que tienen la función de límite entre ambos mundos y, a la vez, de zona de tránsito entre uno y otro, es decir, de umbrales.

Para el motivo del doble el umbral es tan importante que sin éste sería imposible identificar el lugar y el momento en los que se da el desdoblamiento, entendido como el origen del doble como personaje, resultado de la división del todo original. Un personaje que no está desdoblado, pero que tampoco pertenece a la unidad primordial, tiene acceso únicamente a una de las dos partes que divide el umbral, como ocurre con los sirvientes, los padres de las niñas, incluso con don Flor; o bien, uno aún no desdoblado pero portante

¹ En este trabajo tanto las alusiones al Génesis como al jardín del Edén y a Eva y Lilith están centradas en la perspectiva del doble y el desdoblamiento, por lo que no abarcaré otras implicaciones simbólicas o religiosas más vastas que pueden ser material para un estudio completo centrado en ello.

² Clément Rosset, *Lo real y su doble*. Ensayo sobre la ilusión, Tusquets, 1993, p. 51.

de la dualidad tiene acceso a ambos lados del umbral, pues goza tanto de una dimensión sagrada como de una mundana, como ocurre con las niñas en los dos primeros cuentos, todavía en “Antes de la Guerra de Troya”.

Luego del desdoblamiento, el personaje sólo puede acceder a uno de los mundos pero no como lo hacen quienes no habitaban en las zonas de umbral, sino como un exiliado de ellas y de la parte de sí mismo que era capaz de transitarlas. Es necesario definir las zonas de umbral para explicar esto. Comenzaré por recurrir a los diccionarios de símbolos que empleo en este trabajo para explicar qué es un umbral, por qué las imágenes que Garro utiliza en sus cuentos cumplen con esa función. Chevalier y Gheerbrant lo definen de la siguiente manera:

La significación esotérica del umbral proviene de su papel de paso entre lo exterior (lo profano) y lo interior (lo sagrado). Simboliza a la vez la separación y la posibilidad de una alianza, de una unión, de una reconciliación. Esta posibilidad se realiza si el que llega es acogido en el umbral e introducido al interior: se aleja si permanece en el umbral y si nadie lo recibe. [...] Cruzar el umbral exige cierta pureza de cuerpo, de intención y de alma, que simboliza por ejemplo la obligación de descalzarse en el umbral de una mezquita o de una casa japonesa. El umbral es la frontera de lo sagrado, que participa ya de la transcendencia del centro.³

En ambos diccionarios de símbolos el umbral está relacionado con la imagen arquitectónica de la puerta, sobre todo de recintos sagrados. Para Cirlot: “[la puerta es el] símbolo femenino que, de otro lado, implica todo el significado del agujero, de lo que permite el paso y es, consecuentemente, contrario al muro”, además, las puertas son “umbral, tránsito, pero también parecen ligadas a la idea de casa, patria, mundo”⁴. La distinción entre puerta y umbral en ambos diccionarios de símbolos es muy vaga. En Chevalier y Gheerbrant: “[la puerta] no solamente indica un pasaje, sino que invita a atravesarlo. Es la invitación al viaje hacia un más allá. [...] La puerta es la abertura que permite entrar y salir, y por tanto el pasaje posible —aunque único— de un dominio a otro: por lo general, en la acepción simbólica, del dominio profano al dominio sagrado”⁵. Esta definición es similar a la de umbral, pero encuentro la diferencia entre ambos símbolos en el umbral como un área y en la puerta como, precisamente, un límite definido.

Luz Elena Gutiérrez⁶ hace mención del movimiento entre la casa-jardín y las afueras del pueblo que efectúan Eva y Leli. Explica que el jardín está fuera de las leyes del padre,

³ Chevalier y Gheerbrant, “Umbral”, *op. cit.*, p. 1599.

⁴ Cirlot, “Puerta”, “Puertas”, *op. cit.*, p. 376.

⁵ Chevalier y Gheerbrant, “Puerta”, *op. cit.*, p. 1320.

⁶ Gutiérrez, “El regreso a la ‘Otra niña que fui’ en la narrativa de Elena Garro” en Pasternac, Domenella y Gutiérrez de Velasco (eds.), *op. cit.* p. 116.

y aunque no trata el concepto de zonas de umbral o de tránsito concretamente, a través de estas observaciones señala tales espacios como propios de las niñas y ajenos al resto de los personajes, en los que ellas se mueven con cierta autonomía. Es Claudia Fezzardi quien nombra también los umbrales tangencialmente al aseverar que en los cuentos hay una interacción entre tiempo cíclico y lineal, el umbral es lo que se instala en tal interacción, pues los espacios temporales conservan su autonomía. Para Fezzardi: “La cohesión profunda que encierra a las niñas en un *mundo armonioso e impenetrable para la realidad externa* es afectada por una ruptura que marca una separación permanente” [las cursivas son mías].⁷ Ese mundo impenetrable es únicamente abierto para ellas y, desde mi propuesta, se habla de una zona de umbral.⁸

En Garro el umbral es una zona más amplia que la puerta y sólo en dos ocasiones puntuales —“La semana de colores” y “El día que fuimos perros”— el umbral coincide con una puerta o un portón. En el resto de los casos son zonas liminales que no constituyen una división de espacios, sino de realidades. Lo sagrado y lo profano, mencionados en los diccionarios de símbolos, están presentes en un mismo espacio pero en múltiples tiempos y dimensiones coexistentes a los que, sin embargo, sólo acceden ciertos personajes dotados de la capacidad para ello. Cirlot coincide con Chevalier y Gheerbrant al observar la arquitectura de casas y templos en diferentes culturas, además de la división —y enlace— entre lo profano y lo sagrado. El umbral, como puerta o como otra forma de espacio liminal —el jardín, por ejemplo— tiene la doble función de separar y de reunir ambos lados de éste:

Símbolo de transición, de trascendencia. En el simbolismo arquitectónico, el umbral recibe siempre tratamiento especial, por multiplicación y enriquecimiento de sus estructuras [...]. Adquiere aquí el umbral claramente su *carácter simbólico de unión y separación de los dos mundos: profano y sagrado*. En Oriente, son los “guardianes del umbral” los que representan esas funciones de protección y advertencia, significadas por dragones y efigies de deidades o genios. El dios Jano de los romanos expresaba asimismo ese dualismo que, analógicamente, puede ser relacionado con todas las formas de dualidad. Por ello puede hablarse de un umbral entre la vigilia y el ensueño.⁹ [Las cursivas son mías.]

En la cita anterior Cirlot menciona lo que en este capítulo llamaré personajes de umbral, aquellos capaces de acceder a las zonas de umbral y que encarnan el vínculo entre este mundo y el otro mundo: son la comunión de lo profano con lo sagrado. También añade la idea del umbral entre la vigilia y el ensueño, la de la dualidad mítica que

⁷ Fezzardi, *op. cit.*, p. 112.

⁸ En la crítica especializada las referencias a las zonas de umbral en estos cuentos de Garro es escasa y me remito únicamente a las dos autoras citadas en este párrafo.

⁹ Cirlot, “Umbral”, *op. cit.*, p. 453.

representan un todo conformado por opuestos complementarios en permanente tensión, los personajes que tienen esta facultad son, por lo regular, deidades. En Eva y Leli es visible el umbral entre la vida y el sueño en “El día que fuimos perros”, cuando hacia el final es a partir del sueño y su posterior vigilia cuando pierden a su doble animal.

La puerta puede ser una de las formas del umbral en los cuentos de Elena Garro que analizo en este trabajo: sí, la puerta es un umbral, pero no todo umbral es una puerta, no son símbolos completamente equivalentes. La zona de umbral es liminal entre un mundo y el otro, en este caso. El dualismo es el punto de partida para una división de dos dominios en un inicio, pero pueden ser muchos más. Es cercano el concepto de espacios liminales que retomo del trabajo de Andrea Castro¹⁰, “El motivo del umbral y el espacio liminal”. En éste define el espacio liminal como el “espacio en el cual las fronteras entre el ser y el no-ser, entre el adentro y el afuera, entre el pasado, el presente y el futuro, entre la vida y la muerte, son cuestionadas”.¹¹ La liminalidad es entendida, entonces, como una zona fronteriza, a la vez, de fronteras difusas, toda la zona liminal tiene la función divisoria y vinculatoria, no se trata de una línea delgada franqueable con un salto, tampoco de una zona rígidamente delimitada o medible. Por lo tanto es una visión amplia del umbral, inmensurable por su propia naturaleza ambigua entre lo material y lo inmaterial. Si vuelvo a lo escrito por Cirlot acerca del umbral entre la vigilia y el sueño, se puede hablar de un escenario onírico pero todavía accesible a la racionalidad, y en el caso de la infancia que les corresponde a Eva y Leli, ésta y el juego toman un papel importante en la construcción de las zonas de umbral en cada uno de los cuentos.

2.1.1 Zonas de umbral

Las zonas de umbral localizan el proceso de desdoblamiento de las niñas. Por su complejidad y la manera en que se entretajan unas con otras, sobre todo en un sentido progresivo que se da a la par de la estructura del cuento, las divido en dos tipos de zonas: centro y periferia. Aclaro que un par de ellas, como se verá más adelante, pueden situarse tanto en el centro como en la periferia. Como expuse antes, cada una de estas historias se desarrolla en la casa de la familia de Eva y Leli, además en sus inmediaciones. Entiendo por centro y periferia la distribución de los espacios en los cuentos: el centro es el jardín y el centro de éste es el árbol, aunque puede también considerarse un “patio” que abarca

¹⁰ Andrea Castro, “El motivo del umbral y el espacio liminal” en José Miguel Sardiñas (ed.) *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, Casa de las Américas / Arte y Literatura, 2007, pp. 255-262.

¹¹ Castro, *op. cit.*, p. 261.

los lavaderos, toca los corredores, el pozo y el zaguán, y es el paso entre el interior de la casa hacia el pueblo, hacia la casa de don Flor y la del tío Boni. A pesar de esto, la colina de los girasoles gigantes la incluyo en las zonas centrales, aunque está alejada del jardín, porque cumple una función céntrica de vista elevada y de vínculo entre las niñas y don Flor. Adelanto un punto del siguiente análisis: las zonas de umbral centrales son mayormente abstracciones —como el tiempo y lo redondo— e imágenes de la naturaleza en el entorno. Por otra parte, las zonas de umbral periféricas son construcciones humanas como el pozo y los corredores, la casa y el pueblo.

Zonas de umbral centrales

No se puede pasar por alto la relevancia del círculo en estos cuentos. El simbolismo del círculo lo coloca como “el signo de la Unidad principal y el signo del cielo; indica su actividad y sus movimientos cíclicos. [...] Combinada con la del cuadrado, la forma del círculo evoca una idea de movimiento, de cambio de orden o de plano”,¹² además engloba otras manifestaciones como las circunferencias, el movimiento circular y las formas redondas o las esferas; es un “emblema solar”, representa la unidad, la eternidad y la perfección.¹³ Entonces, es claro el porqué de la elección del círculo como motivo en *La semana de colores*, en especial de la trama que une los cuentos de Eva y Leli: el tema de la ruptura y el desdoblamiento.

En el cuento “La semana de colores” la representación que las niñas hacen de los días, en especial el martes y el jueves, es céntrica, circular y giratoria: “El martes era delgadito y transparente. Si morían en martes, verían a través de sus paredes de papel de china los otros días, los de adelante y los de atrás. Si morían en jueves se quedarían en un disco dorado dando vueltas como en los ‘caballitos’ y verían desde lejos a todos los días” (p. 64). El martes y el jueves son centros, uno estático y otro giratorio, tienen acceso a los demás días aunque ellos mismos sean días. No se sitúan en un punto medio preciso, como el miércoles, y tampoco son parte del fin de semana si se compara esta percepción desorganizada de los días con la visión racional de la semana, la cual corresponde al padre, es impuesta por él. Ambas niñas habitan la unidad y la procuran, fantasean con morir en un día que les permita seguir conectadas al todo.

¹² Chevalier y Gheerbrant, “Círculo”, *op. cit.*, p. 454.

¹³ Cirlot, “Círculo”, *op. cit.*, p. 130.

La elección del martes y el jueves como días centrales, además de valorarlos no como medidas del tiempo, sino como lugares diáfanos, accesibles al juego y a la curiosidad, refuerza el valor que tiene para Eva y Leli el acceso a esas zonas de umbral, el rechazo a la inmovilidad y a la fragmentación que representa el viernes. Más adelante, cuando don Flor lee a Eva, le dice “tú no te vas. Tú te quedas en medio de estos días. [...] Aquí estamos en el centro de los días. [...] La Semana se fue a la Feria de Teloloapan. Aquí sólo queda el centro de los días” (p. 67),¹⁴ y el centro de los días no es más que un estado de carencia de tiempo; es por ello por lo que son capaces de hablar con don Flor aun cuando después descubren que llevaba varios días muerto (p. 74) y que era probable que la túnica expandiéndose que observaban desde la colina de los girasoles no fuera sino sangre, y él, un cadáver. En la carencia de tiempo lineal esto es posible porque no hay un orden de ese tipo.

Como señalé en el capítulo anterior, don Flor anuncia el destino de alienación de Eva y el exilio de Leli. Con todo ello, en este punto las niñas aún son una y se mantienen vinculadas con la unidad primordial. Las zonas de umbral son seguras para ellas: el martes, el jueves, lo mismo que la colina de los girasoles. Enseguida cito algunos fragmentos que ilustran esta cuestión:

Eva y Leli se escapaban de su casa para ir a la colina de los 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 quedaban al alcance de la mano. Desde la colina, podían ver las ollas, las piedras, las sillas y los ixtles. (P. 65)

Eva y Leli se quedaron sentadas en la colina toda la tarde, a pesar del calor que bajaba del cielo y subía de la tierra. (*Id.*)

Se escaparon rumbo a la colina de los girasoles. La colina estaba callada. No había chicharras. La tierra había cerrado sus agujeritos y no dejaba salir a las hormigas ni a los pinacates. Un viento rojo hacía bajar a las nubes rojizas hasta tocar las puntas de los girasoles. (P. 66)

La cualidad que pone a la par a la colina de los girasoles con el martes y el jueves como zonas de umbral es precisamente que son el centro y que sacian el deseo de abarcar todo lo que sea posible en el mundo: todos los tiempos, las zonas, las cosmovisiones. También es una zona cerrada incluso a los insectos, en la que sólo las niñas pueden estar. Desde estas tres posiciones ellas tienen acceso a todo, al menos desde una distancia

¹⁴ El círculo está presente de diferentes maneras en los cuentos. En “La semana de colores” también se habla de la casa de don Flor como una construcción “redonda y pintada de blanco” (p. 65), sin embargo, en ese caso específico no obedece, desde mi punto de vista, a las zonas de umbral sino a la cosmovisión indígena. Por supuesto que coinciden en el sentido del tiempo mítico, pero lo indígena es un tema que requiere mayor profundidad y detenimiento. Es por ello por lo que en este subtema me enfoco en lo circular y lo redondo que cumple con la función de umbral.

prudente, pues esto cambia en cuanto se encuentran con don Flor. El acceso al conocimiento de ese otro mundo se vuelve conflictivo para las niñas, pues no encuentran ya la manera de conectar las dos distintas visiones del tiempo: la semana santa o la semana de colores.

En este punto subrayo la imagen de la “colina de los girasoles gigantes” como otro símbolo circular y solar: “El nombre común del heliotropo indica suficientemente su carácter solar, el cual resulta por otra parte, no solamente de un tropismo bien conocido, sino también de la forma radiada de la flor. [...] Esta planta simboliza el sol giratorio o la luz móvil que mana de la fuente solar”.¹⁵ Añado que el heliotropismo, movimiento por el cual las plantas se mueven de acuerdo con la posición del sol, es también una muestra del dominio de la naturaleza por encima del orden lineal establecido por el calendario, de manera que el tiempo mítico, circular y guiado por los astros coincide con el tiempo de la naturaleza, la irracionalidad y lo sagrado. Las flores de este cuento, como de lana, retienen y parecen irradiar el calor que envuelve a las niñas: de nuevo se consolidan como imagen solar, aún más si se considera su posición en la altura.

Todo envuelto por el cielo —también una imagen circular—, en “El día que fuimos perros” se presenta la disolución del tiempo lineal con una división anunciada entre un tiempo y otro, aunque las niñas pueden asirlos a ambos y moverse en ellos, entre ellos: “El día estaba solo y era tan temible como el otro. Los árboles quietos, el cielo redondo, verde como una pradera tierna, sin nadie también, sin un caballo, sin un jinete, abandonado” (p. 76). El uso recurrente que hace Garro de lo redondo hace sentido tanto en lo espacial como en lo temporal en la trama, con lo perpetuo, lo inmortal, lo atemporal e inmensurable. Pero no es necesariamente idílico, puesto que el abandono y la soledad hacen de ese día un lugar extraño e inhóspito, “temible”. Las zonas de umbral tienen esta peculiaridad de producir temor. Debido a lo difusas e inconsistentes que son, carecen de seguridad: constituyen límites definidos, sus propios límites son difusos. Leli cuenta que “[Eva] penetró con cautela por el día que avanzaba paralelo al otro” (*id.*), pero no describe cómo se da esa entrada al otro día, tampoco ocurre con la salida del otro día, que ocurre de forma onírica: “En el sueño, sin darnos cuenta, pasamos de un día al otro y perdimos el día en que fuimos perros” (p. 80). Acaso hay indicios de la división entre un día y otro: “Rutilio, su silla, el quinqué y el muerto, estaban en el día paralelo, separado del otro por una raya invisible” (p. 79). El hecho de que atribuya tal separación a una raya no es

¹⁵ Chevalier y Gheerbrant, “Heliotropo”, *op. cit.*, p. 854.

gratuito: un símbolo lineal, aunque sea invisible, reestablece una suerte de orden en ese desdoblamiento temporal. Además está, en este mismo cuento, la división entre el sueño y la vigilia en medio de la cual se da la pérdida del doble animal.

El tiempo también es en todo *La semana de colores* una zona de umbral. Además, la imagen del círculo, de lo “redondo” —adjetivo al que Garro acude constantemente— y de lo giratorio, con su insistente presencia en las zonas de umbral de este cuentario —y además en otros elementos espaciales en los cuentos— abarca al resto de las zonas de umbral centrales. También en “Nuestras vidas son los ríos” se narra que “Los pasos de Boni siguieron girando entre las sombras. [...] Era inútil que girara, en el centro del círculo estaba Hebe” (p. 152). Para el tío Boni tal círculo es un umbral diferente al de las niñas: es un limbo en el que está atrapado; al no ser un personaje de umbral no tiene un tránsito libre dentro y fuera del círculo. En otras partes de la narración, como en “Antes de la Guerra de Troya”, se menciona ese centro: “El gesto más mínimo de Eva me devolvía al centro de las cosas, ordenaba la casa deshecha y las figuras borradas de mis padres recuperaban su enigma impenetrable” (pp. 81-82). El centro aquí es equivalente a la unidad, a la completud expresada por lo redondo.

El jardín, como zona de umbral amplia, contiene al elemento de umbral con mayor presencia en los cuentos de Eva y Leli: el árbol. En el capítulo anterior, al analizar los cuentos mencioné la relevancia del árbol en la relación entre las niñas y su peso como vínculo que las une al otro mundo. Sin embargo, es preciso mostrarlo como una zona liminal. Me sirvo de los diccionarios de símbolos para hacer un análisis de esta figura. Tanto para Chevalier y Gheerbrant¹⁶ como para Cirlot,¹⁷ el árbol sirve como puente entre el subterráneo por sus raíces, la superficie de la tierra por su tronco y sus primeras ramas, las alturas por sus ramas más altas, lo cual lo dota de un carácter central que abarca y comunica el subsuelo, el suelo y el cielo; no es un límite sino una ausencia de límites. En el cristianismo existen el árbol de la vida y también el árbol del conocimiento del bien y el mal, que es, finalmente, el árbol de la “muerte”: su complemento opuesto. También para Gaston Bachelard: “Encontraríamos fácilmente en el folclor y en la mitología una

¹⁶ “Símbolo de la vida en perpetua evolución, en ascensión hacia el cielo, evoca todo el simbolismo de la verticalidad: así el árbol de Leonardo da Vinci. [...] El árbol pone así en comunicación los tres niveles del cosmos: el subterráneo, por sus raíces hurgando en las profundidades donde se hunden; la superficie de la tierra, por su tronco y sus primeras ramas; las alturas, por sus ramas superiores y su cima, atraídas por la luz del cielo.” Chevalier y Gheerbrant, “Árbol”, *op. cit.*, pp. 174-180.

¹⁷ Cirlot, “Árbol”, *op. cit.*, pp. 77-81.

síntesis del árbol de la vida y el árbol de la muerte”.¹⁸ En los cuentos de Eva y Leli el árbol de la vida puede ser aquel bajo cuya sombra se resguardan en “El día que fuimos perros”, el árbol sirve como eje, es el centro de los dos días: el de los perros y el de la casa. Una vez más, Bachelard ilustra el simbolismo del árbol de la siguiente manera:

El árbol está en todas partes a la vez. La vieja raíz —en la imaginación no hay jóvenes raíces— va a dar una flor nueva. La imaginación es un árbol. Es raíz y ramaje. Vive entre tierra y cielo. Vive en la tierra y en el viento. El árbol imaginado es de manera insensible el árbol cosmológico, el árbol que resume un universo, que hace un universo.¹⁹

Después del árbol de la vida, el de la muerte está presente tanto en aquel en cuya copa leen *La Ilíada* en “Antes de la Guerra de Troya” como en el arbusto del cual comen en “El Duende”: ocasiona el envenenamiento y una muerte, aunque ésta no llegue a ocurrir sino como un abandono de la vida anterior de las niñas y un despertar a un mundo más hostil en el que ambas están separadas para siempre una de la otra.

Otro sentido del árbol que, a mi parecer, enriquece su significación en *La semana de colores* y en la obra de Garro es el que le adjudica la cosmovisión mesoamericana. También desde esta visión es una representación de la conexión entre diferentes dominios. Para Miguel León-Portilla: “...se ve un gran árbol cósmico como una deidad masculina y otra femenina a cada lado. El árbol hunde sus raíces en las aguas inmensas que circundan al mundo y arriba alcanza los estratos celestes. Dos inmensas serpientes enmarcan ese escenario en el que hay seres humanos que, bajo la mirada de la suprema pareja, realizan sus varias ocupaciones”.²⁰

Con lo anterior mostro al árbol como zona de umbral en la cual las niñas se sirven de su habilidad de habitar el mundo de lo sagrado, o aun de la unidad, y el mundo de lo terrenal. Además, aunque a Buda y a Cristo como símbolos los mencionaré más adelante, también guardan una relación con el árbol que refuerza esta perspectiva de tal como una zona de umbral. Por ejemplo:

Coincide el árbol con la cruz de la Redención; y en la iconografía cristiana la cruz está representada muchas veces como árbol de la vida. La línea vertical de la cruz es la que se identifica con el árbol, ambos como ‘eje del mundo’ (motivo conocido antes del período neolítico), lo cual implica, o presupone, otro agregado simbólico: el de lugar central.²¹

¹⁸ Gaston Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 197.

¹⁹ Bachelard, *op. cit.*, p. 190.

²⁰ León-Portilla, *op. cit.*, p. 143.

²¹ Cirlot, *id.*

Hay también una relación entre el árbol y el Génesis: “En la tradición bíblica y cristiana, salido del relato de la tentación en el Génesis, el árbol de la vida puede convertirse en un árbol de la muerte, siguiendo el comportamiento del hombre”.²² Lo anterior señala el vínculo entre el símbolo del árbol y la imagen de Cristo. Por otro lado, acerca de la relación entre Buda y el símbolo del árbol, Chevalier y Gheerbrant mencionan lo siguiente en su diccionario:

El árbol de la Boddhi, bajo el cual el Buda alcanza la iluminación, es también un «árbol del mundo» y un árbol de la vida: representa en la iconografía primitiva al mismo Buda. Sus raíces, dice una inscripción de Angkor, son Brahmā, su tronco Shiva y sus ramas Vishnú. Es una representación clásica del eje del mundo. El árbol cósmico que, en el Batir del mar de Leche, sirve para la obtención del brebaje de la inmortalidad, está representado en Angkor con Vishnú en la base, sobre el tronco y en la copa.²³

Garro eligió de manera sumamente sutil y acertada la relación entre el símbolo del árbol y los símbolos Buda y Cristo, tanto las imágenes en el inicio del cuento como en los nombres de los perros. Ellos duermen al pie del árbol junto con el Toni, el tercer perro que comparte un nombre similar al del padre de las niñas: Antonio. Entonces el árbol es el lugar que habitan las niñas en su juego de perros, gozan de las zonas de umbral a las cuales les da acceso su carácter infantil y animal. Los nombres elegidos para sus yo-perro son, como se vio en el capítulo anterior, la equivalencia de lo animal con lo divino, la inocencia propia de lo sagrado. Pero esto sólo puede darse plenamente al pie del árbol. Ellas, sin embargo, pueden ir más allá de éste y llegar hasta el portón ya que no están encadenadas a él. Del mismo modo, sus dobles perro quedan en aquel otro día, se vuelven irre recuperables.

El árbol también tiene una presencia de peso en “Antes de la Guerra de Troya”:

Buscamos un lugar seguro dónde hojearlo. Todos los lugares eran peligrosos. Miramos a las copas de los árboles y escogimos la más verde, la más alta. Sentadas en una horqueta leímos: la *Ilíada*. Así empezó la desdichada Guerra de Troya.

[...]

Arriba, entre las hojas, nos esperaban Néstor, Ulises, Aquiles, Agamenón, Héctor, Andrómaco, París y Helena. Sin darnos cuenta, los días empezaron a separarse los unos de los otros. Después, los días se separaron de las noches, luego, el viento se apartó del Cañón de la Mano, y sopló extranjero sobre los árboles, el cielo se alejó del jardín y nos encontramos en un mundo dividido y peligroso. (P. 84)

La escisión entre Eva y Leli desarrolla en la rama del árbol en la que se esconden a leer. Es posible compararlo con el árbol del conocimiento del bien y del mal. Constituye una zona de umbral por la centralidad de la que lo dota el jardín en el que se encuentra y,

²² Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 181.

²³ *Ibid.*, 176.

además, de la altura, que forma parte importante de la descripción de éste y tiene no menos valor simbólico; no excluyo la significación general del árbol que he explicado antes. La elevación, ya se veía en la colina de los girasoles gigantes, permite a Eva-Leli el conocimiento del mundo desde un ángulo privilegiado. Pero las niñas bajan del árbol tambaleándose y les es imposible volver a subir. Bajan distintas, se transforman. La ruptura que ocurrió durante la lectura de *La Ilíada* rompe con el acceso al árbol como zona de tránsito entre los mundos. A partir de ese momento no vuelven a subir a ellos salvo en recuerdos, y siempre acechadas por un peligro antes desconocido: la muerte.

Como soporte de las hamacas en “El Duende”, y como sitio desde donde las acecha el peligro, el árbol tiene una función de “árbol de la muerte” en este último cuento. A continuación citaré los dos primeros párrafos, pues me parece clara la tensión que caracteriza aquí al espacio, ese jardín y ese par de árboles, unos de los tantos que las niñas habían habitado hasta ese momento y habían servido como zonas de umbral. Una parte de la siguiente cita ya había sido reproducida en páginas anteriores, pero considero conveniente retomarla aquí para ejemplificar lo mencionado:

A las tres de la tarde el sol se detenía en la *mitad del cielo*. El silencio podía estallar en cualquier instante y el jardín podía caer roto en mil pedazos. La casa entera estaba quieta. Sólo Rutilio regaba las losetas del corredor. A los pocos instantes, el agua, convertida en vapor, se levantaba de los ladrillos. *La valla de helechos que separaba al jardín del corredor no detenía a la ola ardiente que llegaba hasta las habitaciones.*

En dos hamacas *paralelas*, Eva y Leli se mecían. El ir y venir de las hamacas columpiaba a la tarde con un ruido de reatas secas. Todos los días a esa hora, la muerte las rondaba: *se detenía sobre las ramas y desde ahí las miraba.* (P. 99) [Las cursivas son mías.]

Se llama la atención del lector hacia el cielo desde el comienzo, ese cielo redondo de cuentos anteriores tiene al sol detenido en su centro, sin embargo, son las tres de la tarde. El tiempo del cielo permanece ajeno a la lógica del reloj. También la muerte está en lo alto, en las ramas de las palmeras, pues pertenece a lo ultraterreno. Señalo nuevamente en que el árbol conjunta tres espacios: el subsuelo, el suelo y el cielo. Una vez más, Bachelard menciona que:

el árbol dispersado en la tierra se unifica para surgir del suelo y para volver a encontrar la vida prodigiosa de las ramas, de las abejas y de los pájaros. Pero veámoslo en su mundo subterráneo: entonces el árbol es un río.²⁴

Es evidente relación de las raíces del árbol con el río subterráneo y con la muerte, que acecha desde lo alto pero que en el cuentario después será encarnada por el rumbo del río. La muerte, como una presencia que no se menciona salvo en ese momento de tal

²⁴ Bachelard, *op. cit.*, p. 196.

manera, pertenece aquí al cielo; como concepto, en otras ocasiones pertenece al suelo — “El día que fuimos perros” y “Nuestras vidas son los ríos”— o al subterráneo —el pozo en “El Duende”—. Más adelante será explícita la relación árbol/raíz-río-pozo.

Pero vuelvo al árbol, que aún tiene un papel importante en “El Duende”, similar al árbol del conocimiento del bien y del mal:

Leli miraba a las hojas que eran siempre las mismas hojas verdes. Detrás de las mafafas se asomaba una hoja de un verde más oscuro. La hoja tenía venas rojas y por debajo del verde oscuro había un verde clarísimo, que iluminaba al verde oscuro con reflejos de vidrio. La niña cortó una de aquellas hermosas hojas desconocidas y la mordisqueó. La hoja era muy dulce. Cortó más y las comió. (Pp. 100-101)

Cuando Leli descubre estar envenenada por las hojas que comió y decide envenenar también a su hermana para no separarse de ella, tiene un descubrimiento: Eva le había mentado acerca del duende. El desencanto que implica desvelar la mentira de su hermana, perder la ilusión de que ella era lo único que la conectaba con el “otro mundo” es, por lo menos, similar a lo que sucede en el Génesis. Finalmente es un conocimiento del bien y del mal. Consciente de lo que hace, decide envenenar a su hermana, matarla, recurrir a una maldad deliberada que hace propia, pues en ningún momento lo niega ni se retracta; por el contrario, se decepciona cuando el veneno no surte el efecto esperado.

El jardín tiene una última aparición en la historia de la progresiva separación. Hacia el final de “El Duende”, desde el punto de vista de Estrellita, ve que el jardín, antes seco y polvoso, recupera la vida cuando las niñas buscan la reconciliación: “Estrellita vio que por unos instantes el jardín volvió a ser para Leli como antes, radiante de aromas, pletórico de hojas. Pero Leli siguió inmóvil en su hamaca y el polvo volvió a caer sobre las ramas” (p. 104), más adelante, “[Estrellita] constató que Leli había olvidado que Eva no tenía ningún secreto” (*id.*), y finalmente “Estrellita oyó que para Leli se había levantado un canto de pájaros y que los cocos de oro se mecían entre las palmas verdes. Asqueada movió la cabeza. Ella, Estrellita, miró incrédula el esplendor de aquel amor desde su tejado” (p. 105).

La imagen de los árboles como zona de umbral no existe más que en la fantasía de Leli, pero todavía representaban zonas de umbral y el paso hacia esa otra realidad, en este caso, una deseada por la protagonista. Esta es la última mención del jardín, la más importante zona de umbral central del libro *La semana de colores*.

Zonas de umbral periféricas

Un pozo es un umbral físico hecho por manos humanas para acceder al agua. Es decir, en un sentido simbólico, se trata de una tecnología de acceso hacia lo natural y vital. El pozo se menciona poco en los cuentos de Eva y Leli, pero su papel es de suma importancia en tanto que zona de umbral última, que conecta a las niñas con lo sagrado y, sobre todo, con lo subterráneo y la muerte.²⁵ Para Eduardo Cirlot, el pozo:

En el simbolismo cristiano, significa la salvación, en el grupo de ideas asociadas al concepto de la vida como peregrinación. El pozo de agua refrescante y purificadora es símbolo de la aspiración sublime, de la «cuerda de plata» que liga al palacio del centro. El hallazgo simbólico de pozos es, en consecuencia, signo anunciador de sublimación. [...] En especial, el acto de sacar agua de un pozo —como el de pescar— es un extraer desde lo hondo: lo que asciende es un contenido numinoso.²⁶

El pozo es otra manifestación de la espiritualidad, incluso el narrador menciona que Leli entiende a la muerte como un “pozo negro” (p. 99), aunque en esa imaginación el pozo se presenta como amenazante y no como algo deseado para el personaje, quien teme morir. La decisión de Eva de bañarse en el pozo propicia el momento del incidente, el envenenamiento de Leli y su intento por matar a su hermana. Enseguida muestro la forma en que se presenta esta zona.

Salieron al jardín. Pasaron bajo las jacarandas, rodearon la fuente, cruzaron el macizo de los plátanos, llegaron hasta las palmeras, sesgaron un poco hacia la izquierda y alcanzaron el pozo. El pozo era el lugar más fresco del jardín, rodeado de helechos, espadañas y otras hojas, rezumaba humedad. Hasta allí no llegaban los rumores de la casa. Era la parte secreta del jardín. Un pretil de piedra negra guardaba a su agujero profundo. Muy abajo corría el agua de los ríos en los cuales se bañan las mujeres plateadas y los pájaros de plumas de oro. (P. 100)

La mención a las criaturas míticas que se bañan en los ríos que llevan esa misma agua confirma el carácter místico y de umbral del pozo. Une el mundo de la vida y el de la muerte, es el extremo más remoto del jardín, el más alejado de la casa, una parte “secreta” que las niñas comparten. Las imágenes de seres maravillosos afirman el vínculo con el subterráneo y la muerte representada antes en el pozo negro: “Con su propio pie daría el paso que iba a precipitarla al abismo por el cual iría descendiendo por los siglos de los siglos, con la cabeza hacia abajo, en una caída sin fin dentro del pozo negro que era la muerte” (p. 99).

Como la cita lo muestra, el pozo abre paso a la primera imagen del río; en “El Duende” es un cuerpo de agua oculto, subterráneo y habitado por seres místicos. El río sólo es mencionado una vez más tarde en el último cuento del volumen, “Nuestras vidas

²⁵ La primera mención del pozo está en “El día que fuimos perros”: “Del pozo salía el calor de agosto que había provocado la huida a México” (p. 76). En este primer caso, distinto a su segunda y tercera mención, el pozo está seco y es inútil a su propósito de llegar hasta el agua.

²⁶ Cirlot, “Pozo”, *op. cit.*, p. 371.

son los ríos”, con un sentido similar pero no equivalente a este. Tanto el río como el corredor tienen en común ser zonas de tránsito por sí mismas, intermedias entre dos estados o dos zonas. Antes del río hay un símbolo importante que no aparece de manera directa en el cuentario pero que cumple tanto con la función del pozo como con la del río y establece entre ellas cierta relación: la gruta. Debido a su carácter aislado, alejado, y a la conexión de la superficie con las profundidades, el pozo es una suerte de gruta artificial. Bachelard menciona que:

[...] la gruta es un refugio que se sueña interminablemente. Le da un sentido inmediato al sueño de un reposo protegido, de un reposo tranquilo. Si se traspasa un cierto umbral de misterio y de terror, el soñador que ha entrado en la caverna siente que podría vivir ahí. [...] Una clasificación de las grutas resaltadas por la imaginación como grutas de maravillamiento crearía una dialéctica que bastaría para poner de manifiesto la ambivalencia de toda imagen del mundo subterráneo. Desde el mismo umbral es posible sentir una síntesis de terror y de maravillamiento, un deseo de entrar y un miedo de entrar. Es aquí donde el umbral adquiere sus valores de decisión grave.²⁷

El pozo y la gruta tienen en común, además de ser el vínculo con el subsuelo, la analogía que la misma Leli en sus fantasías establece entre el pozo y la muerte. Esta reflexión de Bachelard, que llama a la gruta también un umbral, recuerda a Leli en su caída hacia la muerte, el pozo negro, primero en una fantasía que le inspira temor y luego en otra que despierta un anhelo desesperado por caer junto con su hermana Eva. Como entrada hacia la muerte en “El Duende”, es interesante que en el siguiente cuento, “Nuestras vidas son los ríos”, el río que está en el lecho del pozo, sea también un tránsito hacia la muerte. El río “es un símbolo ambivalente por corresponder a la fuerza creadora de la naturaleza y del tiempo. De un lado simboliza la fertilidad y el progresivo riego de la tierra; de otro, el transcurso irreversible y, en consecuencia, el abandono y el olvido”.²⁸ Coinciden con ello Chevalier y Gheerbrant al afirmar que el río representa:

[...] la Fertilidad, la muerte y la renovación. La corriente es la de la vida y la de la muerte. Puede considerarse el descenso de la corriente hacia el océano, su remonte, o el cruce de una a otra orilla. El descenso hacia el océano es la reunión de las aguas, el retorno a la indiferenciación, el acceso al Nirvana; el remonte es evidentemente el retorno al divino Manantial, al Principio; el cruce es el de un obstáculo que separa dos dominios o estados: el mundo Fenomenal y el estado incondicionado, el mundo de los sentidos y el estado de desapego. [...] Tal estado viene simbolizado por otra parte, no sólo por la otra orilla, sino también por el agua que corre sin espuma.²⁹

Como representación de tránsito entre el nacimiento y la muerte, el río es el devenir, un estado temporal en el cual el individuo es conducido hacia el todo, la destrucción de

²⁷ Bachelard, *op. cit.*, pp. 119, 127.

²⁸ Cirlot, “Río”, *op. cit.*, p. 388.

²⁹ Chevalier y Gheerbrant, “Río”, *op. cit.*, pp. 1366-1368.

la individualidad, la indiferenciación e integración con la unidad primigenia. Tal estado corresponde en el cuento y en los versos de Manrique a todos los seres, incluidos los animales y los objetos inanimados; en el cuento de Garro se muestra de la siguiente forma:

La silla en la que Leli se sentaba entró en una corriente fría, y también ella se fue navegando con las manos extendidas, dándoles cigarrillos a los venados, que flotaban parejos, en dos riachuelos vecinos que a su vez corrían hacia el mar. Era fácil vivir deslizándose sin ruido hacia el morir. [...] El tiempo seguía fluyendo de un manantial secreto y los cielos y los patios de las casas seguían deslizándose como las lunas en las nubes. [...] La noche entera avanzaba dentro de un río que llevaba estrellas, bocas, ramas, vientos y generales mexicanos fusilados. (Pp. 152-153)

El río como imagen de la movilidad heracliteana es, en esencia, la muerte. “El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal”, afirma Bachelard³⁰, quien menciona a Heráclito de Éfeso y su concepción del río como sinónimo del tiempo, por consiguiente, de la vida y de la muerte. Es una imagen arquetípica desde la cual Garro dialoga con Manrique, pero cuyos orígenes están en la simbología del agua corriente. El río es por excelencia la zona de tránsito entre la vida y la muerte, ya sea desde el nacimiento o a partir de la muerte como suceso, si se recuerda la imagen de un Caronte cuya misión es transportar las almas al inframundo. Bachelard se pregunta: “¿No habrá sido la muerte el primer Navegante? Mucho antes de que los vivos se confiasen a las aguas, ¿no se habrá echado el ataúd al mar o al torrente? El ataúd, en esta hipótesis mitológica, no sería el *último viaje*. Sería el *primer viaje*”.³¹

Hay suficientes mitos, poemas y narraciones, como da cuenta este autor, que permiten ilustrar la universalidad del río como una representación de la muerte. Finalmente, en Manrique y lo mismo en este cuento de Garro, se conecta con el símbolo del mar como desenlace del río. No el inframundo, el cielo o el infierno, sino el mar, es el destino de las vidas y es el auténtico estado de indiferenciación que caracteriza a la muerte, de manera que el río pasa a ser un símbolo del tránsito hacia la muerte que comienza en vida; es más cercana la visión heracliteana del río que aquella que incluye el viaje de los muertos junto a Caronte.

La segunda zona de umbral periférica son los corredores. En “Antes de la Guerra de Troya” delimitan el espacio entre las niñas y Elisa, su madre; en otros cuentos es el espacio que delimita la casa y su exterior, el jardín. El corredor es un no-lugar, inhabitable

³⁰ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, Fondo de Cultura Económica, 2022, p 89.

³¹ *Ibid.*, p. 111.

y que únicamente sirve como paso de un sitio a otro. De una manera simbólica, lo mismo que en la definición general que he hecho de las zonas de umbral, es un área que enlaza dos dominios: el de la casa y todo lo que hay fuera de ésta. No es casualidad que en la siguiente cita las niñas utilicen este espacio para deshacer el significado de las palabras, para espiar a su madre y posteriormente para colarse en su habitación:

Volvíamos al corredor, a caminarlo de arriba abajo, de abajo a arriba, de loseta en loseta, sin pisar las rayas y repitiendo: fuente, fuente, o cualquier otra palabra, hasta que a fuerza de repetirla sólo se convertía en un ruido que no significaba fuente. En ese momento cambiábamos de palabra, asombradas, buscando otra palabra que no se deshiciera. (P. 82)

Luego repiten el juego en el corredor al fusionar y despojar de sentido los nombres de sus padres: Elisa, Antonio, Antonio, Elisa, y así hasta que tal repetición surte el mismo efecto que el de la palabra “fuente”. El juego en el corredor no es menor en este cuento, en el que la utilidad de los nombres y la identidad de las niñas y de quienes las rodean se ponen en tela de juicio a través del juego, como luego ha de suceder con la lectura de *La Ilíada*. En el corredor no sólo desaparece el significado de las palabras, más tarde también sería uno de los escenarios de escisión de las niñas. Luego de haber bajado del árbol y de pasar por el proceso de individuación, de separación mutua, la soledad impregna cada aspecto de la vida de Leli, la protagonista y narradora de “Antes de la Guerra de Troya”, a quien incluso sus pasos y el sonido que producen le resultarían ajenos: “Me separé de mis pasos y los oí retumbar solitarios en el corredor. Me dolía el pecho” (p. 85).

En “Nuestras vidas son los ríos” el corredor es también una zona de umbral, aunque es, al igual que la imagen del río, una representación del tránsito entre la vida y la muerte. Primero se muestra ahí la muerte impresa del general: “El periódico tirado sobre las losetas rojas del corredor estaba amarillento y seco; sus imágenes de tinta negra enseñaban cómo moría un general mexicano de veintisiete años” (p. 149). Después el tío Boni es quien se encuentra virtualmente atrapado en el corredor, un lugar no habitable del que parece no poder apartarse en un momento de la narración, puesto que está impaciente por la muerte y, sin embargo, sigue vivo: “Desde la muerte de Hebe, su tío estaba siempre triste. Vivía solo, dando vueltas por el corredor de su casa, sin querer ver a nadie, ni siquiera a su hermano” (*id.*).

Las puertas son también una imagen recurrente en *La semana de colores*, aunque algunas de ellas no son necesariamente umbrales, sino límites, como se ha explicado páginas atrás. En el caso de la puerta de la casa de don Flor, el hecho de que esté entreabierta inicialmente puede ser lo que la convierte en un umbral. Esa posición tanto de parcial invitación como de rechazo, la ambigüedad que caracteriza la apertura a medias

es uno de los aspectos que la hace un umbral entre el mundo de las niñas y el de don Flor. “Golpearon la puerta y esperaron. Al cabo de un rato la puerta se entreabrió y luego se abrió completamente” (p. 66), don Flor les permite entrar y, por cierto, sólo ellas tienen el permiso para entrar como visitantes a esa zona que les es ajena. Hasta antes de ese punto en el cuento “La semana de colores”, Eva y Leli vivían cómodamente explorando los límites del tiempo y jugando con el tiempo lineal y el tiempo mítico, que corresponden al tiempo cristiano y al de don Flor, propio de lo indígena.

La puerta entreabierta, o “abierta o cerrada”, de nuevo presenta tal ambigüedad hacia el final del relato: “Pasó mucho tiempo antes de que pudieran ganar la puerta de salida. No se fijaron si la puerta quedó abierta o cerrada. Lo único que querían era llegar a su casa” (p. 73). Después Rutilio confirma, aunque insisto en que lo hace sin pruebas sino basado en rumores, que “eso se dice, que fueron ustedes las que dejaron la puerta abierta” (p. 74) En el cuento se relaciona la apertura de la puerta por descuido con la confusión de las niñas, quienes son incapaces en ese punto de elegir entre la semana santa o la semana de colores. El umbral entre el tiempo mítico y el tiempo lineal se desdibujó a partir del encuentro con don Flor. Los personajes son incapaces de cruzarlo porque dejó de existir. Para Gaston Bachelard, el simbolismo de la puerta calza con la imagen de la puerta de la casa de don Flor en el cuento de Garro:

La puerta es todo un cosmos de lo entreabierto. Es por lo menos su imagen *príncipeps*, el origen mismo es un ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones, la tentación de abrir el ser en su trasfondo, el deseo de conquistar a todos los seres reticentes. La puerta esquematiza dos posibilidades fuertes que clasifican con claridad dos tipos de ensueño.³²

Es también Bachelard quien hace la pregunta: “Pero ¿es acaso el mismo ser el que abre una puerta y el que la cierra?”.³³ Es una pregunta retórica cuya respuesta es clara al ver a Eva y a Leli, aunque sea incierto si cerraron o no la puerta. El simple hecho de haberla atravesado en sentido de entrada y en sentido de salida —o huida— fueron acciones que las transformaron y las separaron tanto del mundo de don Flor como del de su familia, o bien, del tiempo mítico y el tiempo lineal, así como de su posibilidad de jugar entre uno y otro. La puerta en su función de umbral se consolida como espacio del desdoblamiento.

También está presente la puerta en “El día que fuimos perros”. Leli narra que “Los perros llegaron al zaguán; les fue difícil abrir el portón, los cerrojos estaban muy altos. Al fin, salieron a la calle iluminada por el sol de las cuatro de la tarde” (p. 78). Más

³² Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 167.

³³ *Id.*

adelante: “El portón de la casa seguía abierto, y los perros absortos, sentados en el borde de la acera, seguían mirando al muerto” (p. 79), destaco que la acera es un límite desde el cual las niñas, en su juego de perros y dentro de ese “día” de los perros, observan el cadáver de un hombre. El hecho de que fueran perros —estaban investidas de su doble animal y divino— determina la manera en la que acceden a la calle e interactúan con el portón que logran abrir a pesar de las dificultades. Incluso podría suponerse que sólo acudieron a investigar el sonido de la explosión de la bala debido a su condición de perros que, al igual que la infancia, puede estar caracterizada por la curiosidad natural. La acera y el portón son una sola zona de umbral que divide tanto la casa de las niñas de la calle como el día de los perros y “el otro día”. En el siguiente apartado del capítulo volveré a la imagen de los perros, seres de umbral.

Otra zona importante es la casa. En los cuentos de Elena Garro en torno de la infancia y que mantienen una relación insoslayable con su biografía, la casa destaca, sobre todo porque en los cuentos narrados por Leli, “El día que fuimos perros” y “Antes de la Guerra de Troya”, la narradora parece ser una Leli adulta³⁴ que recuerda la casa de la infancia. En términos de Bachelard, la casa del recuerdo se transforma y trasciende en la casa onírica: “Habitar oníricamente es más que habitar por el recuerdo. La casa onírica es un tema más profundo que la casa natal. [...] La casa del recuerdo, la casa natal está construida sobre la cripta de la casa onírica”.³⁵ Se entiende que las historias que narra Leli pasan por el filtro de su imaginación, de sus deseos y su nostalgia, es decir, de un ensueño. Entonces la casa que ella describe es tal como la construye a través del anhelo por la infancia perdida y por Eva.

La casa como sitio de reunión entre lo mexicano y lo español está presente en todos los cuentos aquí estudiados.³⁶ La familia y también sus sirvientes la habitan, pero sólo las niñas tienen acceso a los sirvientes y a sus padres en términos similares, al mundo de lo indígena (lo mexicano) y lo criollo (español), además, de lo mestizo: “Las sentaron en el

³⁴ Véase en este mismo trabajo el análisis de “Antes de la Guerra de Troya” en 1.2.2. “El desdoblamiento en la semana de colores”.

³⁵ Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, Fondo de Cultura Económica, p. 67.

³⁶ La tensión conflictiva entre lo mexicano, lo español, lo indígena y lo mestizo es una cuestión recurrente en las obras de Elena Garro. En este trabajo no me detengo en ello por cuestiones de delimitación del tema, sin embargo, varios autores de la crítica especializada lo han trabajado y, por cierto, ha sido importante para este trabajo gracias a la perspectiva de la otredad inherente al encuentro entre distintas cosmovisiones. Sobre esta cuestión recomiendo la lectura del texto de Lady Rojas-Trempe “Historia narrativa de la conquista de los indígenas mexicanos: Elena Garro” en *Literatura Mexicana*. 3, 1 (nov. 2011), 157-168.

suelo de la cocina, en el círculo de criados que bebía alcohol, y les dieron un plato de frijoles con longaniza. Los perros se caían de sueño” (p. 79). El momento del sueño en el que se da la pérdida del doble canino de las niñas ocurre también en la casa al caer la noche. En ese caso, cito también a Bachelard, quien concibe la casa como “conciencia de la noche que cae” y “conciencia de la noche dominada”, pues al caer la noche la casa se encuentra “entre dos mundos”.³⁷

La cocina y la puerta de la casa muestran la separación y la inaccesibilidad a las que antes eran zonas de umbral, ambas eran sitio de reunión entre lo español y lo indígena, aspectos en los que las niñas se movían indiferenciadamente a pesar de ser vistas como españolas por la servidumbre: “Me fui a la cocina segura de encontrarla igual que antes, igual a mí misma, pero la puerta estaba entreabierta y me dejó pasar con hostilidad. Las criadas habían cambiado” (p. 85). Cirlot menciona que: “la cocina, como lugar en el que se transforman los alimentos, puede significar el momento de una transformación psíquica en cierto sentido alquímico”.³⁸ Es justo después de que los perros comen lo mismo que los criados cuando se da la transformación que los devuelve a su existencia de niñas y separa a éstas de su doble animal. Más tarde, en “Antes de la Guerra de Troya”, Leli descubre ahí que todo ha cambiado para siempre.

Continúo con la parte exterior: el tejado, una importante zona de umbral, la última que corresponde a la casa. Las casas mexicanas por lo regular no tienen sótano o ático, pero el tejado puede corresponderse con el ático por estar elevado, en el cielo, en contacto con lo virtuoso y lo superior. También para Bachelard: “El techo representa la cabeza del soñador así como las funciones conscientes, mientras que el sótano representa el inconsciente. Tendremos muchas pruebas de la intelectualización del desván, del carácter racional del techo que es un abrigo evidente”.³⁹ Sólo dos personajes tienen acceso al tejado, Estrellita y el duende. También el viento, entidad de la naturaleza, está a esa altura, arrasa con las tejas y con los pequeños animales que viven en ellas. Es una manifestación del poder superior al humano:

—Anda en los tejados.

La voz de Eva era la mía. Lo oíamos mover las tejas, de las vigas caían los alacranes y las cuijas cristalinas se rompían las patitas rosadas al golpearse sobre las losas del suelo de mi cuarto. (P. 81)

³⁷ Bachelard, *op. cit.*, p. 76.

³⁸ Cirlot, “Casa”, *op. cit.*, p. 120.

³⁹ Bachelard, *op. cit.*, p. 71.

Las niñas están familiarizadas con el viento, con el sonido que produce al chocar con los tejados. Una mención más se hace a tal zona en “Antes de la Guerra de Troya”, posterior al descenso de las niñas desde el árbol, cuando se separan una de la otra: “Miré a la casa y sus tejados torcidos me desconocieron” (p. 85). Leli se reconoce ajena a los tejados que, además, adjetiva como “torcidos”. Ha perdido el acceso a esa zona de la casa, aunque nunca se la ve, tampoco a Eva, subir allí. La única que tiene acceso a los tejados es Estrellita, un personaje enigmático que se presenta en el penúltimo cuento de la segunda edición del cuentario: “El Duende”.

Nadie había entendido nada. Sólo Estrellita, porque ella miraba desde los tejados. En los días que siguieron, Estrellita vio desde los tejados la ruina que cayó sobre el jardín. [...] Estrellita sabía que Leli ya sabía que Eva no tenía ningún secreto y que por mentirosa no la frecuentaba. (P. 104)

En párrafos posteriores escribiré sobre Estrellita, por el momento, estas citas son las que la posicionan como una habitante de los tejados; es una altura privilegiada que le permite observar todo y, además, emitir duros juicios desde una postura virtuosa que desprecia “los pecados de su familia” (*id.*). Al tejado también llegan las conversaciones de las niñas, incluso sus pensamientos y sentimientos.

Estrellita oyó la frase de Eva desde los tejados y movió la cabeza con disgusto.

—No, yo no fui... —repitió Leli con su voz de tonta.

Sus palabras llegaron al tejado y Estrellita, con las manos cruzadas sobre la falda blanca, constató que Leli había olvidado que Eva no tenía ningún secreto. (*Id.*)

Desde el tejado es visible la realidad como la percibe Leli, también lo son las ideas de Eva, sus planes, al igual que la realidad como es “verdaderamente”, un jardín seco que contrasta con el jardín frondoso que ve Leli desde su forzada reconciliación con Eva. Es por eso que Estrellita reacciona de la siguiente manera:

Ella, Estrellita, miró incrédula el esplendor de aquel amor desde su tejado, y sin descruzar las manos, parpadeó varias veces, disgustada. Su faldita blanca brillaba como un hongo sobre el tejado rojo. Una teja se levantó de su lado y la niña miró hacia allí sin sorpresa. (P. 105)

En el tejado no sólo está Estrellita, también el duende, el verdadero duende. Más adelante, en la sección de personajes de umbral, mencionaré a ambos personajes. Que habite en el tejado es simbólico, lo mismo Estrellita, posiciona al duende en una altura que le permite conocer los secretos del mundo, verlo todo sin inmiscuirse en los asuntos de las niñas a quienes observan: “El Duende se quitó el gorro rojo, se limpió el sudor de la frente con el dorso de la mano y desde el espacio libre de la teja levantada miró con alivio a su única amiga: Estrellita Garro” (*Id.*).

Cierro las zonas de umbral periféricas de la casa para ver el esquema a una mayor escala y pasar a una imagen general: el pueblo. Considero que éste es también una zona de umbral para las niñas, gracias a éste tienen contacto con lo mexicano en “Antes de la Guerra de Troya”. Lo mexicano y lo español son otros de los dos dominios que dividen las zonas de umbral. El pueblo es habitado por los nativos de la región, ya sea indígenas o mexicanos mestizos, y por las niñas y su familia, cuyo mestizaje es mínimo y más bien se consideran criollos. A ojos de los locales, son españoles, pues el padre y el tío lo son. Las niñas se saben visitantes del pueblo, ajenas, y desean formar parte de él. Por cierto, tienen la posibilidad de integrarse únicamente limitada por la autoridad de sus padres: “Las dos éramos visitadoras. Cuando íbamos al cine veíamos a los dos amigos desde lejos. No podíamos platicar con ellos ni con don Amparo, el que vendía los cirios, porque estábamos en medio de Elisa y Antonio que sólo saludaban con inclinaciones de cabeza” (p. 83). La mirada infantil facilita la identificación con las personas del pueblo. No les sucede así a sus padres, acostumbrados a aislarse y a vivir de acuerdo con sus propias costumbres diferentes de las de sus vecinos mexicanos.

En “Nuestras vidas son los ríos” las calles del pueblo son una zona liminal entre la vida y la muerte: “Los balcones estaban cerrados y el quiosco silencioso de la plaza parecía un monumento funerario” (p. 150). Posiblemente haya vida detrás de las paredes y dentro de los balcones cerrados, que el kiosco, lugar central del pueblo, en otros momentos sería el sitio de reunión de los pobladores. Sin embargo, para Leli, impresionada por la imagen del general Rueda Quijano muerto en las fotografías del periódico, el mundo entero se encuentra bajo la sombra de la muerte inminente. Es además un lugar de tránsito entre la casa de Eva y Leli y la del tío Boni. Antes de dejar su casa para visitarlo, se despide de su hermana Eva como si fuera a morir, utiliza las mismas palabras que el general antes de ser fusilado. Por lo tanto, el pueblo es otra zona de umbral entre ambos estados. En la casa de su tío tienen aquella conversación que comienza con los versos de Manrique y concluye con la aceptación y la esperanza de la muerte como destino deseable, como reintegración al todo.⁴⁰

Para que las zonas de umbral sean transitables es necesario que quienes las atraviesan cuenten con tal habilidad. Así como don Flor, el tío Boni y los criados únicamente habitan uno de los lados que divide la zona de umbral, cualquier ser que no sea por sí mismo un

⁴⁰ Véase apartado 1.2.2 de esta tesis, desarrollo del análisis de “Nuestras vidas son los ríos”.

personaje de umbral será incapaz de ir a placer de un lado de la zona al otro, o bien, de habitar el espacio liminal.

Recuerdo en este punto que la zona de umbral divide esencialmente dos dominios opuestos, por ejemplo: la vida y la muerte, la noche y el día, lo sagrado y lo profano. Sin embargo, puede dividir muchos más, como ocurre con el árbol, que divide y vincula el subterráneo, la tierra y el cielo. En esencia todo ser que no está desdoblado puede habitar únicamente uno de los dominios que divide el umbral, tal es el caso de don Flor y del padre de las niñas, que en el cuento “La semana de colores” representan cada uno de los extremos entre los que las niñas se debaten: lo español y lo indígena. Eva y Leli, como seres de umbral, pueden ir a cada uno de los dominios y habitar la zona de umbral que los separa, por medio de ésta tienen acceso a ambos mundos.

El desdoblamiento ocurre cuando la parte sagrada de las niñas, que es la unión entre ambas, se disuelve durante el tránsito en las zonas de umbral. Esa parte de ellas que las conecta con el Todo es su propia unión, el vínculo entre las hermanas. Es su identidad como diada complementaria la que las hace personajes de umbral.

2.1.2 Personajes de umbral

A manera de introducción a este subtema, basta decir que los personajes de umbral son aquellos que tienen la capacidad de transitar por las zonas de umbral; para explicar esto explicaré de manera específica a cada personaje que considero correspondiente a dicha categoría. Reitero que las zonas de umbral no son propiamente espacios delimitados, sino elementos espaciales que dividen no estricta o únicamente al espacio en el que se desarrolla la trama, más bien, acceden a distintas dimensiones de tal espacio; en el caso del cuento “La semana de colores”, se trata de lo sagrado y lo profano, o como explicaré en apartados posteriores de este trabajo, lo mítico y lo moderno.

Personajes divinos

Los primeros personajes de umbral en *La semana de colores* son de carácter semidivino. Habitan en el mundo sagrado, pero también pueden entrar en contacto con lo terrenal.⁴¹

⁴¹ En este análisis excluyo a don Flor por la complejidad del personaje. Su representación del mundo indígena, de la “brujería” y de lo andrógino requiere un análisis particular. Además, al encontrarse inmerso en lo indígena y lo sagrado, difícilmente tiene acceso a lo español y a la concepción del tiempo lineal que viene con lo cristiano, y su conexión con el mundo profano es distinta a la del resto de los personajes divinos que trato en este apartado de mi trabajo. Para ello recomiendo revisar la tesis de Ernesto Ozorno Domínguez, *La violencia como elemento constitutivo de la identidad nacional en «La semana de colores» de Elena Garro: una interpretación desde el mito judeocristiano*, Universidad Autónoma del Estado de México, 2021. De igual manera excluyo a la servidumbre, aunque podría argumentarse que viven entre lo

Buda y Cristo, los perros, son los primeros personajes a quienes considero seres de umbral. Las figuras a quienes representan, Buda y Cristo, las deidades, no son entes desdoblados, poseen una esencia divina y al mismo tiempo corresponden al mundo terrenal. Ambos son humanos que gozan de la iluminación y de una conexión con el “otro mundo”. Cristo en “El día que fuimos perros” es distinto al “Nuestro Señor Jesucristo” de “La semana de colores”, en éste es sólo una imagen de la autoridad divina y son las criadas quienes lo usan para asustar y reprender a las niñas por desobedecer el orden impuesto por el tiempo lineal, la visión occidental del mundo y la religión de judeocristiana. A diferencia de ello, en “El día que fuimos perros” la aparición de Buda y de Cristo como símbolos posteriormente representados por las niñas-perro, se da en un mismo plano, se los considera pares, aunque uno responda a la visión occidental de la trascendencia y otro a la visión budista, oriental. Con el propósito de explicar esta cuestión, reproduzco nuevamente una cita de este cuento.

Después, contempló el muro, en donde estaba Cristo con su túnica blanca. Pasó luego los ojos al otro cuadro, que mostraba la imagen de Buda envuelto en su túnica naranja, pensativo, en medio de un paisaje amarillento. Entre los dos cuadros que vigilaban su cabecera, Eva había colocado un recorte de periódico con una fotografía en la que una señora de boina se paseaba en una lancha. “La Krupskaja en el Neva” decía el pie de la fotografía. (Pp. 75-76)

La posición paralela de los cuadros indica tanto una representación de polos “opuestos”, Oriente y Occidente, como un paralelismo entre Buda y Cristo. Son similares en el sentido de que poseen lo sagrado y lo profano en sí mismos, aunque Buda es el humano iluminado que asciende al Nirvana mientras que Cristo es el dios encarnado que desciende al mundo humano. Por otro lado, en el capítulo anterior hice una observación acerca de la Krupskaja como una tercera opción intermedia y “atea” propuesta por Eva. Esta manera de presentar a las dos vertientes, Buda y Cristo, tiene su repercusión más tarde en el mismo cuento, pues cada una de las niñas elegiría uno de estos personajes con el cual identificarse y al mismo tiempo asociarlo con su condición de “perros” durante ese desdoblamiento simbólico, una metamorfosis lúdica. Los perros primero parecen insignificantes, marginales, pero hacia el final se elevan a un plano sagrado con el cual se recuerda tanto a Buda como a Cristo, seres de umbral que al final alcanzan la iluminación o el Cielo judeocristiano, al cual Buda se eleva y al que Cristo retorna. También existe relación entre la imagen del perro y la de Cristo en las culturas mesoamericanas, en cuya

mexicano y lo español al simpatizar con el catolicismo y con sus amos, los padres de las niñas, no tienen un carácter de umbral que les permita el tránsito entre diferentes cosmovisiones.

cosmovisión también aparecen Quetzalcóatl y Xólotl que recuerdan a estos dobles perros, al *tonalli* y al perro como ser de umbral entre la vida y la muerte.⁴²

La participación de Buda y de Cristo, como símbolos, como nombres de perros, identidades alternativas de Eva y de Leli, refuerza el carácter sagrado de la infancia, del juego, también de la condición animal. Aunque lo animal es lo bestial, también es la inocencia, la neutralidad ante la violencia que caracteriza a la infancia. No hay rastro de horror en las niñas-perro, que no comprenden la muerte, mucho menos el asesinato, y si lo hacen no la contemplan con asomo alguno de miedo. Las niñas-perro están más allá de esa dicotomía. Al perder a sus dobles caninos divinos, conocen el miedo a la muerte del cual carecían en “La semana de colores”.

Toni, el perro, comparte nombre con Antonio, el padre de las niñas, aunque en una versión acortada. Si ya se sospechaba que el padre de las niñas era una manifestación simbólica del “Dios Padre” judeocristiano, el nombre del perro refuerza esa hipótesis: “— Es bueno Toni —dijo Eva y le acarició la boca abierta” (p. 76). Las niñas interactúan con el perro como un igual a quien no temen. No obstante Toni posee un carácter incluso más conectado con lo sagrado, pues cuando intenta correr hacia la calle, una cadena lo mantiene atado al árbol. “El otro día estaba a un lado. Toni, Eva y yo, mirábamos sin miedo sus torres gigantescas y sus vientos fijos de color morado” (*Id.*). Es una existencia de umbral la que adquieren como perros. Están en su día, miran hacia el “otro día” y tienen acceso a él, pero lo que en él hay de amenazante no puede tocar a los perros. Se alejan de la casa y, sin embargo, Eva y Leli pueden regresar a ella cuando les plazca. El aislamiento del “otro día” es voluntario, deseado y no supone soledad de ninguna manera: “Nadie vino a visitar el día de Toni, del Cristo y del Buda. La casa estaba lejos, metida en su otro día. Las campanadas del reloj de la iglesia no indicaban nada” (p. 77). Ignoran el tiempo lineal que marca la iglesia del pueblo y sus campanadas, pues están más allá de ese tiempo respaldado por la cosmovisión de las religiones judeocristianas.

Además de las figuras de Buda y Cristo, el duende es, por definición, un ser de umbral. Habita entre el mundo de lo sagrado y lo profano, tiene una manifestación física a la vez que una espiritual. La conexión que Eva pretende tener con el duende expresa esa cualidad.

⁴² Véase análisis de “El día que fuimos perros” en 1.2.2, “El desdoblamiento en la semana de colores”.

El Duende se quitó el gorro rojo, se limpió el sudor de la frente con el dorso de la mano y desde el espacio libre de la teja levantada, miró con alivio a su única amiga: Estrellita Garro. (P. 105)

La única aparición del duende, que resulta ser una entidad que sí existe en el cuento y que habita la casa, se muestra junto con Estrellita. Pero ¿por qué es precisamente un duende lo que está en el centro del cuento? Este ser umbral, como personaje y como símbolo, abarca diferentes acepciones, cada una de ellas comparte la característica de la conexión entre el mundo de lo material y el de lo espiritual. Para Lorca, el duende es un ser animado que habita entre lo natural y lo sobrenatural, es gracias a él que el artista obtiene inspiración: “Todo hombre, todo artista llámese Nietzsche o Cézanne, cada escala que sube en la torre de su perfección es a costa de la lucha que sostiene con su duende, no como un ángel, como se ha dicho, ni con su musa”.⁴³ Esto es importante para comprender a Eva. Como explica el narrador del cuento, ella se encuentra en un intermedio entre la casa y el más allá, similar a como lo haría el duende cuya amistad presume.

De vuelta a los diccionarios de símbolos, para Cirlot, el duende es un símbolo ambivalente, una “personificación de los poderes que quedan virtualmente fuera del campo consciente”, una entidad que habita tanto el mundo físico como el más allá con el que Eva dice vincularse.⁴⁴ Otro autor al que he recurrido en el apartado anterior de este capítulo, John Clute, da su propia definición del duende y regresa a García Lorca, para quien el Duende designa “el misterioso y oscuro impulso creativo de Tánatos que lo arrastró o inspiró para escribir sus poemas más excelsos”.⁴⁵ El duende es un ser espiritual encarnado que tiene la capacidad de habitar el intersticio entre dos mundos, al igual que las niñas previamente a su escisión.

Infantes

Uno de los temas más importantes y con mayor presencia de *La semana de colores* es la infancia. Ésta como unidad con la naturaleza, unidad entre Eva y Leli, las protagonistas del cuentario. La trascendencia del vínculo entre las hermanas y su pérdida es la tragedia de esta serie de relatos. Gracias a su identidad como dualidad complementario tuvieron, al inicio de la historia, una existencia como seres de umbral. Es en su proceso de individuación cuando conocen el amor y la añoranza por el otro, uno que puede ser tan

⁴³ Federico García Lorca, “Teoría y juego del duende” en *Medio pan y un libro/Teoría y juego del duende*, Fundación Latina, 2014, pp. 29-45.

⁴⁴ Cirlot, “Enano”, 1992, p. 183.

⁴⁵ Clute, “Duende”, 2015, p. 41.

monstruoso como es deseado; es también cuando pierden el acceso a la unidad cual formaban parte cuando eran una. Conocen, por lo tanto, la soledad.

Eva y Leli al inicio son personajes de umbral que comienzan a manifestar un conflicto con esa habilidad de transitar entre distintos mundos y temporalidades. Se identifican parcialmente con la Semana de Colores de don Flor, pero mantienen cierta distancia de ese mundo al mismo tiempo que cuestionan el orden temporal cuya crianza les ha impuesto. Al final del cuento “La semana de colores” esa existencia de umbral se ve conflictuada por el horror de la desorganización, el caos y la violencia que reina entre don Flor y las días. Terminan por temer la Semana de Colores del brujo y por saber imposible la reconciliación con la Semana Santa:

Ya se quedaron como pájaros locos, brincando de la Semana Santa a la Semana de Colores encerrada en la casa de don Flor —les dijo Candelaria al correr el velo del mosquitero, que resultaba ineficaz para protegerlas de la pregunta de don Flor. “¿Cuál es el día que necesitan ver en sangre? ¿Cuál? ¿Cuál?” (P. 73)

Los infantes como seres de umbral carecen de los conocimientos, los prejuicios y la experiencia que condicionan la cosmovisión de los adultos. Esto no es bueno, tampoco es malo. En la infancia no existe la moral. No obstante, al ser expuestas a las prácticas sexuales y violentas de don Flor, las niñas adivinan la maldad en ello, la sospechan aunque en la narración no alcanza a nombrarse, es un miedo indeterminado todavía, pero latente.

La pérdida de la infancia comienza con la gradual pérdida de la inocencia que a lo largo de los cuentos posteriores se exagera con la exposición al asesinato, a la muerte y a la soledad. La lectura de *La Ilíada* es otro acontecimiento decisivo para las niñas. Identificarse con personajes míticos contribuye a una construcción de la identidad de Eva y de Leli, por medio de la cual se atribuyen determinados valores simplemente al declarar la preferencia por Aquiles o por Héctor, con todo lo que ello implica. Ese tema ha sido discutido en el capítulo previo. Aquí vale la pena recordarlo por la pérdida gradual del acceso a las zonas de umbral y la propia existencia de umbral de ambos personajes. Esta escisión y separación del acceso al mundo de lo sagrado —la naturaleza— y lo profano —el mundo experimentado desde la individualidad humana— se expresa de manera notoria en el primer párrafo de ese cuento:

Antes de la Guerra de Troya los días se tocaban con la punta de los dedos y yo los caminaba con facilidad. El cielo era tangible. Nada escapaba de mi mano y yo formaba parte de este mundo. Eva y yo éramos una. (P. 81)

Posteriormente, entre los párrafos finales, se da el desenlace de tal ruptura:

Antes de la Guerra de Troya fuimos dos en una, no amábamos, sólo estábamos, sin saber bien a bien en dónde. (P. 86)

En “Antes de la Guerra de Troya” Eva simpatiza con Aquiles, otro semidiós, personaje de umbral por excelencia que puede vivir tanto en el mundo de los dioses como en el de los humanos. Más tarde, en “El Duende”, Eva es un falso personaje de umbral, pues en el cuento anterior ha perdido la conexión con el “otro mundo” que era garantizada por la unidad que conformaba junto con Leli, pero a través del engaño asegura tener contacto con “el otro mundo”, comunicarse con el duende y con el espíritu de su abuela Francisca (p. 99). Para entonces, las niñas han dejado de ser personajes de umbral, han perdido la inocencia propia de la infancia, de la ignorancia de la muerte, del asesinato y del crimen.

Estrellita es el último personaje de umbral que estudiaré en esta sección dedicada a la infancia como condición liminal entre lo sagrado y lo profano.⁴⁶ Es un personaje peculiar, importante por sus implicaciones para la comprensión del vínculo entre Eva y Leli después del acontecimiento fatal de “El Duende”. Es nuevamente Claudia Fezzardi, entre la crítica, la única que señala a Estrellita como un “personaje fronterizo” capaz de franquear los límites que separan la realidad cotidiana y el mundo misterioso debajo de ella.⁴⁷ Se trata de una observación muy aguda e importante debido a todo lo que este personaje representa en la historia del desdoblamiento. Estrellita se encuentra en una posición de autoridad por la rectitud que la caracteriza. Su descripción la hace encajar con la imagen de una niña muy pequeña, pero que irradia sabiduría y pureza. Eso refuerza su virtud, su habilidad de conectar con lo sagrado manifestado por el duende, además de la clarividencia que manifiesta al observar a sus hermanas, pues es capaz incluso de comprender lo que pasa entre ellas en un ámbito profundo, mental y emocional. En el párrafo que cito a continuación, luego del envenenamiento de Eva y Leli, se presenta a este personaje que aparece únicamente en este cuento.

Cuando encendieron los quinqués, entró Estrellita. Avanzó cautelosa, describió el mosquitero y se sentó parsimoniosa en los pies de su cama. Desde allí la miró parpadeando, como si sus grandes pestañas le pesaran tanto que le cansaban los párpados. No dijo ni una palabra. Estrellita nunca hablaba, sólo las miraba. Leli le observó las manos cruzadas sobre la faldita blanca, los pies descalzos y rosas y enredados en el velo del mosquitero y las mechas rubias y lacias sobre los hombros. Inmóvil, imperturbable, parecía un idolito dorado. Nunca se había fijado en ella.
[...]

⁴⁶ El nombre completo del personaje es “Estrellita Garro”, coincide con el nombre de Estrella Garro, la hermana de Elena Garro. Hay nuevamente una alusión clara de los personajes de los cuentos de la autora a su familia. Reitero que en este trabajo no me ocuparé de la relación de la obra de Garro con su biografía.

⁴⁷ Fezzardi, *op. cit.*, p. 121.

Estrellita parecía un doctor javanés, de párpados pesados, flequillo lacio y labios muy arqueados. Ningún músculo de la cara le cambiaba de sitio y las manos cruzadas con solemnidad sobre la faldita blanca, inmóviles. (p. 103)

Todavía inmersa en la infancia plena, Estrellita goza de una sabiduría que no se vio ni en Eva y Leli al inicio del cuentario. Hay que considerar que Estrellita parece, por los indicios proporcionados en la narración, ser bastante menor de lo que eran sus hermanas mayores cuando se dieron los sucesos del cuento “La semana de colores”, y que en este cuentario es la presentación de ambas y también el punto de partida de la historia. Su descripción física tampoco es gratuita. Similar a un diminuto ángel, Estrellita conoce el asesinato, la muerte, el crimen, pero no los comparte ni participa de ellos. Su inocencia no es sinónimo de ignorancia. Por la forma en que indaga a Leli los motivos de su crimen, haber envenenado a su hermana, se adivina cierta curiosidad en ella, una que tiene el propósito de reprobado tales conductas. De la misma manera que observa a las niñas mayores desde los tejados y las juzga, su pureza y superioridad también la vuelven un personaje hostil hacia las niñas mayores, además de que es incapaz de comprender los deseos de las hermanas, cuyas acciones califica de criminales, se sabe a través del narrador que ya estaba “acostumbrada a los crímenes de su familia” (p. 105).

De esta manera, Estrellita es la representación de la infante como ser de umbral llevada a sus últimas consecuencias, hasta el punto de la sabiduría que rechaza lo mundano a pesar de tener acceso a ello. Es, además, ineludible el símbolo de la estrella y del color blanco que la caracterizan tanto por su nombre como por su apariencia. Enseguida comparo las dos definiciones simbólicas de la estrella para resaltar en ellas elementos que coinciden con el papel de este personaje. Primero, para Chevalier y Gheerbrant:

De la estrella se retiene sobre todo su cualidad de luminaria, de fuente de luz. Las estrellas representadas en la bóveda de un templo o de una iglesia precisan su significación celeste. Su carácter celeste las presenta también como símbolos del espíritu y, en particular, del conflicto entre las fuerzas espirituales, o de la luz, y las fuerzas materiales, o de las tinieblas. Traspasan la oscuridad, son también faros proyectados sobre la noche de lo inconsciente.⁴⁸

Cirlot comparte en cierta medida características propias del símbolo de la estrella: “fulgor en la oscuridad, símbolo del espíritu. [...] Simboliza entonces el ejército espiritual luchando contra las tinieblas”.⁴⁹ Tanto la posición elevada, celeste de Estrellita como su entereza espiritual, su calidad moral superior a la de sus hermanos, incluso Antoñito junto

⁴⁸ Chevalier y Gheerbrant, “Estrella”, *op. cit.*, p. 739.

⁴⁹ Cirlot, “Estrella”, *op. cit.*, p. 199.

con Eva y Leli, como la descripción de una entidad blanca, un idolito dorado, de brillar como un hongo en el tejado, hace que resulte consecuente la elección de conservar el nombre de la hermana menor para este personaje de ficción y símbolo de la pureza. No le basta su fulgor, sino que éste es evidente debido a las tinieblas de las que está rodeada y que son representadas por Eva, la mentirosa, y Leli, la matona. El duende como personaje no aparece más que como un complemento de Estrellita, la confirmación de que es sólo ella quien puede ser su amiga debido a su pureza y que es la única que puede ver tanto el mundo de las tinieblas como el de lo luminoso, lo trascendental, aquello encarnado por el duende como ser mágico o de umbral que transita con libertad entre el dominio profano y el sagrado. Estrellita es un personaje que encarna la unidad primordial, aquella cuya dualidad recae únicamente en el equilibrio que la hace un personaje limítrofe, que habita en el umbral central. Se encuentra en los tejados, y aunque éstos son una zona periférica de la casa, la elevación es lo que le brinda capacidad de conocimiento del mundo y autoridad para juzgar las acciones de su familia.

A propósito de la cima que es el tejado, me parece necesario destacar el color blanco de las prendas de Estrellita desde la siguiente acepción simbólica:

El blanco, color iniciador, se convierte, en su acepción diurna, en el color de la revelación, de la gracia, de la transfiguración que deslumbra, despertando el entendimiento al mismo tiempo que trascendiéndolo: es el color de la teofanía. [...] Esta blancura triunfal únicamente puede aparecer sobre una cima.⁵⁰

La correspondencia del simbolismo de la estrella y del color blanco no es coincidente de manera fortuita en este personaje, cuya participación es prácticamente nula de tan breve, pero con implicaciones contundentes para comprender la trama, la relación de las hermanas y las cuestiones del umbral, de la dualidad, de la degradación y del desdoblamiento de Eva y Leli.

Además, Estrellita es un personaje de contraste. Distinta de todos los demás en el cuento, en el cuentario incluso, parece una criatura sagrada que habita entre seres humanos comunes. Incluso sus padres parecen inferiores a ella pero, evidentemente, son Eva y Leli, las protagonistas, quienes son expuestas bajo la luz de Estrellita. Si hasta ese momento resultaban personajes benignos debido a su protagonismo en cada uno de los relatos, la niña pequeña las presenta a ellas y su maldad que podría parecer demasiado rígida, completamente carente de indulgencia hacia sus crímenes. Desde la mirada estricta de la hermana menor, ambas han sido responsables tanto del envenenamiento como del

⁵⁰ Chevalier y Gheerbrant, "Blanco", *op. cit.*, p. 287.

asesinato, sin importar sus motivaciones, ya sea el miedo a la soledad, a la separación, a la imposibilidad de trascender o a la alienación. Estrellita, al personificar la virtud, define la maldad intencional de las otras niñas y se diferencia así de ellas, con las que no comparte nada. Por último, menciono que ella es la única testigo de la expulsión del paraíso de Eva y Leli, cuando observa que el jardín marchito únicamente se reanima en las fantasías y los anhelos de Leli, pero su belleza anterior es irrecuperable.

Es un personaje definitorio para el motivo del doble debido al origen del desdoblamiento: el narcisismo, la otredad y la muerte, temas que será necesario explicar de nuevo en el siguiente apartado de este capítulo. Ella tiene la función de mostrarlos de la manera más cruda posible y de atestiguar la separación definitiva de Eva y Leli a causa de la violencia y con la soledad de Leli como consecuencia final.

2.2 Desdoblamiento y ruptura desde el mito en Eva y Leli

Este apartado consiste en dos subtemas: “El Paraíso perdido” y “Después de la escisión: el doble”. En el primero propongo describir el diálogo que establece Elena Garro con el mito judeocristiano del jardín del Edén, el Paraíso y la expulsión. La crítica especializada en la obra de Garro ya ha señalado esta cuestión en múltiples ocasiones, sin embargo, es necesario recuperarla de acuerdo con el objetivo de esta tesis: explicar la función del motivo del doble en el cuentario *La semana de colores*.

El desdoblamiento en el caso de Eva y Leli está en estrecha relación con su expulsión del Paraíso. Este segundo tema del capítulo tiene el propósito de conectar el anterior análisis de los símbolos con el tercer capítulo acerca del diálogo de Garro con el romanticismo. La intertextualidad bíblica y los símbolos del Edén son parte esencial de la historia del desdoblamiento de Eva y Leli, como se explicará a continuación.

2.2.1 El Paraíso perdido. Lo sagrado y lo profano

En el tema anterior consideré el jardín como una zona de umbral. Es innegable la reminiscencia del Edén en esta imagen, como lo muestran los diccionarios de símbolos, lo mismo que la crítica de Elena Garro, por ejemplo, Luz Elena Gutiérrez con la mención del jardín como una zona libre para las niñas.⁵¹ Sin embargo, el Edén no es una zona de umbral sino uno de los dominios separados por las zonas de umbral, y este dominio corresponde con lo sagrado. El jardín de Eva y Leli no siempre es un Edén, de hecho,

⁵¹ Gutiérrez, “El regreso a la ‘Otra niña que fui’ en la narrativa de Elena Garro” en Pasternac, Domenella y Gutiérrez de Velasco (eds.), *op. cit.* p. 115.

sólo lo es en “La semana de colores”, luego en “El Duende”, cuando Leli y Eva se reconcilian y el jardín recupera su verdor y su vida. A diferencia de ese momento, durante el resto de los cuentos el jardín es una zona de umbral, un lugar complejo que oscila entre lo agradable y lo amenazante, el calor y el polvo son mencionados de manera recurrente como condiciones hostiles, cada vez más conforme las niñas atraviesan el camino de la separación.

Ya que la historia de Eva y Leli en *La semana de colores* es la narración de una ruptura entre ellas y el mundo, entre ellas como hermanas y dentro de ellas mismas como niñas, ya que asistimos a un abandono de la inocencia y de la unidad que se desarrolla en las inmediaciones de un jardín, es sencillo ver el símbolo del Edén y, en consecuencia, del Paraíso perdido. Las niñas, como una sola entidad en un inicio, tenían una conexión con lo sagrado que las posicionaba más allá del tiempo y del mundo profano habitado por sus padres y los criados, en una zona de umbral.

Este tema ya ha sido observado como una recurrencia en las obras de Elena Garro: Ana Bundgard⁵² explica que hay una escisión propia del personaje mestizo en *Los recuerdos del porvenir* y “La culpa es de los tlaxcaltecas”, una contradicción entre tiempo histórico y tiempo mítico que caracteriza la mayor parte de la obra de la autora. Señala, además, que el amor es lo que salva al sujeto del olvido, acerca de Laura en el cuento y de los amantes en la novela. En los cuentos de Eva y Leli, el amor es insuficiente para salvar a las niñas de su destino solitario, sin embargo, es su única esperanza junto con la muerte. La culpa, otro tema característico del Paraíso perdido, rige el estudio de Bundgard, quien asegura que es ésta la que articula toda la narrativa de Garro y que sus personajes siempre logran liberarse de las normas por medio de la transgresión, pero la consecuencia de tal culpa o desobediencia es la soledad. Sin importar que Bundgard no se detenga en la perspectiva mítica judeocristiana, encuentro que tanto las imágenes de Eva como de Lilith están ligadas con la transgresión, aunque la culpa no sea compartida por ambas. Eva y Leli, en los cuentos que estudio en esta tesis no cargan con sentimientos de culpa, pero Leli sí es inculpada por su familia y castigada por sus acciones; en este aspecto difiere con Bundgard, pues el castigo y la culpa no se manifiestan en el mismo personaje en el caso de Leli.

⁵² Ana Bundgard, “La semiótica de la culpa” en Aralia López González, *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas en el siglo XX*. El Colegio de México. 1995, pp. 129-146.

La autora Margo Glantz también reconoce tanto el tema del Paraíso perdido como el de la otredad en coexistencia en la obra de Elena Garro.⁵³ Asegura que “El paraíso se ha calcinado literalmente y las palabras han perdido parte de su poder” acerca del cuento “La semana de colores”, en el cual ella reconoce un inicial pasaje de la infancia a la pubertad que despoja a las niñas de su Paraíso o, lo que es lo mismo en este caso, de su infancia. El conocimiento de la muerte y de la sexualidad por medio de don Flor es, para Glantz, la primera ruptura de las niñas con el estado de cosas que habitan hasta ese momento. En este mismo texto relaciona el Paraíso perdido con Ixtepec, específicamente con Martín Moncada en *Los recuerdos del porvenir*. Para esta autora se trata de un tema frecuente en la narrativa de Garro. Comparto con sus afirmaciones la concepción de la infancia como equivalente del Paraíso perdido, pero además de la sexualidad y la violencia en el cuento “La semana de colores”, desde mi perspectiva lo más importante es la ruptura de la zona de umbral temporal que permitía a las niñas transitar de un tiempo mítico a un tiempo histórico. Comparto con Bundgard la observación sobre los personajes de Garro como “seres fronterizos”⁵⁴, entre quienes ella menciona a los amantes de Ixtepec, Julia y Felipe, pues coincide de manera parcial con lo que en este capítulo he definido como personajes de umbral. Para Eva y Leli, esa cualidad limítrofe las ubica en el Paraíso en el inicio de la historia únicamente porque están juntas, las dos, como unidad. Su unidad es su Paraíso.

Puntualizo una vez más que desde una perspectiva cercana al romanticismo y a una visión clásica, el Paraíso es también la Edad de Oro, la infancia. Varias veces he mencionado que la narradora de “El día que fuimos perros” y “Antes de la Guerra de Troya” es una Leli adulta que rememora los días de la infancia con nostalgia; se trata de una hipótesis, pues si bien es una narración de un pasado, los únicos indicios que me llevan a afirmar que es una narradora en la adultez que anhela los días de la unión con Eva están en el hecho mismo de que se aborden historias contadas desde el recuerdo. Es en la infancia cuando se está más estrechamente cerca de sagrado. Una muestra más de ello es Estrellita, la hermana pequeña que da la impresión de ser un ángel, una estrella, un ser superior. De este modo, lo sagrado y el Edén son sinónimos de la infancia vivida en un jardín, ignorantes Eva y Leli del pecado, pues es justo la irrupción de este —o de la maldad, diría Fezzardi—, del crimen que rechaza Estrellita, lo que arranca a Eva y a Leli del Paraíso.

⁵³ Glantz, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁴ Bundgard, *op. cit.*, p. 137.

Toda historia de desdoblamiento es la historia de una pérdida. Los matices que cada relato dan a tal pérdida pueden ser particulares, pero comparten en esencia la ruptura de la propia identidad. Al final del cuentario la narración se centra únicamente en Leli de cara a la muerte en “Nuestras vidas son los ríos”, consciente de su soledad, de que su vida avanza aislada hacia un destino prometedor de unidad. Haberse separado de su hermana no fue doloroso sólo por perderla a ella sino por lo que de sí misma había en Eva, un personaje que poco a poco se degrada —en especial a partir de “El robo de Tiztla”—, se vuelve extraña para Leli, luego, poco confiable, hasta que al final es descubierta como una farsante.

El crimen es el desencadenante de la expulsión del Paraíso que las niñas atraviesan en un proceso desde “Antes de la Guerra de Troya” hasta “El Duende”. El libro, *La Ilíada*, es robado del cuarto de Elisa, la madre de ambas, y luego lo leen en un árbol que recuerda al árbol del conocimiento del bien y del mal. A partir de ahí se reconocen, como Adán y Eva, observan sus diferencias y comienzan a sentirse separadas de todas las cosas del mundo. Más tarde, en “El Duende”, el árbol de las hojas envenenadas del cual come Leli y luego comparte con Eva es también similar al del mito bíblico, al fruto prohibido que Eva come y luego comparte con Adán. La desobediencia, el desafío a los padres está presente en ambas ocasiones; primero, al husmear en el cuarto de Elisa; luego, cuando desobedecen las advertencias del padre que les había indicado no comerse las plantas del jardín. Al final las niñas vuelven a ese jardín mientras Estrellita las observa en el tejado, pero ha cambiado, es un jardín seco, muerto. Han sido expulsadas de su Edén y la mentira es todo lo que les queda para restaurar la unión perdida entre ambas, la inocencia infantil que perdieron junto con el —intento fallido de— asesinato y el engaño sólo puede ser recuperada por medio de la nostalgia y el deseo de ellas por reunirse. Esto únicamente ocurre a través de la fantasía desesperada de Leli que elige creer las mentiras de su hermana por miedo a quedarse sola.

Génesis. El jardín de Eva y Lilith

El paraíso de las niñas es el jardín al inicio durante el cuento “La semana de colores”, en el cual ambas aún son parte de la unidad primordial. El jardín conserva aún rasgos de Paraíso al inicio de “Antes de la Guerra de Troya” cuando, en palabras de la narradora, Eva y Leli aún eran una. Es efectivamente un paraíso terrenal, no sólo imbuido del colorido de las días al inicio, de los cantos de los criados, de los insectos y los arbustos

frondosos o de la frescura del pozo, sino que lo es, sobre todo, por la inocencia y la unión de las hermanas. En la crítica se ha prestado atención de forma tangencial al hecho de que los nombres de las hermanas son Eva y Leli, y a que esto puede guardar alguna relación con las figuras míticas de Eva y Lilith. En la mayoría de los casos se dice que son deformaciones de los nombres de Elena y Devaki, es decir, la autora y su hermana; pero me parece necesario notar la decisión de la escritora por emplear las formas “Eva” y “Leli” en lugar de, por ejemplo, “Deva”, que rompería hasta cierto punto el paralelismo con el personaje mítico de la Eva bíblica. Gloria Prado lo observa de manera sumamente breve: “Eva y Leli en su jardín paradisíaco, Lilith y Eva genésicas, recreando el mito de manera insólita”.⁵⁵ Hace más sólida la alusión bíblica el hecho de que Eva y Lilith sean opuestas, no dobles, pero sí antagónicas en los mitos que rodean a ambas. A ello sumo el jardín, el papel de los árboles en cada historia, el motivo de la infancia perdida y finalmente el tema que engloba mi investigación: el desdoblamiento.

Lilith, de acuerdo con Erika Bornay: “es una diablesa posiblemente de origen babilónico-asirio que pasó a tener una posición relevante en la demonología hebraica”.⁵⁶ Bornay, en su libro acerca de la *femme fatale* parte de la imagen de Lilith como prototipo de la mujer transgresora e investiga su origen. Dedicó la primera parte de su estudio a Lilith, y explica que:

una versión transmutada de esta leyenda surge en un Midrás del siglo XII, en donde Lilith aparece como la primera compañera de Adán, una esposa que precedería a Eva, pero que, a diferencia de ésta, Dios no formó de la costilla del primer hombre, sino de “inmundicia y sedimento”.⁵⁷

El origen de la imagen de Lilith es múltiple, pero coincide siempre con la mujer que desobedece a su creador y al varón. Eva también es culpable de la transgresión.⁵⁸ En la crítica, la cuestión de Lilith como imagen que da origen a Leli en *La semana de colores* ha sido propuesta y desarrollada en conjunto con otros personajes de Garro en la tesis de Plácida Méndez Carreón, *La búsqueda de la identidad en la obra de Elena Garro* (2001). En este trabajo, su autora describe el paralelismo entre los nombres de varios personajes de Garro: Leli, Lelince y Mariana, a quien otros personajes se refieren como Lilith, y las

⁵⁵ Gloria Prado, “El mundo maravilloso y encantado de Elena Garro” en *La Colmena*, núm. 2 (1994), p. 20.

⁵⁶ Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Cátedra. 1990, p. 19.

⁵⁷ *Id.*

⁵⁸ Para conocer más acerca de este tema considero importante el trabajo de María Burguillos Capel, *Monstruosas: análisis del mito de las mujeres transgresoras y su representación en las literaturas* (tesis doctoral), Unidad de Sevilla, Sevilla, 2019.

reúne bajo el sentido de transgresión femenina.⁵⁹ Volveré a este tema en el capítulo tercero al tocar el tema de la caída y la expulsión del Paraíso en relación con estos personajes de Garro.

La mentira de Eva

La trama de *La semana de colores*, en los cuentos que incluyen a Eva y a Leli, sigue a las dos niñas. En su segundo cuento, “El día que fuimos perros”, Leli comienza a narrar, se convierte en el eje de la trama, en su hilo conductor. Narra también “Antes de la Guerra de Troya”, cuento en el que las niñas se enfrentan por primera vez con la diferencia entre ambas y con la amenaza de la separación y la soledad ensombreciéndolas. En “El Duende”, un narrador extradiegético permite conocer los pensamientos de Leli, cómo ella se imagina caer en el pozo negro que es la muerte, cómo teme separarse de su hermana cuando sabe que va a morir y por ello decide matarla. Por último, en “Nuestras vidas son los ríos”, nuevamente un narrador externo sigue a Leli a la casa del tío Boni, sin Eva, que sólo está presente al inicio del cuento. Este breve repaso de la narración en cada cuento lo hago para resaltar el hecho de que la protagonista del cuentario es, de hecho, Leli. Mi observación no ha sido mencionada hasta ahora por la crítica de Garro. Sólo en el primer cuento hay cierta indiferenciación en las niñas, al final ella es la única que queda en escena. Para explicar el desdoblamiento tengo presente que el protagonista de las historias regidas por este motivo es una entidad doble, pero alguna de las dos partes resultantes de ese desdoblamiento es la que tiene el primer plano en la mayoría de los casos. En este, insisto, se trata de Leli. Eva es relevante en función de lo que significa para Leli: su unión con el todo, su aspiración a lo sagrado de lo que la pérdida de la inocencia la separa gradual y definitivamente. Si considero estos rasgos, Eva es una representación de lo que he definido en el primer capítulo como doble mítico, que se caracteriza por formar parte indispensable del equilibrio y la unidad.

Pero Eva no puede encarnar a ese otro complementario que Leli necesita porque ambas son criminales. Decido llamar crímenes a sus acciones debido a la perspectiva de Estrellita en el cuento “El Duende”, además, por la relación con la caída que será explicada en el capítulo tres y para cuya comprensión es necesario este detenimiento en la cuestión de lo paradisiaco. El crimen de Eva es la mentira. Al mentir, traiciona a su hermana y se separa de ella. Esa separación se da desde el momento en que elige a Aquiles

⁵⁹ Placida Méndez Carreón, *La búsqueda de la identidad en la obra de Elena Garro* (tesis de maestría), Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 2001.

como su preferido después de la lectura de *La Ilíada*, un ser semidivino que tiene acceso a lo sagrado y que es, por lo tanto, superior a Héctor. La rivalidad se instala entre las hermanas por medio del enfrentamiento entre estas dos figuras del mito de Troya. Eva elige su bando, el del vencedor, y así crece un resentimiento secreto entre ambas que las vuelve diferentes. Las mentiras de Eva hacia Leli son las que desencadenan la tragedia en “El Duende”; primero, Eva asegura ser amiga del duende, es decir, tener un conocimiento del “otro mundo” donde también está su abuela fallecida con la que dice comunicarse. La segunda mentira está relacionada con la primera y es la más grave: dice que el duende ha quitado el veneno a las plantas del jardín. De ese modo, aunque de forma indirecta, es ella quien envenena a su hermana Leli, que confiada come las hojas porque ha creído en lo que Eva decía. Leli es una figura equivalente a Adán en ese punto. Los papeles se invierten cuando Leli descubre la mentira a través de esa planta, del conocimiento del veneno, y decide envenenar a su hermana también; entonces, Leli se convierte a su vez en una Eva bíblica que corrompe a su acompañante por no querer ser la única que conoce el secreto: la muerte.

Al respecto están las historias que muestran a Lilith como una transgresora que conscientemente rechaza las reglas. La Eva bíblica, por el contrario, se doblega frente a la autoridad de Adán y de su creador, y aunque asume su pecado al haber caído en la tentación de probar el fruto prohibido, culpa a la serpiente. Esta serpiente también ha sido asociada con Lilith. Erika Bornay explica la elaboración de esta imagen en el *Libro de Horas del Duque de Berry*:

[...] la serpiente bíblica es un ser antropomórfico, mitad reptil en su parte inferior, y mitad humano en su parte superior. Esta parte humana aparece bajo la forma de una mujer de larga cabellera y bellas y delicadas formas, que tiende el fruto prohibido a una Eva que, en ninguna de las dos imágenes de esta representación historiada, parece mostrar temor ni titubeo alguno. [...] De esta imagen se deduce una doble vertiente del mal, siempre encarnado en una figura femenina; una, Eva, es la inductora a este mal, la otra es su misma esencia: es el demonio bajo la doble forma del reptil bíblico y de seductora joven de frágil apariencia.⁶⁰

La relación entre Eva y Lilith puedo resumirla en función de mi análisis de Eva y Leli en dos imágenes femeninas criminalizadas, pero una de ellas es aparentemente sumisa mientras la otra es transgresora. La Eva de Garro va más allá de la sumisión y cae en la justificación y en la mentira para librarse de su culpa; esta sumisión no la exenta del crimen, por el contrario, confirma la culpa porque busca expiarla a ojos de sus padres, la

⁶⁰ Bornay, *op. cit.*, p. 29.

autoridad. Leli carga con una culpa impuesta por su familia, mas no la asume ni la sufre sino por el aislamiento al que es sometida, tampoco desea redimirse.

Leli asesina de Eva

El intento de asesinato de Eva, aunque no es exitoso, es una acción consumada independientemente de sus consecuencias no fatales: la intención fue completa. La madre de las niñas desea considerarlo un accidente, un malentendido o una travesura, pero Leli la contradice: su deseo era matarla porque no quería morir sola. El tema de la muerte como única manera de salvar la distancia entre las partes desdobladas es frecuente en las narraciones que se articulan en torno de la temática del doble, ya lo he mencionado en el capítulo primero. En este punto del análisis hago una afirmación arriesgada: para comprender la escisión es importante reconocer a Leli como la protagonista del cuentario, el Yo escindido que se ve en una encrucijada y realiza una búsqueda desesperada por la unidad perdida; esa desesperación es la que la orilla al asesinato consciente e intencional. Recorro al narrador para explicar que Leli es la protagonista del cuentario aunque al inicio lo sean ambas niñas, incluso si en un cuento sólo participa Eva—“El robo de Tiztla”—; propongo que esto se debe al modo de narración. Esto ha sido tratado en el capítulo primero, pero conviene reiterarlo para explicar el protagonismo de Leli. “La semana de colores” establece la equivalencia entre Eva y Leli, pero “El día que fuimos perros” y “Antes de la guerra de Troya” están narrados por Leli, que desarrolla la historia desde su perspectiva; luego, tanto en “El Duende” como en “Nuestras vidas son los ríos” el narrador vuelve a ser externo, y aunque hay una mayor distancia desde la cual ambas niñas son visibles en el mismo plano, la presencia de Leli es más destacada que la de Eva durante su ruptura en “El Duende”. En “Nuestras vidas son los ríos” ese narrador externo asiste a la separación de las niñas y el cuentario concluye de manera que sólo una de ellas aparece en escena: Leli, finalmente separada de su hermana que al inicio era idéntica e inseparable de ella.

A propósito, la cuestión del deseo de la unidad y su búsqueda a través de la muerte es de importancia esencial en el romanticismo. En el siguiente capítulo recuperaré lo relacionado con el Paraíso, la expulsión y la caída, la muerte y el amor como forma de recuperar el vínculo con la unidad, así como la imposibilidad de reunión con la que se enfrenta el personaje de Garro.

2.2.2 Después de la escisión: el doble

El doble es el resultado de una separación entre dos partes de un todo. En esta segunda parte del tema y a la luz de la explicación que las páginas anteriores han brindado acerca de la separación gradual entre las niñas, explicaré las tres constantes del motivo del doble que están presentes en Eva y Leli: el narcisismo, la otredad y la muerte. En el primer capítulo expliqué estas tres características enunciadas por Otto Rank. En este, vuelvo a estos conceptos para explicar la forma en que cada una de estas dimensiones del doble opera en los cinco cuentos de Eva y Leli. A propósito de este apartado, lo considero un vínculo con el siguiente capítulo en el cual el motivo del doble será analizado bajo los planteamientos del romanticismo.

Eva y Leli en oposición. Narcisismo, otredad y muerte

El narcisismo tiene su primera manifestación en la identificación entre las hermanas y en su indispensabilidad mutua, luego, en el deseo por la unión con el todo que manifiesta Eva al proyectarse en Aquiles y mentir acerca de su conexión con el “otro mundo”. Ese mismo deseo se expresa en Leli a través del intento de asesinato de Eva en “El Duende” y luego en la perspectiva de la muerte como un destino deseable en “Nuestras vidas son los ríos”.

A propósito de la otredad, esta no sólo se da entre las niñas, sino primero con don Flor, con el padre y los criados, entre los cuales hay una tensión característica de la disparidad entre las culturas indígena y española; después se expresa tanto con los criados de los cuales las niñas se sienten aparte, como con los dos hombres que pelean en la calle frente al portón. La otredad entre Eva y Leli se hace explícita después de la lectura de *La Ilíada* y, finalmente, tras el intento de asesinato. Se reconocen distintas una a la otra y desean la unión previa e irrecuperable. Es la conciencia de su diferencia la que las convierte en otredad una para la otra, la que genera la hostilidad, también el anhelo y el amor.

La muerte es, en todos los casos, una esperanza de reunión, aunque su manifestación violenta es la del asesinato y desde la visión heracliteana de la vida es la promesa de la reincorporación final al todo, de la trascendencia. En ambos casos se trata de la perspectiva de Leli. Eva recibe el intento de asesinato con el horror de alguien que no espera ni desea morir, además de que termina por culpar al duende por el miedo de perder la relación con su hermana. En el último cuento Eva y Leli discuten la posibilidad de la

reencarnación, pero terminan por descartarla y optan por la permanencia en un “otro mundo” poblado de ángeles anaranjados para Eva, y para Leli en un mar azul de soles amarillos.

La soledad y la alienación

La escisión no es el final de la historia de Eva y Leli. Después de ésta hay consecuencias, pues cada una de las niñas sigue un camino distinto y tiene destinos separados. En el motivo del doble parece imposible la reconciliación, por ello los personajes que pasan por un proceso de desdoblamiento inevitablemente encontrarán destinos como la soledad, la locura o la muerte; esta última también puede ser una solución con una vista más bien optimista, de reunión.⁶¹ El último cuento de *La semana de colores*, “Nuestras vidas son los ríos”, muestra el desenlace de cada una de las hermanas. Mientras Eva cree en que al morir irá al lugar de los ángeles anaranjados, coincidente con una visión mítica de la muerte, o bien, piensa que la reencarnación elimina la existencia del individuo y la reemplaza por otra forma de individualidad, Leli combina esa visión con la de su tío Boni, que es también la de Manrique: la muerte como un mar en el que confluyen todos los ríos, los cuales son las vidas solitarias de los individuos que al final se reúnen en un estado de indiferenciación y unidad plenas.

Desde el punto de vista de Eva: “Por la tarde quieta cruzaron las legiones naranjas de los ángeles armados. Los árboles sacudieron sus ramas y la casa sobrecogida por el estruendo se achicó ante la grandeza de su vuelo *hasta volverse una piedrecita perdida en un gran llano*” (p. 148) [las cursivas son mías]. Leli menciona otra posibilidad en la muerte: la reencarnación. De inmediato Eva la descarta: “Pero no tenemos el mismo pelo, ni los mismos ojos” (p. 149). Así es como se muestra la postura de Eva, quien prefiere el cielo al que cree que ha ido el general Rueda Quijano llevado por ángeles. Es una visión mítica judeocristiana que refuerza la fe de Eva. Leli, sin haber estado convencida, más adelante se pregunta acerca del “lugar” al que se va tras la muerte: “¿Adónde? ¡Quién sabe! Había tantos lugares adonde irse después de muerto, que era difícil adivinar en cuál de todos estaban Hebe y el general Rueda Quijano” (p. 150). Distinta de su hermana, Leli contempla las posibilidades y en esa pregunta, que se plantea antes de comenzar a recorrer con Ceferino el pueblo que de tan quieto parece muerto, se enfrenta con la inminencia de

⁶¹ Rank, *op. cit.*, p. 119.

la muerte como un destino común a todos los seres (p. 150). Es incluso antes de la conversación con Boni que Leli comprende que lo que la une a ella con los otros, con el mundo, lo que la devuelve a la unidad es la promesa de la muerte; la ironía de esta promesa recae en la soledad que caracteriza a la vida, ya que la unidad sólo es posible en el preciso momento en el que se pierde ésta, por lo cual la esperanza de una vuelta a la unidad que el sujeto adquiere por medio de la disolución del yo. Esto será explorado en el siguiente capítulo.

En Eva y Leli hay dos consecuencias distintas de la pérdida de la infancia: la primera es la alienación, Eva decide creer en “las legiones naranjas de los ángeles armados”; la segunda, la soledad de Leli, quien reconoce en su propia vida un río que ha de transitar sola y cuya única posibilidad de reunión completa con los otros es la muerte. En cuanto a Eva, ya desde “Antes de la Guerra de Troya” y “El Duende” se hace notar su inclinación hacia la fe por medio de la mentira o de la fantasía intencionada. Leli, por el contrario, desea compartir esa visión de su hermana, la promesa de recuperar la unidad perdida y de acceder al otro mundo desde su propia realidad, lo cual es sinónimo de volver a su estado primero de seres de umbral. Ese deseo de Leli se manifiesta hacia el final de “El Duende”, cuando Estrellita ve desde el tejado que para Leli el jardín recupera su vitalidad mientras las niñas se reconcilian momentáneamente por medio de las mentiras de Eva. En “Nuestras vidas son los ríos” queda claro que esa reconciliación no es duradera, pues aunque conviven, como lo explico en el capítulo primero, ya no son una.

3 Eva y Leli: el motivo del doble desde el romanticismo

He tratado varios puntos en las páginas anteriores que en este capítulo son unificados por el eje que los articula: la relación del motivo del doble con el romanticismo. Elena Garro, desde su forma particular de explicar los temas de la identidad, dialoga de manera profunda con los temas del romanticismo alemán, ya en *La semana de colores* como en toda su obra narrativa y poética; tanto Garro como algunas autoras de la crítica especializada que han trabajado sus obras mencionaron la trascendencia que tuvieron los románticos alemanes en su formación como lectora y como escritora. Además, el tratamiento de varios puntos que desarrollaré en este capítulo y que se han tratado en toda la tesis —el sentido del yo, la ruptura con la unidad primordial, la nostalgia por un tiempo anterior, la escisión y la expulsión del Paraíso, la soledad y el anhelo por la muerte como sinónimo de reunión, entre otros— alcanza su auge en el romanticismo, una estética que se gestó como respuesta crítica a la Ilustración.

A propósito de esto, los planteamientos de Octavio Paz al respecto son valiosos para explicar el romanticismo enmarcado en la visión moderna —occidental— del mundo y del individuo, por ello los incluyo en el desarrollo de este capítulo. Estos temas subyacen la obra de Garro, de manera específica, la cuestión de las hermanas y de su desdoblamiento, lo cual es evidente en los símbolos que enumero de forma puntual en el capítulo previo y que recupero en la segunda parte de este.

3.1 Elena Garro en diálogo con el romanticismo

Elena Garro, lectora ávida y habitual desde su infancia, mencionó en varias ocasiones a los románticos alemanes entre sus lecturas predilectas y es evidente la importancia que la visión de estos autores tiene en la suya, aunque sea distinta, mexicana y propia del siglo XX, pues comparte varios puntos y una sensibilidad similar en varias cuestiones. En el estudio preliminar a *Cristales de tiempo. Poemas inéditos de Elena Garro*,¹ Rosas Lopátegui dedica varias páginas a esta cuestión bajo el subtítulo de “La filosofía romántica en la poesía de Elena Garro”. Considero que esta sección de su estudio es importante para mi tesis por la recuperación de las declaraciones de Garro respecto al

¹ Rosas Lopátegui, *op. cit.*, pp. 41-73.

romanticismo y por las reflexiones de Rosas Lopátegui en las que se muestra a Garro como poeta a la luz del pensamiento de los románticos, para lo cual la autora del estudio sigue a Albert Béguin en *El alma romántica y el sueño* (1954). Bajo la faceta narrativa de Garro también se encuentran estas afirmaciones sobre lo romántico onírico en las que se detiene Béguin, pero es menos clara la presencia del sueño en el caso del desdoblamiento de Eva y Leli.

Existen varias fuentes acerca de lo que la escritora ha comentado en relación con este movimiento artístico y filosófico, específicamente el que se desarrolló en Alemania. En 1962, Garro expresó lo siguiente en una entrevista con Elena Poniatowska; en sus palabras hay una reflexión sobre los temas que le interesan más que una declaración acerca del vínculo de su propia obra con estos autores:

Los escritores alemanes planearon la batalla del hombre moderno. Al lado de Goethe, Kleist, Tieck, Hoffman [sic.], Novalis, Herder es el primero en pronunciarse en contra de la idea utilitaria del progreso. Está Büchner, el primer materialista revolucionario, y el primero también en plantear la lucha de clases. Hegel, Marx y Engels vienen después. [...] Además, el realismo mágico de Novalis abrió las puertas de la ciencia moderna basada en la intuición y la imaginación: “El hombre es un sol, los sentidos son sus planetas”.

[...]

Creo que el paso del hombre hacia lo maravilloso lo dieron los poetas alemanes.²

También las entrevistas realizadas por Rosas Lopátegui a Elena Garro y a Helena Paz Garro destacan la preferencia de la escritora por Novalis y Hölderlin, permiten hipotetizar acerca del diálogo entre su obra narrativa y las ideas centrales del romanticismo alemán. Rosas Lopátegui escribe que Helena Paz Garro: “[...] cuenta que uno de los autores predilectos de su madre fue el poeta alemán [...] Novalis. Recuerda que a su mamá la llenaba de gozo aquella aseveración del “profeta del Romanticismo”.³

Otra ocasión en la que la escritora hace mención sobre ello es en la entrevista con Joseph Sommers: “Para mí, hay dos grandes momentos en la historia de Occidente, que son Atenas y el Romanticismo alemán”.⁴ Aunque estos son los ejemplos más claros de su interés, Garro no asegura en ningún momento, más allá de lo importante que lo considera, que dicha estética tenga repercusión alguna en su propia creación. Sin embargo, la intertextualidad con los románticos está indudablemente presente en gran parte de la obra

² Elena Poniatowska, “[Entrevista con Elena Garro] Los intelectuales mexicanos son gritones más o menos bien pagados/Segunda de dos partes”, en *El asesinato de Elena Garro*, 2da. ed. aumentada, 2014, p. 212. Citado por Rosas Lopátegui, *op. cit.*, p. 44.

³ Rosas Lopátegui, *op. cit.*, p. 48.

⁴ Joseph Sommers, “Entrevista con Elena Garro” en Beath Miller y Alfonso González *26 autoras del México actual*, Costa-Amic, México, 1978, pp 204-219.

de Elena Garro⁵; en este caso, *La semana de colores*, y de manera específica la historia de Eva y Leli, se enlaza de manera evidente con algunos de los conceptos más importantes de esta estética.

Por intertextualidad me refiero, de manera general, al diálogo que establece un texto A en un texto B; las relaciones intertextuales son diversas y tienen matices particulares en cada obra. Julia Kristeva, al seguir la línea de Mijail Bajtin, identifica que la palabra en el texto funciona en dos ejes: a) horizontal, por el cual la palabra pertenece tanto al sujeto de la escritura como a su destinatario; y b) la palabra está orientada hacia el corpus literario anterior o sincrónico. Estos dos ejes coinciden, están presentes en todos los textos; afirma que:

La palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en el que se lee por lo menos otra palabra (texto). [...] Todo texto es un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble.⁶

Partir de esta aseveración implica que una obra transforma dentro de ella a obras anteriores o contemporáneas, que hay un diálogo entre el texto B y otros textos precedentes. En la obra de Garro, específicamente en *La semana de colores*, participan en este diálogo la cosmovisión mesoamericana y algunos de sus mitos referentes a la dualidad, la literatura de Occidente, específicamente el romanticismo alemán;⁷ además, los símbolos míticos y religiosos presentes tanto en la visión nahua como en la occidental. Aunque son diferentes entre sí y proceden de culturas distintas, Garro las enlaza en su cosmovisión, pues es evidente que comparten rasgos cruciales en cuanto a la visión dual y al retorno mítico a la unidad primordial, y ambas cuestiones son eje de la obra de Garro porque ella notó los paralelismos que incorporó a su narrativa. Tales relaciones son articuladas por un estudio romántico de la unidad y de la escisión; lo europeo y lo prehispánico coinciden sin duda en estos puntos determinados.

⁵ Excede los propósitos de mi trabajo, pero considero que sería un importante aporte crítico en futuros trabajos analizar la intertextualidad con el romanticismo alemán en la totalidad de la obra narrativa, dramática y poética de esta autora.

⁶ Julia Kristeva, “Bajtin, la palabra, el diálogo y la novela”, en Desiderio Navarro (selección y traducción) *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, UNEAC / Casa de las Américas / Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997, p. 3.

⁷ En este caso concreto *hipotexto* se extiende a una estética o referente cultural del romanticismo y no como un texto específico; en este aspecto el planteamiento intertextual que hago aquí difiere al de Bajtin, Kristeva y Genette, que escriben acerca de textos y obras específicos. En especial respecto a la cosmovisión mesoamericana, el diálogo que Garro establece y el vínculo que hay en su obra entre lo romántico y lo prehispánico ocurre principalmente en conceptos vertebrales como el de unidad.

A partir de lo anterior, cuando me refiero a un texto B que transforma a un texto A, considero que el romanticismo y la cosmovisión mesoamericana son ambos hipotextos⁸ presentes en el hipertexto *La semana de colores*. Genette define la hipertextualidad como la transformación de textos por la cual hay relaciones entre un texto B y un texto anterior A, “[...] de un orden tal que B no habla en modo alguno de A, pero, sin embargo, no podría existir tal cual sin A. [...] [Lo] evoca de manera más o menos manifiesta, sin hablar de él ni citarlo necesariamente”.⁹ Elijo la cita anterior porque Garro no menciona el romanticismo alemán, tampoco los mitos mesoamericanos, no obstante su presencia está manifiesta en el motivo del doble y en la relación de éste con la dualidad mítica. Genette define la intertextualidad como la “relación de copresencia entre dos o más textos por la presencia efectiva de un texto en otro”.¹⁰ En la obra de Garro no hay una imitación de los textos previos, sino la recuperación y adaptación de un aspecto esencial del romanticismo alemán: la nostalgia por una Edad de Oro. Para Garro, pues, esa nostalgia se dirige a la unidad primigenia presente en los mitos nahuas. En sus textos la Edad de Oro se transforma por medio de una transgresión, lo mismo que el tiempo cíclico de la cosmovisión prehispánica. Hay en ellos, por lo tanto, una actualización del romanticismo y los mitos nahuas, ambas cosmovisiones confluyen en *La semana de colores*.

3.2 El romanticismo y *La semana de colores*: unidad y escisión

He mencionado en el primer capítulo pero que vale la pena recordar en este punto: que el motivo del doble como se conoce en la actualidad comienza a adquirir relevancia en el contexto artístico y filosófico sobre todo gracias a la pluma de Jean Paul, poeta romántico que creó el término *Doppelgänger* en *Siebenkäs*. Los conceptos a los que me refiero son dos: la unidad primordial y la escisión, para cuya descripción acudo a bibliografía de Rafael Argullol y de Octavio Paz principalmente. Ya anticipo estos temas en el capítulo anterior, sin embargo, en este empleo mis observaciones previas acerca de Eva y Leli explicadas desde una visión que integre cada uno de los símbolos y elementos resaltados en los capítulos previos.

El romanticismo como movimiento artístico surge a finales del siglo XVIII en Europa como una reacción crítica a la Ilustración y en contra del predominio de la razón

⁸ En este caso, por hipotexto no me refiero a un texto único, sino que se extiende a una estética y a referentes culturales.

⁹ Gérard Genette, “La literatura a la segunda potencia”, en D. Navarro, *op. cit.*, p. 57.

¹⁰ *Ibid.*, p. 53.

que impera en la era moderna.¹¹ Para los románticos se concede una importancia central al individuo y a su experiencia subjetiva: a los sueños, a las emociones, a la espiritualidad y a la naturaleza como una herencia transformada de las religiones judeocristianas. Su declive comienza en el renacimiento hasta que concluye tras la revolución francesa. La cosmovisión romántica tiene desde su raíz un tono crítico hacia el clima político y filosófico de la época y, sobre todo, de nostalgia por un tiempo mejor que se ubica en un pasado ideal cuya restauración se busca a través del sacrificio, similar a lo que sucede con la visión judeocristiana del Cielo; a propósito de ello, otra de las características fundamentales del romanticismo es la imposibilidad de alcanzar de nuevo ese tiempo añorado, la Edad de Oro. Rafael Argullol explica brevemente el surgimiento del término:

El confuso itinerario de la palabra “romántico” es indudable que está en el origen del grave equívoco que ha acompañado tradicionalmente a “lo romántico”. Aparecido a mitades del siglo XVII en Inglaterra, con el significado “like the old romances”, pronto es utilizado peyorativamente por el racionalismo vigente. *Romantic* es equiparado a *bombast, unnatural, chimerical*. Se utiliza para describir todo aquello que expresa alejamiento de la realidad y desmesurada fantasía. Significativamente, la reacción antishakespeariana carga la tinta despectiva contra el irrealismo “romántico”.¹²

El romanticismo surge como una crítica a la tradición moderna, y en las obras que pertenecen a este pensamiento a menudo se reflexiona sobre una de una de las características más importantes de la modernidad: la ruptura. En *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* (1974),¹³ Octavio Paz define la época moderna como un período que inicia en el siglo XVIII y que quizá toca su ocaso en el siglo XX, y sintetiza el concepto de modernidad en la cita que reproduzco a continuación:

La modernidad es sinónimo de crítica y se identifica con el cambio; no es la afirmación de un principio atemporal sino el despliegue de la razón crítica que sin cesar se interroga, se examina y se destruye para renacer de nuevo. No nos rige el principio de identidad ni sus enormes y monótonas tautologías, sino la alteridad y la contradicción, la crítica en sus vertiginosas manifestaciones. En el pasado, la crítica tenía por objeto llegar a la verdad; en la edad moderna, la verdad es crítica. El principio que funda a nuestro tiempo no es una verdad eterna, sino la verdad del cambio.¹⁴

También este mismo autor resume de manera clara lo romántico de la siguiente manera:

Lo romántico implica un estado especialísimo del espíritu —dictado por la intraducible *Sehnsucht*, el anhelo, ansia, nostalgia— por el que el hombre, extrayendo energía

¹¹ La revolución francesa y tanto sus éxitos como sus turbulencias influyen en los textos de autores como Hölderlin y Goethe que, con distintos puntos de vista, reflejan sus posturas políticas en su obra, así como su rechazo a la razón como único medio de conocimiento del mundo y del ser humano.

¹² Rafael Argullol, *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Acanalado, 2008, pp. 52-53.

¹³ Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Tercera edición, Seix Barral, Barcelona, 1990.

¹⁴ *Ibid.*, p. 50.

creadora de su desencanto y su desolación, busca, a través de la imaginación y del sueño, el camino de la plenitud y de lo ilimitado.¹⁵

Y, por otra parte, la problematización del sentido del yo que surge con la modernidad y que alcanza su auge en el romanticismo es el contexto ideal para el surgimiento del motivo del doble, de manera particular en el arte romántico: Otto Rank es también quien indica que la aparición del doble se consolida gracias al romanticismo, que adquiere sus rasgos definitorios a partir de que Jean Paul y Hoffmann emplean motivo. Rank atribuye su surgimiento, entre otras causas, al paralelo desarrollo de la psicología, en concreto, a la tendencia introspectiva de los románticos:

La psicología, como la conocemos hoy, tuvo su comienzo a finales del siglo XVIII y en el XIX. La investigación de la mente es al mismo tiempo el estudio de la individualidad e integridad del yo, que puede exhibir desconcertantes contradicciones e impulsos entendidos de forma oscura. No resulta sorprendente, entonces, que el tema del doble apareció ese de manera destacada cuando nació el introspectivo romanticismo alemán.¹⁶

También con respecto al romanticismo y a su relación con esta cuestión, otros autores han profundizado en lo subjetivo en el motivo del doble. Por ejemplo, para Víctor Herrera, es la subjetividad la que da sus rasgos definitorios y distingue al doble moderno —romántico— de otras manifestaciones de dobles, como las de implicaciones cómicas —Molière o Shakespeare— que se dan por medio de disfraces, engaños o confusiones. A diferencia de Rank, Herrera identifica la semilla del motivo del doble en la literatura moderna desde Cervantes, con Don Quijote, pero el romanticismo es el que transforma, define y consolida el motivo como un conflicto de la identidad individual:

en el romanticismo alemán se utilizan los desdoblamientos de la personalidad por primera vez de forma consciente en la literatura.

[...]

Desde el romanticismo alemán el motivo asumirá una entidad eminentemente subjetiva. Es decir, se concentrará en la contemplación del doble desde y por parte de un Yo protagonista, para el que tal contemplación constituirá un conflicto. A partir de entonces, el encuentro con el doble supondrá siempre un encuentro con el destino.¹⁷

Pero la noción del doble en esta tendencia artística define por la conciencia de la escisión del individuo que en un pasado ideal tendría una conexión con el mundo de la naturaleza, con una parte de sí mismo que pierde en su tránsito hacia la razón ilustrada. Una de las muestras más claras de la sensibilidad romántica que caracteriza al individuo

¹⁵ Argullol, *op. cit.*, p. 74.

¹⁶ Rank, *op. cit.*, p. 24. El autor además hace otra mención acerca del romanticismo: “Entre otros románticos que trataron el motivo del doble —y en una u otra forma lo usaron casi todos—, puede mencionarse a Heine en pocas palabras. El doble, que en opinión de los estudiosos es uno de sus motivos básicos, aparece también, no como contrapartida corpórea, sino en una forma más subjetiva” (p. 50).

¹⁷ Víctor Herrera, *La sombra en el espejo. Un estudio de los mecanismos de desdoblamiento en la edad moderna y en la obra de Jorge Luis Borges*. Sello Bermejo. 1997.

moderno es el deseo de retornar a un origen que se desconoce pero se intuye, porque el individuo se percibe a sí mismo como dividido. El germen del desdoblamiento es esa división.

Como se ha desarrollado en los capítulos anteriores, las niñas en el inicio de *La semana de colores*, justo en el cuento que lleva ese mismo título, conforman una unidad, o bien, son la representación de la unidad primordial, noción en la cual ahondaré en este apartado desde la visión del romanticismo. A partir del cuento “La semana de colores” hay un vínculo claro entre las niñas y los elementos de la naturaleza: el jardín, en el cual se incluye el árbol, el viento del cañón de la mano, los animales y el agua del pozo, lo mismo que el río subterráneo que corre debajo de éste. Todas las que denominé antes zonas de umbral son una manifestación de la inmersión de las niñas en la unidad.

El tiempo también tiene un transcurrir particular durante el periodo en el que Eva-Leli gozan de su unión como hermanas, cito de nuevo: “Antes de la Guerra de Troya los días se tocaban con la punta de los dedos y yo los caminaba con facilidad. El cielo era tangible. Nada escapaba de mi mano y yo formaba parte de este mundo. Eva y yo éramos una” (p. 81). En este mismo texto, la percepción del tiempo que tienen las niñas y don Flor escapa de la visión de los criados y los padres de ellas, la cual coincide con el calendario judeocristiano y el tiempo lineal que se contrapone al tiempo cíclico. El control del tiempo es una forma de control sobre la naturaleza. Esto es un tema recurrente en el romanticismo también, como lo señala Rafael Argullol: “El «hombre romántico» siente una particular repugnancia hacia la idea de «dominar la naturaleza». Su relación con ella no es ni religiosa ni científica y sí tiene mucho de mágica. No rehúsa conocerla, pero se niega a vejarla con la rudeza propia del positivismo”.¹⁸ Lo mismo don Flor que el calendario ejercen dominación sobre el tiempo y la naturaleza, sólo las niñas al inicio del cuento, con su propia percepción de los días, conocen éste y la naturaleza, los entornos, sin dominarlos.

La historia de Eva-Leli comienza en la infancia. De acuerdo con la propuesta estética de la autora y del hipotexto con el que dialoga, ésta es la edad en la que los seres humanos están aún más cerca de la unidad primigenia. Su armonía con la naturaleza y con todas las cosas, reiterada tanto en “La semana de colores” como en “Antes de la Guerra de Troya”, cuando Leli y Eva eran una, como lo ilustra la cita en los párrafos previos, implica

¹⁸ Argullol, *op. cit.*, p. 29.

que poseían un conocimiento natural del mundo porque formaban parte de él, en palabras de la narradora incluso. Las niñas son una muestra de que su condición de infantes es lo que al inicio las inserta en la Edad de Oro. Respecto a este concepto central de los referentes intertextuales de Garro:

Los románticos [...] no renuncian nunca al mito de la «Edad de Oro». Una edad que ellos identifican con los griegos arcaicos, pero conscientes de que en realidad es atemporal, en que verdad, belleza y naturaleza formaban un todo único y orgánico al que accedía el hombre que, además, era héroe y dios.¹⁹

La tensión permanente entre el mundo del tiempo lineal, la historia, y el tiempo cíclico, el mito, es una de las características presentes en los cuentos donde Eva y Leli transitan en las zonas de umbral entre ambos mundos, ambos tiempos. Los tres primeros cuentos —“La semana de colores”, “El día que fuimos perros”, “Antes de la Guerra de Troya”— exploran la gradual desconexión de los personajes con esas zonas liminales de reconciliación con la unidad. En “La semana de colores” el narrador explica que “Las semanas no se sucedían en el orden que creía su padre. Podían suceder tres domingos juntos o cuatro lunes seguidos...” (p. 63) para explicar la diferencia entre el tiempo que perciben las hermanas y el que conocen los adultos. Ambas niñas se resisten a comprender el mundo adulto, por el momento, ellas habitan otro tiempo. De vuelta a la cuestión del romanticismo, destaco que para Octavio Paz la ironía y la angustia, los dos modos de ambigüedad romántica, muestran la “dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el otro lado de la razón: la quiebra del principio de identidad. La angustia nos muestra que la existencia está vacía, que la vida es muerte, que el cielo es un desierto”.²⁰ La ironía vincula las nociones de unidad y de escisión. A pesar de la conciencia de su imposibilidad, la unidad continúa establecida como un ideal que es necesario perseguir, una esperanza perpetua e inasequible.²¹

¹⁹ *Ibid.*, p. 33. Acerca de la concepción del “héroe” en el romanticismo es importante destacar para propósitos de este trabajo que no considero a los personajes (Eva y Leli) como héroes. Esta perspectiva exigiría un estudio distinto al que aquí realizo con el objetivo de explicar el desdoblamiento de Eva-Leli.

²⁰ Paz, *op. cit.*, p. 73.

²¹ Reproduzco el siguiente fragmento de *Hiperión* que ilustra el concepto romántico de la unidad en Hölderlin:

“Ser uno con el todo, ésa es la vida de la divinidad, ése es el cielo del hombre. Ser uno con todo lo viviente, volver, en un feliz olvido de sí mismo, al todo de la naturaleza, ésta es la cima de los pensamientos y las alegrías, ésta es la sagrada cumbre de la montaña, el lugar del reposo eterno donde el mediodía pierde su calor sofocante y el trueno su voz, y el hirviente mar se asemeja a los trigales ondulantes.

¡Ser uno con todo lo viviente! Con esta consigna, la virtud abandona su airada armadura y el espíritu del hombre su cetro, y todos los pensamientos desaparecen ante la imagen del mundo eternamente uno, como las reglas del artista esforzado ante su Urania, y el férreo destino abdica de su soberanía, y la muerte desaparece de la alianza de los seres, y lo imposible de la separación y la juventud eterna dan felicidad y embellecen al mundo.

Uno de los conceptos centrales para comprender la unidad primigenia en el romanticismo alemán es el *Anima Mundi*. En la estética del romanticismo hay un anhelo por la unidad con la naturaleza y por un retorno a esta *Anima Mundi*. Eva y Leli, durante su infancia, mantienen esa unión debido a su relación de hermandad. Mas es importante recordar que una de las características predominantes del romanticismo es la pérdida de esa unidad y el deseo por el regreso a ella, imposible de satisfacer. Tanto Eva como Leli son personajes que encarnan el anhelo: Eva a través de la magia y la mentira; Leli, el anhelo de la muerte, que habría de ser la solución prometida para recuperar su unión con Eva y con el *Anima Mundi* en “El Duende” y “Nuestras vidas son los ríos”. Cito en extenso el párrafo final del último cuento mencionado:

Sus ojos amarillos se enfrentaron a los de la niña y sus labios le regalaron una sonrisa. El desconuelo del periódico se disolvió en sus palabras, y Leli supo que allí en el mar todos éramos el mismo, y que nunca más el general Rueda Quijano iría solo [...]. El lugar al que lo habían llevado las balas de los máuseres era el mismo al que se dirigía su río de rápidos violentos: un mar azul de soles amarillos. Desde ese resplandor, el general la miraba acercarse. (P. 154)

Este párrafo concluye con el anhelo (*Sehnsucht*)²² de Leli dirigido a la muerte como promesa de unidad. Posteriormente, la divinización de Eva, primero al relacionarla con el personaje de Aquiles, luego cuando ella miente acerca de sus relaciones con el duende, son una muestra de la búsqueda de esta condición divina, por cierto, imposible. Tal divinización está presente en la infancia como un equivalente a la Edad de Oro: es un ideal atemporal de unidad naturaleza-ser humano. En *Hiperión*, Hölderlin, importante referente para Garro, escribe las siguientes líneas que bien podrían vincularse con la conceptualización de la infancia que caracteriza a los personajes de la autora:

Sí, el niño es un ser divino hasta que no se disfraza con los colores de camaleón adulto. Es totalmente lo que es, y por ello es tan hermoso. La coerción de la ley y del destino no le andan manoseando; en el niño sólo hay libertad.

En él hay paz; aún no se ha destrozado consigo mismo. Hay en él riqueza; no conoce su corazón la mezquindad de la vida. Es inmortal, pues nada sabe de la muerte.²³

A menudo alcanzo esa cumbre, Belarmino. Pero un momento de reflexión basta para despeñarme de ella. Medito, y me encuentro como estaba antes, solo, con todos los dolores propicios de la condición mortal, y el asilo de mi corazón, el mundo eternamente uno, desaparece; la naturaleza se cruza de brazos, y yo me encuentro ante ella como un extraño, y no la comprendo.” Friedrich Hölderlin, *Hiperión o el eremita en Grecia*, traducción de Jesús Munárriz, *Hiperión*, 1998, p. 23.

En la cita anterior se condensa el concepto de unidad muy cercano al que Elena Garro plasma en *La semana de colores* y en otras de sus obras.

²² “*Sehnsucht*, el anhelo, ansia, nostalgia”. Argullol, *op cit.*, p. 74.

²³ Friedrich Hölderlin, *Hiperión o el eremita en Grecia*, traducción de Jesús Munárriz, *Hiperión*, 1998, p. 24

El concepto de la Edad de Oro es cercano al de *Anima Mundi* por la que, en el romanticismo, la realidad es vista arquetípicamente con un árbol en el que todas las cosas confluyen a través de las ramas y forman una “solidaridad orgánica que es, al mismo tiempo, unidad estética” de acuerdo con Argullol.²⁴ En el capítulo anterior de esta tesis he señalado la importancia que cobra el árbol como zona de umbral y como símbolo, su relación con las semidividades Buda y Cristo, seres de umbral, y con los mitos mesoamericanos que muestran el cosmos como un gran árbol, o el mito judeocristiano del jardín del Edén. Esta Edad de Oro romántica es, en la obra de Elena Garro, enlazada con el “otro tiempo” que en la cosmovisión mesoamericana expresaba el tiempo anterior a la vida de los hombres, un tiempo divino al cual se retornaría finalmente, pues esta concepción del tiempo es cíclica. La promesa del retorno a la unidad es, más bien, una concepción occidental del tiempo, y los mitos mesoamericanos con los que Garro dialoga son explicados desde esta visión moderna, occidentalizada.

Con frecuencia la Edad de Oro era, para estos autores, relacionada con los clásicos y la antigua Grecia, incluidos los mitos griegos. Esta es otro aspecto en el cual coinciden el cuento “Antes de la Guerra de Troya” y las obras romántica. En Novalis resalta la imagen de los niños como seres en comunión con la unidad y ajenos a la muerte, como les ocurre a Eva y a Leli al inicio del cuentario: “Con ardor que diviniza, / los proféticos ojos del Niño en flor / contemplaban los días futuros; miraba / a sus amados, los retoños de su estirpe divina, / sin temer por el destino terrestre de sus días”.²⁵ La pérdida de la infancia y el conocimiento de la muerte marcan el final de la integración.

A partir de la concepción de *Anima Mundi*,²⁶ es destacable la importancia que tienen los símbolos de la naturaleza en *La semana de colores*, su relevancia simbólica también es fundamental en el romanticismo alemán; son puntos de conexión con la unidad o, como los he llamado en el segundo capítulo de esta tesis: umbrales. El árbol es un símbolo central como he mencionado en el párrafo anterior. Mientras Novalis hablaba de una psique universal cuya alegoría es cercana al árbol, la unión con la naturaleza que Hölderlin refiere en su obra puede estar relacionada con el árbol.²⁷ Además, éste las cobija

²⁴ *Ibid.*, p. 38.

²⁵ Novalis, *Himnos a la Noche – Enrique de Ofterdingen*, Orbis, 1982., p. 22.

²⁶ “Las lejanías del cielo se llenaron de mundos de Luz / Al profundo santuario, a los altos espacios del espíritu, / se retiró con sus fuerzas el alma del mundo / para reinar allí hasta que despuntara la aurora de la gloria del mundo”. *Ibid.*, p. 21. Para este autor el mito del *Anima Mundi* también funciona como una aspiración a un futuro indefinido e ideal, es el objeto de la *Sehnsucht*. También el cielo es una de las imágenes recurrentes del Infinito en la estética romántica, como lo es en *La semana de colores*.

²⁷ Argullol, *op. cit.*, pp. 39-41.

mientras leen el libro prohibido, las hace encontrarse con un conocimiento superior a ellas, pues habitan las ramas más altas mientras se sumergen en la lectura; están cerca del cielo. Como zona de umbral y de confluencia entre los diferentes tiempos, dimensiones y mundos, el árbol es también es de suma importancia para la cosmovisión mesoamericana. Aunque la perspectiva romántica occidental y la visión prehispánica son distintas entre sí, tienen puntos en común que son recuperados por Elena Garro (establece paralelismos), enlazados hábilmente en *La semana de colores* para mostrar la construcción del mundo desde los ojos de las niñas, en especial aquellos que implican la existencia de la unidad primordial. El símbolo del jardín, específicamente del árbol como su centro, el del cielo en “El día que fuimos perros” y el del mar en “Nuestras vidas son los ríos”, son representaciones claras de esta unidad.²⁸

A juzgar por lo poco mencionado por la autora en entrevistas, en sus textos hay ciertas semejanzas temáticas con el pensamiento de Hölderlin, incluso si no se le menciona. Esta búsqueda por el “Único”, uno de los nombres que se le da a la unidad primigenia, es característica esencial de los personajes de Garro, tanto de Eva como de Leli a pesar de que ambas sigan caminos opuestos. En las niñas, personajes de Garro, como en los de Hölderlin, no hay una conciencia de la imposibilidad de recuperar la unidad primigenia. Ésta permea la obra en su totalidad tanto en Garro como en el autor referido: “[Hölderlin,] por encima de todo tiene muy presente la conciencia dolorosa, trágica, de la contradicción entre el Yo y el Infinito, así como la necesidad de una reconciliación mítica: conciencia y necesidad de reconciliación que hacen que el Yo Trágico se superponga al Yo Absoluto”.²⁹

Eva y Leli, a diferencia de los personajes de Hölderlin, no son consideradas en este trabajo como “héroes románticos”, sin embargo guardan semejanzas en los puntos mencionados en la cita anterior: la contradicción entre su individualidad y el Infinito. Esto se manifiesta en Eva, en su alienación producto del anhelo por la conexión con el “otro mundo”; en Leli, a causa de su anhelo de la muerte como sinónimo de unidad que, por otra parte, es únicamente una promesa que en “El Duende” y en “Nuestras vidas son los

²⁸ A propósito de la intertextualidad romántica, la temática de “Nuestras vidas son los ríos” y la idea de las *Coplas* de Manrique coinciden también en el anhelo por la muerte evidente en Novalis. “Un día tu reloj marcará el fin de los tiempos, / cuando tú seas una como nosotros, / y desbordante de anhelo y de fervor, / te apagues y te mueras. / En mí siento llegar el fin de tu agitación —celeste libertad, bienaventurado regreso—.” Novalis, *op. cit.*, p. 15.

²⁹ *Ibid.*, p. 71.

rios” representa la esperanza de la vuelta a la comunión de la cual gozaban durante la infancia.

Pero en el romanticismo, inequívocamente, la unidad antecede a la escisión. El doble es sólo una de las manifestaciones de ésta última, y es aquella de la que me ocupo en mi tesis, pues el desdoblamiento es una de sus formas. Por lo tanto, la unidad con el todo es también la unidad del individuo consigo mismo cuando está aún en comunión con esta naturaleza subjetiva a la que aspiran los personajes de la estética con la que dialoga la autora, y también en los que protagonizan *La semana de colores*: Eva y Leli. La escisión da origen a la separación de Eva-Leli, que dejarán de ser una para convertirse en dos y, además, irreconciliables.³⁰

Los cuentos de *La semana de colores* y la historia de las niñas concluyen con un desdoblamiento debido a la noción inicial de doble mítico, un ser unitario conformado por dos partes complementarias y, sobre todo, de un pasado irrecuperable del que se ha caído o se ha sido expulsado. A propósito de la expulsión del Edén en un contexto romántico, Octavio Paz apunta lo siguiente: “La caída de Adán significa la ruptura del paradisiaco presente eterno: el comienzo de la sucesión es el comienzo de la escisión. [...] Ese continuo cambio es la marca de la imperfección, la señal de la Caída”.³¹ En este texto, Paz llama “caída” a la expulsión del paraíso, mas es distinta la ruptura de Adán con el creador a la caída luciferina. Ambas comparten la transgresión, pero las consecuencias difieren. En el caso de Adán, para Paz, la expulsión implica el inicio de la Historia, es decir, el inicio del tiempo lineal como consecuencia de la escisión. También Béguin, quien sigue a Hufeland, a Baader y a Goethe; asegura sobre de la pérdida de la unidad primordial que: “la existencia separada es un mal: debe tener su origen en un error, en un pecado, que destruyó la armonía de los principios”.³²

El yo moderno es consecuencia de tal escisión, específicamente el desdoblamiento por fisión,³³ como lo categoriza Bargalló y que corresponde al proceso que experimentan las niñas, es fácil identificarlo con la escisión de la unidad primordial si se considera el

³⁰ “La voluntad de separarse del Todo es el infierno.” Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, Alfaguara, 2019, p. 215. El tema de la escisión desde la visión romántica está presente también en otros textos de la autora, como es notorio en esta frase de la novela mencionada. Sería conveniente realizar un estudio a profundidad acerca de la intertextualidad que establece toda la obra de Garro con el romanticismo alemán.

³¹ Paz, *op. cit.*, 34.

³² Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, trad. De Mario Monteforte Toledo, México, Fondo de Cultura Económica, 2016.

³³ Bargalló, *op. cit.*, p. 17.

resto de los elementos románticos que atraviesan la obra. Eva y Leli, que transitan de diada complementaria a doble en tensión, son personajes que representan la pérdida de la unidad. Así, el abandono de la infancia y de la unión entre Eva y Leli, supone para Leli, personaje principal de los cuentos y quien permanece en el centro narrativo hacia el final del último relato, una resignación frente a la imposibilidad de la reunión que, a la vez, es complementada por el ya mencionado anhelo de la muerte. El cuento “Nuestras vidas son los ríos”, muestra a una Leli comprensiva, curiosa y deseosa de la muerte. Aunque el personaje enfrenta tal conflicto, “son, precisamente, estos dolor y escisión, con su ilimitada presencia, los que garantizan el ilimitado deseo del hombre de sumirse en la divinidad del Infinito”.³⁴ La cita anterior de Argullol explica también el intento de asesinato que comete Leli en “El Duende”:

La presencia de su muerte próxima la asombró. Pronto empezaría a caer cabeza abajo por los siglos de los siglos. ¿Quién iba a darle la mano? No Eva, que ajena al mal irremediable que había caído sobre ella, seguiría regocijándose en el agua. Tenían horas diferentes. Estaban en distintos espacios y cada segundo que pasaba sus tiempos se separaban más y más. Debía ir sola al otro mundo. [...] Miró a Eva con ojos postreros. Pero no podía despedirse, ni irse sola. Una idea acudió a su cabeza: matar a su hermana. (P. 101)

Leli busca en la muerte a su parte complementaria, Eva, tanto en “El Duende” como en “Nuestras vidas son los ríos”, cuento en el que no sólo encuentra el mar como representación de la unidad con Eva, sino con el general Rueda Quijano y con todos los seres vivientes e incluso los no vivientes. Esta “muerte como vida” es recurrente en la obra de Hölderlin. Hay que recordar no obstante que Garro no realiza un calco de las obras de Hölderlin, sino que su relación ocurre dentro del tema de la escisión y de la muerte que, además, añade a la figura doble de Eva y Leli, es decir, la identidad del personaje cobra una mayor fuerza en *La semana de colores* que en las obras del romántico alemán.

Por supuesto, otro de los aspectos que tienen en común estos cuentos de Garro con la estética mencionada en el tratamiento de los temas de la unidad, la escisión, la identidad y el desdoblamiento, es la referencia a los clásicos. Aquiles es el símbolo más representativo de ello. Como sucede en *La semana de colores*, específicamente en “Antes de la Guerra de Troya”, para los románticos también había una suerte de “fascinación homérica”. En Garro, sin embargo, la relación se establece tanto con *La Ilíada* como con la visión actualizada de los autores con los que dialoga, pues:

³⁴ Argullol, *op.cit.*, p. 99.

[Para los románticos] Aquiles es el héroe ideal que encarna tal principio [“heróico-trágico de la vida”]; es el héroe por excelencia precisamente porque, humano, se halla sin embargo a caballo entre el cielo y el infierno, participando de ambos. [...] Aquiles se convierte en el arquetipo del héroe tanto en su relación con los hombres como en la que sostiene con los dioses.³⁵

A partir de lo anterior, reitero la propuesta de los personajes de umbral que he elaborado en el capítulo segundo, además: “Aquiles es reconocido por los románticos como la simbolización singular y viva de esta representación, como el héroe que sin dejar de ser hombre alcanza, aunque transitoriamente, la condición de dios”.³⁶ Por un lado Eva, quien se apropia de la imagen de Aquiles como un ideal y posteriormente intenta mantener su vínculo con el “otro mundo” a través de las mentiras y las fantasías, muestra de esa manera su anhelo por la unidad. Por otro lado Leli, quien en mismo cuento se aferra a Héctor, es también quien sigue un camino más lúcido y trágico al ideal de la unidad primigenia únicamente asequible en la muerte. Ya la rivalidad entre los personajes de *La Ilíada* y la elección de las niñas marca la escisión entre ambas.

En este punto ya es evidente que los conceptos de la unidad y la escisión son indispensables para explicar el centro de este trabajo: el desdoblamiento. Para que exista tal proceso es necesario que haya, primero, una totalidad que pueda ser sometida a una escisión, pues el doble es una consecuencia directa de la escisión. En *La semana de colores* la unidad está representada por medio de la unión de las hermanas en el primer cuento, “La semana de colores”; esto ya ha sido señalado desde el inicio de mi tesis, pero a la luz de los conceptos de unidad primordial y escisión es mucho más clara la gradual separación de las niñas, además del diálogo de la autora establecido con tales referentes intertextuales y del vínculo entre el desdoblamiento de las niñas y la estética romántica. La primera ruptura genera dos partes que son complementarias debido a que en conjunto conformaban una totalidad. Ésta sucede en varias etapas: en primera instancia, durante “La semana de colores” al perder, ambas al mismo tiempo, su lazo con la unidad después de la primera mancha en su inocencia: ser sometidas a presenciar la violencia de don Flor. Así se vuelven incapaces de acceder al umbral entre el tiempo cíclico/mítico y el tiempo lineal/moderno. Hasta ese punto no están desdobladas todavía. Posterior a ello el desdoblamiento se concreta en “El Duende” y se afronta la soledad y el anhelo en el último cuento. Esto es algo que se ha desarrollado desde el primer capítulo de la tesis, la

³⁵ *Ibid.*, p. 170.

³⁶ *Ibid.*, p. 176.

separación gradual de las niñas, pero que a la luz de los conceptos detallados en este último capítulo cobra un sentido homogéneo.

En “Nuestras vidas son los ríos”, pieza final del cuentario, la *Sehnsucht*, la nostalgia por el retorno a la unidad primigenia, enlaza la unidad con su respectiva escisión posterior y es una marca de la estética romántica. El amor como posibilidad de reconciliación es también la fuerza por la que se busca acercar a las dos partes resultantes de la primera escisión, en este caso, Eva y Leli como unidad escindida y posteriormente desdoblada. El motivo del doble contiene en sí mismo el tema del amor —sexual, fraternal, o en este caso, entre hermanas—, pues a través de éste se aspira a reconciliar las dos partes separadas, el yo con su respectiva otredad. En Eva y Leli la otredad y su búsqueda mutua a través del amor, su neutralización para evitar la soledad, se manifiesta en “Antes de la Guerra de Troya” cuando Leli afirma que las niñas se aman y aman a otros por primera vez sólo después de que se han escindido y desdoblado de manera definitiva; al descubrir su individualidad, descubren su soledad, también el deseo por liberarse de ella. De la misma manera, el mar que representa la reunificación a través de la muerte, disuelve la identidad no sólo de las niñas, sino de todo ser viviente e incluso de los objetos inanimados. La única manera por la cual el desdoblamiento se anula es a través del amor y de la muerte. En la siguiente cita de *Hiperión*, Hölderlin revela la tensión inherente entre la escisión y el deseo por reunificación: “Como riñas entre amantes son las disonancias del mundo. En la disputa está latente la reconciliación, y todo lo que se separa vuelve a encontrarse. Las arterias se dividen, pero vuelven al corazón y todo es una única, eterna y ardiente vida.”³⁷ A igual que en “Nuestras vidas son los ríos”, hay un deseo, una esperanza y una búsqueda de la reintegración: en Garro son los rápidos y las turbulencias del río que desembocan en un mar unitario de reconciliación; en Hölderlin, el símbolo equivalente al de los ríos es el de las arterias, y el equivalente al mar es el corazón.

La *Sehnsucht* atraviesa el motivo del doble, pues es en esencia el problema de una totalidad dividida, de la identidad fragmentaria del ser humano que al separarse de la unidad primordial —ya sea representada por la naturaleza, por la inocencia, por la infancia, por el *Anima Mundi*, etcétera— pierde algo de sí mismo que no puede recuperar. La escisión tiene como consecuencia la individualidad, el conocimiento y el sentido del yo. Es también Hiperión quien, como Eva y Leli, se fragmenta después de adquirir

³⁷ Hölderlin, *op. cit.*, p. 192.

conocimiento racional, y es por ello por lo que el romanticismo es una enérgica acusación a la razón moderna:

En vuestras escuelas es donde me volví tan razonable, donde aprendí a diferenciarme de manera fundamental de lo que me rodea; ahora estoy aislado entre la hermosura del mundo, he sido así expulsado del jardín de la naturaleza.³⁸

A raíz del establecimiento de la razón moderna, los románticos plantean la necesidad de volver a la naturaleza para recobrar la unión con ésta y revertir la ruptura de la identidad; sin embargo, para ellos este anhelo es tan imposible como irrenunciable. Para Octavio Paz, tal visión exige esta vuelta:

La especie habría dado entonces su segundo salto mortal. Gracias al primero, abandonó el mundo natural, dejó de ser animal y se puso en pie: contempló la naturaleza y se contempló. Al dar el segundo, regresaría a la unidad original, pero sin perder la conciencia sino haciendo de ésta el fundamento real de la naturaleza.³⁹

La misma suerte de ruptura de sí mismas entre sí y con la unidad sufren Eva y Leli cuando, en el momento del desdoblamiento definitivo, descubren que son distintas una de la otra a través del conocimiento que se da en dos momentos decisivos durante el desarrollo de su historia, reitero: la rivalidad y el intento de asesinato. La única manera de salvar esa distancia es por medio de la muerte. Otra de las manifestaciones de tal *Sehnsucht* ocurre durante “Nuestras vidas son los ríos” con respecto al general Rueda Quijano, además, con el deseo del tío Boni por reunirse con su esposa fallecida, Hebe.

El desdoblamiento de Eva y Leli en *La semana de colores* tiene la función de representar la ruptura de la identidad del individuo moderno y el anhelo por el retorno a la unidad; tal ruptura es un proceso que inicia en la infancia y concluye con la consolidación de la identidad individual, escindida de la unidad original. Es por ello por lo que la autora toma el motivo del doble desde su concepción moderna y desarrolla la diferenciación de las partes desdobladas como resultado de un proceso de fisión de un todo original.

En esta obra, Elena Garro enlaza diferentes cosmovisiones —la judeocristiana, la mesoamericana, elementos de cosmovisiones orientales como la budista y la hindú— por medio de rasgos de la estética del romanticismo alemán, en particular, la *Sehnsucht*, que necesariamente deriva de las concepciones de unidad primordial y de su escisión. A partir de esta visión del mundo y del individuo, Garro utiliza el motivo del doble como el eje

³⁸ *Ibid.*, p. 23.

³⁹ Octavio Paz, “El arco y la lira” en *Obras completas I. La casa de la presencia. Poesía e historia*, 2ª ed. Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 53.

rector del cuentario *La semana de colores*, en especial en los cinco cuentos que narran la historia de las dos niñas. También está presente de forma notoria en otros textos del cuentario, aunque esto excede los alcances de mi tesis y sería provechoso estudiarlos desde los conceptos que he propuesto aquí.

En *La semana de colores* y en sus personajes, el desdoblamiento es coherente con la poética que Garro desarrolló durante su trayectoria como narradora e incluso como poeta —tal cual lo señala, por ejemplo, Patricia Rosas Lopátegui en el estudio preliminar a *Cristales de tiempo* que se citó en páginas anteriores—, no exclusivamente en *La semana de colores*. Aunque el motivo conserva sus raíces románticas y los elementos de su tratamiento clásico, sobre todo la significación de la ruptura del individuo con la unidad y con su propia identidad, en Eva y Leli el desdoblamiento es enriquecido con el diálogo simbólico entre diferentes concepciones del mundo: orientales, occidentales y mesoamericanas, tal como Garro las identifica y las expone en sus cuentos.

El desdoblamiento plantea que el infante, unido con el mundo, ajeno a la separación entre lo sagrado y lo profano, deja de serlo cuando descubre su individualidad: su identidad colectiva se rompe y la individual se consolida. La razón por la cual las zonas de umbral y los personajes de umbral son importantes para explicar la dinámica de la unidad y la escisión, y posteriormente el anhelo por el retorno, es que pertenecen aún a la Edad de Oro. La existencia del “dos” —el doble— requiere la previa existencia del “uno”. Al igual que los autores alemanes con los que establece este diálogo, Garro traslada sus experiencias infantiles ficcionalizadas a una reflexión sobre la condición humana en la modernidad. Como representación de la naturaleza, los símbolos como el árbol, el río y el viento, las plantas, los animales y el cielo, entre otras imágenes naturales, tienen un lugar central en su obra.

Por otra parte, junto con la naturaleza, el papel de la muerte y del amor —individual y colectivo— como promesas de reunión se encuentra de manera universal en este motivo, también en la visión romántica. Por lo anterior, las escisiones que dan origen al doble suceden por etapas, reitero con fines conclusivos: la ruptura con el mundo, con el tiempo —ambos en “La semana de colores”—, con el yo animal y con los otros —en “El día que fuimos perros”—, entre las hermanas —en “Antes de la Guerra de Troya”—, la cual es la ruptura definitiva, y el anhelo por la unidad —la *Sehnsucht* que se manifiesta en plenitud en “Nuestras vidas son los ríos”—. Por medio del desdoblamiento y de la *Sehnsucht* se configura la separación de los personajes de Elena Garro de la unidad primordial, posteriormente, una de la otra. Quienes al inicio eran una sola niña, al final

son dos niñas en soledad, ajenas al tiempo primigenio y que fluyen con el río, símbolo de la vida y del tiempo lineal, hacia un mar que promete la reunión entre las partes escindidas.

Para llegar a esta conclusión que ha sido adelantada desde el primer capítulo, fue necesario explicar las diferentes conceptualizaciones del doble, la secuencia y enlaces entre cada uno de los cuentos por los cuales pueden ser leídos como una novela corta; en el capítulo segundo y tercero de esta tesis, he enumerado las zonas y personajes de umbral, el simbolismo judeocristiano relativo al génesis, además de las dimensiones de la estética romántica con las que dialoga Garro. Por medio de ésta última es que en *La semana de colores* la autora encuentra paralelismos en diferentes mitos, sobre todo acerca de la unidad y del anhelo de retorno. Desde una visión occidental y propia de su época, relaciona símbolos, estructuras y cosmovisiones por medio de las cuales expone la ruptura de la identidad del individuo moderno, su separación de la unidad, la soledad y el anhelo por un reencuentro imposible.

Afirmo que el diálogo con el romanticismo en los aspectos que he enunciado estas páginas son parte fundamental de la poética de Elena Garro y están presentes en toda su obra. La crítica especializada se ha centrado en otras características importantes de la creación de esta escritora —lo indígena, lo femenino, lo mexicano, lo genérico— que son de suma importancia para mi trabajo y para que yo haya logrado llegar a esta conclusión, pues tales dimensiones son englobadas por la propuesta estética de la autora. Por lo anterior, considero importante y enriquecedor continuar en el futuro con el estudio de la obra de Garro a la luz de estos conceptos de identidad, unidad y escisión, es decir, del motivo del doble con toda la complejidad que lo caracteriza, pues permea la totalidad de su obra. Desde mi punto de vista es una perspectiva que profundiza la comprensión de su propuesta estética de manera general y permite abarcar otras dimensiones de sus textos que han sido oportunamente señaladas y estudiadas. Elena Garro recuperó algunos de los planteamientos románticos más importantes para configurar su proyecto narrativo: la unidad, la ruptura y la *Sehnsucht*. Éstos fueron incorporados a su creación, tanto en la narración como en la poesía. Su obra es profundamente moderna e ilustra la tradición de la ruptura a través de un diálogo múltiple que se articula por medio de la tradición literaria del romanticismo, que ella hace suya y la emplea para expresar, por medio de Eva y Leli, así como de otros personajes, su visión de la experiencia humana.

Conclusiones

Es necesario dar un cierre a esta tesis con algunas consideraciones finales acerca del desdoblamiento de Eva y Leli en la obra de Garro. Recupero mi punto de partida: ¿cuál es la función que desempeña el motivo del doble en *La semana de colores*? Esta ha sido la pregunta central que ha guiado mi investigación y a la que he dado respuesta a lo largo de los tres capítulos anteriores. La hipótesis de la que partí para el desarrollo del trabajo fue la siguiente: el doble tiene como función mostrar la ruptura de la identidad del individuo moderno por medio de este desdoblamiento por fisión que acontece a las hermanas Eva y Leli. Su final, el anhelo por el imposible retorno a la unidad primordial, es la conclusión a la que llega Elena Garro en su reflexión narrativa acerca de la identidad escindida del individuo moderno.

La identidad tiene, sin embargo, múltiples dimensiones en la obra de Garro, como ya lo han señalado los estudios acerca de su obra desde su publicación hasta el año actual, 2024, en el cual concluyo mi estudio. En *La semana de colores* destacan la identidad femenina, la identidad infantil, la identidad nacional o étnica, el conflicto entre lo indígena y lo español, entre lo mítico y lo histórico. En mi tesis he considerado la identidad individual en general, la cual engloba todas estas dimensiones sin llegar al análisis de cada una, sino enlazándolas por medio de lo que tienen en común: la escisión. He prestado particular atención al hecho de que esta identidad se ha consolidado en la modernidad desde la perspectiva de Elena Garro. Sus personajes, las niñas, viven una ruptura que las desvincula de lo mítico y las inserta en lo histórico, pero persiste el anhelo por retornar a la unidad primordial que sólo puede existir en lo mítico. Este anhelo es, sin duda, irrenunciable, sobre todo por la congruencia que Garro mantiene con las abstracciones románticas, los grandes ideales de la unidad entre el ser humano y la naturaleza. El desdoblamiento que ella narra muestra la desarticulación gradual del personaje, Leli en este caso, hasta desembocar en su soledad y su refugio en la *Sehnsucht*.

La razón por la cual Garro configura de esta manera a sus personajes es porque su obra establece un evidente diálogo intertextual con el romanticismo alemán, el cual es el ámbito ideal para la consolidación del motivo del doble, el cual rige todo el cuentario *La semana de colores*, pero con mucha más relevancia la historia del desdoblamiento de Eva-Leli, las niñas que aparecen juntas en los cinco cuentos que he analizado.

Destaco que las herramientas teóricas a las que he recurrido no han sido previamente utilizadas para el análisis de la obra de Garro, mucho menos del motivo del doble, que no

se había observado con anterioridad: me refiero a los planteamientos de Otto Rank y Juan Bargalló acerca del desdoblamiento en la obra literaria. Del mismo modo, los análisis simbólicos de ciertos elementos a la luz del motivo y su contraste con el estudio del *Doppelgänger* son un aporte nuevo al conocimiento de los cuentos de Elena Garro, y que podrían extenderse a la totalidad de su obra. Al iniciar esta tesis no estaba previsto incluir el evidente tinte romántico que Garro incluye en su creación literaria, pero el estudio del motivo del doble está necesariamente relacionado con tal estética, la cual fue una respuesta crítica a la modernidad y se caracterizó por un sentimiento de nostalgia hacia la unidad perdida. Esta unidad primordial, al sufrir una ruptura, implica que hay un desdoblamiento inicial por el cual el individuo que al inicio es uno se convierte en dos. Ese es el origen del desdoblamiento. Y en la obra de Garro el propósito de dialogar con las concepciones del mundo que tenían Hölderlin y Novalis, principalmente, tiene como propósito mostrar el tránsito de las niñas de la infancia a la pubertad como una pérdida de la unidad original que conformaban en su unión como hermanas. Durante ese trayecto a la individualidad desdoblada, Eva y Leli abandonan lo mítico, primero al aislarse de Don Flor, se separan también la convicción en el calendario judeocristiano y quedan fuera del tiempo cíclico, ya el de “La semana de colores”, ya el del calendario “de la guitarrita”. Son escindidas de su dimensión animal y sagrada, también de su inocencia frente a la muerte, pues al ser testigos de un asesinato y, más tarde, al incurrir en el intento de asesinato, sellan su irrevocable separación una de la otra, escisión que ha de concluir con el desdoblamiento y la imposibilidad de reunión. Por último, en “Nuestras vidas son los ríos”, que se añadió *a posteriori* al cuentario, Elena Garro muestra a una Leli sola que comprende la muerte y la contempla como una (im)posibilidad de reunión, y anhelante —*Sehnsucht*, a la manera de Novalis—.

Para mí es importante señalar que Leli es también el nombre de la protagonista de los cuentos de *Andamos huyendo Lola*, relatos en los cuales una Leli adulta recuerda también, esporádicamente, su infancia junto a Eva. Y aunque esto rebasa los límites de mi investigación, afirmo que es parte de la misma concepción que Garro tenía de personajes solitarios, mujeres que anhelan una unidad perdida, incluso si el sentido del desdoblamiento se extiende hacia otros personajes o se obvia en relatos posteriores. La poesía de Elena Garro toca este tema con la misma insistencia con la que su narrativa lo hace. Es, por lo tanto, parte del núcleo de su propuesta literaria.

Esta investigación ha sido posible gracias a los estudios previos que se han realizado en torno a la obra de Elena Garro. En primer lugar, aquellos que han vinculado sus textos

con las cuestiones de la contradicción entre el mito y la historia. Más adelante, surgieron los estudios que han explorado la otredad representada en el conflicto entre lo indígena y lo español, o bien, lo mexicano como producto del choque entre las culturas; estos dos puntos de vista han preparado el camino para que yo observara y detallara la relación que existe entre el choque de los opuestos y el desdoblamiento, es decir, el motivo del doble.

Con lo anterior, la contradicción entre mito e historia y entre culturas como el motivo del doble se relacionan con la cuestión de la identidad del individuo moderno, la cual determina su lazo con el mundo que éste habita. Dicha cuestión se muestra en los personajes de Garro, los cuales han sido explorados desde lo femenino, lo infantil y lo indígena, también desde la perspectiva del exilio y, aunque parezca no estar directamente en relación con ello, la cuestión de lo fantástico o el “realismo mágico” que se ha señalado en las obras de Garro por algunas plumas entre la crítica especializada. Lo fantástico en los personajes de Garro determina su forma de percibir y habitar el mundo entre lo mítico y lo histórico: es una de las manifestaciones de la contradicción que resulta de la escisión, otra de las formas de la *Sehnsucht* romántica. Afirmando lo anterior aunque reconozco que es necesario profundizar en ello con una investigación subsecuente, pues poco se ha trabajado la intertextualidad con el romanticismo, como se mencionó en el capítulo tercero de este trabajo. A propósito, el doble es un motivo que encuentra también su medio, por lo general, en lo fantástico, pero su origen romántico hace que se comprendan a la perfección el problema de la ruptura de la identidad en el individuo moderno y la *Sehnsucht* como consecuencia de la unidad perdida.

Abro aquí una cuestión: ¿puede ser el doble un héroe romántico? Me refiero, en particular, a los dobles que retrata Garro en sus narraciones. Esta pregunta merece ser respondida a través de una investigación profunda cuyos alcances sean distintos a la mía. Sin embargo, adelanto un hecho: el estudio del diálogo intertextual que realiza Elena Garro con los autores del romanticismo, especialmente Hölderlin y Novalis, puede extenderse a otras de sus obras, como la ya mencionada *Andamos huyendo Lola* o *Los recuerdos del porvenir*, no obstante aseguro que su poética está en gran medida elaborada a partir de su reinterpretación y apropiación de los postulados que tales autores han tenido en su creación. Por ejemplo, la recuperación de diversos mitos, entre ellos los mesoamericanos en compatibilización con los mitos judeocristianos, se realiza desde una visión nostálgica muy similar a la apología que hacían los románticos alemanes de la antigüedad griega, también llamada la mítica Edad de Oro. La *Sehnsucht* está presente en

sus relatos, el anhelo perpetuo y sin esperanza que los románticos definieron y al cual consagraron sus plumas.

La simbología de la naturaleza, las representaciones del tiempo y el movimiento en los cuentos de Garro, en los cuales también encuentro una forma de reforzar el sentido de unidad-escisión y desdoblamiento, fueron analizadas en mi trabajo desde la conceptualización de las zonas de umbral. Aunque la delimitación de mi investigación únicamente me permitió vincularlo con el desdoblamiento de los personajes, puede extenderse al desdoblamiento de los espacios a través del movimiento vertical-horizontal o circular en estos y en otros cuentos. Al igual que las cuestiones que he expuesto en párrafos anteriores, dejo el aspecto de los símbolos en los textos de Garro como fundamento de su obra que no ha sido estudiada a detalle por la crítica y que permitiría un enriquecimiento y mejor comprensión de su complejidad.

Por último, deseo que mis observaciones acerca de estos personajes de *La semana de colores*, Eva y Leli, abran el camino para futuras investigaciones que trabajen el motivo del doble, el estudio de los símbolos y la intertextualidad romántica en la vasta obra narrativa, dramática y poética de Elena Garro, una de las escritoras más importantes de México durante el siglo XX. Considero que el estudio de su trabajo es todavía inagotable, y que la perspectiva del desdoblamiento dialoga con la crítica previa, además de que permite vincular entre sí diversos temas que se han estudiado y abre las puertas para nuevas interpretaciones.

Bibliografía

- Argullol, Rafael, *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Acantilado, Barcelona, 2008.
- Bachelard, Gaston, *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, traducción de Rafael Segovia, 1ª edición electrónica, Fondo de Cultura Económica, México, 2014.
- , *La poética del espacio*, 2ª edición, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- , *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, traducción de Ida Vitale, 3ra edición, Fondo de Cultura Económica, México, 2022.
- Bargalló, Juan, *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Alfar, Sevilla, 1994.
- Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, trad. De Mario Monteforte Toledo, México, Fondo de Cultura Económica, México, 2016.
- Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, 1990.
- Bundgard, Ana, “La semiótica de la culpa” en Aralia López González, *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas en el siglo XX*. El Colegio de México, México, 1995
- Castro, Andrea, “El motivo del umbral y el espacio liminal” en José Miguel Sardiñas (ed.) *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, Casa de las Américas / Arte y Literatura, La Habana, 2007.
- Chevalier, Jean., Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*. Herder, México, 2012.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1992.
- Clute, John, *El jardín crepuscular. Breve glosario del horror*, Gigamesh, Barcelona, 2015.
- De la Garza, Mercedes, “El perro como símbolo religioso entre los mayas y los nahuas”, en *Estudios De Cultura Náhuatl*, vol. 27, pp. 111-133, México, 1997. Disponible en <<https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/77944>> consultado el 15/10/2023.
- Downing, Christine (Comp.), *Espejos del yo. Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*, Kairós, Barcelona, 1994.
- Echenberg, Margo, “Niñas que fusilan y son fusiladas: discurso, imaginación y violencia en Nellie Campobello y Elena Garro”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 93, núm. 1, Liverpool, 2016, pp. 81-95. Disponible en: <<https://doi.org/10.3828/bhs.2016.06>>, consultado el 15/10/2023.

- Fezzardi, Claudia, “Tiempo fragmentado y palabras engañosas: la ruptura del orden temporal y lingüístico en algunos cuentos de Elena Garro”, en *Letras Femeninas*, vol. 29, núm. 1, Número especial Vida y Ficción en la obra de Elena Garro, 2003, pp. 111-124.
- García Lorca, Federico, “Teoría y juego del duende”, en *Medio pan y un libro/Teoría y juego del duende*, Fundación Editorial El perro y la rana, Caracas, 2014, pp. 29-45.
- Garro, Elena, “La semana de colores”, en *Obras reunidas I. Cuentos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- Garro, Elena, *Cristales de tiempo. Poemas inéditos*, Universidad Autónoma de Nuevo León, México, 2016.
- Ginzburg, Carlo, *Historia nocturna*, trad. Alberto Clavería Ibáñez, Barcelona, Muchnik, 1991.
- Glantz, Margo, “Elena Garro y sus enigmas”, en *Letras Femeninas*, vol. 29, núm. 1, Número especial Vida y Ficción en la obra de Elena Garro, 2003, pp. 16–35.
- Herrera, Víctor, *La sombra en el espejo. Un estudio de los mecanismos de desdoblamiento en la edad moderna y en la obra de Jorge Luis Borges*. Sello Bermejo, México, 1997.
- Hölderlin, Friedrich, *Hiperión o el eremita en Grecia*, trad. Jesús Munárriz, Hiperión, Madrid, 1998.
- Kristeva, Julia, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” en Desiderio Navarro (selección y traducción) *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, UNEAC / Casa de las Américas / Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997.
- León, Emma, *El monstruo en el otro. Sensibilidad y coexistencia humana*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2011.
- León-Portilla, Miguel, “Ometeotl, el supremo dios dual, y Tezcatlipoca Dios principal”, en *Estudios de cultura Náhuatl*, núm. 30 (1999), pp. 132-152.
- López-Austin, Alfredo, *Las razones del mito: La cosmovisión mesoamericana*, Era, 2015.
- "Cuando Cristo andaba de milagros: la innovación del mito colonial", en Xavier Noguez/Alfredo López Austin (coord.), *De hombres y dioses*, El Colegio de Michoacán y El Colegio Mexiquense, México, 1997.
- Manrique, Jorge, “Coplas a la muerte de su padre”, de *Poesía*, edición de Vicente Beltrán, en curso de revisión para la Biblioteca clásica de la Real Academia Española, 1480. Disponible en <https://www.rae.es/sites/default/files/Coplas a la muerte de su padre.pdf>.

- Novalis, *Himnos a la Noche – Enrique de Ofterdingen*, Orbis, Barcelona, 1982.
- Pasternac, Nora, Domenella, Ana Rosa, Gutiérrez de Velasco, Luz Elena (eds.), *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas* (1ª ed.), El Colegio de México, México, 1996. Consultado en <<https://doi.org/10.2307/j.ctv3dnpqs>>.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, 3ª ed., Seix Barral, Barcelona, 1990.
- “El arco y la lira” en *Obras completas I. La casa de la presencia. Poesía e historia*, 2ª ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2014.
- Prado, Gloria, “El mundo maravilloso y encantado de Elena Garro” en *La Colmena*, núm. 2 (1994), pp. 18-21.
- Rank, Otto, *El doble*, trad. Floreal Mazía, 1ª ed., Buenos Aires, Orión, Buenos Aires, 1976.
- Rosset, Clément, *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*, trad. Enrique Lynch, Tusquets, Barcelona, 1993.
- Sardiñas Fernández, José Miguel, “*Tiempo destrozado*, de Amparo Dávila, como ciclo cuentístico”, *Revista de El Colegio de San Luis*, 2019, núm. 20, pp. 169-190.
- Sommers, Joseph, “Entrevista con Elena Garro” en Beath Miller y Alfonso González 26 *autoras del México actual*, Costa-Amic, México, 1978.