



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

LA NARRATIVA AMOROSA DE ELENA GARRO

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTORA EN HUMANIDADES: ESTUDIOS LITERARIOS

PRESENTA:

MARICARMEN ESQUIVEL COLIN

DRA. CYNTHIA ARACELI RAMÍREZ PEÑALOZA
DIRECTORA DE TESIS

DRA. MARÍA DEL CARMEN VIRGINIA CARRILLO TOREA
CODIRECTORA DE TESIS

DR. FRANCISCO JAVIER BELTRÁN CABRERA
TUTOR INTERNO



JUNIO 2023

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
ESTUDIO PRELIMINAR	16
La escritura autobiográfica de Elena Garro.....	16
Elena Garro, precursora del realismo mágico.....	22
Elena Garro y la literatura fantástica.....	24
Mujeres, amor y otros temas en la narrativa de Elena Garro.....	26
CAPÍTULO 1. AMOR Y LITERATURA.....	37
1.1. Denis de Rougemont.....	37
1.2. Amores que no son temas ni motivos literarios.....	37
1.3. El amor desgraciado en la literatura occidental.....	39
1.4. Octavio Paz.....	43
1.4.1. Amor.....	44
1.4.2. Furor amoroso.....	47
1.4.3. Matrimonio.....	48
1.4.4. Adulterio.....	48
1.4.5. Muerte.....	48
1.4.6. Literatura y amor.....	49
1.5. Francesco Alberoni.....	52
1.5.1. Enamoramiento.....	52

1.5.2.	Estupor	54
1.5.3.	Arquetipo del príncipe azul	55
1.5.4.	Objeto estable de amor	55
1.5.5.	El algo más.....	56
1.5.6.	Espera	57
1.5.7.	Amistad erótica.....	57
1.6.	Georges Bataille.....	58
1.6.1.	Amor.....	58
1.6.2.	Pasión.....	60
1.6.3.	Matrimonio.....	61
1.6.4.	Muerte	62
1.6.5.	Literatura y amor.....	63
1.7.	Julia Kristeva.....	64
1.7.1.	Amor	64
1.7.2.	Espera	65
1.7.3.	Muerte	65
1.7.4.	Dialéctica del amo y el esclavo.....	66
1.7.5.	<i>Convenientia</i>	66
1.7.6.	Matrimonio.....	66
1.7.7.	Literatura y amor.....	67

CAPÍTULO 2. ANÁLISIS DEL MARCO NARRATIVO DE LOS CUENTOS EN LA SEMANA DE COLORES CON TEMÁTICA AMOROSA 68

2.1. Análisis del marco narrativo del cuento “La culpa es de los tlaxcaltecas”	68
2.1.1. Personajes.....	70
2.1.2. Narrador	73
2.1.3. Tiempo narrativo.....	77
2.1.4. Espacio narrativo	82
2.2. Análisis del marco narrativo del cuento “¿Qué hora es?”	83
2.2.1. Personajes.....	84
2.2.2. Narrador	88
2.2.3. Tiempo narrativo.....	91
2.2.4. Espacio narrativo	92
2.3. Análisis del marco narrativo del cuento “El zapaterito de Guanajuato”	95
2.3.1. Personajes.....	95
2.3.2. Narrador	98
2.3.3. Tiempo narrativo.....	100
2.3.4. Espacio narrativo	104
2.4. Análisis del marco narrativo del cuento “El anillo”	107
2.4.1. Personajes.....	109
2.4.2. Narrador	117

2.4.3. Tiempo narrativo.....	119
2.4.4. Espacio narrativo.....	120
2.5. Análisis narrativo del cuento “Era Mercurio”.....	121
2.5.1. Personajes.....	122
2.5.2. Narrador	130
2.5.3. Tiempo narrativo.....	131
2.5.4. Espacio narrativo.....	134

CAPÍTULO 3. REPRESENTACIONES DEL AMOR DESGRACIADO EN LA SEMANA DE COLORES DE ELENA GARRO..... 139

3.1. El amor y el furor amoroso	139
3.2. El matrimonio y el adulterio	144
3.3. Pasión y muerte	151
3.4. Estupor.....	152
3.5. Arquetipo del príncipe azul.....	155
3.6. Objeto estable de amor	156
3.7. El algo más	158
3.8. La espera	160
3.9. Amistad erótica	161
3.10. <i>Convenientia</i>	161
3.11. Literatura y amor.....	162

CONCLUSIONES	165
REFERENCIAS.....	167

INTRODUCCIÓN

En este trabajo se analiza la representación del amor desdichado, tal como se entiende desde la estética del amor cortesano, en cinco cuentos de la serie *La semana de colores* de Elena Garro: “La culpa es de los tlaxcaltecas”, “¿Qué hora es?”, “El anillo”, “El zapaterito de Guanajuato” y “Era Mercurio”.

El punto de partida de esta investigación es el tratamiento del amor desde los postulados de los teóricos del amor: Denis de Rougemont, Octavio Paz, Francesco Alberoni, Georges Bataille y Julia Kristeva. Para propósitos de claridad y orden, se empezó por definir qué tipo de amor suele tener mayor representación dentro de la literatura.

Por tanto, el primer capítulo de este trabajo aborda el tema del amor que no es materia prima literaria, es decir, el amor pleno o feliz. Aunque el amor sea uno de los temas más recurrentes de la literatura, es posible afirmar que no todos los tipos de amor reciben la misma atención de los lectores. El amor feliz, por ejemplo, no logra exaltar la mente, porque su falta de obstáculos, dolor y sufrimiento resultan poco provechosos para la literatura. Para Rougemont, cuando el amor carece de amenazas y es pleno es un amor sin interés para el lector.

Entonces, el corpus de este trabajo estará compuesto por aquellos relatos de *La semana de colores* en los que se representa el amor que genera sufrimiento y que, por lo tanto, es literariamente provechoso. El amor pensado como sufrimiento no

puede perder el componente de la pasión, que es condición para crear las historias más conmovedoras de la literatura occidental. Además, la influencia del amor desdichado, representado en la literatura, moldea la manera en la que el occidente vive, concibe y representa el amor. Rougemont afirma que son las historias de amores contrariados las que más gustan a los lectores, por lo que el amor desdichado es el de más extensa representación literaria.

Para analizar los modos de representación de la narrativa amorosa de Garro, el primer capítulo es también una recopilación de ciertos conceptos que permiten rastrear los trazos que la autora utilizó para construir sus historias amorosas: amor, furor amoroso, matrimonio, adulterio, muerte, enamoramiento, estupor, arquetipo del príncipe azul, objeto estable de amor, *el algo más*, espera, amistad erótica, dialéctica del amo y el esclavo, y *convenientia*.

El tipo de amor que se estudia en este trabajo es el amor de componente erótico, que está fincado en el deseo del otro y la sexualidad. Por el amor, los amantes se separan de todo lo que los rodea. Esta característica permite la formación de arquetipos que moldean nuestras vivencias amorosas como la figura del donjuán o la pareja trágica Romeo y Julieta. En los cuentos seleccionados de *La semana de colores* existe un amor pasional marcado por el sufrimiento y la muerte. Inseparable al amor erótico estará la idea de furor amoroso que pone en juego la pasión de una pareja. Este componente pasional siempre asociará el amor al sufrimiento y a la desesperación.

Los conceptos del amor que aparecen en los cuentos de *La semana de colores* están alineados a la estética del amor cortés; por ejemplo, el matrimonio aparece como lo contrario al amor y se le valora como un contrato cuya función es obstaculizarlo. Unida a la idea de matrimonio aparece el concepto del adulterio como un aliado del amor por estar, como este, fuera de la convencionalidad del mundo.

La muerte es una consecuencia del amor pasional, porque es en realidad el impulso que subyace debajo de la actividad erótica. Amor y muerte estarán siempre relacionados a través de la pasión y el sufrimiento. El erotismo es un enfrentamiento con la discontinuidad de la especie y con la posibilidad de perder al objeto amado. En cualquier caso, la pasión del amor integra un componente de muerte.

El enamoramiento es otro componente del amor y debe entenderse como *una diferencia*, ya que es una actividad humana que se manifiesta de manera distinta según sea el género. Desde la perspectiva femenina, el enamoramiento está unido de manera indisoluble a su erotismo; mientras que, desde la perspectiva masculina, solo es algo momentáneo que se asocia al placer del encuentro sexual. El enamoramiento es un estado de fuerte intensidad que propicia aferrarse al ser amado y mantenerse unido a él.

Otra característica del amor considerada en este estudio es el estupor, entendido como un estado de extrañeza producto del enamoramiento; es un estado paradójico que oscila entre la felicidad y la tristeza, y que se asocia con la muerte, puesto que en el enamoramiento se cuestiona el sentido mismo de la existencia.

Por demás interesante resulta el análisis del arquetipo del príncipe azul, que es una constante en la literatura y el ejercicio de amor en Occidente. El príncipe azul permite abordar la masculinidad, su ejercicio y su función en las dos realizaciones del erotismo: el masculino y el femenino.

De la noción del príncipe azul se desprende la idea del objeto estable de amor entendido como aquello que se desea desesperadamente. Un objeto estable de amor es una figura que se ama con voluntad, es decir, el amor se dirige voluntariamente hacia ese objeto en una forma diferente al que se realiza, por ejemplo, en el amor filial.

Así, aparece el *algo más* que vendrá a definir la diferencia que el amor pasión tiene frente a otros tipos de amor no pasionales. El objetivo del amor pasión es una especie de conocimiento que solo se obtiene a través de la unión amorosa, se trata del conocimiento del sí mismo, es decir, la conciencia del propio interior.

Para que la unión sexual se consume es necesaria una pausa que avive la llama de la pasión, la espera, concebida además como una de las características del erotismo femenino, la cual permite construir una imagen algo pasiva del modo de amar de la mujer, cuyo placer erótico comienza incluso antes del encuentro, en la antesala y los preparativos que nutren y avivan el deseo.

Como un modo de realización del erotismo está la idea de la amistad erótica, concepto asociado mayormente al erotismo masculino que disfruta de la fugacidad de los encuentros; en cambio, para el erotismo femenino es un camino hacia el

amor, un paso previo a la estabilidad del amor, ya que, en teoría, las mujeres buscan el objeto estable de amor y los hombres la amistad erótica.

De lo anterior es posible abordar en el amor desdichado la dialéctica del amo y el esclavo, porque los amantes siguen un rol en su relación: posesión y servidumbre, amante y amado. Estos roles pueden ser intercambiados dependiendo de la intensidad del amor. La dialéctica del amo y el esclavo está presente en la mayor parte de las expresiones amorosas de la cultura popular occidental como las películas o las canciones románticas, del mismo modo que en la literatura.

Otro componente del amor es la idea del bien. La *convenientia* sugiere que el objeto amado nos hace bien, porque el amor implica un juicio de valor en el que se ha elegido un ser, el mejor, de entre todos los seres, por alguna cualidad que lo hace destacar, como ser el más bello, aunque, definitivamente, la *convenientia* no siempre es objetiva.

Durante el curso de la investigación se hizo evidente que la complicada estructura narrativa de los cuentos podía inducir a falsas lecturas y confusiones en la interpretación, lo que dificultaba el análisis de los modos de representación del amor; por ello, en el segundo capítulo de este trabajo se analiza el marco narrativo de cada uno de los cinco cuentos con temática amorosa de *La semana de colores*.

Los elementos considerados para este análisis fueron: 1. Personajes del cuento, sus características y las relaciones que establecen entre ellos; 2. Narrador o voz narrativa buscando determinar qué tipo de narración existe en los cuentos y cuál es la relación que el narrador entabla con los entes que habitan la ficción

(característica, además, muy particular de la narrativa garriana); 3. Tiempo, considerando que el tiempo de la narración es uno de los principales recursos que Garro utiliza para intrincar sus cuentos y, finalmente, 4. Espacio, puesto que “es necesario elegir una localización que justifique del mejor modo posible los encuentros entre los personajes, indispensables para el desarrollo de la intriga” (1982: 194).

El estudio de la obra narrativa de Elena Garro es complicado, porque requiere un conocimiento profundo de los textos que son sumamente intrincados; por eso, analizar el marco narrativo de los cuentos es imprescindible. En este caso, se hace a partir de los postulados explicados en “La construcción de la trama” de Boris Tomachevski.

Solo desde el análisis de estas categorías se clarifican las líneas que cruzan toda la narrativa garriana, una de las cuales es el amor; además de que se puede responder un gran número de las interrogantes que el tratamiento del tiempo, la función de la voz narrativa y las complicadas relaciones entre los personajes, de las que Garro nutre su obra, generan en la lectura superficial, lo que permite a este estudio dar mayor claridad al análisis del amor entre las otras temáticas de los cuentos de *La semana de colores*.

El tercer y último capítulo de la tesis es el resultado de la aplicación de los postulados teóricos para descubrir los trazos del amor desdichado en cinco de los trece cuentos de *La semana de colores*. De la teoría que se recopiló en el primer capítulo de este trabajo se entiende que la pasión del amor, o bien, la fusión de los

amantes es, en los cuentos que se analizan, la entrada de lo terrible; así, lo pasional estará asociado a la violencia y a la muerte, además de ser una contradicción en tanto que su fuerza reafirma la misma vida que amenaza.

Como una constante en los estudios teóricos del amor se piensa que la pasión lleva al sufrimiento, porque supone la eterna búsqueda. En la narrativa garriana, se representa este sufrimiento como la imposibilidad de que el amor se realice felizmente en el tiempo histórico. Tanto la teoría como los cuentos coincidirán en asociar el amor pasional a la muerte y al sufrimiento.

Se incluye en este trabajo un estudio preliminar que tiene como objetivo dialogar con la crítica y deslindar la investigación de lo hasta ahora explorado en el estudio de la obra de Elena Garro, es decir, que este trabajo pretende separarse de los dos caminos más comunes que la crítica aborda: 1. Estudiar la obra buscando los trazos de la vida personal de la autora y 2. Clasificar sus textos como realismo mágico o fantásticos sin realmente explicar por qué los consideran como tales.

En sus cuentos, Garro tiene una visión exagerada del amor: es un medio de restauración o es una condena. No existe ninguna relación amorosa “normal” en sus textos. Si la hay, no tiene gran relevancia, quizá, porque, como dice Rougemont, la literatura da cuenta del gusto secreto del hombre por la desgracia; entonces, el amor, cuando es desgraciado, inspira en el lector más placer que el amor correspondido o feliz. La dicha de los amantes causa placer cuando existe bajo una amenaza constante, porque conmueve y de esto se nutre la literatura: “Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos, ni la paz fecunda de una pareja.

No es el amor logrado. Es la pasión de amor. Y pasión significa sufrimiento. He ahí el hecho fundamental” (Rougemont, 2001: 15). Esta pasión de amor será también una constante en la obra de Garro: amores desgraciados, confusos y problemáticos que casi siempre ponen a las mujeres que los viven en desventaja.

ESTUDIO PRELIMINAR

El estudio de una autora tan prolífica y complicada como Elena Garro requiere una revisión exhaustiva de lo que la crítica ha encontrado en su obra. Para la clasificación y análisis de la obra de Garro, la crítica explora tres vetas principales: lo autobiográfico como alimento de la ficción; Garro como precursora del realismo mágico y, finalmente, la pertenencia de la obra garriana al género fantástico.

LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA DE ELENA GARRO

En el estudio de la obra garriana, vincular los textos a la vida de la autora para encontrar las trazas de sus amores o de sus rencores ha sido una constante. Marta Robles afirma que “su obsesión por el pasado, su propio pasado, es simiente inseparable de sus tramas” (2002: 392). Robles analiza los motivos que llevan a Elena Garro a escribir y reduce todo a una sola razón: el rencor por su ex marido. Así, toda la obra garriana —de la que solo rescata *Los recuerdos del porvenir* y *La semana de colores*, al considerarlas “obras de arte” (2002: 387)— queda reducida a la fábula biográfica de la autora:

En su intimidad soltó amarra y se entregó a liar enredos sinfín. Así que sus letras no develan exactamente el espíritu humano, como ella creyó; más bien lo disecciona, lo enfrenta al escarnio y, al final, lo expone en altares para ofrendarlo con la sangre remolida de una misma víctima propiciatoria: Octavio Paz (Robles, 2002: 393).

Robles no intenta un análisis literario, solo se detiene a criticar los exabruptos de la vida privada de Garro y explica con especial interés el despecho marital que, según ella, transformaría a la escritora “en un ser violento, vengador y desesperado” (2002: 399) y que dejaría huella en la totalidad de su obra. La figura pública de la autora, sus palabras recogidas en entrevistas y sus cartas parecen sugerir a Robles un

modo de estudio válido sobre la vida de la autora que demerita el aspecto literario de la obra garriana. Para Robles, la misma Garro: “ha de ofrecer a sus biógrafos tremendas dificultades para deslindar lo cronológico de la turbulencia agitada de sus días” (2002: 406).

Con su estudio, Robles reafirma y extiende por completo esta forma de acercamiento impuesto por la crítica como método de estudio de los textos escritos por Elena Garro, es decir, la denominación de autobiográfica: “Dotada con el ojo, el oído y el dedo que solo percibe y gobierna el escritor de raza, pudo abundar en la autobiografía con arte maestro, especialmente en *Los recuerdos del porvenir* y *La semana de colores*, sus libros mayores” (2002: 409).

En este mismo tenor, Elena Poniatowska dirige su crítica a Garro para sugerir que “después de ‘Andamos huyendo Lola’, que ‘tiene mucho de autobiográfica’, las novelas de Elena Garro giran en torno a la figura del que fue su marido de 1937 a 1963” (2001: 111). En el prólogo del libro *El asesinato de Elena Garro*, de la biógrafa Patricia Rosas Lopátegui, Poniatowska escribe lo que resulta una defensa del exmarido con la que intenta negar cada aseveración hecha por Garro respecto a su matrimonio, para lo cual, pinta al pobre poeta como una víctima de la histeria de su mujer. A propósito de los eventos de 1968 en México, en los que Garro se vio involucrada, Poniatowska expresa:

Su propio delirio la empujó a denunciar a quien se le dio la gana. Barrio con quinientos intelectuales. (No sabía yo que había tantos). Incluyó por ejemplo a Leonora Carrington (quien no tenía nada que ver) simplemente porque la gran pintora era amiga de Octavio. Ninguno de los acusados le habría hecho daño. ¿Para qué? Ella se bastaba sola (2005: 27).

Para Poniatowska es probablemente más importante el mito de Garro que su obra, tal vez porque ella conoció de cerca a la escritora y pudo atestiguar esos episodios que la crítica ansía descubrir en la lectura. En el prólogo mencionado, que se reproduce también en el suplemento semanal de *La Jornada* (2006), explica esta fascinación por indagar en la vida de una autora tan polémica como Elena Garro:

Elena Garro fue un ser lleno de contradicciones y enigmas. Para ella nunca hubo medias tintas. ¿Se comió el personaje a la escritora? Elena es un ícono, un mito, una mujer fuera de serie, con un talento enorme. A nadie deja indiferente. Impresionó a todos los que la conocieron, marcó con una huella indeleble a quienes la trataron; imposible para su hija Helena Paz vivir y "ser" sin ella. Sin embargo, con su muerte, no ha crecido su leyenda. Quien la sostiene con lealtad admirable es Patricia Rosas Lopátegui, que la envuelve en libros como caricias e insiste en que la recordemos y le rindamos tributo (Poniatowska, 2006: 27).

Siguiendo la misma línea de lo autobiográfico, Emmanuel Carballo sostiene que la obra de Garro, específicamente la novela *Testimonios sobre Mariana*, es un calco de la vida marital de la escritora y tiene como objetivo purgar sus penas y rencores: “la Garro en este *roman à clef* se dejaba ganar por las pasiones del corazón y veía a ciertos personajes con desafecto y en momentos con insidia” (2006: 11). En el prólogo a la edición de Porrúa (2006), Carballo publica una carta en la que Elena Garro le explica que *Testimonios sobre Mariana* no es autobiográfica, sino que es una obra de ficción que toma como referente muchas características de personas reales, lo que no significa que se trate de una copia: “Creo que debo aclararte que *Mariana* no es una autobiografía sino una novela” (2006: 12). A pesar de esta afirmación, clara y contundente, Carballo insiste en el cariz autobiográfico de la obra sin respetar la denominación que le da su propia autora, porque usa como argumento una conversación con Helena Paz Garro en la que, supuestamente, la hija de la escritora confirma las hipótesis del crítico, razón que le permite concluir

que: “La novela es una obra de clave; detrás de los personajes de tinta y papel existen personajes de carne y hueso. Mariana, por supuesto, es Elena; ella coquetamente lo deja entrever a lo largo de la novela. Augusto es Octavio Paz” (2006: 20). Tan rebuscada parece esta hipótesis que Carballo incluso llega a cambiar el nombre del personaje principal de la novela por el de quien él cree que representa y los nombra indistintamente:

Los personajes que rodean amorosamente a Mariana, además de Octavio, quien al mismo tiempo la ama y la abomina (extraño comportamiento que habría que estudiar detenidamente), surgen, en distintos momentos, un argentino Adolfo Bioy Casares (Vicente), y un mexicano (Archibaldo Burns) a quien le llama Barnaby. De los tres es a Vicente, en todos los órdenes, a quien ama loca e irracionalmente (2006: 21).

En otra de las cartas que Carballo y Garro comparten, y que él hace públicas, la escritora se refiere a sí misma (su hija sufrirá también, por añadidura, de la misma condición) como una “no persona” a la que “el régimen” le ha quitado la identidad por no poder ajustarse a la ideología imperante. Su rebeldía innata, su descontento ante las injusticias y sus opiniones sobre el 68, entre algunas otras extravagancias, la condenaron al exilio y, al mismo tiempo, mandaron al olvido sus obras: “No tengo suerte: he perdido muchos manuscritos, pues nadie los quiere. Tengo la impresión de que escribo para nadie. Pero ahora, si no escribo, ¿cómo mato el tiempo?” (como se cita en Carballo, 2005: 515). Garro se asume a sí misma como una “partícula revoltosa” desde su propia infancia y acepta que ese es el material del que estará alimentada su ficción, pero no como copia de la realidad, sino como la materia prima de sus relatos.

En sus cartas, la propia Garro afirma el carácter vivencial de su obra y explica que sus personajes son “gente de verdad”, personas que conoció cuando era niña; sin embargo, esta aceptación no alcanza para explicar el funcionamiento del universo ficcional en sus textos, ni la temática o las relaciones entre los personajes y, mucho menos, permite comprender los múltiples e intrincados niveles narrativos que existen. Por ejemplo, aunque los recuerdos sean el material con el que están escritos los cuentos de *La semana de colores*, la función y la recepción de estos – así como de sus novelas– van más allá de su origen, porque ya entra el lector al juego. Si bien es cierto que Garro fue abierta al hablar de su vida personal y mantuvo siempre un rastro epistolar que reveló mucho de sí misma, suponer que no existe separación entre esa Elena y la Elena “escritora” revela un grave problema de visión de la crítica. Sus obras son excepcionales quizá por la carga de su vivencia, pero no deben ser justificadas solamente por esta.

Margo Glantz ve en los textos de Garro la justa medida de lo autobiográfico, que la propia autora acepta, al escribir sobre su infancia en Iguala y hacer de sus hermanos los protagonistas de sus cuentos. Al analizar los relatos de *La semana de colores*, Glantz afirma:

En el cuento que le da nombre a la compilación y que contiene una gran parte de material autobiográfico, las niñas Eva y Leli están cerca de las criadas, o por lo menos de lo que las criadas dicen, y lo que se dice va enmarcado por lo blanco, el espacio deslumbrante que permite que los colores se destaquen (1999: 690).

El tono autobiográfico se reconoce como el referente por el cual Garro ha de guiarse para escribir y no como un pretexto para descubrir detalles escabrosos de la vida privada de la autora como ella misma afirma al hablar de *Testimonios sobre*

Mariana: “La novela no es un pleito privado, es ¡una novela!” (como se cita en Carballo, 2006: 19).

Patricia Rosas Lopátegui, la biógrafa más aguerrida de Garro, se apega también a esta tendencia de ver en la obra los rastros de la tumultuosa vida personal de la autora; no obstante, su intento busca reivindicar la versión que da la escritora en cartas y entrevistas. Lo dicho por Garro es su principal fuente de estudio y escribe en su defensa:

Al final, las piezas del rompecabezas toman su lugar y esta vez, a diferencia de *Testimonios sobre Mariana, Reencuentro de personajes, La casa junto al río, Y Matarazo no llamó... o Inés*, la autora quiere vislumbrar una realidad diferente a la que vivió y expresó en la mayoría de sus obras (2008: 45).

Quizá esa es la función de la vivencia, que la crítica califica como una autobiografía, en los textos de Elena Garro: un intento de reconciliar las cosas de la vida con las que la autora no estaba conforme.

Jesús Garro y Guillermo Shmidhuber reconocen esta carencia crítica en el estudio de la obra garricana, para ellos: “Más decires se han proferido de la vida de Elena que comentarios profundos sobre su arte” (2016: 16). Elena Garro es una autora prolífica que incursionó en la narrativa, el teatro, la poesía y hasta el periodismo, aunque la crítica generalmente se centra en sus obras cumbre, *Los recuerdos del porvenir* y *La semana de colores*, serie de la que, a menudo, se analiza solo “La culpa es de los tlaxcaltecas”, esto cuando no se conforman solo con escarbar en su vida privada.

Separar la vida de la obra de su autor resulta especialmente complicado cuando se trata de literatura escrita por mujeres y Elena Garro sea quizá el ejemplo más

representativo de este problema. Si bien todos los críticos coinciden en que se trata de una de las mejores autoras de la literatura mexicana, pocos pueden resistir la tentación de revisar los pasajes de su vida privada en busca de pistas para rastrear en los textos episodios personales. Tal vez eso resulte válido para ciertos tipos de estudio, pero simplificar su obra hasta convertirla en un muestrario de rumores aporta muy poco al corpus crítico. Reducir el texto literario a la mera vivencia nunca será una forma provechosa de análisis literario.

Elena Garro considera que escribir es un acto profético; entonces, con cada uno de sus textos intentará abolir la pesada certeza del tiempo. En toda su obra, jugará con la temporalidad desde el momento mismo de la creación: “La memoria del futuro es válida. Pero me ha fastidiado y estoy cambiando los finales de todos mis cuentos y novelas inéditos para modificar mi porvenir” (como se cita en Carballo, 2005: 503). La escritura garriana se va perfilando como la forma de creación de un mundo nuevo, donde lo mágico se funde con lo real y en el que autora y lector se reconocen.

ELENA GARRO, PRECURSORA DEL REALISMO MÁGICO

Otra vertiente que la crítica sigue para el estudio de la obra garriana es considerarla como la primera escritora del realismo mágico. Carballo, hablando específicamente de su obra dramática, afirma que Garro rompe con el costumbrismo para llegar a “un realismo mágico, próximo al cuento de hadas y la narración terrorífica. Un realismo que anula tiempo y espacio, que salta de la lógica al absurdo, de la vigilia al sueño, pasando por la ensoñación” (2005: 487). En ese mismo sentido, Robles asegura que la crítica “acomodó” las obras de Garro “por su habilidad para

enriquecer el hecho de vivir con lo inesperado” (2002: 409) y que es la existencia de lo insólito, insertado en la cotidianidad, lo que marca su pertenencia al realismo mágico.

Jesús Garro y Guillermo Schmidhuber afirman también esa cualidad mágica de la obra garriana, aunque se centran en el teatro al que consideran: “teatro con aspiraciones de constructor de puentes entre lo real y lo mágico” (2016: 20), y proponen la pieza *Un hogar sólido*, publicada en 1958, como obra culminante del realismo mágico en cuanto al teatro.

Para Lopátegui, Garro es quien rompe con el realismo e introduce el realismo mágico en la narrativa y no Gabriel García Márquez con *Cien años de soledad* (1967), como repite el canon de las letras, puesto que su novela es posterior a *Los recuerdos del porvenir* (1963), aunque Elena Garro nunca aceptara esta denominación, especificando que en su obra solo juega con el tiempo al proponer una abolición de lo cíclico mediante la ruptura y la inserción de un tiempo mítico que existe de manera paralela y que irrumpe en la cotidianidad de los personajes:

Elena siempre rechazó esta clasificación del mundo académico porque para ella la realidad mágica de *Los recuerdos del porvenir* no es sino la representación de lo que vio, escuchó y experimentó desde niña; es decir, la representación del pensamiento mágico y milenario de la cosmovisión indígena que siempre ha estado presente en México (Lopátegui, 2008: 43).

Algunos estudios consideran que lo mágico está unido a lo fantástico y hablan indistintamente de uno y otro para referirse a la obra de Elena Garro. La autora maneja una visión de mundo permeada por la magia proveniente de la cosmovisión indígena. Esta es la característica por la cual la crítica cataloga sus relatos, indistintamente, como magicorrealistas o fantásticos.

ELENA GARRO Y LA LITERATURA FANTÁSTICA

Glantz considera que lo fantástico forma parte del realismo mágico en las obras de Garro. Sobre “su novela más famosa y perfecta”, *Los recuerdos del porvenir*, afirma que es la “precursora de muchos otros libros que acabarían agrupándose debajo de la etiqueta del realismo mágico, y donde se mezclan de manera curiosa lo fantástico y lo político” (1999: 681). Para Glantz, la obra garriana sigue una “línea de pensamiento mágico —o infantil—” que permite la inserción de la magia en el tiempo cotidiano en el que habitan los personajes.

Al referirse a la obra de Garro, Lucía Melgar encuentra “dos vetas principales: lo fantástico, con matices luminosos y sombríos, y la representación de la violencia” (2012: 12). Según Melgar, las obras más representativas de lo fantástico serían *Los recuerdos del porvenir* y *La semana de colores*, así como las piezas teatrales *Un hogar sólido*, *Los perros* y *El rastro* donde “suele destacarse la originalidad de lo fantástico y el carácter innovador de este en el ámbito literario mexicano” (2012: 12) y supone que la cualidad mágico-fantástica de estos textos no tiene que ver con la cosmovisión indígena, sino que proviene de concebir la palabra como “creadora del mundo, como invocación advocación, maldición y presagio” (2012: 13), pero, y quizá más importante aún, de la influencia que la escritora recibe del teatro del Siglo de Oro, así:

Lo fantástico en Elena Garro no es un mero juego de incertidumbre, ni corresponde a una visión mágica de América Latina, ni responde a una intención de sorprender integrando artificiosamente lo inexplicable como cotidiano. Se relaciona ciertamente con los parámetros y la lógica de lo realismo mágico y del realismo mágico y se le ha considerado —con razón— precursora de este o de su auge a partir de *Cien años de soledad* (1967). No obstante, su concepto de fantástico y de lo mágico proviene

de otras fuentes y su sentido es distinto del que suele atribuirse a las imágenes barrocas de Carpentier, los sucesos insólitos de García Márquez o incluso a la causalidad llevada al límite de Borges (2012: 13).

Raúl Calderón Bird explora la presencia de lo fantástico y del “realismo mágico” o “realismo maravilloso” tanto en *Los recuerdos del porvenir* como en *La semana de colores*:

En Elena Garro sucede a menudo que, para sus personajes, sobre todo para las mujeres y las niñas de sus cuentos, es perfectamente normal lo que para el lector es sobrenatural. Ellas tienen, pues, una visión del mundo que bien podría llamarse maravillosa o, si se prefiere, realista-maravillosa. Sin embargo, a esa visión se contraponen siempre, dentro del propio texto y fuera de él, una perspectiva racional que tiende a explicar dicha visión mediante la locura o la imaginación (2002: 117).

En los cuentos de *La semana de colores*, como en la mayoría de la obra de Elena Garro, el referente es lo mexicano. En sus textos, la autora explora las injusticias sociales, la opresión de la realidad mexicana y el papel de las mujeres en el mundo, todo enmarcado en un ambiente que rebosa de elementos maravillosos. Las constantes de su obra son el tiempo y el amor que no puede realizarse en el tiempo convencional que se mide con relojes. La mentalidad mágica, propia del pasado indígena mexicano, impera sobre la visión occidental de mundo, de la que Garro a menudo se burla o simplemente desecha por considerarla limitada. Por esta razón, crea una realidad alterna en la que el tiempo y el amor son una misma cosa.

La literatura garricana, específicamente su temporalidad, es un caso particular, ya de realismo mágico ya de fantástico, porque es mexicana y está basada, sobre todo, en la concepción del tiempo prehispánico. La escritora afirma: “No me considero original; me ha interesado sobre todo tratar el tema del tiempo, porque creo que hay una diferencia entre el tiempo occidental que trajeron los españoles y el tiempo finito que existía en el mundo antiguo mexicano” (Poniatowska, 2006: 4). El género al que

pertenece su obra está directamente relacionado con la concepción de mundo previa a la Conquista y que sobrevive hasta la actualidad. Esa concepción permite al mexicano comprender la existencia de lo sobrenatural en armonía con lo cotidiano.

MUJERES, AMOR Y OTROS TEMAS EN LA NARRATIVA DE ELENA GARRO

Afortunadamente, también existen análisis y textos críticos que se alejan del lugar común en la crítica y dedican su esfuerzo a trabajar el texto por el texto mismo, por lo que se hace una revisión de algunos de ellos por ser los más representativos de esta nueva veta de estudio.

En 1988, Delia V. Galván escribe “Las heroínas de Elena Garro”, un breve artículo en el que aborda la perspectiva femenina de las protagonistas de los cuentos y novelas de Garro. Mediante un recorrido general por toda la narrativa garricana, Galván afirma que se trata de una literatura experimental cuya base es el compromiso social para exponer el contexto mexicano en la literatura:

Experimenta con la técnica, en algunas de sus obras se filtra más lo onírico y el subconsciente, con efectos surrealistas. Socialmente su obra es comprometida, según el caso, con la circunstancia sociopolítica mexicana, en relación con las injusticias de los monopolios de la cultura, con el mundo indígena y notablemente con la condición de la mujer (1988: 146).

Galván explica que existen dos periodos en la producción literaria de Garro y los denomina “promociones”, las cuales están separadas por varios años de silencio. Este “corte” ha sido retomado por otros estudiosos de su obra como consecuencia de los problemas políticos que la autora enfrentó a partir de 1968. Para Galván, el

tiempo de exilio coincide con la época en la que Garro deja de publicar como lo había venido haciendo:

El hiato de silencio entre los cuentos de *La semana de colores* (1964) y la publicación de *Felipe Ángeles* (1979) es atribuible a diferencias en el seno de la familia y también de carácter público y político que culminaron en un destierro más bien voluntario de la escritora y su hija Helena Paz (1988: 145).

Galván escribe en un tiempo relativamente contemporáneo al de Garro, lo que hace su artículo especialmente interesante para leer. Al analizar lo que ella denomina como “su ficción última”, se centra en las protagonista femeninas para enlazarlas a la teoría feminista, haciendo especial énfasis en la recepción que las obras tienen al momento de analizarlas: “Garro es capaz de articular contenidos frescos con los que se pueden identificar los lectores, pero sobre todo las lectoras” (1988: 145).

Desde la postura de Galván, son las mujeres que protagonizan las obras de Garro las encargadas de romper, aunque sea simbólicamente, con el sometimiento y la pasividad a los que la mujer está destinada en una sociedad patriarcal. En su narrativa, las protagonistas van a pasar del sometimiento a la libertad. En la construcción de los personajes femeninos, Galván encuentra la “contribución” literaria de Garro: las mujeres son las que inician la actividad de ruptura con la norma patriarcal, a través de ellas y de las relaciones que se establecen entre mujeres es como se puede pasar de lo pasivo a lo activo, al menos en lo literario. Elena Garro contribuye:

Al proponer la acción en sus personajes femeninos para lograr su independencia como seres humanos y su libertad resultado de la cohesión entre mujeres, principalmente entre madres e hijas; mujeres en el ejercicio de su libre albedrío, conservando al mismo tiempo sus rasgos de mujer (Galván, 1988: 148).

Son las acciones y las decisiones de los personajes femeninos las que van a marcar la diferencia entre “las dos promociones de su obra”. Como una constante, Garro intentará sacar a sus mujeres de la pasividad en la que están sometidas. Galván propone una premisa muy interesante para los estudiosos de la obra garriana que, aunque se refiere a su obra más reciente, sería justo extenderla a la totalidad de su producción:

Elena Garro en su obra reciente no da soluciones específicas al planteamiento de la problemática de sus protagonistas, pero exige la participación del lector en el análisis de las situaciones, con esto despierta su intelecto y el interés en lo planteado después de ofrecerle un universo ambiguo de sugerencias. El lector que no desee ser activo y participar en la creación de su propio texto con lo que la autora ofrece como materia prima, queda con una sensación fragmentaria de esta obra no dirigida al lector pasivo (Galván, 1988: 152).

Para Galván, la obra de Garro es una comunicación que va directamente de sus protagonistas a sus lectoras. Se trata de una invitación a la actividad que les permita salir de una pasividad que a Galván le parece una especie de muerte: “La muerte, en sus diferentes manifestaciones, alienación, marginación, exilio o locura, es lo que frena los deseos de desarrollo de muchas mujeres” (1988: 152).

Galván termina su artículo exponiendo las posibilidades que ve para el estudio de la obra garriana y propone una interesante lista de elementos para explorar que, se puede afirmar, no han sido explotados todavía y en futuros quizás trabajos se pueden analizar:

El tremendismo de la vida cotidiana, la picaresca de los personajes en su constante huida, la memoria como único elemento de esperanza e ilusión, la magia como solución de lo que no la tiene; el paraíso perdido de la infancia, la solidaridad social, el papel del lector según la teoría de la recepción y el chisme como sistema de comunicación (1988: 153).

Ana Bundgard escribe un extenso artículo sobre la culpa como significante a través de toda la narrativa garricana. En *La semiótica de la culpa* analiza la figura de Garro en la literatura mexicana femenina del siglo XX y afirma que su marca fundamental es “la transgresión y la ruptura” (1995: 129).

Bundgard propone la existencia de una “poética común” que engloba el discurso narrativo de las mujeres que escriben en México:

Se trata de una literatura que por lo general somete a revisión crítica los valores establecidos en la sociedad patriarcal, global y localmente considerada, articulando en el discurso narrativo la problemática de la identidad nacional, la mexicanidad, con la de la identidad del sujeto-mujer en el contexto histórico de su país (1995: 129).

Para Ana Bundgard las escritoras mexicanas deben luchar contra la estructura patriarcal que las somete y las encasilla. Postula como raíz del problema de la escritura femenina a los mitos religiosos e históricos que se transforman en paradigmas culturales que rigen la vida cotidiana del mexicano y cuya función es básicamente “marginar y discriminar” a las mujeres: “La escritora mexicana simboliza en sus textos de ficción el conflicto de querer ser mujer, sin tener que ser identificada con la Malinche traicionera, por culpable, o con la Guadalupe, limpia de toda culpa, por asexuada” (1995: 129).

En México, existe un vasto panorama literario femenino del que Bundgard recupera a las escritoras Inés Arredondo, Julieta Campos, María Luisa Puga, Luisa Josefina Hernández, Rosario Castellanos, Elena Poniatowska y Elena Garro, centrándose en las tres últimas, afirma: “La literatura es método de indagación y conocimiento y a la vez testimonio” (1995: 130). Una de las particularidades que distingue la literatura mexicana escrita por mujeres, según Bundgard, es precisamente la

condición de marginalidad que les permite ver lo que por otros es ignorado: “La literatura actual mexicana escrita por mujeres, a pesar de su subjetividad, es subversiva, iconoclasta, y lo es desde la perspectiva del marginado que, por serlo, ve con óptica distinta a la de quienes detentan el poder, pues el marginado ve con más nitidez” (1995: 130).

Bundgard califica a Garro como “una singularidad en el panorama literario” por ser subversiva y transgresora tanto en su vida como en su quehacer literario: “Garro es vanguardista y experimental, domina todas las técnicas narrativas y géneros, se inscribe en una tradición dada y rompe con las convenciones establecidas mediante un gesto irónico que en ocasiones raya con lo grotesco o esperpéntico” (1995: 130).

En este trabajo, Bundgard encuentra como principios de la poética garriana el perspectivismo, la ironía y la ambigüedad, afirmando que estos principios son visibles en el nivel de la enunciación que en Garro funciona como un “anti-discurso” polifónico que permite el análisis y la crítica del sistema imperante en el discurso occidental: el binarismo. “Desde la enunciación implícita de sus textos se des-dice, contra-dice, deniega o confirma el discurso explícito de los personajes de la acción desarrollada en el plano narrativo, produciéndose así un discurso a dos voces, ambiguo y complejo, que ha de ser descifrado en cada caso particular” (1995: 131).

En su trabajo, Bundgard afirma que Garro crea un nuevo y original género al parodiar y hasta superar al realismo mágico, lo real maravilloso, lo testimonial, lo fantástico, clásico o moderno, y hasta lo gótico:

“La culpa es de los tlaxcaltecas”, primero de los cuentos que abre la colección *La semana de colores* (1964), desde el punto de vista formal es un

relato realista-mágico llevado hasta sus más extremas consecuencias, pero la radicalización irónica de la que Garro se vale en este relato le permite yuxtaponer y contrastar en dialogo y de forma simultánea dos sistemas semióticos distintos, dos temporalidades y dos espacios o realidades difícilmente reconciliables (1995: 131).

Para Bundgard, la obra garriana opera con una mecánica antitética. De la historicidad aparente de su novela *Los recuerdos del porvenir* pasa a una “anti-novela de la revolución” y, entonces, sus *Testimonios sobre Mariana* funcionarían como un anti-testimonial: “Cada texto escrito por Garro expresa la burla de una convención literaria y el primero en salir burlado es el lector, cuyas expectativas convencionales no son satisfechas” (1995: 132).

En la literatura escrita por Elena Garro, Bundgard opina que, donde otros ven un “corte en su producción”, se debería hablar de una “evolución, de transformación dialéctica y de constantes discursivas”, pues en toda su obra puede seguirse una constante discursiva. Considera “artificial” la idea de un corte en su producción literaria, dado que la culpa es el hilo conductor de toda su ficción; en cambio, de lo que sí puede hablarse es de una innovación en las técnicas narrativas y los géneros que la autora utiliza:

Pues lo cierto es que un mismo hilo discursivo enlaza todos los textos de Garro, hilo que, independientemente de la técnica o de la forma empleada en la narración, insiste en yuxtaponer la presencia de dos dimensiones: lo empírico, lo registrable, lo manifiesto y visible, por un lado, y lo oculto, lo intuido, lo imaginado y no siempre revelado, por otro (1995: 133).

Las últimas novelas escritas por Garro podrían pertenecer al “género de lo fantástico humano según la terminología de J.P. Sartre” (Bundgard, 1995: 134) y la culpa sería un significante en movimiento constante dentro de su poética: “La culpa es el significante-eje en torno al cual giran todas las ficciones de dicha autora y a su vez

es el significante mediador de las dos configuraciones discursivas que acabamos de mencionar” (Bundgard, 1995: 134). La culpa hace que el universo de ficción que Garro propone se anime. Los personajes sobre quienes recae la culpa son los “desdichados” y esa es la única forma de despertar en el universo ficcional que la autora ha creado. Es aquí donde Bundgard reflexiona sobre la cuestión del amor en los textos de Garro y une este sentimiento a los significantes de culpa y desdicha:

El desdichado vive en dos temporalidades, en dos espacios y memorias, escindido irreversiblemente entre la añoranza y la esperanza desesperanzada; sin conocer la causa de su culpa, la sufre pasivamente, como pasión. La desdicha como estado encuentra su redención en la vivencia del amor, instantes de plenitud en los que al desdichado se le revela en esplendor lo originario oculto y perdido; pero el desdichado no es más que un espectador pasivo de la plenitud revelada, al "recordar su futuro" repite compulsivamente la experiencia de pérdida, y la angustia que acompaña esta vivencia le impide actuar (Bundgard, 1995: 134-135).

Así sucede con Laura en “La culpa es de los tlaxcaltecas” y con Isabel Moncada y Julia en *Los recuerdos del porvenir*. Los personajes marcados por la desdicha son los que van a poder vivir fuera del tiempo cotidiano; son los que van a alterar todo el universo ficcional, fluyendo de un tiempo a otro, de un espacio a otros; son “personajes mágicos marcados por el estigma del amor” (Bundgard, 1995: 137).

Bundgard finaliza su estudio señalando lo homogénea que es la obra garricana, no solo en cuanto a sus temas, sino en cuanto a la presencia del humor, la ironía y el perspectivismo. Señala una constante más, experimentada por Garro como escritora y quizá por ello traspasada a sus personajes femeninos: la marginalidad. “Mantenerse al margen parece ser la estrategia propuesta por la escritora, para no ser absorbida por la seducción del poder y de las normas vigentes en el sistema patriarcal” (1995: 148).

En un breve artículo titulado “Elena Garro, la mejor escritora mexicana del siglo XX. Un testimonio de Emmanuel Carballo” en la revista *Tierra Adentro*, Carballo comenta, a propósito de los cuentos de *La semana de colores*: “Para mí, lo mejor de la obra de Elena, y por lo cual está ya en las historias de la literatura, tiene que ver con ese realismo mágico que manejó con asombrosa maestría, con extraordinaria facilidad y con una verosimilitud digna de los mejores escritores” (1999: 6). En la misma edición de la revista *Tierra Adentro*, Vicente Francisco Torres escribe “Elena Garro en sus novelas. Realidad y prodigio”, donde analiza las particularidades de la novelística de la autora, pero no omite comentar sobre sus cuentos, a los que se refiere como: “Uno de los libros capitales de la literatura fantástica mexicana, no solo por sus temas y tratamientos, sino por su carácter orgánico, que iba más allá de la recopilación” (1999: 10).

En la más reciente reedición de la obra garriana, titulada *Elena Garro. Antología*, Geney Beltrán Félix comenta:

El conjunto aquí reunido permite apreciar por qué Elena Garro es la más brillante autora mexicana del siglo XX, una voz original y renovadora, dotada de un fogoso poderío verbal y una imaginación lúdica y crítica a partes iguales que se acercó con una inusitada, incluso retadora, perspectiva de los temas de la infancia y la inocencia, la violencia social y política y los vínculos mujer-hombre en una sociedad y un país dominados por la injusticia, la discriminación y las pautas del dominio patriarcal (2016: 11).

En esta antología, Beltrán Félix plantea una nueva veta de análisis para la obra garriana: los “vínculos mujer-hombre” como temática narrativa de Garro, que, además, visibiliza para desechar la tendencia crítica que acusa a Garro de intentar vengarse de su exmarido con sus textos:

¿No hay aquí un doble rasero? Resulta curioso que a autores varones de obra monotemática —digamos, Juan García Ponce o Salvador Elizondo— los colegas y especialistas tienden sin resistencia a aplaudirles “la fidelidad a sus obsesiones”; pero si se trata de una escritora que persevera en asediar las difíciles relaciones mujer-hombre y las inercias sociales que legitiman la hegemonía masculina, entonces sí se viste el fenómeno de monotonía reprochable (2016: 21-22).

Beltrán Félix define dos *tiempos literarios* en la obra de Garro. El primero, más conocido y alabado, incluye las obras que ven la luz entre 1958 y 1964, como *Los recuerdos del porvenir* y *La semana de colores*; el segundo periodo está constituido por las obras menos conocidas y editadas de la autora, que son las que, casi siempre, se usan como “pretexto” para traer a cuento los milagros de una Garro escritora que se desvanece en la anécdota. Para el creador de esta antología:

Vemos en esta segunda Garro una mutación reveladora: su expresión se vuelve menos pródiga de brillos y danzas poéticas y más virada por las prerrogativas de la eficacia dramática, mientras que el tema de las relaciones mujer-hombre se ve enfilado con mayor tenacidad, aunque ni como negarlo, desde varios acercamientos (Beltrán Félix, 2016: 12).

La segunda etapa escritural de Garro se ocupa de la vida sin la mirada de la inocencia infantil desde la que se narra.¹ Cuentos como “Andamos huyendo Lola...” se van a ocupar de las dificultades de las relaciones entre personas desarraigadas y solas que intentan vivir en el mundo. En el edificio donde viven Lelinca y Lucía (protagonistas de “Andamos huyendo Lola...”), el ambiente es de sospecha. Todo es amenaza y, sin embargo, nada es real, porque son presas de sus mentes, es decir, son perseguidas por sus propios miedos, aunque intenten dejarlos atrás:

Un filoso don de inmersión psicológica deja ver una dinámica llena de matices y complejidad; el examen ficcional de los estados de paranoia, terror, sumisión, crueldad, remordimiento y encono echa luz sobre lo interiormente

¹ A diferencia de la mayoría de los textos de *La semana de colores*.

arduo que deviene para sus protagonistas femeninos evadirse de vínculos amorosos funestos (Beltrán Félix, 2016: 12).

Además de narrativa, Garro escribe magníficas obras de teatro, *El rastro* y *Los perros* son una muestra brutal de esta dinámica hombre-mujer sobre la que Beltrán Félix comenta. En ambas piezas, la violencia hacia la mujer se manifiesta explícitamente y se admite, de manera implícita, como la forma aceptada de relación entre ambos géneros. En *El rastro* se representa—desde la perspectiva del criminal feminicida— a una mujer maligna, encandiladora, que se busca un cruel destino. El hombre, desde la mirada crítica de Garro, justifica su crimen diciendo: “Estoy maldito por haberme enredado en tu lengua y en tu falda. Cuando la mujer habla y el hombre escucha, el hombre muere. Por eso vas a morir tú, para que yo me vaya a cantar con mis amigos” (Garro, 2016: 92-93). En la obra, parece que es la mujer quien hace que el hombre olvide a su madre, es la mujer la que le exige dejar su origen para seguirla. Esta premisa, expresada por el hombre en el texto, hace que toda una tradición de violencia de género quede explicada, y hasta justificada, por lo que va a ser trabajo del lector comprender la ironía con la que Garro trabaja en *El rastro* esta problemática relación entre los hombres y sus mujeres.

En el prólogo de su antología, Beltrán Félix invita a ver la obra de Garro con “ojos libres de prejuicios”, lo cual es condición necesaria para estudiar el texto literario en general. El crítico analiza específicamente los textos de la segunda etapa literaria de Garro, en los que se repite la figura de los perseguidos, paranoicos, como los que aparecen en “El niño perdido”, “Las cuatro moscas” y “Andamos huyendo Lola...”. Para Beltrán Félix, la homogeneidad en la obra garricana no debiera ser considerada negativa: “Me temo que la reiteración, ciertamente no total, de un

asunto dramático, ha sido solo un pretexto para descalificar la postrer creación narrativa de Elena Garro, sin atender a sus pautas internas con ojos libres de prejuicios” (2016: 21).

Los trabajos críticos mencionados tienen como propósito principal el análisis de la obra de Garro siguiendo las pautas que da la obra misma, aunque los trabajos se interesan, en su mayoría, por los mismos dos o tres cuentos de los trece que componen *La semana de colores*. Resulta muy interesante que existan estudios del cuento más leído y estudiado en la serie, “La culpa es de los tlaxcaltecas”, y algunos sobre “El árbol” o “La semana de colores”. En esta propuesta tampoco se analizarán todos los cuentos por la línea temática elegida, pero sí se ofrecerá un nuevo panorama de estudio.

CAPÍTULO 1. AMOR Y LITERATURA

Para pensar el amor es necesario hacer referencia a su representación literaria. Una de las más profundas preocupaciones del alma humana es el amor y este ha sido un tema predilecto por la literatura. Se supone que existe una correspondencia entre la experiencia amorosa de las personas y la representación literaria de este sentimiento, por lo cual las historias amorosas son tan exitosas.

En la búsqueda de la representación literaria del amor, se retoman teóricos especializados en este enfoque para recuperar conceptos que se utilizarán al explicar los sentimientos amorosos que experimentan los personajes de los cuentos analizados. De esta manera, se determinará cuál es la idea de amor que se construye en *La semana de colores* de Elena Garro.

1.1. DENIS DE ROUGEMONT

Para Denis de Rougemont, la novela da cuenta del gusto secreto del hombre por la desgracia y el dolor. En la literatura, las historias de amor, cuando es desgraciado, inspiran en el lector más placer que las del amor correspondido o feliz. La dicha de los amantes causa placer solo cuando existe bajo la amenaza constante, porque la desgracia conmueve más que la plenitud de los amantes.

1.2. AMORES QUE NO SON TEMAS NI MOTIVOS LITERARIOS

El amor ha sido, desde siempre, uno de los temas recurrentes de la literatura; sin embargo, no todos los tipos de amor logran ser contados. Como se ha mencionado,

los amores que son plenos y felices no suelen ser objeto literario. Se entiende por amor feliz aquel en el que transcurre la vida tranquila de una pareja. Los amores pacíficos y fecundos se quedan fuera del ámbito literario, porque no son interesantes para los lectores, por lo que si aparece en alguna historia no será sino por casualidad. Esto resulta curioso al hablar de amor, porque las personas siempre aspiran a esa plenitud que la literatura deja fuera; sin embargo, en la literatura existe una tendencia a escribir sobre los amores contrariados. En *Amor y Occidente*, Denis de Rougemont (2001) explica que el amor en paz, el que se da entre una pareja dichosa, no suele ser objeto novelesco, y extiende esta condición a toda la literatura producida en Occidente. A partir de la revisión de las representaciones amorosas en la literatura, Rougemont afirma que el modelo de amor cortesano del siglo XII ha dejado una impronta que moldea la percepción occidental del amor.

A continuación, se abordan los dos tipos de amor no literarios identificados por este autor. En primer término, está el amor feliz o dichoso, que “no tiene historia en la literatura occidental” (Rougemont, 2001: 15), porque no existen peripecias que permitan retener el interés de los lectores; sin amenaza, el amor es pleno y, por ello, es un amor sin interés para la literatura. El amor sin contratiempos permite contemplar el ideal, es decir, la idea perfecta del amor a la que, por supuesto, se aspira, pero que, paradójicamente, deja insatisfechos a los lectores, ya que no hay obstáculos que salvar ni enemigos que vencer.

En segundo término, se encuentra el *ágape* o amor cristiano, tema de la mística. Este tipo de amor se caracteriza como pasivo en cuanto a que tiende a la interioridad y a la obediencia a Dios. Además, no exige ningún tipo de sufrimiento, porque, por

su esencia misma, es recíproco, por ello, la literatura no tiene interés en contar esta plenitud:

Un tal amor, concebido a imagen del amor de Cristo por su Iglesia (Efesios, 5, 25) puede ser realmente recíproco. Porque se ama al otro tal como es —en lugar de la idea del amor o su quemadura mortal y deliciosa. (“Vale más casarse que arder” escribe San Pablo a los corintios.) Además, es un amor feliz —a pesar de las trabas del pecado—, ya que conduce, desde este mundo, en la obediencia, la plenitud de su orden (Rougemont, 2001: 72).

Estos tipos de amor carecen de interés para la literatura, y según Rougemont, es por eso por lo que solamente podemos analizarlos en cuanto sirvan como oposición para el amor humano desgraciado que sí es objeto literario.

1.3. EL AMOR DESGRACIADO EN LA LITERATURA OCCIDENTAL

El amor humano es imperfecto; por eso, se aleja del amor a Dios y da origen al sufrimiento, que es tan provechoso en la literatura, porque en la naturaleza de un amor así se encuentra un componente de pasión que alimenta el fuego del ardor amoroso. Según Rougemont (2001), este ardor amoroso forma parte de las historias más bellas y conmovedoras de nuestra literatura y tiene una pesada injerencia en la manera en que los occidentales conciben o ejercen el amor.

Características del amor humano desgraciado

Característica	Manifestación
Apasionado	Lleva al sufrimiento y a la muerte.
Enajenado	No deja posibilidad de ir contra un amor prohibido, puede ser inducido por un hechizo, una pócima o un objeto maldito.

Inconfesable	No puede hablarse abiertamente de la pasión por su naturaleza afín al sufrimiento y al dolor.
Con obstáculos	Adulterio, la familia o cualquier prueba que los amantes deban vencer para encontrarse. El obstáculo alimenta las historias de amor y atrae a los lectores.
Mortal	Es el destino del amor pasión.

Fuente: elaboración propia a partir de Denis de Rougemont (2001).

Todas las características del amor humano que Rougemont encuentra en su análisis están presentes en las historias literarias, cuyo objeto es contar el sufrimiento que el amor produce. Esta caracterización del amor humano desgraciado sí constituye objeto de interés para la literatura. Es posible rastrear su representación desde la antigüedad hasta obras recientes, así como también resulta posible considerarla modelo de nuestras concepciones amorosas (Rougemont, 2001).

El amor humano desgraciado es el tema por excelencia en la literatura. Al menos, es el más conmovedor y, por lo mismo, despierta gran interés en los lectores. Se trata de un amor que traerá muerte y desgracia a los amantes, cuyo sufrimiento el lector anhela seguir conociendo, porque su fuerza destructora es atractiva.

Así entendido, el amor desgraciado solo puede darse bajo ciertas condiciones. Una será la imposibilidad de los amantes para negarse ante la pasión. En este caso, se trata de enajenamiento, porque los amantes no son conscientes del sentimiento que los arrastra, por lo cual no pueden ser culpados o responsabilizados por los excesos que cometen al amar. En la literatura, esta justificación, que lleva a caer en la pasión, se representa bajo la forma de un pretexto mágico, como una pócima o un objeto

maldito, que no deja otra opción más que dejarse arrastrar; un amor así será producto del destino y, por ende, no puede ser eludido.

En el amor desgraciado que se representa en la literatura existe siempre una sombra de amenaza que se cierne sobre los amantes, mas es esa amenaza al amor lo que lo mantiene vivo (Rougemont, 2001). Precisamente, es esta dinámica la que buscan los lectores en las historias que leen: las historias de amor desgraciado en las que los amantes se ven obligados a salvar un sinfín de obstáculos para encontrarse son las que más se disfrutan. Para Rougemont, el amor desgraciado refiere al sufrimiento eternamente buscado y perseguido por el que ama, pues, si bien “desea” la dicha, solo encuentra goce en la separación, porque, en realidad, lo que se ama es ser desgraciado. Se entiende entonces que la principal característica del amor desgraciado es el sufrimiento.

Todas las representaciones del amor desgraciado en la literatura recubren la verdadera naturaleza del amor: su atracción hacia la muerte. Este es, en realidad, el impulso secreto que mueve a los amantes, quienes buscan morir, consumirse por amor. Para Rougemont (2001), el amor desgraciado enmascara este profundo deseo de muerte; por ello, es inconfesable, porque es muy difícil aceptar el gusto que sentimos por la desdicha. Al encubrir el deseo de morir, los amores desgraciados producen un sentimiento que es mejor no confesar abiertamente; por eso, el lenguaje del amor desgraciado pasa al ámbito de lo secreto o lo prohibido. Esta es la razón por la que Rougemont afirma que, para el hombre occidental, es posible hablar de amor, siempre y cuando no se toque el tema de la pasión, porque entonces se pasa al terreno de lo inconfesable. Este lenguaje prohibido aparece en

la literatura para dar salida al deseo oculto que el amor humano trae consigo y que será censurado por la sociedad (2001: 48-49).

Existe una constante del amor desgraciado en su representación literaria y es el juego que se establece entre el amor y el obstáculo. El principal componente de la desdicha en el amor será aquel impedimento que lleva a la separación de los amantes, quienes deberán intentar, por todos los medios, estar juntos. Como lector, se disfruta más la separación de los amantes que la unión, porque en el amor desgraciado es más importante la añoranza que la realización. Para ser exactos, lo importante es sufrir de y por amor, recordar al amado y gozar de ese dolor que causa su ausencia.

Cualquier cosa que se interponga entre los amantes los anima; el obstáculo permite la persecución del objeto amado y hace posible que los amantes sufran con la constante amenaza de la separación. El obstáculo, así pensado, da movimiento a las historias de amor. La “dialéctica del amor-obstáculo” está simbolizada en la figura del adulterio y en cualquiera de las otras trampas que se crean en las historias para impedir la unión de los amantes (Rougemont, 2001).

Como base para el análisis de la tipología amorosa en la literatura, se debe considerar la retórica cortesana, porque existe una relación muy estrecha entre sus leyes (*leys d'amors*) y la representación del amor en la literatura. Rougemont afirma que todavía se sigue amando como dictaba el amor cortesano. El amor cortés busca la sensualidad, pero paradójicamente insiste en rechazar la “posesión completa” del objeto amado, es decir, que si el amor se consolida en el matrimonio deja de estar

amenazado, no hay más obstáculo y por ello ya no interesa al lector. La literatura crea historias en las que se manifiestan las características del amor humano ya explicadas, en las que la búsqueda o la persecución del objeto amoroso es más importante que el amor en sí mismo, pues, de este modo, se continúa al amor por el amor mismo (2001: 16).

1.4. OCTAVIO PAZ

En su famoso ensayo de 1993, *La llama doble: amor y erotismo*, Paz afirma que gracias a su oficio de poeta puede, además de escribir poemas de amor, analizar el sentimiento en la cultura y en la literatura, tanto de Oriente como de Occidente. Su experiencia como lector de novelas amorosas le permite rastrear las huellas de la representación literaria del sentimiento que, recuerda, inspiró sus primeros versos para convertirlos en un ensayo sobre el amor.

En este camino de lecturas y experiencias, se basarán sus afirmaciones sobre el amor y explicará sus modos de representación, así como la forma en la que la humanidad concibe y practica el amor. En *La llama doble*, Paz analiza la interpretación que se hace del amor en Occidente; dialogando con y refutando a Rougemont, expone la visión oriental del mismo, que en *Amor y occidente* se dejó de lado. Paz se propone hablar de la historia del amor en la literatura, o viceversa: de la literatura a través del amor en la historia. Las vivencias personales del ensayista, sus lecturas y el oficio de poeta mueven su interés por estudiar el amor desde y en la literatura.

En este trabajo se retoman algunos conceptos clave del análisis de Paz para desarrollarlos en función de los cuentos de *La semana de colores* que tienen una temática amorosa.

1.4.1. Amor

Paz considera que el amor es un sentimiento universal que nace de la atracción individual que se siente hacia alguna otra persona. En su ensayo, parte de la premisa de que el sentimiento del amor es inseparable del erotismo, ya que ambos surgen de una raíz única, una condición biológica común a todas las especies, que es la sexualidad. El amor que analiza, el humano, que es eminentemente erótico, entonces, no podrá disociarse de la sexualidad, pero será precisamente por ese componente erótico que se apartará del terreno de la mera biología hasta convertirse en algo cultural.

El amor de componente erótico es el amor de pareja que Paz diferencia de otros tipos de afecto —como aquel que sentimos por los hijos, los padres o por Dios— que se asocian, según el poeta, con la caridad y la piedad. Para Paz no hay amor sin erotismo:

El amor filial, el fraternal, el paternal y el maternal no son amor: son piedad en el sentido más antiguo y religioso de esta palabra, y según la buena definición de nuestro *Diccionario de Autoridades*, amar al Creador no es amor: es piedad. Tampoco el amor a nuestros semejantes es amor: es caridad (2014: 108-109).

Octavio Paz propone estudiar la conexión íntima que existe entre la sexualidad, el erotismo y el amor, pero centrándose en el sentimiento amoroso. En este orden de elementos, el ensayo discurre sobre el modo de su vinculación para expresarlos en la metáfora de la llama: “El fuego original y primordial, la sexualidad, levanta la llama

roja del erotismo y ésta, a su vez, sostiene y alza otra llama, azul y trémula: la del amor. Erotismo y amor: la llama doble de la vida” (2014: 7).

El autor se detiene a explicar su metáfora de la llama doble mediante la comparación de la reproducción de la especie y la comunicación; la relación entre erotismo y sexualidad es análoga a la relación entre poesía y lenguaje. Afirma que la poesía se relaciona con el lenguaje de un modo similar al que el erotismo lo hace con la sexualidad, porque en un poema el lenguaje no cumple su función primordial, que es la comunicación: “El poema no aspira ya a decir sino a ser. La poesía pone entre paréntesis a la comunicación, como el erotismo a la reproducción” (2014: 11). Por tanto, el erotismo y la poesía constituyen usos desviados de su orden natural. El primero se desvía de la reproducción; el segundo, de la comunicación humana.

Aunque estén conectados, Paz sí distingue algunos aspectos de la sexualidad y el erotismo de lo que propiamente concibe como amor. La relación entre los tres es tan íntima que es posible confundirlos como “aspectos del mismo fenómeno, manifestaciones de lo que llamamos vida” (2014: 13); sin embargo, en esencia, no son iguales. En principio, afirma que el sexo es “la fuente primordial”; mientras que el erotismo y el amor serán derivaciones de este instinto: “Cristalizaciones, sublimaciones, perversiones y condensaciones que transforman la sexualidad y la vuelven, muchas veces, incognoscible” (2014: 13). El dominio de la sexualidad es el menos complejo de los tres ámbitos, porque está asociado a la reproducción y no es biológicamente distinto de las de otras especies. El erotismo, en cambio, es un dominio estrictamente humano; “es sexualidad socializada y transfigurada por la imaginación y voluntad de los hombres. La primera nota que diferencia el erotismo

de la sexualidad es la infinita variedad de formas en que se manifiesta, en todas las épocas y en todas las tierras” (Paz, 2014: 15).

El ensayista indica que el componente principal del erotismo es la imaginación que aviva el deseo, y que este juego imaginativo estará limitado por las condiciones en las que el hombre enamorado viva: “El erotismo cambia con los climas y las geografías, con las sociedades y con la historia, con los individuos y los temperamentos” (Paz, 2014: 15). Además, argumenta que la sexualidad animal difiere de la humana cuando aparece el erotismo, puesto que el hombre ha sublimado el encuentro sexual y lo ha convertido en un ámbito perteneciente a la cultura, en el que el deseo y la imaginación son componentes indispensables. Si bien la sexualidad devuelve al ser humano a un estado primitivo, el erotismo permite canalizar el instinto sexual y transformarlo: “En la sexualidad el placer sirve a la procreación; en los rituales eróticos el placer es un fin en sí mismo o tiene fines distintos a la reproducción” (Paz, 2014: 20). De esta forma, ya se empiezan a vislumbrar las sutiles diferencias entre el erotismo y el amor para este autor. El amor es una constante “en todas las sociedades y todas las épocas” (Paz, 2014: 33), mientras que el erotismo depende de la sociedad y la cultura; el erotismo es una actividad humana, con un fin social, cultural y religioso determinado; en cambio, el amor es un sentimiento universal, intrínseco al alma:

El amor es una atracción hacia una persona única: a un cuerpo y a un alma. El amor es elección; el erotismo es aceptación. Sin erotismo —sin forma visible que entra por los sentidos— no hay amor, pero el amor traspasa al cuerpo deseado y busca el alma en el cuerpo y, en el alma, al cuerpo. A la persona entera (2014: 33).

En la noción del amor también existen dos características, quizá contrarias: la predestinación y la elección. “La idea del encuentro exige, a su vez, dos condiciones contradictorias: la atracción que experimentan los amantes es involuntaria, nace de un magnetismo secreto y todopoderoso; al mismo tiempo, es una elección (Paz, 2014: 34). En Occidente, el amor es elegido libremente para realizarse, es “la atracción pasional que sentimos hacia una persona entre muchas” (Paz, 2014: 34); a pesar de que exista la idea de predestinación, en el amor es necesaria la participación voluntaria de los amantes: “El amor es un nudo en el que se atan, indisolublemente, destino y libertad” (Paz, 2014: 39).

Es importante señalar que el amor puede considerarse como una “idea” asociada a la época y a la sociedad en la que surge, pero también como un sentimiento universal y atemporal. Entre el amor como sentimiento y la idea de este, media la cultura. El sentimiento del amor es individual, es la inclinación pasional individual ante una persona determinada, mientras que la idea del amor —su contenido, definición o símbolos— estará asociada al imaginario adoptado por una sociedad en una época determinada.

1.4.2. Furor amoroso

En el amor erótico entra en juego la pasión que puede convertir al amor de pareja en algo tormentoso. Paz asocia el amor a la pasión y la pasión al sufrimiento, la idea del furor amoroso, retomada del poema de Teócrito *La hechicera*, presenta a Simetha como la encarnación del furor amoroso, su amor desesperado por Delfis está asociado al mal, entendido aquí como sufrimiento: “El amor de Simetha está

hecho de deseo obstinado, desesperación, cólera, desamparo. Estamos muy lejos de Platón. En el amor aparece el mal: es una seducción malsana que nos atrae y nos vence. Pero ¿quién se atreve a condenar a Simetha?” (2014: 54).

1.4.3. Matrimonio

Paz, al igual que otros teóricos de lo amoroso, ve el matrimonio como un elemento contrario al amor; al tratarse de un vínculo contraído por conveniencia, el matrimonio se advierte como un contrato que nada tiene que ver con el amor y que puede, incluso, obstaculizarlo. Es evidente que dentro y fuera de la literatura existen matrimonios felices —lo que contradice a Paz y a otros teóricos que continúan con esta línea de pensamiento iniciada en la Edad Media—, en este trabajo solo vamos a analizar el matrimonio en cuanto sirva como obstáculo u oposición para la realización de un amor que, aunque esté fuera de la ley, va a considerarse verdadero, porque se rige por normas intrínsecas.

1.4.4. Adulterio

El adulterio estaría, entonces, permitido si consideramos que el matrimonio funciona como un obstáculo para el amor; en este sentido, no se trataría de algo negativo o inmoral, porque el amor no está sujeto a las leyes de la sociedad, sino que responde a sus propias leyes, inmanentes, que validan su realización aun cuando esté en contra de los valores tradicionales.

1.4.5. Muerte

Paz ve en el amor una pretensión de inmortalidad. El amor aspira a la felicidad eterna. Frente a la posibilidad de la muerte, los hombres sienten una carencia que

buscarán vencer y que se pone de manifiesto en el momento de la reproducción, que es otro componente del amor vinculado a la continuidad, a la eternidad de la especie. En *El Banquete*, Platón afirma que:

El amor es el camino, el ascenso, hacia esa hermosura: va del amor a un cuerpo solo al de dos o más; después, al de todas las formas hermosas y de ellas a las acciones virtuosas; de las acciones a las ideas y de las ideas a la absoluta hermosura. La vida del amante de esta clase de hermosura es la más alta que puede vivirse pues en ella 'los ojos del entendimiento comulgan con la hermosura y el hombre procrea no imágenes ni simulacros de belleza sino realidades hermosas'. Y este es el camino a la inmortalidad (como se cita en Paz, 2014: 45).

Si bien el amor siempre pretende vencer a la muerte, Paz acepta que la idea amorosa que existe en esta época es muy distinta a la que los griegos se plantearon, al grado de que señala ciertas manifestaciones actuales del amor que los griegos jamás podrían haber aceptado, tales como "la idealización del adulterio", "el suicidio y la muerte", "el culto a la mujer" y "la fidelidad como condición para la relación amorosa" (2014: 46). Al reflexionar sobre la relación amor-muerte, como el amor no puede, al fin, vencerla, afirma que todos los amores, sin importar las condiciones en las que se den, estarán siempre, por esta derrota, condenados a la desdicha:

El amor humano es la unión de dos seres sujetos al tiempo y sus accidentes: el cambio, las pasiones, la enfermedad, la muerte. Aunque no nos salva del tiempo, lo entreabre para que, en un relámpago, aparezca su naturaleza contradictoria, esa vivacidad que sin cesar se anula y renace y que, siempre y al mismo tiempo, es ahora y es nunca. Por eso todo amor, incluso el más feliz, es trágico (2014: 111).

1.4.6. Literatura y amor

Que la literatura dé cuenta de las pasiones del alma humana no es novedad. El amor es uno de los temas predilectos para los lectores. "La existencia de una inmensa literatura cuyo tema central es el amor es una prueba concluyente de la universalidad del sentimiento amoroso" (Paz, 2014: 34).

Resulta importante analizar la representación del amor en la literatura, porque para Paz será posible rastrear esa representación en los modos de comportamiento y asimilación del amor: “A veces la reflexión sobre el amor se convierte en la ideología de una sociedad; entonces estamos frente a un modo de vida, un arte de vivir y morir. Ante una ética, una estética y una etiqueta: una cortesía, para emplear el término medieval” (2014: 35). La cortesía es para Paz un conocimiento que permite que las personas se relacionen entre sí. El amor cortés “se aprende: es un saber de los sentidos iluminados por la luz del alma, una atracción sensual refinada por la cortesía” (2014: 35). Retoma a Rougemont para afirmar que en Oriente el amor está dentro de una tradición religiosa; mientras que en Occidente la filosofía del amor está fuera de la religión, e incluso la enfrenta, como lo hace el amor cortés.

Paz explica el nacimiento del amor cortés en el siglo XII en Francia. En este siglo surgen la poesía lírica y el amor como forma de vida. El amor cortés es una invención de los poetas. Los poemas se escriben no para ser leídos, sino para ser recitados y escuchados con música en las cortes; por eso, el amor cortés es también una invención que podría considerarse aristocrática:

La *cortesía* no está al alcance de todos: es un saber y una práctica. Es el privilegio de lo que podría llamarse una aristocracia del corazón. No una aristocracia fundada en la sangre y los privilegios de la herencia, sino en ciertas cualidades del espíritu. Aunque estas cualidades son innatas, para manifestarse y convertirse en una segunda naturaleza el adepto debe cultivar su mente y sus sentidos, aprender a sentir, hablar y, en ciertos momentos, a callar. La cortesía es una escuela de la sensibilidad y desinterés (Paz, 2014: 35).

En aquel siglo, el amor cortés transgrede el orden social, porque invierte la relación feudal tradicional para que la mujer adopte la posición de señorío y los poetas, la posición del siervo: “La masculinización del tratamiento de las damas tendía a

subrayar la alteración de la jerarquía de los sexos: la mujer ocupaba la posición superior y el amante la del vasallo. El amor es subversivo” (Paz, 2014: 81). Siguiendo con la perspectiva del amor cortés, también es evidente una visión negativa del matrimonio, que está condenado como “un vínculo contraído, casi siempre sin la voluntad de la mujer, por razones de interés material, político o familiar. Por eso exaltaba las relaciones fuera del matrimonio, a condición de que no estuviesen inspiradas por la mera lascivia y fuesen consagradas por el amor” (Paz, 2014: 87).

Para el ensayista, en todas las historias de amor de la literatura producida en Occidente están presentes los rasgos del amor cortés del siglo XII, los cuales, alternativamente, se mueven en “un conjunto de condiciones y cualidades antitéticas que distinguen al amor de otras pasiones: atracción/elección, libertad/sumisión, fidelidad/traición, alma/cuerpo” (2014: 103).

Respecto a la poesía provenzal, que, en su lenguaje, adopta las formas poéticas arabigoandaluzas del zéjel y la jarcha, Paz sostiene que acerca la concepción occidental del amor a la de los árabes y los persas antes que a la de los griegos; sin embargo, retoma una idea del amor cortés curiosamente platónica, *la reminiscencia*, es decir, “la idea de que las almas se buscan en este mundo por las relaciones que tuvieron antes de descender a la tierra y encarnar en un cuerpo” (Paz, 2014: 83). Con esta idea, advierte el componente “accidental” del amor; cuya concepción de un destino ineludible está plasmada en la poesía árabe y aparece en Dante para explicar que el amor es “algo que les pasa a los hombres: una pasión, un accidente”

(Paz, 2014: 84). En este punto va a concordar con otro importante teórico del amor que se expondrá a continuación.

1.5. FRANCESCO ALBERONI

Este sociólogo italiano es uno de los más prolíficos teóricos del amor. Entre sus múltiples ensayos sobre el tema destaca *El erotismo* (1986), extenso trabajo donde se estudian las diferencias entre el erotismo masculino y el erotismo femenino, su lenguaje propio y las formas en que cada uno se manifiesta como parte inseparable del amor.

A través del análisis de casos típicos cotidianos en las relaciones de pareja, Alberoni explica las diferencias entre el erotismo de los hombres y el de las mujeres, que no son solo de naturaleza biológica, sino, más bien, históricas y culturales. El ensayo analiza estas disparidades buscando encontrar las dos interpretaciones, masculina y femenina, de la actividad erótica.

Para analizar la narrativa amorosa de Elena Garro, se retoman algunos conceptos del análisis de Alberoni y se desarrollan en función al tratamiento del amor en algunos cuentos de *La semana de colores*.

1.5.1. Enamoramiento

Para Alberoni, el erotismo es, en su esencia misma, una “diferencia”. Como se trata de una actividad meramente humana, lo divide en dos grandes vertientes: la del erotismo masculino, cuya marca principal será la pornografía, y la del erotismo femenino, que tendrá como principal expresión las novelas rosas.

Esta oposición entre el erotismo masculino y el femenino no es solamente física, sino que es sensorial. Las mujeres experimentan un erotismo que el teórico denomina “cutáneo”, sensibilidad especial que permite a las mujeres experimentar el erotismo en otras formas, además del solo encuentro sexual: “En general, el erotismo masculino es más visual, más genital. El femenino, más táctil, muscular y auditivo, más ligado a los olores, la piel y el contacto” (Alberoni, 2006: 14).

También explica los contrastes entre el erotismo femenino y el masculino en términos de continuidad y discontinuidad: “Nos encontramos frente a una diversa estructura temporal de los dos sexos. Hay una preferencia profunda de lo femenino por lo continuo y una preferencia profunda de lo masculino por lo discontinuo” (Alberoni, 2006: 31). Con base en este contraste, concibe la diferencia entre lo masculino y lo femenino. Por esto afirma que el erotismo, como actividad humana, “es un proceso dialéctico entre continuo y discontinuo” (Alberoni, 2006: 31).

El erotismo es un componente del amor. Para la mujer es efectivamente así. El erotismo está indisolublemente unido al amor; sin embargo, esto no necesariamente ocurre con el hombre: “La diferencia entre el erotismo femenino y el masculino reside en el hecho de que la mujer no experimenta placer sexual si el hombre no le agrada en su totalidad, si no lo ama” (Alberoni, 2006: 164). Esta discrepancia puede suavizarse en el enamoramiento, en el que los amantes se igualan, haciendo del erotismo algo unificado, los que están enamorados “se vuelven diferentes de lo que eran antes y más parecidos entre sí” (Alberoni, 2006: 164).

Para el enamoramiento, establece como mecanismo específico el erotismo que opera entre ambos sexos. En este punto, Alberoni retoma a Sigmund Freud para recuperar la idea del placer y considera que el placer sexual será la clave para afianzar el amor: “los placeres intensos nos ligan a las personas que nos los procuraron” (Alberoni, 2006: 167). Esta intensidad une a los enamorados y, al mismo tiempo, alimenta su necesidad de poseerse. Esta dinámica del placer demuestra que la relación amorosa puede existir a partir de una relación erótica placentera: “El arte erótico se pone, así, al servicio del arte de amar y constituye uno de sus capítulos, uno de sus instrumentos” (2006: 168).

1.5.2. Estupor

Como una de las características propias del amor, Alberoni habla del “estupor”, que permite notar la extrañeza que adquiere el mundo cuando alguien se enamora. Esta experiencia se manifiesta en dos modos, la felicidad y la tristeza, unidos en la misma vivencia: “Algunas veces se tiene una experiencia de felicidad y liberación, hay un grito de rebelión. Otras se tiene una sensación casi de tristeza porque las cosas a las que estuvimos tan ligados nos parecen carentes de valor, frágiles, contingentes” (2006: 209).

Esta experiencia de extrañamiento que sobreviene al enamorarse permite emparentar el amor con la muerte: “El hecho de que la literatura amorosa hable con tanta frecuencia de muerte no es un juego macabro o un signo de neurosis, sino el síntoma de que el enamoramiento se cuestiona el significado de la vida” (Alberoni, 2006: 209).

1.5.3. Arquetipo del príncipe azul

La figura del príncipe azul es empleada para abordar la masculinidad y cómo esta se inserta en las fantasías eróticas femeninas: “La masculinidad está hecha también de riqueza, de poder, de sobresalir entre los demás, de ser deseado por las otras mujeres. La masculinidad es un atributo físico y social, es una mirada y un gesto de orden, es un modo de hablar y un automóvil deportivo, es un olor y una superioridad” (Alberoni, 2004: 41). Sin embargo, aun cuando estas fantasías sean importantes, el enamoramiento va a superarlas, traspasarlas e incluso revertirlas. En el amor, lo que tenga de deseable la fantasía de la masculinidad no importará, porque, ante los ojos de su amante, el amado es, sin importar cómo sea, un perfecto príncipe azul:

El enamoramiento es la revelación de que esa persona común, que nada tiene de diferente con respecto a los demás, es, para nosotros, una individualidad única e insustituible, dotada de un valor absoluto. Si el enamoramiento dependiera tan solo de las cualidades sociales y reconocidas de las personas, todos los hombres se enamorarían única y exclusivamente de las mujeres bellísimas, y las mujeres, única y exclusivamente de los hombres poderosos o de los famosos (Alberoni, 2006: 43).

1.5.4. Objeto estable de amor

Para Alberoni, los seres humanos somos capaces de amar infinitamente; por ende, es posible que existan varios objetos de amor —padre, madre, hijos, patria—. No obstante, solo pocos constituirán lo que denomina “objetos estables de amor”, es decir, “solo aquello que se ha querido con desesperación y en múltiples ocasiones llega a ser un objeto estable de amor. No es únicamente el producto de su capacidad para darnos placer, sino también el resultado de nuestra voluntad y nuestra pasión” (Alberoni, 2006: 181).

En este análisis del objeto estable de amor es imprescindible citar el concepto de “pérdida”, que para Alberoni remite a un mecanismo mediante el cual es posible crear las “uniones sólidas” que lleven a la estabilidad amorosa. Este teórico sostiene que solo en la pérdida se percibe la existencia de algo que quizá habíamos dado por hecho previamente hasta que lo hemos perdido: “Lo que se descubre en una situación de pérdida se vive como preexistente. Es, pues, la revelación de algo que era esencial con anterioridad, pero no estaba presente y no era consiente. Ese algo revela todo lo que ya hubiéramos debido saber y habíamos olvidado” (Alberoni, 2006: 180). Cuando perdemos una persona que amamos, podemos confirmar que en realidad la amábamos: “En otras palabras, el objeto, que en la pérdida se reconoce como objeto de amor, surgió precisamente por el proceso de pérdida. Amamos de manera estable aquello que sustrajimos a la pérdida poniéndolo como fin último” (Alberoni, 2006: 181).

1.5.5. El algo más

La expresión *algo más* designa el conocimiento obtenido a través del enamoramiento, pues la unión amorosa facilita la comprensión de sí mismo:

El algo más es el conocimiento de aspectos y dimensiones de nosotros mismos que nos eran ignotos, es la gnosis. Cada encuentro sucesivo con la misma persona es, pues, un paso adelante en el camino del conocimiento es una profundización. De nosotros, de nuestra naturaleza, de aquello que somos y podemos ser. No es una revelación que tenemos desde un principio, sino una trayectoria epifánica (Alberoni, 2006: 177).

El objetivo de amar es crear un método de introspección y autoconocimiento; por el amor que sienten, los enamorados logran conciencia de su interior.

1.5.6. Espera

Un elemento del erotismo femenino es la espera, que consiste en la etapa previa a la realización del amor. El hombre disfruta del momento sin pensar en lo que sucedió o en lo que sucederá. Él disfruta el instante y después continúa con su cotidianidad; para la mujer, en cambio, el placer erótico se obtiene desde los preparativos, pues esta preparación aviva el deseo y mantiene la continuidad de la que se nutre el erotismo femenino:

En la mujer el encuentro erótico tiende a insertarse en una tensión continua en la que la espera es un punto, un momento. Lo erótico es inseparable de lo que sigue. La existencia de la pregustación explica el placer de la espera y de los preparativos. Se ha hecho notar muchas veces que las mujeres esperan. Es, se dice, en consecuencia, de su posición inferior, subalterna (Alberoni, 2006: 187).

1.5.7. Amistad erótica

Una categoría interesante incluida en este análisis es “la amistad erótica”, que para Alberoni es una amistad que se encamina hacia el amor por medio del erotismo: “Insertar el erotismo en la amistad es más fácil para el hombre, porque el erotismo masculino es discontinuo y no quiere oír hablar del mañana. La mujer debe hacer suya esta fantasía amorosa, aceptar la autonomía del erotismo masculino” (2006: 220).

Aunque para el erotismo masculino sea más fácil reconciliar la idea de la amistad erótica, la mujer es también capaz de aceptar este juego, aunque sea con la esperanza de que la relación avance hacia el terreno del amor. “La amistad erótica se rige, pues, por las normas de la amistad: es discontinua, extraordinaria, libre. Solo puede existir si el enamoramiento se le rinde, aun cuando se le resista dulcemente” (Alberoni, 2006: 221).

1.6. GEORGES BATAILLE

Escritor francés y teórico del erotismo, Bataille escribe sobre la actividad amorosa humana desde una perspectiva antropológica. Detalla los tipos de erotismo y sus manifestaciones asociadas al amor o la muerte en diversas culturas. Para este estudio, se consideran algunos conceptos que son pertinentes para el análisis de los cuentos elegidos.

1.6.1. Amor

Bataille afirma que es imposible separar el deseo erótico del amor, porque el ser amado se escoge de manera subjetiva y este deseo responde a una actividad interior: “El erotismo del hombre difiere de la actividad sexual animal justamente en que pone en cuestionamiento la vida interior. En la conciencia del hombre, el erotismo es lo que dentro de él pone en cuestión al ser” (2001: 388). El erotismo produce un alejamiento de los elementos propiamente fisiológicos de la reproducción y conduce a una dimensión más espiritual, en la que el instinto sexual se sublima. No se trata del coito en sí mismo, porque este no es erótico, ya que no difiere de la actividad reproductiva animal, es decir, en el hombre la actividad sexual necesita de un componente psicológico que entra en juego para la sublimación.

Al abordar el pasaje del animal al hombre, el autor asevera que lo que diferencia a los humanos de otras especies animales es el comportamiento social: la actitud hacia los muertos y la actividad sexual. Para estos dos aspectos, la sexualidad y la muerte, el hombre ha creado una serie de reglas y prohibiciones que rigen su comportamiento frente a estos ámbitos. Traspasar esos límites autoimpuestos es lo

que dota a la actividad sexual del carácter erótico del que carece la sexualidad de otros seres vivos. El hombre se libra de su animalidad “trabajando, comprendiendo que moría y deslizándose de la sexualidad sin vergüenza a la sexualidad avergonzada, de la cual se derivó el erotismo” (Bataille, 2001: 340). Es posible ver en la actividad erótica una forma clara de autocuestionamiento, porque el erotismo, al igual que la actitud hacia los muertos, permite una reflexión o una toma de conciencia del propio ser.

Aunque el erotismo está asociado a la objetividad del mundo real por su función social, la experiencia individual introduce lo arbitrario. No obstante, solo es posible entender la experiencia individual porque tiene el carácter universal del sentimiento amoroso; del mismo modo, sin la experiencia individual, no se podría saber ni de erotismo ni de religión (Bataille, 2001).

Es justo en la experiencia individual donde se finca la importancia del erotismo, además de que esto lo vuelve análogo a la religión. El erotismo puede considerarse una experiencia mística, porque el desfallecimiento del amor tiene las mismas características y la misma fuerza reveladora que el éxtasis religioso: “El conocimiento del erotismo o de la religión requiere una experiencia personal, idéntica y contradictoria, de la prohibición y de la transgresión” (Bataille, 2001: 347).

Según Bataille, el erotismo también es una actividad que puede repercutir en el crecimiento espiritual de quien lo experimenta al ser una actividad por la cual se pasa de un estado a otro, debido a que genera algo nuevo en el ser. Lo que está en juego en la actividad sexual es, en efecto, la reproducción, pero no solo en un

sentido biológico, porque el individuo parece dividirse internamente al percibir esa muerte metafórica y entrar en contacto con la posibilidad de trascender; al reproducirse, en el sentido biológico, el hombre encuentra esa unidad que logra percibir en el erotismo. La actividad erótica permite pasar de un “estado fijo” a un “estado móvil” que pone en contacto al hombre con lo más profundo de su naturaleza, lo aleja del núcleo social fundado en la prohibición y lo saca del espacio al que pertenece como persona por medio de la desnudez o del contacto con otro cuerpo: “una continuidad une al ser en su interior; afuera, una discontinuidad lo limita” (Bataille, 2001: 355).

1.6.2. Pasión

La pasión es fusión entre los amantes, que también brinda sensación de continuidad y, por eso, es análoga a la muerte, porque reafirma la vida al unir, por un instante, dos vidas, dos discontinuidades.

El autor insiste en este carácter terrible de la pasión, pues lo pasional está asociado a la violencia y a la muerte, es una revolución en el alma humana que pone en evidencia la dialéctica continuidad-discontinuidad con la que se mide la vida. La pasión es contradicción en tanto es una fuerza que reafirma la vida al tiempo que la amenaza:

Para quien está afectado por ella, la pasión puede tener un sentido más violento que el deseo de los cuerpos. Nunca hemos de dudar que, a pesar de las promesas de felicidad que la acompañan, la pasión comienza introduciendo desavenencia y perturbación. Hasta la pasión feliz lleva consigo un desorden tan violento, que la felicidad de la que aquí se trata, más que una felicidad de la que se puede gozar es tan grande que es comparable con su contrario, con el sufrimiento (Bataille, 1997: 24).

La pasión lleva entonces, al sufrimiento, puesto que, por un lado, en el fondo, es la búsqueda de un imposible; y, por otro lado, superficialmente, es siempre la búsqueda de un acuerdo con el otro. A pesar de eso, la pasión: “Promete una salida al sufrimiento fundamental. Sufrimos nuestro aislamiento en la individualidad discontinua. La pasión nos repite sin cesar: si poseyeras al ser amado, ese corazón que la soledad oprime formaría un solo corazón con el del ser amado” (Bataille, 1997: 25).

1.6.3. Matrimonio

El matrimonio es explicado a partir de la legalidad. El erotismo no está sujeto a esa legalidad como tampoco lo está el amor. Ambos pertenecen al terreno de la infracción, donde se finca la oposición amor-matrimonio:

Para empezar, el matrimonio es el marco de la sexualidad lícita. ‘No cometerás adulterio’ quiere decir: no gozarás carnalmente fuera del matrimonio. En las sociedades más puritanas, al menos no se cuestiona el matrimonio. Pero yo hablo de un carácter de transgresión que no está en la base del matrimonio (Bataille, 1997: 115).

El matrimonio es un vínculo instituido por la sociedad. Bataille lo explica como un ámbito de la monotonía en el que no puede mantenerse la pasión: “Lo más grave es que el hábito suele apagar la intensidad y que matrimonio implica costumbre” (Bataille, 1997: 17). Del mismo modo que lo hace Rougemont, Bataille insiste, además, en lo poco ventajoso que es el matrimonio para las mujeres: “El sentido que tiene una mujer dada en matrimonio se asemeja, en el fondo, al del champán en nuestras costumbres” (Bataille, 1997: 213). En el intercambio que supone la unión matrimonial, las mujeres no son consideradas más que un bien material: “El

aspecto de asociación económica, con miras a la reproducción, ha llegado a ser el aspecto dominante del matrimonio” (Bataille, 1997: 219).

1.6.4. Muerte

La muerte pareciera fascinante, porque invita a romper con la realidad tan cierta e inamovible. A los seres humanos les atrae la destrucción de esa realidad objetiva como sucede en la actividad erótica, momento en el que el ser se desvanece por instantes, porque se enfrenta a una muerte metafórica. En este sentido, Bataille reitera que esta metáfora tiene un objetivo específico: experimentar la muerte sin morir. Eso es el amor.

También asocia el amor con la muerte no solo en el sentido de la dialéctica continuidad-discontinuidad, sino en cuanto a la amenaza de perder al amado. La necesidad de posesión del objeto amado puede conducir a tener deseos de muerte: “Esencialmente, el amor eleva el gusto de un ser por otro a un grado de tensión en que la privación eventual de la posesión del otro —o la pérdida de su amor— no se resiente menos duramente que una amenaza de muerte” (Bataille, 1997: 246).

Como sea, el amor y la pasión estarán siempre asociados a la muerte y al sufrimiento, ya sea que nos enfrenten a nuestra propia discontinuidad como sucede en la reproducción, o bien, que aparezcan en los sentimientos que deja la pérdida del objeto amado: “Si la unión de los dos amantes es un efecto de la pasión, entonces pide muerte, pide para sí el deseo de matar o de suicidarse. Lo que designa a la pasión es un halo de muerte” (Bataille, 1997: 25).

1.6.5. Literatura y amor

En este aspecto se establece una relación muy estrecha entre el erotismo y la mística, puesto que ambos usan el mismo lenguaje de amor exaltado y ambos le cantan a la divinidad. El amor a Dios, a menudo, se expresa con palabras dedicadas al amante. En los versos de San Juan de la Cruz, este amor es expresado muy claramente: “Esta vida que yo vivo es privación de vivir, y así es continuo morir, hasta que viva contigo, oye, mi Dios, lo que digo: que esta vida no la quiero, que muero porque no muero”.

El erotismo es, en esencia, una búsqueda de respuestas. Dado que la vida que se experimenta es monótona, se busca una alternativa, aunque, paradójicamente, esta parece encontrarse en la muerte. Precisamente, este es el sentido del arte: sacar de la realidad y arrojar a un vacío en el que está permitido buscar la felicidad en la muerte, un sacrificio simbólico en el que una persona se convierte en víctima y victimario. La literatura permite jugar ese doble papel y traspasar la prohibición: “De hecho, la literatura se sitúa en la continuación de las religiones, de las cuales es heredera. El sacrificio es una novela, es un cuento, ilustrado de manera sangrienta” (Bataille, 2011: 66).

Entonces, es posible concluir que el amor y el erotismo, que trae consigo la actividad sexual humana, perpetúan no solo la especie al atender a la reproducción, sino que también brindan al hombre la posibilidad de crear universos alternos en el arte, específicamente en la literatura.

1.7. JULIA KRISTEVA

Este apartado se centra en *Historias de amor* (2019), texto en el que la autora analiza casos específicos relacionados con el amor, complementados con una breve reseña de la historia amorosa manifestada en la literatura. Kristeva ofrece una especie de filosofía amorosa que dé cuenta de las contradicciones que enfrentan los que aman.

1.7.1. Amor

Esta teórica habla del amor desde la psicología a partir del estudio de casos clínicos asociados a las perversiones sexuales. Para ella, el amor es tan complicado que lo define como un “crisol de contradicciones y equívocos” (Kristeva, 2019: 1). Definir el amor es complicado, por lo que intenta analizarlo en casos particulares que refuerzan la idea de experiencia individual que Bataille aludía en el amor. Otro problema que identifica consiste en que el amor es imposible de comunicarse, quizá la forma más certera de acercamiento a una definición concreta será a partir de la propia experiencia, que es, efectivamente desde donde parte, porque “el amor sería, de todos modos, solitario, ya que es incomunicable” (Kristeva, 2019: 2).

Kristeva afirma que el amor es una dimensión específica en la que los amantes salen de lo ordinario, salen de sí mismos, del espacio y el tiempo que ocupan, pues el amor los escinde de todo, hasta de lo propiamente humano:

El amor es el tiempo y el espacio en el que el ‘yo’ se concede el derecho a ser extraordinario. Soberano sin ser ni siquiera individuo. Divisible, perdido, aniquilado; pero también, por la fusión imaginaria con el amado, igual a los espacios infinitos de un psiquismo sobrehumano (2019: 4).

Cuando explica la necesidad de experimentar el amor en carne propia, comenta que esa es la única forma en la que se conoce el amor, porque el amor no puede comprenderse a partir de la experiencia ajena; no hay forma de comprenderlo a menos que se le haya sentido: “El amor es, a escala individual, esta súbita revolución, ese cataclismo irremisible del que no se habla más que después” (Kristeva, 2019: 3). Así, llega a considerar el amor como una quemadura, a partir de la cual es posible comprenderlo: “El amor siempre nos quema. Hablar de él, aunque sea después, no es posible más que a partir de esta quemadura” (Kristeva, 2019: 3).

1.7.2. Espera

Un elemento fundamental en el amor es la espera, porque aviva el deseo y alimenta la pasión. En la espera se pone de manifiesto la falta de algo que solo puede brindar el amado. Aunque es un momento doloroso, se disfruta, porque, sin él, el amor sería simplemente insulso: “La espera me hace dolorosamente sensible a mi estado incompleto, que antes ignoraba. Pues ahora, en la espera, antes y después chocan de frente en un temible jamás. El amor, el amado, borran la cuenta del tiempo” (Kristeva, 2019: 5).

1.7.3. Muerte

La autora considera la muerte específica del amado como la pérdida más grande, insoportable para el amante vivo, quien incluso puede llegar a aborrecer la vida: “El amor es una muerte que me hace ser. Cuando la muerte intrínseca de la pasión amorosa se produce en la realidad y se lleva el cuerpo de uno de los enamorados,

es la intolerable suprema” (Kristeva, 2019: 31). Esta amenaza de la muerte está presente en casi todos los teóricos del amor, ya que, al parecer, la asociación del amor a la muerte es inevitable.

1.7.4. Dialéctica del amo y el esclavo

En el amor, los roles de los amantes están bien claros, para ella: “La dialéctica del amo y el esclavo estaría en la base de la relación amante-amado (erastés-erómenos)” (Kristeva, 2019: 56). Kristeva explica que la relación amorosa es un juego de dominación en el que la posesión y la servidumbre juegan un papel importante entre los amantes. Con base en el *Fedro*, recupera una analogía entre el amante y el amado metaforizados en el lobo y la oveja.

1.7.5. *Convenientia*

El amor solo puede surgir del conocimiento del ser amado. Esto, además, permite conocerse a sí mismo. En el amor existe una sed de conocimiento. No se trata de ser arrastrados por la subjetividad. El amor es el conocimiento de un objeto amado específico porque el amor implica un juicio de valor sobre el objeto amado, al que se elige porque hace bien:

Una relación de complicidad entre el motor y el movido, el amante y el amado. El hombre, ser inteligente, no se deja solo mover por el objeto, sino que juzga si el objeto singular conviene a la noción universal del bien. La conveniencia es, en suma, un juicio de conveniencia, un conocimiento amoroso no solo de sí mismo, sino también del amado (Kristeva, 2019: 161).

1.7.6. Matrimonio

Como todos los autores abordados, Kristeva evidencia el carácter institucional del matrimonio: “A fuerza de fundirse con el ejercicio superyoico de la ley, el matrimonio

—institución histórica y socialmente determinada— es antinómico del amor” (Kristeva, 2019: 187).

1.7.7. Literatura y amor

Kristeva recorre la literatura amorosa de Occidente y analiza específicamente la figura de don Juan, la unión de Tristán e Isolda, y la relación entre Romeo y Julieta. De esta última, considera la idea de un *lenguaje amoroso* creado a partir de la metáfora. No hay posibilidad de estudiar el amor sin pasar por la poesía, solo la metáfora tendrá la fuerza suficiente para explicar un sentimiento que la autora ya ha definido como “incomunicable”:

Esta exaltación más allá del erotismo es dicha exorbitante tanto como puro sufrimiento: la una y el otro hacen que las palabras cobren pasión. Imposible, inadecuado, en seguida alusivo cuando querríamos que fuese muy directo, el lenguaje amoroso es vuelo de metáforas: es literatura (Kristeva, 2019: 1).

Refiriéndose al amor en su representación literaria, Kristeva asegura que: “El amor solo cruza el umbral de la Edad Moderna en la literatura: Tristán e Isolda, Don Juan, Romeo y Julieta” (2019: 52). Estas obras han proporcionado los arquetipos literarios del amor.

CAPÍTULO 2. ANÁLISIS DEL MARCO NARRATIVO DE LOS CUENTOS EN LA SEMANA DE COLORES CON TEMÁTICA AMOROSA

Estudiar la obra de Elena Garro es dejarse ir de bruces a un mundo que exige de sus lectores disposición para reflexionar. En sus textos, Garro expone, entre otras cosas, la problemática posición de la mujer en el mundo y en el amor. La obra de Garro plantea un gran número de interrogantes que se vuelven retos para quienes leen y analizan sus textos.

En los trece cuentos que componen la serie *La semana de colores*, Elena Garro desarrolla las líneas que han de cruzar toda su narrativa: el paraíso perdido de la infancia, la problemática femenina, el tiempo y el amor. Un análisis narrativo de cada cuento es necesario para comprender cómo se trazan las líneas que hablan del amor asociado a las otras temáticas de la narrativa garriana.

2.1. ANÁLISIS DEL MARCO NARRATIVO DEL CUENTO “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS”

En el cuento se narra la historia de Laura y los encuentros con su primo marido. Lo que para ella sucede en algunas horas es, para el resto de los personajes, cuestión de días o semanas. Una de las particularidades de este cuento es el tratamiento del tiempo narrativo que parece tener la capacidad de transformarse para conducir a Laura a un pasado cientos de años atrás, el cual que se inserta en el tiempo presente sin alterar lo, ya que solamente Laura y su primo marido pueden experimentar estos cambios temporales. Para los otros personajes, el tiempo convencional sigue su curso.

Laura es una mujer de clase alta que sale de viaje a Guanajuato con su suegra, Margarita. En el puente del lago de Cuitzeo su automóvil se descompone, mientras su suegra va en busca de un mecánico, Laura se encuentra con un hombre que viene del pasado, un pasado que es común a ambos personajes. Cuando Margarita regresa, encuentra a Laura despeinada y con manchas de sangre en el vestido blanco y en los labios. Tras lo sucedido, regresan a casa.

Ya ahí, con su familia, Laura piensa en su vida actual y en el pasado del que viene, y compara a su esposo con este otro hombre que es su primo marido, dato del que entera gracias a la conversación con Nacha en la cocina. Laura decide buscar a su primo marido, por lo que va al Café de Tacuba, donde pasa la tarde con él como si hubiera regresado al tiempo en que vivieron juntos, que es el tiempo de la Caída de la Gran Tenochtitlán. Al anochecer, Laura regresa a su casa para darse cuenta de que en realidad han pasado dos días desde que fue al café, incluso su desaparición está en las noticias, pues su esposo y su suegra han acudido a la policía.

La familia de Laura decide encerrarla y conseguirle un médico para que la trate porque consideran que está loca, pero ella solo puede seguir hablando de la Caída de la Gran Tenochtitlán, dado que viene de esa temporalidad. Como parte del tratamiento, deciden dejarla salir bajo la vigilancia de Margarita, quien la lleva a Chapultepec, donde nuevamente vuelve a ver al primo marido. La suegra regresa a casa después para anunciar que Laura ha escapado, sin saber que ella está todavía en la calzada con el primo marido esperando el final del tiempo y el final del hombre.

Al anochecer, Laura regresa a su casa y entra por la cocina, donde la recibe Nacha. Mientras ambas mujeres platican sobre lo que ha estado sucediendo desde el viaje a Guanajuato, Laura se da cuenta de que en el tiempo real han pasado semanas desde que su suegra la llevó a Chapultepec; en este presente, Pablo, su esposo, se ha ido a Acapulco, la suegra sigue en la casa y, mientras las mujeres hablan en la cocina, el tiempo está por llegar a su final.

Desde la ventana, Nacha ve llegar al primo marido y sabe que viene por la señora Laura. Los dos se van y Nacha se queda limpiando la cocina. Después de algunos días, decide irse también de casa de sus patrones, los Aldama.

2.1.1. Personajes

El siguiente cuadro presenta a todos los personajes del cuento con la finalidad de comprender sus características, pertenencia temporal y las relaciones que se establecen entre ellos.

Personajes en “La culpa es de los tlaxcaltecas”

Personaje	Caracterización	Clase	Pertenencia temporal
Laura	Mujer de clase alta, joven.	Principal	Pasado. La Conquista de Tenochtitlán.
Primo marido	Guerrero, indígena.	Principal	
Nacha	Cocinera, confidente de Laura.	Principal	
Pablo	Esposo de Laura, agresivo, aburrido, celoso.	Secundario	Presente de la enunciación.

Margarita	Suegra, entrometida, de clase alta.	Secundario	
Josefina	Recamarera, chismosa.	Secundario	

Fuente: elaboración propia a partir de *La semana de colores* de Elena Garro (2015).

Los personajes del cuento pertenecen, según su ideología, a uno de los dos tiempos del relato. En el presente habitan Pablo, Margarita y Josefina, junto con toda la gente de “ojos muertos” -así es como Garro representa a quienes no tienen memoria histórica- que vive en México. En este tiempo, la vida transcurre sin problema, pues el reloj sigue su curso convencional. Pablo, esposo de Laura, es un hombre joven de clase alta, habla de política, es agresivo con su esposa, suele armar pleitos en los cines o restaurantes y es una persona simple que solo se ocupa de las cosas de cada día, igual que lo hacen los demás habitantes del tiempo presente.

Margarita, madre de Pablo, es una señora de clase alta que vive con su hijo y su nuera, por lo que está presente en casi todas las interacciones que tiene la pareja; su papel es a menudo conciliador entre la furia de su hijo y las “locuras” de su nuera, además, es la última persona del tiempo presente que ve a Laura antes de que esta se vaya con el primo marido.

Josefina, la recamarera, es una chica que, al igual que sus patrones, no entiende a Laura y piensa que está loca; sin embargo, es la única persona del tiempo presente que logra ver al primo marido en la ventana. También es quien dice que el primo marido es un indio que está espiando a la señora Laura, lo cual desencadena la

furia de Pablo. Josefina está caracterizada en el cuento como una chismosa; por ello, es contraparte de Nacha.

El otro tiempo, el de la Conquista, es al que pertenecen Laura, Nacha y el primo marido. Laura es una joven mujer de clase alta, casada, quien se da cuenta, gracias a las apariciones del primo marido, de que no pertenece al tiempo en el que está habitando.

Es posible suponer que Laura es una representación de la Malinche por su cualidad de eslabón entre el tiempo del México actual y el de la Conquista. Aunque en el imaginario popular se le asigna un valor negativo al personaje histórico que fue la amante de Hernán Cortés, en “La culpa es de los tlaxcaltecas” parece establecerse para ella la categoría de portadora de la memoria histórica. Para la literatura mexicana, Octavio Paz, en *El laberinto de la soledad*, Carlos Fuentes, en “Las dos orillas” o Rosario Castellanos en *El eterno femenino*, la Malinche se retoma desde una perspectiva alejada de la versión histórica para representarse como una mujer que rompe la norma y participa activamente en el destino de un pueblo, puesto que sus decisiones configuran el nacimiento de una nación. Estas obras dan cuenta de la fuerza de esta mujer y evidencian su importancia histórica. Garro puede estar utilizando este emparejamiento entre Laura y la Malinche para mostrar el México de la herencia mestiza que, sin embargo, niega u olvida su dualidad. Laura comparte con la Malinche la mancha histórica de la traición como parte de ese olvido en el que el mexicano ha dejado parte de su herencia cultural. En “La culpa es de los tlaxcaltecas”, la Malinche puede explicar la raíz de su traición y reivindicarse en la figura de Laura.

El primo marido, un guerrero que está luchando por evitar la caída de la gran ciudad, es el encargado de reavivar la memoria de Laura y restaurar el tiempo, es decir, reintegrarse al tiempo de la Conquista con Laura. Cuando la encuentra por primera vez en el lago de Cuitzeo, Laura no se sorprende al verlo, porque sabe que la está buscando: “—Ya falta poco para que se acabe el tiempo y seamos uno solo..., por eso te andaba buscando —se me había olvidado, Nacha, que cuando se gaste el tiempo, los dos hemos de quedarnos el uno en el otro, para entrar en el tiempo verdadero convertidos en uno solo” (Garro, 2015: 9).

Nacha, la confidente de Laura, en apariencia es solamente una cocinera, pero, por el diálogo que mantiene con su patrona, se sabe que también pertenece al tiempo de la Conquista y que conoce lo mismo que ella: “Nacha sabía que era cierto lo que ahora le decía la señora” (Garro, 2015: 15), afirma el narrador cuando a Laura le da por comparar a sus dos maridos.

La pertenencia temporal de los personajes afecta su modo de actuar frente a Laura. Nacha y Josefina juegan papeles opuestos: mientras una es la confidente, la otra es la chismosa que mete en problemas a su patrona. Nacha sabe quién es Laura y cuál es la intención del primo marido; para Josefina, todo se reduce a la locura de su patrona.

2.1.2. Narrador

Dentro del cuento existe un narrador que describe el espacio en el que se realizan las acciones y se mueven los personajes; detalla el ambiente que los rodea, y habla de lo que estos quieren, desean, piensan, sienten y esperan. El narrador, entonces,

cuenta la historia, pero también da cabida a la voz de los personajes. La diferente pertenencia histórica de los personajes, que dicta su modo de actuar frente a las transformaciones del tiempo, se evidencia en el cuento gracias a la intervención del narrador. Su figura omnisciente es empática con los personajes del tiempo de la Conquista. Durante todo el relato, el narrador parece concordar con lo que las mujeres dicen en la cocina. Cuando ellas hablan sobre lo chismosa que es Josefina, el narrador apunta con desdén:

Esa Josefina con su gusto por el escándalo tenía la culpa de todo. Ella, Nacha, bien se lo dijo: “¡Cállate! ¡Cállate por el amor de Dios, si no oyeron nuestros gritos por algo sería!”. Pero, qué esperanzas, Josefina apenas entró a la pieza de los patrones con la bandeja del desayuno, soltó lo que debería haber callado (Garro, 2015: 13).

La voz narrativa describe la escena en la cocina y presencia el relato (analepsis) de Laura desde la misma posición que el lector: “solo había visto la sangre como la que podíamos ver todos” (Garro, 2015: 15); y, al igual que él, escucha lo que Laura le cuenta a Nacha y parece estar de acuerdo con ellas. Su función es contar lo que sucede en la cocina de la casa de los Aldama y describir los movimientos de las dos mujeres que platican, sin dejar de lado que también sabe lo que sienten y lo que piensan justo en el momento en el que platican esperando al primo marido. El narrador es un testigo de esa plática que da cuenta de los detalles que Laura está diciéndole a Nacha del mismo modo que el lector va descubriéndolos en la lectura.

Una de las complicaciones en el estudio de este cuento es la forma en la que los personajes del tiempo de la Conquista dialogan entre sí. Entre ellos parece existir una conexión particular, su pertenencia temporal, que les permite comprender los cambios que afectan a Laura:

—Me preguntaba por mi infancia, por mi padre y por mi madre. Pero, yo, Nachita, no sabía de cuál infancia, ni de cuál padre, ni de cuál madre quería saber. Por eso le platicaba de la Conquista de México. ¿Tú me entiendes, verdad? —preguntó Laura con los ojos puestos sobre las cacerolas amarillas (Garro, 2015: 22).

En la cocina, Nacha y Laura se comunican hablando. La señora le cuenta lo que pasó en los días que estuvo desaparecida; no obstante, cuando conversan sobre el tiempo de la Conquista solo se dan la razón, porque ambas comparten el mismo conocimiento histórico. Lo mismo ocurre con el narrador, quien sabe lo que piensan y sienten las mujeres en la cocina, y no duda en mostrar su simpatía por ellas: “Laura suspiró y miró a su cocinera con alivio. Menos mal que la tenía de confidente” (Garro, 2015: 12). En el cuento, Laura solo logra entenderse con Nacha o con el primo marido, porque, para los otros personajes, no hay sentido en el modo de actuar de Laura, solo locura:

—Mamá, Laura le pidió al doctor la Historia de Bernal Díaz del Castillo. Dice que eso es lo único que le interesa.
La señora Margarita había dejado caer el tenedor. —¡Pobre hijo mío, tu mujer está loca!
—No habla sino de la caída de la Gran Tenochtitlán —agregó el señor Pablo con aire sombrío (Garro, 2015: 22-23).

Lo anterior deja claro que Laura, Nacha y el primo marido comparten el mismo contexto. La presencia del narrador, que solo está en la cocina con Laura y Nacha, permite suponer que él también, de algún modo, tiene esa conexión con los personajes.

Esta complicada comunicación entre las instancias textuales (personajes, narrador y lector) queda clara al final del cuento, cuando el narrador toma la voz para contar el escape de Nacha, quien, ya sin Laura, se va de la casa de los Aldama, porque su misión (ayudar a Laura en el tiempo presente para asegurarse de que el primo la

encuentre) está completa. Entonces, se hace evidente que el narrador sabe lo mismo que Nacha; se entera, al mismo tiempo que ella y el lector, de lo que Laura les cuenta en la cocina; sin embargo, gracias al narrador, el lector sabe lo que ellas sienten y piensan, puesto que esta voz las conoce antes de que lo hagan los lectores.

En el diálogo que entablan Laura y Nacha, el narrador y el lector encuentran también el reconocimiento de su pertenencia temporal, o bien de la herencia que esa pertenencia trae consigo y que ha olvidado, porque el cuento está diseñado para empatizar con Laura y no con Margarita o con cualquiera de los personajes del tiempo presente. Si bien la voz narrativa es cedida a Laura, es el narrador quien le permite al lector entender estas complicadas relaciones entre las instancias textuales.

El narrador delimita el espacio de la cocina en la casa de los Aldama, donde se sitúa junto al lector para escuchar lo mismo que debe escuchar Nacha y para esperar con ellas la llegada del primo marido. Parece que la cocina es un espacio separado de todo el mundo, donde solo existen la espera de las dos mujeres y la voz narrativa. Aunque la señora Margarita está arriba, Laura y Nacha están seguras en un espacio que funciona como umbral: “Afuera la noche desdibujaba a las rosas del jardín y ensombrecía a las higueras. Muy atrás de las ramas brillaban las ventanas iluminadas de las casas vecinas. *La cocina* estaba separada del mundo por un muro invisible de tristeza, por un compás de espera” (Garro, 2015: 4).

2.1.3. Tiempo narrativo

En “La culpa es de los Tlaxcaltecas”, Elena Garro propone la abolición del tiempo convencional, insertando un tiempo mítico que corresponde al de la Conquista de Tenochtitlán y que corre simultáneo al del presente del relato. Esta irrupción permite la acción de los personajes que atraviesan ambos tiempos, pero altera la experiencia de cotidianidad de Laura, quien no se percata del correr del tiempo real.

Tiempo narrativo en “La culpa es de los Tlaxcaltecas”

Tiempo	Características	Función narrativa
Presente	El tiempo efectivo o real que es el tiempo en el que Nacha y Laurita están en la cocina.	Presente de la enunciación.
Pasado	Viaje a Guanajuato. Salidas y desapariciones de Laura. Encuentros con el primo.	Analepsis.
	Laura recuerda su vida previa a la Conquista, su infancia, las palabras de sus mayores, a su familia.	Analepsis sobre analepsis.

Fuente: elaboración propia a partir de *La semana de colores* de Elena Garro (2015).

Algunos personajes del cuento pertenecen a solo uno de los dos tiempos del relato y otros se mueven entre ambos tiempos. En el presente —el tiempo efectivo o real que es el tiempo en el que Nacha y Laurita están en la cocina— habitan Pablo, Margarita y Josefina. En este tiempo la vida transcurre sin problema, pues el reloj sigue su curso, marcado por la convencionalidad; el otro tiempo, el de La Conquista

de Tenochtitlán, es donde ocurren los encuentros con el primo marido, resulta ser un plano simbólico que únicamente tiene sentido para quienes lo conocen. La sangre del primo, los cambios de la luz y los lugares donde Laura regresa a ser la que fue son los elementos clave para la comprensión del relato.

Hay tres encuentros entre Laura y su primo marido antes de que llegue a la cocina. El primero sucede en el lago de Cuitzeo, sobre el puente donde se queda varado el auto de Laura, ahí el tiempo retrocede, se da la vuelta por hasta convertirse en el pasado y con eso llega un cambio para Laura, quien vuelve a ser la que era: “Así llegué en el lago de Cuitzeo, hasta la otra niña que fui” (Garro, 2015: 13). Este encuentro también abre un puente espacial, porque el primo marido lleva a Laura a ver la ciudad destruida, una ciudad que “ardía en las orillas del agua”, es decir, la Gran Tenochtitlán. En este momento, Laura recuerda su pasado, su familia y su traición, y, como prueba de este cambio temporal, el primo marido deja manchas de su sangre en el vestido blanco de Laura:

Me agarró con su mano caliente, como agarraba a su escudo y me di cuenta de que no lo llevaba. “Lo perdió en la huida”, me dije, y me dejé llevar. Sus pasos sonaron en la luz de Cuitzeo iguales que en la otra luz: sordos y apacibles. Caminamos por la ciudad que ardía en las orillas del agua. Cerré los ojos. Ya te dije, Nacha, que soy cobarde. O tal vez el humo y el polvo me sacaron lágrimas. Me senté en una piedra y me tapé la cara con las manos (Garro, 2015: 8).

El segundo encuentro será en el Café de Tacuba, al que Laura va en busca de su primo marido: “Desde la almohada oí las palabras de Pablo y Margarita y no eran sino tonterías. ‘Lo voy a ir a buscar’, me dije. ‘Pero ¿adónde?’. Más tarde cuando tú volviste a mi cuarto a preguntarme qué hacíamos de comida, me vino un pensamiento a la cabeza: ‘¡Al Café de Tacuba!’”. Y ni siquiera conocía ese café,

Nachita, solo lo había oído mentar” (Garro, 2015:16). Para Laura, este encuentro dura una tarde – aunque en el tiempo presente del relato pasen dos días-, durante la cual ve su casa quemada y a su familia muerta. Cuando regresa a casa de los Aldama, llega con el vestido quemado, una prueba más de su vuelta en el tiempo.

El tercer y último encuentro tiene lugar en Chapultepec. Después de muchos días de tener encerrada a Laura, Pablo y Margarita deciden que su locura empeorará y la llevan a Chapultepec para distraerla. En el cuento este será el encuentro más largo. En el tiempo presente, pasan semanas. No se sabe específicamente cuántos días Laura pasa desaparecida, pero sí ha transcurrido bastante tiempo, tanto que los personajes del tiempo real la “dan por muerta”; sin embargo, para ella no han pasado más que algunas horas.

Aunque la duración de los encuentros es distinta en cada uno, todos tienen en común que Laura vuelve a las cruentas batallas que hicieron caer la ciudad. Su miedo la hace escapar del primo marido y de ese pasado terrible una y otra vez. Mientras él se va a la batalla, ella se queda sola y escapa hasta regresar al tiempo real:

Si mi primo no volvía, ¿qué sería de mí? Tal vez ya estaba muerto en el combate. No me importó su suerte y me salí de allí a toda carrera perseguida por el miedo. ‘Cuando llegue y me busque...’ No tuve tiempo de acabar mi pensamiento porque me hallé en el anochecer de la ciudad de México. ‘Margarita ya se debe haber acabado su helado de vainilla y Pablo debe de estar muy enojado’... Un taxi me trajo por el Periférico. ¿Y sabes, Nachita?, los Periféricos eran los canales infestados de cadáveres... por eso llegué tan triste... Ahora, Nachita, no le cuentes al señor que me pasé la tarde con mi marido” (Garro, 2015: 27).

Un lector que conoce la historia de estos elementos extratextuales entenderá cómo se va fraguando la instauración del “tiempo verdadero” (Garro, 2015: 9) al que

pertenecen Laura, Nacha y el primo marido, y al que Garro invita a su lector a formar parte una vez que Laura y el primo marido estén juntos nuevamente.

El tiempo está en constante cambio en el cuento. Lo que para Laurita y el lector es cuestión de horas, para los otros personajes se traduce en días o semanas de los que no se tiene noción, porque el tiempo convencional no es importante para Laura. Estos encuentros tienden puentes espaciales y temporales en el cuento y están enmarcados por cambios en la luz que rodea a Laura. En el cuento, para el lector, estos cambios cronotrópicos se hacen evidentes mediante el sol, el correr de las hojas sobre el viento y los pasos del primo marido. En Laura, esta superposición de tiempos supone un cambio de ser. Dado que se transforma en otra para presenciar lo que sucede en el pasado, Laura regresa a la gran ciudad destruida y esa imagen se proyecta frente a ella para regresarla al tiempo pasado:

La luz era muy blanca y el puente, las lajas y el automóvil empezaron a flotar en ella. Luego la luz se partió en varios pedazos hasta convertirse en miles de puntitos y empezó a girar hasta que se quedó fija como un retrato. El tiempo había dado la vuelta completa, como cuando ves una tarjeta postal y luego la vuelves para ver lo que hay escrito atrás. Así llegué en el lago de Cuitzeo, hasta la otra niña que fui. La luz produce esas catástrofes, cuando el sol se vuelve blanco y uno está en el mismo centro de sus rayos. Los pensamientos también se vuelven mil puntitos, y uno sufre vértigo. Yo, en ese momento, miré el tejido de mi vestido blanco y en ese instante oí sus pasos. No me asomé. Levanté los ojos y lo vi venir. En ese instante, también recordé la magnitud de mi traición, tuve miedo y quise huir. Pero el tiempo se cerró alrededor de mí, se volvió único y percedero y no pude moverme del asiento del automóvil (Garro, 2015: 5).

Garro matiza sus cuentos utilizando colores para que estos guíen al lector. En “La culpa es de los tlaxcaltecas”, el color blanco resulta significativo. Laura usa siempre un vestido blanco. La luz, cuando se vuelve blanca, anuncia el cambio de tiempo. La sal que come Nachita también es blanca, al igual que el puente de Cuitzeo, el

mosaico de la cocina y las tazas en las que sirven el café. Estos elementos parecen anunciarle al lector el destino superior de la protagonista. Eulalio Ferrer, en *Los lenguajes del color*, afirma que la mente humana vincula objetos a colores específicos, de manera que el color soporta el lenguaje para reforzar estos significados. Esto sucede claramente en el cuento donde el blanco anuncia los cambios cronotópicos: “El color viene a ser un coadyuvante decisivo, contribuyendo a que las palabras tengan mayor dimensión y fuerza” (Ferrer, 1999: 73).

Además, el blanco simboliza poder, victoria y pureza. “Más que un color, es la suma de todos. Representa lo absoluto, el principio y el fin, la reunión de los extremos” (Ferrer, 1999: 74). El blanco es el color de la iniciación y en el cuento anuncia la llegada del tiempo verdadero cuando surge la luz, tan blanca que deja en el lector la impresión de algo más grande y significativo. También el blanco es el color de la regeneración del sol y se asocia directamente con la religión que los aztecas entendían en relación con el curso del sol. En los sacrificios para la regeneración del sol, el inmolado debía vestir de blanco para poder emprender “el vuelo blanco del alma” (Ferrer, 1999: 75).

Respecto a los colores, es importante analizar la significación del color rojo de la sangre que mana de las heridas del primo marido y que manchan el vestido de Laura, o que está presente en la ventana de la casa de los Aldama. El rojo remite a la batalla y a la luz solar, pero también al amor-pasión que existe entre Laura y su primo marido, lo que será fundamental para la instauración del tiempo verdadero.

En el cuento, el uso del color no está descontextualizado. La combinación rojo y blanco refuerza el lenguaje literario haciendo partícipes a los sentidos del lector para que descubra el uso específico que hace Garro del lenguaje del color.

Después de la fragmentación de la luz en el cuento, el pasado del relato se yuxtapone al tiempo presente y los dos corren paralelamente. Laura, Nacha y el primo marido tienen la capacidad de existir en ambos tiempos, pero solo están de paso en el tiempo presente, pues su destino es regresar al tiempo al que han pertenecido siempre.

Con base en María Isabel Filinich en “Tiempo percibido y narración literaria”, podríamos explicar esta temporalidad especial del cuento analizado para llamar “analepsis sobre analepsis” (2009: 13) a los recuerdos que Laura mira cuando regresa al tiempo de la conquista.

2.1.4. Espacio narrativo

Según Tomachevski, el espacio dentro de la narración puede ser de dos tipos: cinético o estático. En el primero, los protagonistas de una historia se desplazan de un lugar a otro para propiciar los encuentros; mientras que, en el segundo, todos los personajes se encuentran reunidos en un mismo lugar. Es importante determinar este elemento para comprender mejor el desarrollo de los hechos de la trama.

En este cuento, la mayoría de los espacios donde suceden los encuentros reveladores para la protagonista son espacios cinéticos, puesto que Laura debe salir para encontrarse con el primo, así sucede en Cuitzeo, Tacubaya y en Chapultepec. No debe dejar de considerarse que cada uno de estos espacios es la

entrada a un tiempo distinto, el tiempo que trae consigo el desdoblamiento de Laura. Por tanto, será posible afirmar que en “La culpa es de los Tlaxcaltecas” el único espacio estático será la casa de los Aldama, cuya cocina, además, funciona, al inicio y al final del cuento como un portal que lleva a la regeneración del tiempo verdadero.

2.2. ANÁLISIS DEL MARCO NARRATIVO DEL CUENTO “¿QUÉ HORA ES?”

Según el tiempo de la historia, es decir, los hechos ordenados cronológicamente, en el cuento “¿Qué hora es?” se conoce la vida de Lucía Mitre, una mujer que, después de ocho años de casada, deja la casa de Ignacio, su esposo, cuando se da cuenta de que este tiene una amante llamada Emilia. Lucía llega al Hotel del Príncipe en París. Al entrar, su larga chalina color durazno se atora en la puerta y el señor Brunier, portero del hotel, le ayuda a zafarse, por lo que ella agradece y le pregunta la hora. Brunier responde: “las seis y diez, señora” y se queda sorprendido por la actitud de la mujer. Lucía Mitre reserva dos habitaciones, una para ella (la 412) y la otra (la 410) para el señor Gabriel Cortina, que debe llegar ese mismo día, desde Londres, en el avión de las nueve y cuarenta y siete. Dos meses después de su llegada, Lucía se queda sin dinero para pagar la cuenta del hotel, así que debe mudarse a otra habitación más barata (la 101), que empieza a pagar con las perlas de un collar, regalo de su marido. Pasan cinco meses más y Lucía va desprendiéndose de otras joyas para poder cubrir la cuenta, porque Gabriel no aparece en el hotel.

Finalmente, once meses después, Lucía Mitre muere en la habitación 101, a las nueve con cuarenta y siete minutos. Brunier la cubre con su chalina durazno e

informa su deceso a la administración del hotel. En ese momento llega Gabriel Cortina, quien pregunta por la reservación a su nombre y, mientras espera la llave, golpetea el escritorio con el filo de la raqueta que trae consigo. Gilbert le entrega la llave y sube a su habitación.

Con objeto de seguir las diligencias propias de la muerte de Lucía, Brunier, Gilbert —administrador del hotel— y tres oficiales de policía suben también, para explicar al recién llegado lo sucedido, pero, al llegar a la habitación 410, se percatan de que el joven Gabriel Cortina ha desaparecido.

Los hombres buscan por todo el hotel al recién llegado y no pueden encontrarlo. Al regresar al cuarto 101 para continuar la diligencia, Brunier es quien, a los pies de la cama de la señora, ve la raqueta de Gabriel Cortina.

2.2.1. Personajes

En el siguiente cuadro se presenta la caracterización de todos los personajes del cuento con la finalidad de comprender mejor las relaciones que se establecen entre ellos.

Personajes en “¿Qué hora es?”

Personaje	Caracterización	Clase
Lucía Mitre	Mujer “no demasiado joven” (30 años) (extranjera), rubia, delgada, vestida de color durazno, “ojos color té”, “sonriente y delicada”.	Principal
Gabriel Cortina	Amante de Lucía.	Secundario

	Joven, “rostro asoleado y sonriente”	
Señor Brunier	Portero del hotel, amigo y confidente de Lucía.	Secundario
Ignacio	Esposo de Lucía.	Secundario
Emilia	Amante de Ignacio.	Secundario
Suegra	“Envuelta en un kimono japonés”, constantemente enojada con Lucía.	Secundario
Padre de Lucía Mitre	Da libertad a su hija, al decirle “¡Sal, Lucía!”	Secundario
Gilbert	Trabajador de hotel, recepción.	Secundario
Ivonne	Administradora del hotel, “voz amarga”, <i>madeimoselle</i> .	Secundario
Marie Claire	Recamarera, se burla de Lucía por esperar a su amante.	Secundario
Albert	Camarero, se siente nervioso por la actitud de Lucía.	Secundario
Mauricio	Elevadorista, no cree en la existencia de Gabriel Cortina.	Secundario

Fuente: elaboración propia a partir de *La semana de colores* de Elena Garro (2015).

A diferencia de otros huéspedes, cuando Lucía Mitre aparece en el Hotel Príncipe saluda al portero con una pregunta “¿Qué horas son?” (Garro, 2015: 54). Este primer encuentro hace que Brunier, el viejo portero, repare con especial atención en la viajera, que es una nota discordante en la cotidianidad del hotel.

Lucía Mitre es descrita mayormente por el señor Brunier, quien dice que es una mujer extranjera, no demasiado joven (le calcula aproximadamente treinta años) y que sonríe como un muchacho. Es muy interesante la primera impresión del portero, porque es la constante en la interacción entre los personajes. Durante todo el cuento, la conducta de la mujer provocará desconcierto en quienes la conocen, porque no solamente Brunier caracteriza a Lucía, otros personajes también describen cómo es y cómo se comporta. De este modo, los lectores pueden recrear una imagen más clara de la protagonista de esta historia. Los personajes que conocen a Lucía Mitre en el Hotel, en la mayoría de los casos, tendrán una opinión negativa de ella, pues dirán que está “tocada” o la criticarán por estar “esperando a su amante” (Garro, 2015: 56).

A través de la mirada de Lucía Mitre, se conocerá sobre algunos personajes y sobre sí misma. Ella cuenta algunos episodios de su vida anterior a la estancia en el Hotel Príncipe en los que aparecen su suegra, Ignacio, Emilia y Gabriel, aunque son apenas delineados por la protagonista. La información que brinda, aunque poca, es suficiente para armar la historia entre Lucía y su marido. Por voz de Lucía, también se conoce a Gabriel Cortina y se sabe de dónde viene la extranjera: “¿Usted conoce México? Pues Gabriel es como México, lleno de montañas y de valles inmensos... Siempre hay sol y los árboles no cambian de hojas sino de verdes...” (Garro, 2015: 69).

Así, desde la voz de los personajes, se revela no solo cómo son, sino la razón por la que actúan como lo hacen. Lucía explica sus razones para permanecer en el hotel, la naturaleza de su relación con Gabriel y da detalles sobre su niñez, incluso

permite hacer suposiciones sobre la razón por la que dejó México: alejarse de su esposo. Al contar su pasado en México, Lucía logra que los personajes de ese tiempo remoto se hagan presentes en la habitación que está ocupando ahora. Cuando platica con Gilbert, y le cuenta sobre la extraña dinámica que entabla con su suegra, quien suele usar kimono, parece invitar esa presencia al relato: “El señor Gilbert miró hacia la puerta, tuvo la impresión de que alguien envuelto en un traje oriental entraba sin ruido en la habitación” (Garro, 2015: 66).

Lucía es descrita en el cuento como si fuera un espectro. Constantemente se señala su característica de “presencia”, mostrando su quietud e invisibilidad: “solo los criados la veían”, “no hablaba con nadie” (Garro, 2015: 63). Brunier, como el camarero, se pone nervioso al hablar de la señora, porque la conducta de Lucía sale de la normalidad. Todos los que la rodean experimentan incomodidad al interactuar con ella: “¡Por favor! No me hablen de la señora Mitre... Me da escalofríos” (Garro, 2015: 69).

En “¿Qué hora es?”, Garro enlaza la concepción del amor con la experimentación del tiempo. En el cuento, el tiempo de espera que debería durar tres horas y treinta y siete minutos, desde que Mitre llega al hotel, se va a multiplicar hasta convertirse en once meses. El tiempo para Lucía corre de distinta manera al resto de los otros personajes. Solamente Gabriel Cortina parece entender esa diferencia. Al llegar al hotel, deja claro que sabe lo que sucede con Lucía: “Con voz juguetona, explicó que, desde hacía once meses, una amiga suya le había reservado el cuarto 410. No sabía si la reservación se había hecho a nombre de su amiga: Lucía Mitre, o al suyo: Gabriel Cortina. —Pero es lo mismo —explicó sonriente” (Garro, 2015: 71).

Solo Gabriel y Lucía pueden entender esta nueva forma de concebir el tiempo. Para Lucía, su estancia en el hotel no ha sido más que un día muy largo; mientras que para Gabriel no parece ser raro tener un cuarto de hotel reservado durante once meses. Este tipo de detalles, que complican la narración y pueden provocar confusión, en realidad ayudan a comprender mejor la calidad de entes sobrenaturales que es la pareja conformada por Gabriel y Lucía.

2.2.2. Narrador

En “¿Qué hora es?”, se hace presente un narrador omnisciente que ve a los personajes y los escucha hablar. Cuando el relato comienza, tiempo de la narración, el narrador ve a Lucía y a Brunier en el cuarto. Describe sus movimientos, sus diálogos y sus sensaciones, incluso sabe lo que Brunier piensa y lo demuestra: “Brunier esperaba la pregunta. Miró su reloj de pulsera y dijo marcando las sílabas para que Lucía entendiera bien la respuesta: —Las nueve y cuarenta y cuatro” (Garro, 2015: 53). De este modo, el narrador da pistas que permiten conocer los pensamientos o los sentimientos del personaje. Mediante la voz del narrador, se sabe que Lucía es extranjera.

El narrador escucha lo que los personajes dicen, sabe lo que hacen y lo cuenta. También describe el modo en el que hablan los personajes, lo que vislumbra cómo son. Cuando dice que Ivonne comenta con “avidez” el caso de Lucía o que Marie Claire suelta una “carcajada rencorosa” (Garro, 2015), le ayuda al lector a comprender cómo son sin escucharlos directamente, sino solamente con la caracterización hecha a partir de la voz del narrador.

A pesar de que el narrador de este cuento sabe cuál es el pensamiento o las sensaciones de los personajes que está observando, parece que su posición está limitada solo al Hotel Príncipe, y específicamente a algunos lugares, porque no sabe -o no quiere contarlo- lo que dice la carta que Lucía le muestra a Gilbert. Tampoco cuenta exactamente lo que sucede en el cuarto 410, donde Gilbert y Brunier encuentran la raqueta de Gabriel Cortina. El narrador de este cuento intenta mantener algunos secretos que no puede revelar al lector, como si fuera un cómplice de Lucía que se queda en el Hotel para acompañarla y dar voz a su historia, pero sin explicar todo lo que sucede.

Cuando Gabriel Cortina llega al hotel, Brunier está informando a Gilbert sobre la muerte de Lucía. El huésped pide la llave de la habitación que “desde hace once meses” ha estado reservada para él. El narrador informa del desconcierto que esta llegada causa en los dos hombres que trabajan en el hotel, misma sensación que es compartida por el lector, quien esperaba el mismo minuto que Lucía, el minuto en el que los amantes se reúnen; sin embargo, este no llega en un sentido convencional, sino en uno más allá de la explicación racional del tiempo.

Después de que Gabriel sube a la habitación (poco menos de una hora), también Gilbert y Brunier deciden ir a la habitación 410, acompañados de tres policías, para explicar al recién llegado lo sucedido con Lucía. Lo curioso es que no encuentran a nadie al llegar a la habitación, ni siquiera la raqueta que Gabriel traía en la mano. Nadie lo ha visto (salvo Gilbert y Brunier) y la llave de la habitación está colgada en el fichero.

El narrador describe la situación en la que Gilbert, Brunier, los policías y el personal de la administración discuten para intentar explicar la naturaleza de lo sucedido con Gabriel. Con esta descripción y los diálogos que reproduce da una clave para entender el cuento:

Después de muchas discusiones adoptaron la hipótesis de que habían sido víctimas de una alucinación.

—Fue el deseo de que llegara —aceptó vencido y melancólico el señor Gilbert.

—Sí, eso debe haber sucedido, los dos la amábamos —confesó Brunier.

Los tres policías se enternecieron con lo sucedido. Uno de ellos era de la Bretaña y contó que en su país sucedían cosas semejantes (Garro, 2015: 72).

Cuando, por fin, los cinco hombres deciden continuar con las diligencias propias de la muerte de Lucía, encuentran la raqueta a los pies de la cama donde ella está tendida. Estos movimientos del narrador para seguir a los que trabajan en el hotel, dejando a los amantes de lado, permiten suponer que solo quiere mostrar algunas cosas, o bien, que las que no muestra, pero suceden, son parte de una dimensión que no puede narrarse. A partir de ciertas marcas que el narrador ofrece, el lector puede intuir lo que el narrador oculta. Por ejemplo, al ver la raqueta a los pies de la cama, el narrador cuenta que los hombres buscan nuevamente a Gabriel y, como no logran encontrarlo, solo comenta: “el cliente risueño, tostado por el sol de América, no volvió a aparecer nunca más en el Hotel del Príncipe” (Garro, 2015: 73). Y continúa diciendo: “también ella se había ido para siempre del hotel”. Estos comentarios permiten deducir que ninguno de los amantes se encuentra más en el plano de lo cotidiano.

2.2.3. Tiempo narrativo

El tiempo de la narración en el cuento “¿Qué hora es?” empieza con una Lucía Mitre preguntando la hora. En ese momento son las nueve cuarenta y cuatro, es decir que faltan tres minutos para las nueve y cuarenta y siete, minuto que marcará el final del tiempo de la historia que comenzó mucho antes, con Lucía, la suegra, Ignacio y Emilia en México.

Cuando Lucía Mitre aparece en el Hotel del Príncipe altera la dinámica de los personajes, quienes no pueden comprender que el tiempo tenga otras formas de ser percibido y vivirse. Para Lucía, unas horas pueden convertirse en meses, pero ella no advierte el paso del tiempo de manera convencional con los relojes y los calendarios. En sus encuentros con los trabajadores del hotel, personajes que pertenecen al tiempo cotidiano, Lucía intenta explicar esta rara forma en la que ella experimenta el paso del tiempo, sin que sus interlocutores logren entenderla:

Cada minuto que pasa es tan enorme como una roca enorme. Se construyen ciudades nuevas que florecen, decaen y desaparecen, y van pasando las ciudades y los minutos; y el minuto de las nueve cuarenta y siete llegará cuando hayan pasado estos minutos de piedra con sus enormes ciudades, que están antes del minuto que yo espero (Garro, 2015: 64).

En el cuento, el tiempo de espera, que debería durar algunas horas, se multiplica hasta convertirse en meses, aunque para Lucía el tiempo de la historia es menos de un día, porque así lo experimenta ella, mientras que, para los otros personajes, transcurren once meses desde el arribo de Lucía hasta su muerte. Lucía entra al Hotel Príncipe, un día a las seis y diez de la tarde, para esperar al señor Gabriel Cortina que debe llegar, procedente de Londres, en el avión de las nueve cuarenta y siete. En el cuento, Lucía debe esperar solo tres horas y treinta y siete minutos,

aunque no se especifica cómo Gabriel Cortina podrá llegar desde el avión hasta donde ella está esperándolo. Este detalle, que a simple vista parece un descuido de la narración, es, más bien, un rasgo que acentúa el carácter sobrenatural de Gabriel y Lucía, quienes no se someten a las leyes del tiempo convencional, por lo que pueden, de hecho, suprimirlo o alargarlo.

No solo la llegada de Gabriel está marcada por el minuto cuarenta y siete de las nueve de la noche, sino que también esa hora es el momento de la muerte de Lucía:

—Las nueve y cuarenta y siete —repitió supersticioso y deseando que ella lo oyera. Pero ella estaba quieta, liberada de la hora, tendida en la cama de un cuarto barato de un hotel de lujo. Brunier le tomó la mano, tratando de hallarle un pulso que él sabía inexistente. Con mano firme le bajó los párpados (Garro, 2015: 54).

En “¿Qué hora es?”, Lucía Mitre está constantemente preguntando la hora. En el texto, aparece la pregunta “¿Qué hora es?” en seis ocasiones, de las cuales cuatro son respondidas por Brunier y solo dos, por Gilbert; sin embargo, la pregunta se convierte en una marca usada para señalar la locura de Lucía: “¿Qué? ¿La sudamericana? Está tocada. Se arregla, se sienta en un sillón y pregunta: ‘¿Qué hora es?’” (Garro, 2015: 56). Garro propone la liberación del tiempo y la empatía con la muerte. Cuando Gabriel Cortina llega al hotel, se piensa que encontrará una tragedia, pero este emparejamiento realmente hace posible el milagro: al quedar Lucía “liberada de la hora”, Gabriel puede encontrarse con ella.

2.2.4. Espacio narrativo

El cuento tiene lugar en la ciudad de París, en el lujoso Hotel del Príncipe; al llegar, Lucía Mitre reserva dos habitaciones. El espacio destinado para Lucía Mitre será el cuarto 412, donde pasará una larga temporada esperando a su amante.

En el Hotel Príncipe, todos los personajes están juntos y conocen la historia de Lucía. Este espacio cerrado parece ir haciéndose cada vez más pequeño conforme avanza el relato.² Cuando Lucía llega, reserva dos cuartos, pero solamente ocupa uno mientras espera. A pesar de parecerlo, Lucía no es una mujer adinerada, por lo que pronto tendrá que mudarse al cuarto más barato del hotel. El cuarto reservado para el amante que no llega pasa de estar vacío a ser uno más de la cotidianidad del hotel: “El cuarto 410 había sido ocupado por un sinfín de viajeros, que se dirigían a las montañas de Austria o a los soles de España y Portugal, y la señora Mitre permanecía invisible en el cuarto 412” (Garro, 2015: 61).

Con los problemas para cubrir la cuenta, Lucía enfrenta la posibilidad de abandonar ese espacio. Para ella, esto resulta imposible, puesto que el Hotel del Príncipe es el sitio de la espera. Los amantes realizaron un pacto para encontrarse ahí: “No puedo mudarme. Aquí estoy esperando al señor Gabriel Cortina. Él llega hoy en la noche, en el avión de las nueve cuarenta y siete. ¿Qué diría si no me encontrara? Sería una catástrofe. ¡Una verdadera catástrofe!” (Garro, 2015: 58).

Cuando Lucía recuerda su historia, antes del hotel, parece transportarse a otro espacio que será significativo dentro del relato, y que —de la misma forma que sucede con el Hotel del Príncipe— será un espacio que irá empequeñeciendo. Al recordar su patria, México, pasa de un lugar abierto a uno cerrado, específicamente a la casa de su marido y al cuarto que ella ocupa, donde Lucía recibe las visitas de su suegra. En este espacio fracasa su matrimonio y también es en este pequeño

² En la clasificación de Tomachevzki, el Hotel del Príncipe funcionaría como un espacio estático.

espacio donde ella se encuentra con Gabriel Cortina, aunque en el cuento no queda claro cómo es que los amantes se juntan por vez primera. Lucía le cuenta a Gilbert cómo se entera de la relación entre Emilia e Ignacio, momento definitivo para la transformación del espacio narrativo, porque es cuando Lucía se retira a otro lugar, nunca especificado, en el que se encuentra con Gabriel:

En ese momento me fui a vivir a otro palacio, aunque aparentemente seguí durmiendo en el cuarto de la casa de Ignacio. Por las noches después de la visita de mi suegra entraba Gabriel... (Garro, 2015: 69).

Clasificación del espacio narrativo en “¿Qué hora es?”

Espacio	Clasificación	Función
México	Abierto	Origen de Lucía Mitre y Gabriel Cortina. Inicia la historia de amor.
Casa de Ignacio	Cerrado	Visitas de la suegra. Termina el matrimonio de Lucía e Ignacio.
París	Abierto	Una ciudad extranjera, conocida como la ciudad más romántica del mundo
Hotel del Príncipe	Cerrado	Es el lugar donde Lucía espera por once meses la llegada de Gabriel Cortina.
	Estático	Según la clasificación de Tomachevski
Cuarto 410	Cerrado	Cuarto reservado para Gabriel Cortina, permanece vacío por algún tiempo y después se reintegra a la normalidad del Hotel.
Cuarto 412	Cerrado	Cuarto de Lucía durante cinco meses.

Cuarto 101	Cerrado	Pasa el resto de su estancia en este cuarto “barato”, hasta el día de su muerte.
------------	---------	--

Fuente: elaboración propia a partir de *La semana de colores* de Elena Garro (2015).

2.3. ANÁLISIS DEL MARCO NARRATIVO DEL CUENTO “EL ZAPATERITO DE GUANAJUATO”

Este es uno de los cuentos más complicados en la serie, por lo que estudiar el marco narrativo será de gran ayuda para comprender su intrincada estructura.

2.3.1. Personajes

Para Tomachevski, la creación de los personajes es “el procedimiento más habitual para reagrupar y enlazar los motivos” (1982: 204). Para el teórico, un personaje puede funcionar como hilo conductor que oriente al lector en el conjunto de todos los motivos del texto y ayuda a clasificarlos o a ordenarlos para comprenderlos.

En el análisis de los personajes es importante centrar la atención en la *caracterización* que se entiende como “el sistema de motivos ligados a indisolublemente a un personaje” (Tomachevski, 1982: 204). El primer grado de caracterización es el del nombre, incluso es posible tener personajes no caracterizados interiormente, solo con un nombre. También existe otro tipo de caracterización, más profunda, que es la directa, en la que: “se facilitan detalles acerca de su carácter de un modo directo, o con intervenciones del autor, o mediante parlamento de otros personajes, o en autoanálisis (confesiones) del héroe” (Tomachevski, 1982: 204).

Otro procedimiento para la caracterización se encuentra en las *máscaras*, que puede ser considerada como indirecta, porque es la descripción exterior del personaje, sus actitudes, el estilo de sus parlamentos, los temas de los que habla y hasta “la decoración de su casa” (Tomachevski, 1982: 205), que pueden servir para completar la imagen mental del personaje.

Los personajes, en general, se dividen en principales (antagonista y protagonista) y secundarios. Además, es posible clasificarlos por *tipos, positivos y negativos*, que dotan de estructura a la trama. Estos tipos están ligados a un “color emotivo”, es decir, a una reacción emotiva que el lector va a tomar frente a ellos, ya sea de atracción o de repulsión, y es inseparable de la obra (Tomachevski, 1982: 205).

En “El zapaterito de Guanajuato”, el personaje principal narra su propia historia, en la que irá insertando fragmentos de otra historia —que solo se conocerá parcialmente, porque el personaje narrador también así la conoce—, la de Blanca y su amante. Los otros personajes de este cuento se clasifican como secundarios, a pesar de ser importantes para el protagonista. Ninguno de los personajes tiene voz propia, porque todo su discurso es recuperado a través de su visión. La mayor parte de los personajes recibe una caracterización de primer grado y tienen algunos rasgos que se identifican como máscaras. De los personajes que conviven con el personaje narrador se saben muy pocas cosas, por lo que el siguiente cuadro permitirá entender mejor la caracterización de primer grado a la que se ha hecho referencia:

Caracterización de personajes en “El zapaterito de Guanajuato”

Personaje	Caracterización y máscara	Clase
Loreto Rosales	Anciano de ochenta y dos años, de oficio zapatero.	Personaje narrador
Blanca	Delgada, <i>arredrada</i> , brava, <i>una mujer de genio muy vivo</i> , ladina.	Principal
Hombre	Sin nombre, de pelo negro, en relación con Blanca.	Principal
Faustino Duque	Niño, ocho años.	Secundario
Josefina	Cocinera, de buen parecer, canta bonito.	Secundario
Panchita	Recamarera, reidora.	Secundario
Rosa	Hija mayor de Loreto Rosales, madre de Faustino.	Secundario
Gertrudis	Hija de Loreto Rosales.	Secundario
El Chino	Solo apodo, tendero.	Secundario
Carbonero	Compasivo y amable.	Secundario
Ladrón	De él solo se menciona que “se reía bonito”	Secundario

Fuente: elaboración propia a partir de *La semana de colores* de Elena Garro (2015).

Para la clasificación de los personajes, hemos dividido la historia en dos niveles. El primero da cuenta de la vida de Loreto Rosales, el viaje que realiza a la ciudad en compañía de su nieto y cómo conocen a Blanca; el segundo es la historia de Blanca y su amante, de la que el narrador va a ser testigo. En este segundo nivel se

encuentra la razón por la que Loreto Rosales emprende nuevamente el largo periplo que lo lleva de regreso a Guanajuato.

2.3.2. Narrador

Para las historias que no tienen un desarrollo lineal, resulta imprescindible el análisis de la figura del narrador, porque será intencionado el modo de presentar las acciones a los lectores: “Si el material de la fábula no se desarrolla de un modo lineal, adquiere gran importancia el narrador, pues los desplazamientos en el interior de la trama se introducen, por lo general, como una propiedad del relato” (Tomachevski, 1982: 191).

Un narrador en el texto literario puede tener diversos modos de aparición; puede tratarse de una herramienta del autor del texto o ser presentado como una figura dentro del relato:

El narrador puede ser de varios tipos: la narración puede fluir de un modo objetivo, venir como una simple comunicación del autor, sin que se explique cómo ha llegado los hechos a su conocimiento (narración abstracta), o ser atribuida a un narrador, presentado como una persona concreta. A veces se describe el narrador como una persona que cuenta unos hechos que ha oído contar a otros, o como un testigo más o menos próximo, o, en fin, como uno de los protagonistas de la acción (Tomachevski, 1982: 191).

En “El zapaterito de Guanajuato”, el personaje principal es el responsable del discurso. Lo que sucede se conoce a través de su voz, que es su memoria; relata todo lo que pasa desde el recuerdo, y, al final del cuento, se conocerá que Loreto está hablando mientras camina de regreso a la Ciudad de México, iniciando otro viaje que refuerza la circularidad del relato ya contado. Al recordar, cumple su papel

como personaje narrador: “El personaje que *conduce la narración* es, las más de las veces, el protagonista de la acción” (Tomachevski, 1982: 192).

Loreto Rosales narra el viaje que lo llevó a la Ciudad de México, donde conoce a la señora Blanca, su casa y a las dos sirvientas con las que ella vive, Josefina y Panchita. Durante su estancia en la ciudad, platica con estas tres mujeres. Al recordar estas conversaciones, el lector se entera de los detalles sobre su vida en Guanajuato y los tres días antes de conocerlas.

Desde los recuerdos, se pueden escuchar las voces de los otros personajes, saber cómo son y qué hacen. En este cuento, las acciones no se presentan de forma cronológica, sino que el lector se va enterando de los sucesos conforme la organización de la memoria de Loreto. Por tanto, en este relato existe un tipo de narración concreta, porque está contada en primera persona y “toda la narración se filtra a través del narrador (o del oyente) y los hechos se explican hasta que estos los conocen” (Tomachevski, 1982: 191).

El personaje narrador, además de contar los hechos que le sucedieron, da cuenta de las sensaciones que esos le produjeron en el momento y los conecta con el presente en el que narra para agregar información, detallar los recuerdos e, incluso, desde el presente del narrador, emitir su opinión, como puede apreciarse en el texto que he marcado en cursivas en la siguiente cita: “Y la señora Blanquita se echó a reír. *Hay que decir que ella no es de medias tintas, o se ríe de veras, o está bien enojada*” (Garro, 2015: 39). Con estas actualizaciones de sus recuerdos, el narrador delinea también a los otros personajes de su relato.

2.3.3. Tiempo narrativo

En el texto de ficción, los sucesos se narran siguiendo un orden temporal específico. Cada relato tiene un orden singular. Para la representación del tiempo en la narración, se deben considerar los tiempos verbales y el orden de los hechos que se van presentando.

El tiempo narrativo puede estudiarse en dos momentos. En primer lugar, el tiempo de la historia, que son los hechos que se narran en el texto, ordenados de forma cronológica; en segundo lugar, está el denominado tiempo de la narración, que se trata de la organización de las acciones, que pueden estar expresadas de forma lineal, es decir, que las acciones narradas son presentadas con la fórmula inicio, desarrollo y desenlace; sin embargo, existen otros tipos de estructuras narrativas en las que las acciones se ordenan de modos diversos para producir otros efectos en los lectores (Tomachevski, 1982: 180). Existen estructuras narrativas fragmentadas que retrasan la exposición de las acciones, este procedimiento se denomina *aplazamiento*, que es una forma de involucrar al lector en el texto, o de sorprenderlo:

El aplazamiento de la exposición puede prolongarse hasta el final del relato: a veces, en el curso de toda la narración, el lector no tiene todas las indicaciones necesarias para la comprensión de lo que está desarrollándose. En general, la ignorancia del lector entra a formar parte de la narración misma (Tomachevski, 1982: 189).

Sea cual sea la estructura narrativa, la organización del texto estará siempre dispuesta para lograr algo en el lector; se trata de un aspecto estético del texto literario. Pocas veces se podrán encontrar textos literarios en los que el tiempo de la historia y el tiempo de la narración sean iguales; en la mayoría, el tiempo de la

narración hará una reorganización de las acciones en la historia, alterando la secuencia lineal para generar una temporalidad específica en cada texto.

En “El zapaterito de Guanajuato”, está presente un personaje narrador, el zapaterito, que nos cuenta los hechos desde el recuerdo. La narración inicia momentos antes de su primer encuentro con Blanca, cuyo nombre no se sabrá sino hasta después de iniciado el relato. En el inicio del cuento, se conocerá muy poco de la historia. Solo aparece un anciano que lleva de la mano a su nietecito, de quien sí se sabe el nombre, Faustino. Ambos caminan por la avenida de una ciudad, hasta ahora también desconocida; llevan tres días sin comer y sin descansar, y se encuentran solos y desamparados en una ciudad desconocida. El personaje narrador cuenta lo que sucede a su alrededor y, al mismo tiempo, comenta sus impresiones, los pensamientos que pasan por su cabeza.

Desde sus recuerdos, el narrador describe el primer encuentro con Blanca, quien, dentro de un coche, se besa con un hombre del que se tiene poca información, porque durante todo el relato su nombre e identidad serán desconocidos para el narrador; por ende, también permanecerán ignoradas para el lector. El narrador irá configurando el relato desde la memoria, actualizándolo para contar su historia.

En el texto, existen ciertas marcas que permiten situar la narración en el plano del recuerdo. En su primer encuentro con Blanca, el personaje narrador comenta: “¡Qué genio tan vivo! Me dije y ahora me digo” (Garro, 2015: 34). Marcas como esta permiten comprender que el relato está en las imágenes de su memoria. Será él quien cuente las acciones y transmita la voz de los otros personajes que

intervienen en el relato, pero actualizados en su recuerdo. El personaje narrador describe el primer encuentro con Blanca y el diálogo que sostiene con ella, a quien le cuenta algo que los lectores ya saben: lleva tres días en la ciudad, en compañía de su nieto y están desamparados.

Este primer momento que se establece entre los personajes permite anticipar el vínculo que se formará entre ellos y que será importante para el final del cuento. Blanca invita a los dos fuereños a su casa. Ahí, ambos encuentran alivio a las penas que la ciudad les ha causado y el personaje narrador cuenta una serie de episodios que tienen lugar durante su estadía en casa de la señora Blanca; además, presenta a los otros personajes que intervienen en la historia.³

Ya en la casa, después de descansar y comer, el personaje narrador se presenta con la señora Blanca. Le cuenta su vida en Guanajuato, la pobreza que se vive en su pueblo y le explica el motivo por el cuál viaja a la ciudad de México: para vender los zapatos que hizo con dinero que pidió prestado a un agiotista.

También le relatará lo que le sucedió en los tres días que tenían vagando por la ciudad, antes de encontrar a Blanca, la visita a la Villa y el robo de los zapatos. El narrador explica, en la voz de su nieto, cómo emprenden la búsqueda del ladrón hasta toparse con la señora Blanca, momento en el que el lector descubre el nombre de la señora, el del zapaterito (Loreto Rosales), el apellido de Faustino (Duque), así como el nombre de una de las sirvientas de la casa, Josefina. En esta plática, el

³ En el cuento todavía no sabemos el nombre de la mujer con la que se encuentran los fuereños; sin embargo, lo usamos para mayor claridad en este análisis.

lector se entera de que la señora se ofrece a ayudarlo al zapaterito, reponiendo lo perdido con el robo y pagando su regreso a Guanajuato. Toda esta información es, evidentemente, para él, porque los personajes ya la saben. Al lector le corresponde irse enterando poco a poco de los recuerdos del personaje narrador según la forma en que decide contarlos.

Loreto Rosales recuerda la vida en casa de la señora Blanquita, quien sostiene una relación tormentosa con un hombre que posiblemente sea aquel que la besaba en el coche. Durante su estadía en casa de la señora, el narrador es testigo de varios episodios entre los amantes, uno de los cuales, el último que él recuerda, propicia su regreso a Guanajuato.

El relato del personaje narrador sirve en el cuento como un antecedente de la relación que sostienen los amantes ciudadanos. El último episodio entre ellos está descrito a detalle. Blanca desaparece de su casa por unos instantes, cuando regresa viene “bien revolcada” (Garro, 2015: 44, porque, en un arrebato, su amante intenta atropellarla; ella, para vengarse, reta al hombre a buscarla de nuevo. Al salir de su casa para el último encuentro, el narrador decide seguir a la señora. En este punto del relato, el zapaterito refiere cómo se enteró de que Blanca había estado intentado conseguir el dinero que le había ofrecido pidiéndoselo a su amante; sin embargo, el hombre se lo ha negado. Para el personaje narrador, reconocerse efectivamente como el zapaterito es insoportable y esto lo motiva a irse con su nieto, sin despedirse de nadie, de vuelta a Guanajuato:

Se me quitó la risa. El zapaterito de Guanajuato era yo, Loreto Rosales. Me agaché bien. No quería que nadie me viera la cara. Me dio vergüenza que yo, Loreto

Rosales, pusiera a una señora en el trance de matar a martillazos al mal hombre que le negaba ¡quinientos pesos! (Garro, 2015: 49).

Hasta el desenlace del cuento, el lector se da cuenta desde dónde está contando el zapaterito. Las marcas textuales habían permitido ver que la historia se relataba desde el plano de la memoria y que estaba todo narrado por los recuerdos; cuando el narrador dice: “Por eso de buena hora agarré el camino a México” (Garro, 2015: 50) queda claro que toda la narración ocurre mientras camina de vuelta a la ciudad. En ese andar, Loreto Rosales recuerda y reconstruye para la historia de su primer viaje a la ciudad de México, en donde conoció a Blanca y fue testigo de sus amores “sobresaltados”.

2.3.4. Espacio narrativo

Los seres humanos mantienen una unión con los espacios que habitan. El espacio sitúa y da forma. En los textos de ficción, el espacio va a ser igualmente importante para delimitar la existencia de los seres que los habitan. Se entiende el espacio narrativo como el lugar donde transcurren las acciones. Generalmente, es presentado al lector por medio de la voz narrativa, que puede ser, como ocurre en el caso de este cuento, la voz del personaje principal.

Un relato de ficción puede disponer de diversos espacios para la realización de las acciones, pero siempre habrá uno que sea más importante o representativo de lo que el texto muestra. En “El zapaterito de Guanajuato”, el espacio preponderante es el de la ciudad, la hostil Ciudad de México, sus calles y sus avenidas, de las que nunca sabremos el nombre, porque para el personaje narrador que las describe son todas iguales:

La mentada avenida era como todas las calles de la Ciudad de México: cerrada por paredes y por casas, sin desembocadura al campo. La luz por allá es muy blanca y sin verdura, y a esas horas del mediodía, con los ojos sin sueño, los pies andados y el estómago limpio, cansa. En mis ochenta y dos años ya he visto mucho, pero nada tan desamparado como los medios días de la nombrada Ciudad de México (Garro, 2015: 34).

En este cuento existe un contraste entre los espacios del campo y la ciudad. Aunque el personaje narrador no se detiene a describir su lugar de origen, sí menciona algunos detalles que permiten inferir este contraste. Cuando el narrador ve por primera vez a Blanca, le sorprende su conducta: “Me dije: ‘¡Caray, aquí se besan en mitad de la calle y en plena luz del sol!’” (Garro, 2015: 34). El adverbio *aquí* permite ubicar el contraste que el narrador realiza, y que no solo va a ser en términos de acciones, sino que también se va a reflejar en la descripción de la ciudad como espacio propiamente dicho. Para el narrador, la amplitud de la ciudad, sus calles, casas y la enorme cantidad de coches resulta opresiva: “La ciudad es hosca por desconocida y todas sus calles, que son muchas, son ajenas a la tristeza de un fuereño” (Garro, 2015: 33).

Según la clasificación del espacio narrativo en espacios abiertos y espacios cerrados, en “El zapaterito de Guanajuato” se distinguen ambos. La Ciudad de México, en términos de esta clasificación, sería un espacio abierto; mientras que la casa de Blanca estaría dentro de los espacios cerrados. En el cuento, la ciudad por sus propias características espaciales (calles cerradas por paredes, sin salida al campo), se convierte para el narrador en un espacio de opresión y la casa de Blanca, que pertenece al espacio cerrado, será el lugar donde va a encontrarse más feliz: “La frescura de su casa nos consoló de la sequía de la calle” (Garro, 2015: 36). La significación de estos espacios es tan importante que el mismo personaje

narrador acepta que dejar la casa y regresar a Guanajuato va a causarle un gran dolor.

Hasta el momento en que el narrador se ve forzado a salir de la casa para ir en busca de Blanca, el lector se entera que no ha pisado la calle en varios días, es decir, que toda su estancia en la ciudad la pasa encerrado, y con eso se encuentra a gusto. Son las acciones que se desarrollan en el espacio abierto de la ciudad las que causan en los personajes algún tipo de sufrimiento. Cuando el personaje narrador abandona la casa de Blanca para regresar a su pueblo, la enorme Ciudad de México vuelve a jugarle una mala pasada: “Entré y agarré a Faustino y luego tomé el camino de regreso a Guanajuato. Hice once días, porque no hallaba la salida de la mentada Ciudad de México” (Garro, 2015: 49).

Frente a la ciudad ajena y hostil, el personaje narrador describe una casa que, aunque tiene problemas de dinero, ofrece consuelo y seguridad porque todos los que la habitan se encuentran contentos. Los espacios de afuera, los abiertos, son hostiles, como la carretera de camino a la ciudad. Estos espacios están siempre en contraste con lugares cerrados que funcionan como albergues que ofrecen protección ante lo que está afuera. El personaje narrador cuenta sobre uno de estos lugares de consuelo cuando habla de la casa del carbonero: “Hallamos albergue en la casa de un carbonero, que nos ofreció su compasión, su agua fresca y también su fuego para calentar las tortillas” (Garro, 2015: 38).

El segundo viaje de Loreto Rosales a lado de su nieto da la pauta para iniciar el relato. En “El zapaterito de Guanajuato” están presentes el relato de un primer viaje

y el encuentro furtivo entre los fuereños y Blanca como resultado de ese largo deambular por la ciudad que Loreto Rosales y Faustino realizan al ir en busca del ladrón de zapatos. Siguiendo la clasificación de Tomachevski, la Ciudad de México será un espacio cinético, cuyas calles hoscas serán propicias para representar los encuentros entre Loreto y Blanca o entre Blanca y su amante.

La ciudad ofrece desolación en sus espacios: en la Villa le roban los zapatos que quería vender, las avenidas y las calles no tienen fin e, incluso, cuando en sus sueños reconstruye la ciudad, ve a Blanca en el Hemiciclo a Juárez, buscándolo desesperada. Estos espacios contrastan con la seguridad que ofrece la casa en la que también Blanca se protege del enemigo que la acecha: “Nunca salía, estaba muy amenazada” (Garro, 2015: 41). Parece que en las calles de la ciudad no hay libertad, solo peligros y tristeza.

2.4. ANÁLISIS DEL MARCO NARRATIVO DEL CUENTO “EL ANILLO”

Este cuento narra la historia de Camila, una mujer pobre que vive con sus hijos (aunque solo se mencione el nombre de sus hijas pequeñas: Severina y Aurelia) y su marido, Gabino. Camila cuenta que ha soportado muchas desgracias en su vida. Una de ellas, la que motiva este relato, es la que le sucede a su hija Severina, quien ha sido aparentemente embrujada por Adrián.

Camila cuenta que un día lluvioso, mientras cruzaba la plaza del pueblo, encontró un anillo en la calle y decidió recogerlo porque lo considera una señal de buena suerte; mientras ella y sus hijos cenan, ella decide darle el anillo a su hija como un

regalo. Al poco tiempo, llega al pueblo un muchacho llamado Adrián Cadena, quien se encapricha con Severina.

Camila recuerda su vida como un cúmulo de tragedias que comenzaron con la muerte de su hijo mayor y reflexiona sobre su pobreza como el motivo principal de su desdicha. Un día de arduo trabajo, Camila manda a Severina por refrescos a la cantina del pueblo, "El Capricho", pasan muchas horas antes de que la niña regrese a casa lastimada y sin el anillo que su madre acababa de regalarle. Camila cuenta que desde que su hija vuelve a casa la nota triste y ve que tiene la mano muy hinchada. Después, por Aurelia, se entera que fue Adrián quien la lastimó para quitarle el anillo.

El mismo día que pierde su anillo, Severina empieza a enfermar, por lo que Camila busca un médico. Al ver que este no puede ayudarlas, y por consejo de su comadre, Camila decide consultar a Fulgencia, una curandera, quien afirma que Adrián está usando el anillo que le quitó a Severina para hacerle el mal. Fulgencia cura durante toda una noche a Severina y logra que la niña expulse por la boca un animal que entre sus patas lleva los pedazos del corazón al que se ha prendido. Camila debe recuperar el anillo, antes de tres meses, para poder curar definitivamente a Severina, de lo contrario el animal seguirá reproduciéndose en el interior de su hija hasta acabar con ella.

Camila busca a Adrián constantemente para pedir que le devuelva el anillo, pero él se lo niega siempre. Cuando Camila se entera de que Adrián va a casarse con Inés, decide buscarlo el día de la boda para pedirle nuevamente que devuelva el anillo,

pero Adrián se niega y sale de su propia fiesta. Camila lo sigue sin dejar de mirarlo a los ojos, porque el joven va caminando de espaldas; mientras lo mira, Camila parece leerle el pensamiento. Segura de que Adrián se dirige a matar a su hija, lo sigue, como hechizada por la mirada del muchacho, y, finalmente, justo en la esquina de su casa, lo mata.

Mientras la interrogan en la comisaría, Camila cuenta toda su vida como preámbulo a que la encierren por el asesinato que acaba de cometer. Al final, llega Severina para reclamarle a su madre haber matado a Adrián, lo que deja a Camila sorprendida. Inés, la viuda de Adrián Cadena, revela un detalle impactante de la relación entre Severina y Adrián: lo triste que él se sintió cuando Fulgencia le practicó un aborto a Severina, razón por la cual él decide casarse con su prima. Cuando Inés recibe la camisa de su difunto marido, encuentra cosido en el lugar del corazón, el anillo de Severina con la inscripción “Adrián y Severina, gloriosos”.

2.4.1. Personajes

El siguiente cuadro presenta a los personajes del cuento con la finalidad de comprender sus características y las relaciones que se establecen entre ellos.

Personajes en “El anillo”

Personaje	Caracterización	Clase
Camila	Mujer campesina, pobre, madre de Severina y Aurelia.	Principal
Severina	Joven, enamorada de Adrián.	Principal

Adrián Cadena	“El desconocido de Ometepec”, enamorado de Severina.	Principal
Fulgencia	Curandera.	Secundario
Aurelia	Hija más pequeña de Camila.	Secundario
Muchachos	Hijos mayores de Camila, no identificados.	Secundarios
Gabriel	Comadre de Camila.	Secundario
Leonor	Tía de Adrián.	Secundario
Inés	Prima y esposa de Adrián.	Secundario
Gabino	Esposo de Camila, padre de Severina.	Secundario

Fuente: elaboración propia a partir de *La semana de colores* de Elena Garro (2015).

Camila es una mujer que se dedica al campo. Tiene varios hijos varones, de quienes se conoce muy poco: son mayores y uno de ellos fue asesinado por los matones de un hombre rico que les robó sus tierras. También es madre de dos hijas, a las que se refiere como sus “niñas”: Severina, la mayor, y Aurelia. Camila cuenta que ha tenido una vida llena de desdicha por ser una mujer pobre. Por eso, cuando encuentra el anillo, se alegra de tener un pequeño lujo que regalarle a su hija Severina. Durante todo el relato, Camila reflexiona sobre su pobreza, el sino de su vida, y por eso la desgracia marcará todo el relato: “Somos tan pobres, que nunca hemos tenido ninguna alhaja y mi lujo, señor, antes de que nos desposeyeran de las tierras, para hacer el mentado tiro al pichón en donde nosotros sembrábamos,

fue comprarme unas chanclicas de charol con trabilla, para ir al entierro de mi niño” (Garro, 2015: 166).

El hecho de que Camila decida regalarle ese anillo a Severina permite calcular su edad y saber que es apenas una adolescente. Su madre la llama niña, pero al mismo tiempo decide regalarle una joya que asocia con la coquetería de una mujer:

¡Qué suerte la de la mujer que puede decir que sí o que no, moviendo sus pendientes de oro!
—Sí, qué suerte... —dijeron mis muchachitos.
—¡Qué suerte la de la joven que puede señalar con su dedo para lucir un anillo! —dije.
Mis muchachos se echaron a reír y yo saqué el anillo y lo puse en el dedo de mi hija Severina (Garro, 2015: 167).

Esta escena, en la que Camila y sus hijos están alrededor del comal, tiene una significación vital para el relato. Camila sugiere que ciertas mujeres, de cierta clase social, ya que tienen joyas, son capaces de decidir o escoger. Para ella, las mujeres que pueden decir sí o no y las que pueden señalar presumiendo sus alhajas tienen mucha suerte; sin embargo, no todas las mujeres pueden tener joyas. El fondo de esta escena es, todavía más terrible. Mientras Camila les habla a sus hijos, los muchachos se ríen, porque en realidad saben que, para las mujeres, la suerte, y la libertad de decidir, no solo se trata de tener joyas, que es lo que parece si se analiza superficialmente el relato. Lo que Garro intenta expresar es que en realidad las mujeres no tienen el poder de decir “sí” o “no” ni de escoger libremente. Si se analiza la escena más profundamente, se encuentra un guiño interesante. Garro utiliza el plural cuando Camila habla de sus hijos alrededor del comal y con eso denota que todos están ahí, hombres y mujeres, pero también evidencia que ellas no tienen voz ni risa, lo cual es especialmente curioso, puesto que Camila está hablando de una

libertad que le está negada a mujeres como ella y sus hijas: “Mis muchachos se echaron a reír y yo saqué el anillo y lo puse en el dedo de mi hija Severina” (Garro, 2015: 167). Aquí se vuelve a enfatizar el problema que presenta el cuento.

Todo el cuento gira en torno a estas mujeres sometidas por los hombres. Por ejemplo, cuando Camila dice que “Adrián llegó al pueblo, para caracolear sus ojos delante de las muchachas” (Garro, 2015: 167), se nota claramente que los únicos que tienen la suerte para decidir son ellos y por eso los muchachos se ríen del pensamiento ilusorio de Camila.

Como una constante de la obra garriana, en sus relatos aparecerá este personaje que representa cierto tipo de la masculinidad: hombres violentos que imponen sus deseos a la mujer, solo el hombre decide y toma lo que quiere. Camila es una “mal casada”, Inés es solamente la segunda opción de Adrián y Severina está destruida. En este cuento, las mujeres sufren al relacionarse con los hombres y no obtienen nada positivo de ellos. Al contrario, los hombres las limitan, someten y lastiman con una espantosa sensación de naturalidad que Garro pone en evidencia al introducir el objeto maldito que es el anillo. Los personajes creen que es la posesión del anillo lo que está lastimando a Severina, pero al dar información al lector sobre la verdadera naturaleza de la relación entre Adrián y Severina, Garro devela la verdadera razón del dolor femenino.

Parece que los hombres que rodean a estas mujeres son incapaces de ayudarlas o protegerlas y tampoco son capaces de hacerse responsables de sí mismos: Gabino es un borracho y maltrata a su mujer e hijos; mientras que Adrián no trabaja, se la

pasa en la cantina y su apellido es un indicativo del papel que desempeña en el cuento, pues “Cadena” denota atadura, condena. Esta carga que suponen los personajes masculinos aplica también para los hijos de Camila, quienes no pueden ni comer si no está ella para servirles, lo que hace más evidentes las complicaciones de la relación hombre-mujer que Garro presenta a menudo en sus textos.

Cuando Gabino y sus hijos se van del pueblo, las mujeres se quedan solas, lo que da pie a que Severina sea agredida por Adrián. Cuando regresan los hombres y ven el estado de Severina, ocurre algo terrible: su padre pregunta quién le ha hecho el mal, no pregunta qué le pasa, porque él también sabe lo que le ha sucedido a su hija, pero, a pesar de saberlo, no actúa ni dice más; deja que sea Camila la que se enfrente a Adrián, mientras él se queda pasivo contemplando la desdicha de su hija: “Cuando Gabino llegó con los muchachos, Severina ya empezaba a secarse. —¿Quién le hizo el mal? —preguntó Gabino y se arrinconó y no quiso beber alcohol en muchos días” (Garro, 2015: 170).

El relato de Camila comienza cuando encuentra un anillo en la calle, un día lluvioso en el que regresaba de Cuernavaca. En esta introducción, se proporcionan detalles de su vida, su esposo, la muerte de uno de sus hijos, lo que sucedió cuando Severina perdió el anillo y sus intentos por recuperarlo. Al final del relato, Camila está siendo interrogada en la comisaría por el asesinato de Adrián, al que mató creyendo defender a su hija. Cuando Camila intenta recuperar el anillo por última vez, el día de la boda de Adrián, se dirige a casa de Leonor, donde están festejando y le pide nuevamente a Adrián que le devuelva el anillo, pero este se lo niega diciéndole: “—El mal está hecho. Ya es tarde para el remedio” (Garro, 2015: 176).

Enojado y mirando fijamente a Camila, Adrián sale de la fiesta caminando de espaldas con rumbo a la casa de Severina, por lo que Camila teme por la vida de su hija:

Así salimos hasta la calle, porque él me seguía llevando, con las llamas de sus ojos. “Va a mi casa a matar a Severina”, le leí el pensamiento, señor, porque para allá se encaminaba, de espaldas, buscando el camino con sus talones. Le vi su camisa blanca, llameante, y luego, cuando torció la esquina de mi casa, se la vi bien roja. No sé cómo, señor, alcancé a darle en el corazón, antes de que acabara con mi hijita Severina... (Garro, 2015: 176).

En su interrogatorio, Camila cuenta que el día 7 de mayo, después de trabajar, manda a su hija Severina a comprar unos refrescos a la tienda del pueblo, “El Capricho”. El nombre de la cantina es interesante, porque es un indicativo del carácter de la relación entre Adrián y Severina. Cuando el joven la ve por primera vez, se dirige a Aurelia, la hermanita, para saber cosas sobre ella. Adrián consigue su capricho, a pesar de que Severina porta un símbolo de compromiso que él no respeta, sino que lo toma por la fuerza:

—¿Oye, niña, de qué está hecha tu hermanita Severina?
—Yo no sé... —le contestó la inocente.
—Oye, niña, ¿y para quién está hecha tu hermanita Severina?
—Yo no sé... —le contestó la inocente.
—Oye, niña, ¿y esa mano en la que lleva el anillo a quién se la regaló?
—Yo no sé... —le contestó la inocente.
—Mira, niña, dile a tu hermanita Severina que cuando compre la sal me deje que se la pague y que me deje mirar sus ojos.
—Sí, joven —le contestó la inocente. Y llegó a platicarle a su hermana lo que le había dicho Adrián (Garro, 2015: 167-168).

Aurelia funciona como una mensajera entre Adrián y Severina. Curiosamente, también es ella quien informa a su madre sobre algunas cosas que pasan, como que Adrián es el que lastimó la mano de su hermana para quitarle el anillo o que, borracho, lo tiró en una barranca. Esta continua comunicación entre Adrián y Aurelia

permite suponer también una relación continua entre Severina y Adrián, lo que permitiría resolver una de las incógnitas más grandes del cuento, la del animal que cada tres meses irá dejando crías en el interior de la joven. Garro parece sugerir que, mientras Adrián tenga el anillo de la joven, la relación sexual entre ellos continuará sin que Camila lo sepa; por eso, cuando Severina llega a la comisaría y se revela la verdad de su supuesto maleficio, Camila se queda sin palabras: “Severina se tapó la cara con las manos y Camila no pudo decir nada. La sorpresa la dejó muda mucho tiempo. —¡Mamá, me dejó usted el camino solo...!” (Garro, 2015: 177).

Mientras su hija va a “El Capricho”, Camila se queda pensando en su vida, en la pobreza que los rodea y la desgracia que ha caído sobre ellos. Tal vez sea esta pobreza la que no permite que Severina pueda casarse con un buen hombre. Cuando Severina regresa, su madre parece adivinar lo que le ha pasado: “Bajé mis ojos y me hallé con los de Severina, que me miraban tristes desde un pilar. —Aquí tiene su refresco —me dijo con una voz en la que acababan de sembrar la desdicha” (Garro, 2015: 169).

Son las mujeres las que saben de este tipo específico de desdicha. Al darle el anillo a su hija, Camila parece pasar la maldición de la feminidad. Aurelia también lo sabe, porque al ver a su hermana “secarse” se enfrenta a “la primera tristeza de su vida” (Garro, 2015: 173). A partir del día en que Adrián le quita el anillo, Severina comienza a enfermarse, deja de hablar y parece estarse secando. Se puede suponer que no solamente la lastimó ese día y, por eso, no puede recuperarse. Como el médico de Cuernavaca no puede ayudarla, Camila tendrá que buscar a

Fulgencia, quien “cura a la niña” (Garro, 2015: 171). Solo al final del cuento se conoce la verdad: Severina estaba embarazada y Fulgencia le practicó un aborto. Sin embargo, Garro no simplifica este hecho, sino que lo metaforiza para mostrar lo terrible y dolorosa que es en realidad esta situación:

De repente Severina se sentó en la cama y gritó: “¡Ayúdame mamacita!” Y echó por la boca un animal tan grande como mi mano. El animal traía entre sus patas pedacitos de su corazón. Porque mi niña tenía al animal amarrado a su corazón (Garro, 2015: 171-172).

El problema no termina ahí, porque Fulgencia dice que el animal dejó crías en el corazón de Severina. Es curioso que el anillo sea el símbolo con el que Garro representa esta violenta y prohibida relación sexual entre Adrián y Severina, porque, al ser una alianza, representa el matrimonio, la unión permitida que, en cambio, para estos amantes es una unión terrible impuesta por el destino, ya que el anillo llegó a ellos por una funesta casualidad. El cuento entonces será el relato de los intentos de Camila para recuperar el anillo, sin saber que entre los dos jóvenes existe una relación que ella ignora: “Severina se está secando, porque fue hecha para alguien que no fuiste tú. Por eso le has hecho el maleficio. ¡Hechicero de mujeres!” (Garro, 2015: 175, 176).

Con el anillo, Adrián mantiene suya a Severina, prueba de ello es que él lo guarda y ha mandado grabarlo. Resalta esta inversión que Garro hace de la significación del anillo. Camilla le regala a su hija el anillo aun cuando ella misma dice en el cuento: “Ya sabe, señor, que lo único que la gente regala es el mal” (Garro, 2015: 171) y Adrián usa ese mismo símbolo para mantener a Severina sometida a su deseo.

En “El anillo”, esta cara adversa del amor se combina con elementos del cuento de terror para traer a juego la idea del mal. Este es un relato de la pasión amorosa que lleva a la muerte, cuyo desenlace será inesperado. Garro incluye la idea de una maldición, obtenida por azares del destino, y un objeto maldito que llega a manos de sus protagonistas para alterar su mundo. El anillo adquiere características de un ser viviente, lo cual pone de manifiesto que no es un objeto cualquiera, porque su presencia es en sí misma extraña: “Parecía una serpentita de oro, bien entumida por la frescura del agua [...]. Estaba bien frío y no tenía ninguna piedra: era una alianza. Se secó en la palma de mi mano y no me pareció que extrañara ningún dedo, porque se me quedó quieto y se entibió luego” (Garro, 2015: 166). Cuando Camila encuentra el anillo, este parece estar esperándola, como si estuviera destinado a ser de ella: “Iba yo empinada para guardar mi cara de la lluvia, cuando vi brillar mi desgracia en medio del agua que corría entre las piedras (Garro, 2015: 165-166). Desde el presente de la enunciación, al hacer el recuento de su historia, Camila deja ver el carácter maldito del anillo. Severina y Adrián, unidos por este anillo, serán consumidos por la pasión de amor que, de tan devastadora, arrastrará a los otros personajes.

2.4.2. Narrador

Casi toda la narración corre a cargo de la voz de Camila, quien, al recordar su vida, construye el relato. Mediante una analepsis, se propone explicar el asesinato, pero sucede algo muy interesante en la forma en la que ocurre el relato, puesto que va alargando la desdicha que la persigue: “Siempre fuimos pobres, señor, y siempre

fuimos desgraciados, pero no tanto como ahora en que la congoja campea por mis cuartos y corrales” (Garro, 2015: 165).

Cuando Camila termina de contar su historia, aparece la voz del narrador para explicar la situación en la que se encuentran los personajes del cuento y delimitar la escena en la comisaría. Camila, Gabino y los deudos de Adrián están en el mismo espacio escuchando el relato. Es el narrador el que describe la escena: la confesión y la condena de Camila, la llegada de Severina, las reacciones de los personajes y el relato de Inés. El narrador, como suele suceder en la narrativa garricana, es una figura que permite jugar con el tiempo y el espacio narrativos. En el presente narrativo de este cuento no acontece casi nada. Camila está en la comisaría contando lo que sucedió antes de la muerte de Adrián. Todo el cuento es un recuerdo, impresiones contadas, pero esto se ignora hasta el final del cuento, con la aparición de la voz narrativa que describe lo que está pasando. La voz narrativa de los cuentos de Garro delimita los juegos espaciotemporales de la narración: “Camila guardó silencio. El hombre de la comisaría la miró aburrido. La joven que tomaba las declaraciones en taquigrafía detuvo el lápiz. Sentados en unas sillas de hule, los deudos y la viuda de Adrián Cadena bajaron la cabeza. Inés tenía sangre en el pecho y los ojos secos” (Garro, 2015: 176). El narrador describe todo y deja que los personajes dialoguen para completar la información que Camila no tenía y con la que el lector comprende la naturaleza de la relación entre Adrián y Severina. Es importante considerar que Camila no sabe cuál es la relación entre su hija y Adrián; por eso, el cuento no la explica, sino que el lector debe inferirlo y lo confirma cuando el narrador permite la intervención de Inés en el relato.

2.4.3. Tiempo narrativo

El relato de Camila tiene lugar en la comisaría del pueblo, el mismo día de la muerte de Adrián. En su historia, la mujer cuenta su vida, desde lo que sucedió años antes con su hijo mayor, asesinado por “los pistoleros de Legorreta” (Garro, 2015: 166), hasta el día en que encontró el anillo camino a su casa y que marca una nueva serie de desgracias en su vida. Camila inicia aceptando que la pobreza siempre ha estado en su vida solo que ahora, la desgracia la cubre a ella y también a sus hijos, como si la maldición de la miseria lo abarcara todo. En una especie de tiempo acumulativo, en el que la analepsis de Camila la regresa al pasado para ir contando sus desgracias, el personaje en su monólogo regresa el tiempo para ver su vida al presente para conocimiento del lector:

¡Mírate, Camila, bien fregada! Mira a tus hijos. ¿Qué van a durar? ¡Nada! Antes de que lo sepan estarán aquí sentados, si es que no están muertos como mi difuntito asesinado, con la cabeza ardida por la pobreza, y los años colgándoles como piedras, contando los días en que no pasaron hambre” ... Y me fui, señor, a caminar mi vida. Y vi que todos los caminos estaban llenos con las huellas de mis pies. ¡Cuánto se camina! ¡Cuánto se rodea! Y todo para nada o para encontrar una mañana a su hijito tirado en la milpa con la cabeza rota por los máuseres y la sangre saliéndole por la boca (Garro, 2015: 168,169).

La pobreza juega un rol importante en el cuento. Generalmente, la obra garricana trata de representar la vida de las mujeres en condiciones precarias, mujeres que deben sobrevivir en un mundo que, por alguna razón, les es adverso. En este caso particular, se trata de mujeres de clase baja, cuyo sino es la pobreza. Camila hace mucho énfasis en que su condición de pobre ha propiciado que sea víctima de la desgracia. En ocasiones, parece que intenta justificar con esta misma condición el hecho de haber matado a Adrián, como si la serie de eventos que la ha llevado a la

desgracia sea una maldición de la que no habría podido escapar de ninguna manera: “Me puse a mirar cómo el patio estaba roto y lleno de polvo. Ser pobre, señor, es irse quebrando como cualquier ladrillo muy pisado. Así somos los pobres, ni quién nos mire y todos nos pasan por encima” (Garro, 2015: 168).

2.4.4. Espacio narrativo

Como casi todos los cuentos de *La semana de colores*, el espacio en el que se desarrolla el cuento es un pueblo rural de México del que se desconoce ubicación y nombre, pero será caracterizado como un espacio abierto. Dentro del cuento, también se encontrarán algunos espacios cerrados. El siguiente cuadro ofrece una clasificación de los espacios del cuento para analizar su función.

Espacios narrativos en el cuento “El anillo”

Espacio	Tipo	Función
Pueblo	Abierto	Espacio en el que mayormente interactúan los personajes, sus calles traen desgracia a Camila y son el escenario donde Adrián deambula hasta ver a Severina. En sus calles muere Adrián.
Casa de Camila	Cerrado	Enmarca la desdicha de Severina, aquí Fulgencia la “cura” del mal que la aqueja.
Casa de Leonor	Cerrado	Lugar en el que se realiza la boda de Adrián e Inés.
Cantina “El capricho”	Cerrado	Lugar de encuentro para los personajes del pueblo. Cumple una doble función, porque es una tienda de conveniencia y también una cantina.

Comisaría	Cerrado	Lugar de la enunciación. Aquí se da la totalidad del relato de Camila.
-----------	---------	--

Fuente: elaboración propia a partir de *La semana de colores* de Elena Garro (2015).

Es curioso que Adrián aparezca por el pueblo “caracoleando” sus ojos frente a las mujeres, deambulando por las calles, sin trabajo fijo y que la mayor parte de su tiempo la pase en la cantina cuyo nombre, “El capricho”, hace referencia directa a la relación que existe entre él y Severina.

Pareciera que estos espacios determinan a los personajes y a la historia. Son espacios que contienen y direccionan la trama, como sucede al final del cuento, en la comisaría, desde donde Camila cuenta su relato y donde se conocen los terribles detalles de la relación entre los amantes. Garro sitúa la voz narrativa del cuento en este espacio cerrado en el que clarifica el misterioso animal que está matando a Severina, así como el paradero del anillo.

2.5. ANÁLISIS NARRATIVO DEL CUENTO “ERA MERCURIO”

En una primera lectura, el cuento “Era Mercurio” parece ser una anécdota muy simple, pero, como suele suceder en las obras de Elena Garro, la gran capacidad creadora de la escritora se hará presente en la simbología escondida entre la trama. En el cuento, Javier recuerda los días previos a su casamiento en los que se “reencuentra” con una mujer a la que no ha conocido, pero con la que imagina una vida pasada. Las múltiples apariciones de esta misteriosa mujer llevan a Javier a dudar sobre las razones por las que va a casarse con Ema y comienza a evitar a su prometida buscando la manera de romper su compromiso. En ese estado mental, Javier se atreve a acercarse a la desconocida en uno de sus encuentros fortuitos,

exactamente el día antes de su boda. Después de hacer el amor, él regresa a su casa y, al ver a su madre, recuerda, con horror, que ese día va a casarse. Javier y Ema se casan. En la iglesia, entre los invitados que los felicitan, la mujer misteriosa se aparece una última vez para besar al novio.

2.5.1. Personajes

Javier, cuyo apellido se desconoce, es un hombre joven a punto de casarse, quien, a través de un monólogo interior, relata la historia ocurrida antes de su boda. Él es el encargado de mostrar todo lo que ocurre en el universo ficcional del cuento.

La primera interacción de Javier es con su madre y cuenta lo que la señora piensa de su futura nuera y cómo esa plática lo irrita. Mediante este tipo de interacciones entre los personajes, se irán delineando algunas características tanto de sus personalidades como del contexto en el que se mueven. Durante todo el relato, el discurso de su madre, en general, el discurso de “sus mayores”, estará acompañando al personaje narrador para poner al lector en contacto con el contexto social, cultural y político del cuento.

En este punto de la narración aparecerá un poco la figura de Ema, la prometida de Javier. Desde ese momento se nota la percepción del lazo matrimonial como un acto de resignación: “Mi madre estaba satisfecha, todos estaban satisfechos y yo me dejaba llevar por los acontecimientos que se precipitaban con una velocidad peligrosa” (Garro, 2015: 237).

Otros personajes del relato, don Ignacio, don Joaquín y el tío Roberto están descritos en el cuento a partir de sus discursos reproducidos por la memoria del

personaje narrador. Estos tres hombres (y también las palabras de su madre sobre Ema) serán quienes construyan la idea de matrimonio que tiene el joven prometido y representarán la convención de la que busca escapar: “¿Y si yo renunciara a la boda habría la misma protesta? Me hundí en el sillón: me faltaba valor” (Garro, 2015: 235).

Las palabras de los personajes permiten comprender su personalidad y hasta su pertenencia sociocultural, así sucede en toda la obra garricana. En “Era Mercurio”, los adultos que rodean a Javier son quienes le transmiten al joven una idea muy superficial del matrimonio que le permite a Garro concebirlo como la antítesis del amor. Estos personajes, sobre todo la madre y el suegro, que funcionan como referentes sociales para sus hijos, explican el matrimonio en términos de utilidad. Los comentarios de estos personajes logran que Javier dude e intente romper el matrimonio que para él parece más una condena. En la breve interacción que Javier tiene con su suegro, queda claro que Javier está obligado al matrimonio. Durante su visita en la oficina de don Ignacio, comienza su infructuoso intento por escapar: “—¡Perdóneme, Javier!... ¿Ya se iba?... No pude llegar antes... —me dijo una voz jovial que me arrastró por el corredor: era don Ignacio” (Garro, 2015: 233).

Javier es quien habla y transmite la voz de los personajes. Él, al igual que los personajes con los que interactúa (su madre, don Ignacio, Ema), se encuentra determinado por el contexto social al que pertenece. Precisamente, esa pertenencia es la que los caracteriza. El entorno de Javier denota un estatus económico alto, porque se desenvuelve en un ambiente urbano destinado para gente de cierta clase social, como el club de tenis, la casa de su prometida o el despacho de su

suegro. En repetidas ocasiones, Javier afirma que se siente atrapado por la vida que lleva y a la que de alguna manera lo ha arrastrado el peso de las costumbres y modos de vida de su clase social. Su matrimonio con Ema es otra de esas situaciones sociales en las que se ve envuelto sin poder escapar: “Me iba a casar y nunca había pensado en que el amor fuera otra cosa que lo que Ema me ofrecía. ¿Qué me ofrecía? Una presencia terca y una fortuna...” (Garro, 2015: 236).

Hasta que se encuentra a la mujer metálica, Javier es capaz de reflexionar sobre su falta de libertad. Garro une este aprisionamiento con el contexto político del México de la década de los 60 en el que la propia autora figuraba. Javier, arrinconado por su inminente matrimonio, ve en Madrazo, el político que renuncia, una inspiración para renunciar él mismo a mantener un matrimonio que se realiza en términos de conveniencia, asunto que no solo él reconoce, sino que le es transmitido por “sus mayores” como parte de una normalidad que deja de lado la libertad, la belleza y el amor.

Después de dejar a su madre, Javier se encuentra con el personaje central en el relato: la mujer metálica. Para él, este encuentro será una especie de “reencuentro”, porque él recuerda haberla conocido en Nueva York, aunque contradictoriamente también acepta que nunca ha estado en dicha ciudad. Pareciera que la mujer está en la mente del personaje narrador, así también sus encuentros previos y los diálogos que mantiene con ella: “—En el Museo Metropolitano de Nueva York— me dijo ella sin volver la cabeza y sin mover los labios. En realidad, no me lo dijo... aunque no estoy muy seguro. Más bien pienso que yo mismo lo recordé” (Garro, 2015: 231).

Con lo que el cuento nos ha mostrado hasta ahora, en voz del personaje narrador, es posible afirmar que Ema y la mujer metálica van a funcionar en oposición la una a la otra. Ema representa la aceptación del mundo superficial y lleno de convenciones del que Javier buscará huir sin lograrlo; en cambio, la mujer metálica lo deslumbra con su misterio y su belleza, por lo que en sus encuentros Javier se altera de manera momentánea, pero sin dejar de ser muy evidente el orden de lo cotidiano en el que está inmerso. La forma en la que se describe a la mujer metálica revela su cualidad disruptiva. Al salir de su primer encuentro en el elevador y ver a su suegro, el personaje narrador comenta: “Acababa de perder algo precioso, algo irrecuperable...” (Garro, 2015: 234). Todo el relato estará fincado sobre esa cualidad “escurridiza” del amor y la belleza encarnados en la mujer metálica.

Al comparar a la mujer metálica con Ema, Javier puede confrontar su mundo, superficial y aparente, con otro que le está completamente vedado. En este relato, las mujeres con las que Javier se relaciona pertenecen a alguno de estos dos mundos opuestos: Ema representa la convención social; la mujer metálica, la libertad, el amor y la belleza. La alternancia de ambas figuras femeninas trastoca la vida y la percepción de Javier sobre la realidad que lo rodea, sin que esta nueva perspectiva lo desconcierte, sino que la ve como una posibilidad del contexto en el que vive: “El mundo no era tan aparente como parecía, existía otro mundo imprevisto, que era el revés del mundo en el que yo vivía. Me pareció que ese mundo era inalcanzable para mí, carecía de la clave para penetrarlo” (Garro, 2015: 236).

El primer encuentro con la mujer metálica introduce en el relato una serie de hechos que acentúan la monotonía en la que Javier ha existido hasta ese momento. La mujer metálica está asociada en el relato al elemento químico: “Según algunas tradiciones occidentales, el mercurio es la simiente femenina y el azufre la simiente masculina: su unión subterránea produce los metales y por su relación con el azufre también puede usarse para representar las relaciones entre hombres y mujeres” (Chevalier, 1986: 706). El mercurio es un símbolo de la alquimia que está representado por lo húmedo y lo pasivo. Los chinos lo conocen como “plata líquida” y lo asocian al elemento agua, características que también presenta la mujer misteriosa del relato: “La tomé en mis brazos y la sentí fría y líquida: como si abrazara a un río” (Garro, 2015: 240). En la India, el mercurio “es alimento de inmortalidad, pero también símbolo de liberación” (Chevalier, 1986: 706).

En su sentido astrológico, el mercurio simboliza “la manifestación de la vida en nuestro mundo transitorio. Mercurio es esencialmente un principio de ligazón, de intercambio, de movimiento y de adaptación” (Chevalier, 1986: 706). Su naturaleza dual permite la confrontación de contrarios, lo que es considerado un atributo de la inteligencia que afirma el mundo de la razón. El denominado “proceso mercurial” permite a la humanidad alejarse de la subjetividad: “Sobre este terreno se edifica la socialización del ser humano con la asimilación de las costumbres y convenciones sometidas a las reglas de la lógica” (Chevalier, 1986: 706).

La simbología del proceso mercurial explica cómo Javier termina cediendo a la presión casándose con Ema, aun sabiendo que su matrimonio es equivalente a una condena: “Nunca más hallaré la veta... porque ahora sé que ella era Mercurio”

(2015: 243). Es curioso este final del cuento, donde se refiere a la mujer misteriosa como si se tratase del dios de la mitología, Mercurio (Hermes), quien es “el mensajero de los dioses”, el que encadena a Prometeo y el “encargado de conducir a los infiernos las almas de los muertos”. Su atributo más interesante para este análisis es su representación alada, que Garro retoma directamente para caracterizar a la mujer metálica: “Su tarje era del color del helado, no tenía mangas, sino dos volantes casi geométricos que más bien parecían alas pequeñas y erguidas [...] Después, muy despacio, se bajó los tirantes del traje que formaban las alas que parecían nacer de sus hombros” (2015: 239-240).

La caracterización de la mujer metálica exalta su condición de extraordinaria. No parece humana, no pertenece a este mundo, está asociada a lo espacial: “Quedó desnuda iluminando la habitación como una estrella radiante y mirando con sus ojos de estatua el techo bajísimo de su habitación” (Garro, 2015: 240-241).

Las características mercuriales de la mujer metálica van a permitir a Garro simbolizar el deseo y la belleza que para Javier están negadas, por lo que su aparición será equiparable a un umbral desde donde el personaje narrador podrá atisbar un mundo paralelo al suyo. Javier comienza su enunciación diciendo: “Ahora estoy seguro de la primera vez que la vi” (Garro, 2015: 229), es decir, ahora ya tiene conocimiento, simbólicamente Mercurio es el planeta cuya cercanía al Sol le confiere el poder del *Logos*, el espíritu de la razón y la iluminación del mundo (Chevalier, 1986: 706). De esta forma, sus encuentros tienen como finalidad mostrar que el mundo no es como parece ser.

Para Javier, tener a la mujer metálica le permite cuestionar el entorno en el que vive. Este cuestionamiento se une sutilmente en el cuento con los titulares que anuncian la renuncia de Madrazo. Esta inserción de las preocupaciones políticas y sociales es un recurso fascinante en la escritura de Garro. Un lector informado podrá desentrañar las inclinaciones o simpatías de la escritora, pero tampoco se necesita conocer el contexto, porque el cuento da la información necesaria al unir la renuncia de un político a las dudas de un joven sobre su boda. Javier adquiere conocimiento de su propio mundo al cuestionarlo. Ahora puede ver cosas que de tan ordinarias le habían pasado desapercibidas toda su vida:

—¡Madrazo nos quería llevar a los tiempos del Trompudo!... —las palabras altisonantes del despacho golpearon los cristales como goterones de engrudo. Eran palabras que oía desde mi infancia: “Trompudo”, “manada de indios”, “me puso un cuatro”, “con la mordida lo arreglé” ... Ahora los tres hombres repetían una y otra vez ese lenguaje obtuso (Garro, 2015: 234).

A pesar de que Javier no esté familiarizado con la dimensión de la belleza que se le ofrece, la aparición de la mujer metálica llega justamente en el momento en que él está más a la deriva. Lo extraordinario de sus encuentros surge del deseo reprimido y la superficialidad en la que parecen vivir las personas como Javier.

La mujer metálica altera a Javier, pero no logra cambiarlo del todo, lo que contribuye a hacer más aplastante, más terrible, la vuelta a lo cotidiano, donde su matrimonio es representado como una tumba: “En Acapulco no he visto absolutamente nada. Ema me cubre como una espesa capa de tierra, inmovible a cualquier milagro. Sé que no voy a recuperarla, es el castigo por haber renunciado a la belleza” (Garro, 2015: 243).

El siguiente cuadro representa la caracterización de todos los personajes del cuento con la finalidad de comprender mejor las relaciones que se establecen entre ellos.

Relación de personajes en el cuento “Era Mercurio”

Personaje	Caracterización	Clase
Javier	Hombre joven, prometido de Ema.	Principal
Mujer metálica	“Cabellos cortos, casi plateados, nariz recta”, alta, delgada.	Secundario
Ema	Joven, no muy bonita pero virtuosa, de familia “acomodada”.	Secundario
Madre de Javier	Molesta a su hijo con comentarios impertinentes sobre Ema.	Secundario
Don Ignacio	Padre de Ema, hombre rico.	Secundario
Madre de Ema	Solo mencionada una vez en el cuento, como acompañante de su hija cuando va a comprar el ajuar de novia.	Secundario
Tío Ricardo	Tío paterno de Javier, hombre gordo, político, “muy listo para robar”.	Secundario
Don Joaquín	Socio del tío Ricardo, hombre gordo.	Secundario

Carlos Madrazo	Político mexicano, su renuncia inspira a Javier para dejar a Ema.	Secundario
----------------	---	------------

Fuente: elaboración propia a partir de *La semana de colores* de Elena Garro (2015).

2.5.2. Narrador

En “Era Mercurio”, el narrador se presenta como una persona concreta. Se trata del “protagonista de la acción”, como lo define Tomachevski. Javier es el narrador de esta historia. Los acontecimientos se conocen a través de su voz, que es su memoria. Él relata desde sus recuerdos (reales y posibles). Casi como sucede con el narrador de “El zapaterito de Guanajuato”, Javier, al recordar, se convierte en personaje narrador.⁴

Mediante un monólogo interior Javier recuerda sus encuentros con la mujer metálica, los que vive antes de la boda y los que parecen estar solamente en su mente. Mientras recuerda estos momentos, transmite también sus interacciones con los otros personajes, sus voces, sus características, que ocurren en el ámbito de lo cotidiano, a la par de los preparativos para la boda.

El personaje narrador recoge todos los acontecimientos y los ordena de manera lineal para explicar cómo llegó al momento en el que está actualmente. El presente de la enunciación es la luna de miel, junto a su esposa. Finalmente condenado, Javier recuerda que la vida que le espera es el resultado de su anti-renuncia, es decir, de su renuncia a la belleza y no a la convención que lo mantiene aprisionado.

⁴ Ver apartado 2.3.1.

2.5.3. Tiempo narrativo

El tiempo narrativo del cuento parece estar dividido en tres niveles: 1) el tiempo presente del personaje narrador, en Acapulco; 2) el tiempo pasado de los días previos a su boda con Ema y 3) un tiempo posible en el que Javier y la mujer metálica recuerdan que pudieron haber vivido, pero que existe solo como una posibilidad.

El tiempo del cuento es una analepsis en la que el personaje narrador relata sus recuerdos. Gérard Genette afirma que existe una discordancia entre el orden temporal de la narración y el de la historia. La analepsis es una de las formas en la que se expresa esta discordancia temporal (Genette 1989: 103), es decir, en cada texto existen dos órdenes temporales. En “Era Mercurio”, Javier inicia así: “Ahora estoy seguro de la primera vez que la vi” (Garro, 2015: 229). Después, cuenta la historia (cuyos acontecimientos están ordenados cronológicamente) en la que introduce otras dos analepsis (recuerdos posibles) de la mujer metálica. Solo hasta el final de la enunciación, se sabe que el narrador está en Acapulco junto a Ema.

María Isabel Filinich explica este fenómeno narrativo por el cual Garro permite conocer primero el tiempo de la historia y después el tiempo de la narración: “El discurso, decíamos, acerca especialmente dos acontecimientos temporalmente lejanos en el plano de la historia o, en otros términos, el discurso reúne lo que la historia separa” (Filinich, 2009: 15). Este recurso tiene como finalidad producir un efecto de sentido en el texto, “Era Mercurio” este remite directamente a la circularidad del relato en la que el lector conoce toda la historia para finalmente enterarse desde dónde le han estado contando los acontecimientos.

Si bien no hay cambios bruscos en la temporalidad de la historia, como sí sucede en otras obras de Garro, en “Era Mercurio” existe una temporalidad especial, que puede entenderse desde lo propuesto por María Isabel Filinich en “Tiempo percibido y narración literaria” como una “analepsis sobre analepsis” (2009: 13), en la que Javier ubica aquellos recuerdos que tiene de la mujer metálica, no los de los días previos a la boda, sino los que solo están en su imaginación, es decir, los recuerdos que no sucedieron como hechos reales, pero que al ser “experimentados” en la memoria adquieren una cualidad especial de realidad:

Más bien pienso que yo mismo lo recordé. Ella estaba de pie en las escalinatas de piedra, escrutando el cielo blanco, del cual caía una nieve pulverizada y blanquísima, que enriquecía sus cabellos de un halo centelleante y envolvía los muros y los troncos negros de los árboles del Central Park. «Es una mujer metálica», me dije aquella vez, contemplando su nariz helada y sus brazos cruzados. Su abrigo de pieles estaba constelado de escamas metálicas formadas por la nieve y toda ella relucía como una alhaja cincelada en platino, presidiendo el derrumbe de nieve... (Garro, 2015: 231).

Los recuerdos del tiempo posible funcionan como contrapartida a la relación entre Ema y Javier, porque están asociados al amor y ayudan a la caracterización de la mujer metálica; además, unen el tiempo posible con el tiempo de la historia, porque Javier constantemente regresa de ellos al tiempo pasado. Estos dos momentos del relato son la “analepsis sobre analepsis” que Filinich considera como variante de la analepsis tradicional:

“¡Qué bonita!”, pensé y me sentí muy desdichado. Una vena azul pálido subía por su cuello como un camino delicado y se perdía entre la oreja y los cabellos claros. “Ya he visto ese camino”, me dije sintiendo que una delicia fría me soplaba en la nuca. Recordé el balcón, era estrecho, de piedra, y ella estaba allí. Me acerqué por detrás para besar la vena azul de su nuca que se confundía con el cielo que entraba apenas por la rendija abierta de la torre; antes de que mis labios alcanzaran su piel, ella se lanzó por el aire. Abajo estaban los pinos recamados de nieve y yo transido como un viudo joven,

permanecí de pie, llorando sin lágrimas mi desdicha, que ahora en el elevador se volvió insoportable (Garro, 2015: 232).

El tiempo presente, el de la enunciación, es el de la luna de miel en Acapulco, desde donde el personaje narrador evoca los otros dos tiempos: el pasado (analepsis) y el “tiempo posible” (analepsis sobre analepsis) que construyen la trama. El siguiente cuadro explica los tres tiempos del relato y los acontecimientos que pertenecen a cada tiempo.

Clasificación del tiempo narrativo en “Era Mercurio”

Nivel	Tiempo	Recurso narrativo
Presente	Tiempo de la enunciación de Javier en Acapulco.	Narración en primera persona
Pasado	Días previos a la boda. Encuentros con la mujer metálica. Boda. Último encuentro con la mujer metálica.	Analepsis
Tiempo “posible”	No es un tiempo real; sin embargo, Javier recuerda ciertos acontecimientos como si realmente hubieran sucedido, ya que la mujer metálica se lo cuenta. Para los personajes, aunque esos acontecimientos no sucedieron, basta con la posibilidad de su existencia.	Analepsis sobre analepsis

Fuente: elaboración propia a partir de *La semana de colores* de Elena Garro (2015).

2.5.4. Espacio narrativo

En “Era Mercurio” se presenta un espacio urbano. En la mayoría de sus espacios cerrados, Javier intenta escapar de su vida y de su prometida. La representación de las calles de la Ciudad de México se muestra como unas rutas de escape que unen los lugares cerrados donde Javier se encuentra con la mujer metálica.

Javier y la mujer metálica se encuentran durante todo el cuento. El primer encuentro sucede en el elevador del edificio donde don Ignacio tiene su oficina. Por un breve momento, el elevador parece convertirse en una nave espacial a punto de saltar al firmamento: “El elevador iba tan de prisa como una flecha y en ese instante atravesaba el cielo igual a un cohete. Los números del tablero saltaron en desorden y luego se quedaron fijos en el número 14. El elevador se detuvo. También yo me detuve” (Garro, 2015: 232-233). Esta descripción permite reafirmar las características espaciales de la mujer: “su perfume intenso y metálico [...], sus cabellos casi plateados” (Garro, 2015: 230-231). Además, en este primer encuentro, Javier recuerda los acontecimientos del tiempo posible, como si el levador-cohete funcionara como un dispositivo que altera el tiempo.

El segundo encuentro con la mujer metálica ocurre en Sanborns, en el departamento de perfumería: “Volví a ver a la joven del elevador: llevaba un hermoso frasco de sales de baño, nítido y translúcido como ella” (Garro, 2015: 236).

El tercer encuentro tiene lugar después de un fenómeno meteorológico extraño: “Una mañana el cielo del zócalo se abrió en un hermoso túnel por el que desfilaron figuras luminosas e imprevistas, que en unos segundos se convirtieron en figuras

de azogue” (Garro, 2015: 237). Al salir del Departamento Central, Javier vuelve a cruzarse con la mujer del elevador y comenta que los encuentros con ella son algo ya habitual: “Se me había hecho costumbre encontrarla. La veía por todas partes: en el Paseo de la Reforma, en una calle solitaria de las Lomas; en las canchas de tenis. Su silueta plateada se me había hecho familiar y si no fuera por la proximidad de mi boda, la hubiera abordado (Garro, 2015: 237). Todos estos encuentros, enmarcados en los espacios urbanos de la Ciudad de México, hacen suponer que esta mujer está en todas partes, o quizá solo existe en la mente de Javier, manifestándose en la angustia que siente por su inminente matrimonio.

El último encuentro, en la cafetería del cine París, es el único en el que Javier se atreve a abordar a la mujer misteriosa, curiosamente se da en la víspera de la boda. Javier lleva a la mujer metálica a Coyoacán, a una casa subterránea, donde pasan la noche; a la mañana siguiente, el personaje narrador despierta sobresaltado: “Algo feroz me empujó de la cama. Me vestí de prisa y ya vestido me acerqué a la joven que de pie en el taburete me miraba. Abracé sus rodillas cristalinas y me fui...” (Garro, 2015: 242).

Cuando Javier llega a su casa, recuerda que es el día de su boda. Su madre lo recibe pensando que viene de su “despedida de soltero”, solapando esa vieja tradición que evidentemente está también confrontada al amor: “Me recibieron los olores conocidos de mi casa y la voz de mi madre que en ese momento estaba desayunando. Aterrado, recordé que ese día me casaba. —Pillo... ¿cómo estuvo la despedida de soltero?” (Garro, 2015: 242).

Existe también mención de otros espacios ciudadanos en Nueva York, que son recuerdos de lugares “posibles” en los que los personajes nunca han estado.

El siguiente cuadro ofrece una clasificación de los espacios del cuento para analizar su función dentro del cuento.

Clasificación del espacio narrativo en el cuento “Era Mercurio”

Espacio	Clasificación	Función
Ciudad de México	Abierto	Contexto cultural y político de 1965.
Despacho de don Ignacio, “oficina de muebles de cuero rojo”	Cerrado	Símbolo del poder político y económico de las familias de Javier y Ema.
Paseo de la Reforma	Abierto	Tapizado con titulares de la noticia de la renuncia de Madrazo. Avistamiento de la mujer metálica.
Calle Madero	Abierto	Javier la toma de camino a Sanborns para escapar de Ema.
Sanborns	Cerrado	Javier entra para estar “fuera del alcance” de Ema. Encuentra a la mujer metálica en el departamento de perfumería.

Zócalo	Abierto	Pasan cosas fantásticas que desaparecen sin explicación aparente, alusivas al mercurio (“figuras de azogue”).
Canchas de tenis	Abierto	Javier ve a la mujer metálica.
Una solitaria calle de Las Lomas	Abierto	Javier ve a la mujer metálica.
Sala de cine	Cerrado	Lugar donde Javier se esconde de Ema, “salas oscuras”.
Casa de la calle de Montes Cárpatos	Cerrado	Casa de la familia de Ema.
Cafetería de cine París	Cerrado	Último lugar donde ve a la mujer metálica.
Casa en Coyoacán	Cerrado	Casa blanca, habitación blanca de la mujer metálica.
San Antonio	Abierto	Ciudad a la que Ema va a comprar su ajuar.
Central Park	Abierto	Lugar “posible” donde Javier imagina ver a la mujer metálica.
Museo Metropolitano de Nueva York	Cerrado	Lugar “posible” donde Javier imagina que conoció a la mujer metálica.
San Jacinto	Cerrado	Templo donde Ema y Javier se casan.

		Último lugar donde se ve a la mujer metálica.
Acapulco	Abierto	Luna de miel, aquí Javier pierde por completo la esperanza de ver a la mujer metálica y se resigna al matrimonio.

Fuente: elaboración propia a partir de *La semana de colores* de Elena Garro (2015).

CAPÍTULO 3. REPRESENTACIONES DEL AMOR DESGRACIADO EN LA SEMANA DE COLORES DE ELENA GARRO

La temática amorosa de Elena Garro es evidente en cinco de los trece cuentos que componen *La semana de colores*: “La culpa es de los tlaxcaltecas”, “¿Qué hora es?”, “El zapaterito de Guanajuato”, “El anillo” y “Era Mercurio”. Cada uno de estos cuentos aborda el amor como tema, con las características del amor desdichado que ya se han mencionado.

A continuación, se analiza cómo aparece el amor y cuál es su función en cada uno de los cuentos seleccionados. En estos, la visión del amor está representada de modos diversos y lleva a múltiples resultados. Al parecer, el amor no es una sola cosa, sino que, como sucede regularmente en la obra garriana, puede tener muchas formas de representación.

3.1. EL AMOR Y EL FUROR AMOROSO

Los teóricos del amor lo analizan en relación con la pasión y el erotismo. La concepción de este sentimiento en los cuentos de Elena Garro se representa como una fatalidad imposible de eludir. El amor desdichado del que habla Rougemont es el que va a permear en la narrativa de Garro. Incluso, las parejas que sí se “encuentran” deben vencer miles de obstáculos, porque en los cuentos ese amor estará constantemente bajo amenaza. Garro, como ya hemos visto, se nutre de la misma fuente que alimenta la literatura occidental.

En los textos narrativos analizados no hay un amor tranquilo, realizado ni feliz. Ni siquiera los amantes que sí se juntan, como Laura y el primo marido, logran realizar

su amor porque al encontrarse desaparecen. Lo anterior quizá indica que el amor no puede cumplirse en el plano de la realidad histórica, ni en el de la realidad ficcional, por lo cual, para estar unidas, las parejas deben irse a un lugar indeterminado. Este lugar quizá sea la muerte. Si se considera lo postulado por Rougemont, se entiende por qué es más interesante leer historias de amor desgraciado que las de amor pleno; es comprensible entonces que el amor feliz deba situarse fuera del relato. Cuando los amantes se encuentran, Garro los manda a otro tiempo. La autora ofrece su propia versión del “vivieron felices para siempre”; sin embargo, lejos de mostrar que las parejas pueden ser felices, decide centrarse en los personajes que se quedan, los condenados a vivir el amor obstaculizado.

De este modo, las parejas que se conforman en el tiempo histórico de los relatos de Garro (Laura y Pablo, Ignacio y Lucía, Blanca y su amante) están condenadas a la infelicidad. Las dos primeras parejas, además, están unidas por un matrimonio fallido. La dinámica textual que Garro dispone para la representación del amor desgraciado es sencilla: dentro del tiempo histórico “aparece” un personaje que desencadena una serie de eventos que alteran el universo que los rodea. Estos personajes (primo marido, Lucía Mitre, Mujer Metálica) traen consigo la misión de la espera. En “La culpa es de los tlaxcaltecas”, el primo marido se presenta para restaurar el tiempo verdadero y, en lo que eso sucede, ellos esperan. En “¿Qué hora es?”, Lucía Mitre, después de aparecer en un hotel en París, se mantiene paciente durante once meses hasta que Gabriel Cortina llega a buscarla. Por último, en “Era Mercurio”, la mujer metálica se aparece solo para Javier, mientras aguarda el día de su boda.

Las características del amor y el modo de ejercerlo varían dependiendo de la cultura en la que se presentan. Garro construye sus historias de amor basándose en la tradición griega, en la que a este sentimiento se le dan atributos de una enfermedad que obliga a los amantes a cometer locuras.

En “El zapaterito de Guanajuato”, la cara tormentosa del amor se muestra en la historia de Blanca, quien tiene una relación amorosa basada en la agresión. Su amor lleva al frenesí y a la furia; sin embargo, los amantes parecen disfrutar este tormento. En este cuento, si bien el personaje narrador, Loreto Rosales, no habla del amor ni lo busca, sí se comporta de la manera en que los caballeros se comportaban ante su dama. Lo interesante del cuento es que todo el relato está fincado sobre los episodios *amorosos* entre Blanquita y su amante, que van a propiciar el encuentro entre la señora y los fuereños al inicio del relato y también la posterior huida del zapaterito.

En esta historia se representa un amor muy parecido al *desdichado* descrito en el primer capítulo del presente trabajo, caracterizado por una dinámica más cercana a la guerra. La señora Blanca y su amante desconocido protagonizan tremendas trifulcas que casi parece van a terminar en un asesinato. Blanquita vive constantemente amenazada por su amante. En un juego de terror, él la galantea y la agrede en la misma proporción y ella arremete con igual o mayor fiereza. Esta relación peligrosa se extiende a todos los habitantes de la casa de la señora Blanca, que sufren las agresiones y se preparan para repelerlas.

En el cuento, el amor no aparece ni como salvación ni como dimensión de ningún tipo; es simplemente la reafirmación de la inexistencia del amor dichoso. Aquí no existirá ningún personaje trascendido que venga a rescatarlos de la condena de la cotidianidad; por eso, su destino es padecer el amor, la pobreza y la hostilidad del tiempo en el que habitan.

Blanca está condenada y sufre los peligros y la constante amenaza en la que debe encontrarse una mujer que, además, no está casada. Emulando al caballero que rescata a su dama, Loreto Rosales intenta ayudarla a resolver este dilema, sin saber que Blanca está intentado hacer exactamente lo mismo para ayudarlo a él. Es evidente el tono de humor negro con el que Garro describe la defensa que Loreto Rosales, caballero, intenta hacer, pero que nunca llega a realizar, como veremos más adelante. En la extraña y violenta relación que Blanca tiene con el “hombrón” no existe salvación ni restauración, sino un recordatorio de lo problemáticas que son las relaciones amorosas. Sin idealización de ningún tipo, Garro parece querer expresar que en la vida cotidiana hasta el amor está deformado y es terrible; sin embargo, a pesar de esta deformación y, quizás acaso por ella, Blanca y su amante no consiguen dejarse definitivamente. Cada encuentro parece avivar el deseo de seguir peleando.

En “El anillo”, se muestra con más fuerza la naturaleza maligna del amor. La pasión de amor entre Severina y Adrián transforma el amor en algo siniestro, un animal que se prende del corazón para arrancarlo a pedazos. Garro incluye la idea de una maldición, obtenida por azares del destino y un objeto maldito que llega a manos de sus protagonistas para alterar su mundo.

En este cuento es posible encontrar dos posibles interpretaciones: una, en la que la maldición del objeto embrujado está consumiendo la vida de Severina y solo puede terminar si se devuelve el anillo mediante la necesaria intervención de una “bruja”; otra, en la que sale a la luz la verdadera naturaleza de la relación sexual entre Severina y Adrián y las consecuencias de esta. Ambas interpretaciones pueden fundirse en una sola, porque en las dos el amor trae consigo la muerte. Rougemont afirma que el impulso que subyace en la pasión de los amantes no es el amor por el otro, sino el de la muerte para sí mismos. En “El anillo”, esa ansia de muerte se extiende por todo el relato, confirmando que “semejante amor no es sino una total desgracia” (2001: 69) cuando es pasión.

A pesar de que el cuento muestre su carácter trágico desde el inicio, Camila se alegra en regalar a su hija esa alianza. Para Chevalier, “el anillo sirve para marcar un lazo para atar. Aparece como el signo de una alianza, de un voto, de una comunidad, de un destino asociado” (1986: 100). Este anillo que Camila regala a su hija será el signo de su desgracia, porque la está atando con Adrián, aunque el anillo también se convierte en el símbolo del amor que existe entre ellos, aun cuando ese amor los lleve a la muerte.

Como un objeto maldito, “el anillo posee poderes mágicos en el plano esotérico. Es, por reducción, el cinturón, protector de los lugares que conservan un tesoro o un secreto” (Chevalier, 1986: 100). Al final del cuento, cuando Inés recibe la camisa de Adrián, se revelará esta significación mágica del anillo que está prendido en el lugar del corazón, con la inscripción que revela el secreto de Adrián y Severina.

Garro sugiere que es la propia madre la que pasa la desgracia a su hija al ser ella quien regala el anillo, que es además una alianza. Sin pensarlo, condena a su hija, porque la convierte en un objeto de deseo para Adrián. Quizá por ello intenta recuperarlo durante todo el cuento, como si con eso pudiera resarcir el daño.

En “El anillo” la forma en que se organiza la narración, el enredo en el que Camila se ve envuelta, ignorando la realidad de su hija, mientras la cree víctima de una maldición, reafirma el hecho de que la mujer está lejos de ser libre para elegir su destino. Ser mujer es una maldición en sí misma. Al parecer, Garro busca expresar que la femineidad y sus peligros son heredados de madre a hija, ya que, de alguna manera, Camila convierte a su joven hija Severina en mujer al entregarle el anillo y esto propicia que Adrián pueda codiciarla.

El amor se presenta como una predestinación funesta que es imposible de eludir porque no hay manera de escapar al destino: “Ya sé que el mal se presenta en cualquier tiempo y que toma cualquier forma, pero nunca pensé que tomaría la figura de un anillo” (Garro, 2015: 165).

3.2. EL MATRIMONIO Y EL ADULTERIO

En la narrativa garricana se manifiestan los conceptos de la teoría de lo amoroso presentados en el primer capítulo de este trabajo. En los cuentos de *La semana de colores*, el matrimonio se representa como algo contrario al amor, por lo que las parejas unidas por el matrimonio tradicional son puestas en oposición a otras parejas que se aman verdaderamente. Rougemont explica que, en el siglo XII, el matrimonio entra en crisis y se separa de la idea del amor. Ambos conceptos se

vuelven incompatibles porque el matrimonio obedece a la moral que impera social o religiosamente; mientras que el amor no admite ser influenciado por las normas sociales.

Garro parece estar consciente de este rompimiento semiótico entre amor y matrimonio, ya puesto de manifiesto en la literatura medieval, porque en cuentos como “La culpa es de los tlaxcaltecas”, “¿Qué hora es?” “El anillo” y “Era Mercurio” evidencia la infelicidad y características negativas del amor dentro del matrimonio.

En “La culpa es de los tlaxcaltecas”, Laura tiene un matrimonio aburrido, infeliz y hasta violento, el cuento gira en torno al momento en que ella recupera la memoria de otro amor al que está también unida, aunque en un matrimonio no occidentalizado y que por lo tanto estará asociado al amor. Este cuento habla negativamente del matrimonio tradicional y Laura reconoce estar atrapada en la relación con Pablo, que es opuesta a la que recuerda tener con su primo marido.

En su matrimonio actual, Laura es una posesión de Pablo, un objeto que él puede usar y ajustar a su conveniencia. Ella está sometida a su vínculo matrimonial y el primo marido viene a rescatarla de este matrimonio que la protagonista considera un acto de traición. Este nuevo matrimonio es consecuencia del olvido, restaurar la memoria de Laura, que Garro magistralmente empata con la memoria histórica de México, será también restaurar el verdadero amor: “Desde que entré a la casa, los muebles, los jarrones y los espejos se me vinieron encima y me dejaron más triste de lo que venía. ¿Cuántos días, cuántos años tendré que esperar todavía para que

mi primo venga a buscarme? Así me dije y me arrepentí de mi traición” (Garro, 2015: 11).

En el cuento se insiste en el paralelismo que existe entre los dos maridos:

Es verdad que se le parece, Nacha. A los dos les gusta el agua y las casas frescas. Los dos miran al cielo por las tardes y tienen el pelo negro y los dientes blancos. Pero Pablo habla a saltitos, se enfurece por nada y pregunta a cada instante: “¿En qué piensas?” Mi primo marido no hace ni dice nada de eso (Garro, 2015: 12).

Pese a lo anterior, solo el primo marido estará asociado al amor verdadero; en tanto que Pablo funciona como un obstáculo para los amantes. Pablo acepta estas características negativas y se asume como: “Un marido turbio y confuso” (Garro, 2015: 12). Hasta que Pablo se retira, Laura y el primo marido pueden irse juntos. Pablo parece una extensión del primo y ambos comparten el mismo estatus de “marido”, pero Garro hace una distinción importante al caracterizar negativamente el matrimonio occidental con Pablo y validar el matrimonio ancestral de Laura con su primo, cuyas características son positivas: “Cuando se enoja me prohíbe salir. ¡A ti te consta! ¿Cuántas veces arma pleitos en los cines y en los restaurantes? Tú lo sabes, Nachita. En cambio, mi primo marido, nunca, pero nunca, se enoja con la mujer” (Garro, 2015: 15).

En el cuento, la historia de amor se materializa entre Laura y su primo marido y personajes como Margarita, Pablo y Josefina actuarán como obstáculos para la realización, o más específicamente, la restauración del amor verdadero.

Sucede lo mismo en “¿Qué hora es?”, Lucía Mitre es una mujer casada que repentinamente aparece en un hotel para esperar a su “amigo” Gabriel Cortina. Esta

relación está fuera del matrimonio porque Lucía está casada con Ignacio, quien también se encuentra atrapado en el matrimonio mientras vive una relación amorosa fuera de este: “Cuando vi las manos de Ignacio y de Emilia acariciándose sobre el mantel, me parecieron las manos desconocidas de personajes desconocidos” (Garro, 2015: 69).

Tanto Ignacio como Lucía encuentran amor fuera del matrimonio, al que Garro caracteriza como una imposición, en concordancia a lo analizado por Rougemont, quien encuentra que el cristianismo hace de esta unión un sacramento que exige una fidelidad antinatural que solo existe para censurar la pasión amorosa. Garro retoma esta cara impositiva y pesada del matrimonio en su obra; específicamente, en los cuentos de *La semana de colores* donde las uniones nupciales están condenadas al fracaso o la desdicha.

Laura y Lucía Mitre tienen matrimonios sin amor. Pablo e Ignacio funcionan como obstáculos para el amor que representan el primo marido y Gabriel Cortina, quienes tienen en común, además, venir a “rescatar” a las mujeres que aman. Tanto Pablo como Ignacio son la personificación del marido burlado que Rougemont comenta al hablar de la fidelidad en el amor:

fidelidad que, como se ha visto, es incompatible con la del matrimonio. El Romance no pierde ocasión de rebajar la institución social, de humillar al marido (rey con orejas de caballo, siempre tan fácilmente engañado) y de glorificar la virtud de los que se aman fuera del matrimonio y contra él (Rougemont, 2001: 35).

Lucía y Laura ponen en peligro la honra de sus maridos, por lo que los demás personajes lo notan y no dudan en expresarlo. En “La culpa es de los tlaxcaltecas”,

las sirvientas de la casa comentan acerca de Laura: “Para mí, la señora Laurita anda enamorada” (Garro, 2015: 20), del mismo modo, en “¿Qué hora es?”, Lucía es juzgada por estar esperando a Gabriel: “Está esperando a su amante... —exclamó Marie Claire soltando una carcajada rencorosa” (Garro, 2015: 57).

“El anillo” es el cuento que quizá es más explícito en cuanto a la representación negativa del matrimonio, puesto que las parejas casadas que habitan el cuento son completamente desgraciadas, incluso se usa el término “mal casada” (Garro, 2015: 165) para expresar una realidad que es común para muchas mujeres en México: vivir con hombres violentos y borrachos. Camila comenta con mucha naturalidad su estado de mal casada, sin reparar siquiera que el matrimonio pudiera ser de otra manera. La pareja más joven del cuento, compuesta por Adrián e Inés, se une también en un matrimonio que está condenado, porque no es resultado del amor, sino del despecho de Adrián.

Siguiendo con la representación negativa del matrimonio, en el cuento “Era Mercurio”, Javier tiene también un amor que está fuera de la ley. El personaje, ahora masculino, expresa serias dudas acerca de esta unión tradicional y vacía. Los personajes que lo acompañan en el cuento, su madre y sus tíos hacen evidente la superficialidad de la unión matrimonial:

Don Ignacio pareció satisfecho. Ya no se hablaba de Madrazo, ahora se hablaba de las cuentas de la boda. Se discutía meticulosamente: adornos florales, música, bebidas, recepción, se hacía la lista de los invitados y los nombres de las gentes se revolvían con las marcas de los vinos (Garro, 2015: 234-235).

La aparición de la mujer metálica hace que el personaje reflexione sobre la diferencia entre el amor y el matrimonio, que resulta ser un vínculo socialmente

necesario, no una forma de realización amorosa. Las dudas que Javier expresa ante la perspectiva de su inminente casamiento y las exigencias que esta unión tradicional pide tanto de los hombres como de las mujeres son una dura crítica al convencionalismo y a la doble moral de la sociedad mexicana. Mientras los hombres, incluido el padre de la novia, planean la boda, también organizan una despedida de soltero, que poco aporta a la fidelidad entre los novios:

Los tres hombres prosiguieron sus cálculos. Yo miré el periódico y el titular: "QUE NO SE ACEPTE SU RENUNCIA". En ese momento, mis mayores me mezclaron con un pasado suyo, que me resultó obsceno; los burdeles desfilaron uno detrás de otro y los nombres de mujeres olorosas a talco y a especias de cocina me siguieron hasta el pasillo de caucho. Una vez en la acera me despedí de prisa (Garro, 2015: 235).

Julia Kristeva ya hablaba de esta condición institucional del matrimonio, calificándola más como un deber que como un deseo. En "Era Mercurio", el matrimonio es visto solamente como "una manera de caminar la vida con seguridad" (Garro, 2015: 230).

En los cuentos estudiados, y quizá en toda la obra garricana, la idea del matrimonio es completamente negativa porque las parejas unidas en matrimonio no se muestran felices o satisfechas, sino que toda unión matrimonial estará destinada a la desdicha y al fracaso, sobre todo aquella que se presente como tradicional. Basta con recordar que Laura y el primo son un matrimonio no occidental que sí puede asociarse al amor. Rougemont, al analizar el matrimonio en el siglo XII, señala que el conflicto central está dado por la contradicción entre el deber y el querer impuesta por el feudalismo, de ahí que matrimonio y amor sean incompatibles. En este periodo histórico, el matrimonio era un buen medio de enriquecimiento, una especie de negocio que ponía, casi siempre, en desventaja a la mujer; para hacer frente a

estos abusos, nace la cortesía, que opone la idea de fidelidad amorosa a la de fidelidad matrimonial, declarando abiertamente que amor y matrimonio son dos polos opuestos, por ende, se puede estar casado y amar a otra persona, tal como sucede en los cuentos de *La semana de colores*.

El siguiente cuadro muestra una clasificación de parejas matrimoniales desdichadas y los amantes que existen fuera del matrimonio, así como una clasificación del amor pasión que lleva a la muerte.

Cuento	Matrimonio desdichado	Amor	Amor – pasión
“La culpa es de los tlaxcaltecas”	Laura y Pablo	Laura y el primo marido	
“¿Qué hora es?”	Lucía e Ignacio	Ignacio y Emilia	Lucía y Gabriel
“El anillo”	Inés y Adrián Camila y Gabino		Adrián y Severina
“Era Mercurio”	Ema y Javier		Javier y La Mujer Metálica
“El zapaterito de Guanajuato”			Blanca y su amante

Fuente: elaboración propia a partir de *La semana de colores* de Elena Garro (2015).

En la obra de Elena Garro permea una idea bastante interesante sobre el matrimonio y el amor. Por lo general, la autora contrapone una relación matrimonial en la que la mujer sufre y es infeliz, a otra, fuera del matrimonio, que es buena para

la mujer y está identificada directamente con el concepto amor. En cuentos como “La culpa es de los tlaxcaltecas” o “¿Qué hora es?”, Garro invierte la concepción tradicional del amor y su realización única y exclusiva en el matrimonio, que es una visión eminentemente religiosa, para exponerla como una condena que pesa sobre todo a las mujeres.

Las protagonistas de los cuentos encuentran el amor y se realizan solo fuera de la ley matrimonial, pero, no solo eso, también es un amor que está fuera del tiempo, puesto que este amor realizado no existe en el plano histórico o de la realidad. Al contraponer esta idea del amor con la del matrimonio, anclado a la realidad y al tiempo histórico, la autora critica y expone el mito del amor romántico, algo que ahora se escucha frecuentemente, pero que curiosamente Garro ya exploraba en su literatura desde 1964.

3.3. PASIÓN Y MUERTE

En la teoría del amor se entiende la pasión como algo negativo que acerca a los amantes a la muerte, Rougemont descubre que es precisamente esa pulsión de muerte la que se encuentra enmascarada en el amor pasión. Garro también aborda la muerte como consecuencia del amor o su desenlace lógico de estos cuentos. En algunos, como “La culpa es de los tlaxcaltecas” o “Era Mercurio”, la muerte se presenta como una desaparición; en otros, sirve para mostrar la imposibilidad, o posibilidad, del amor para realizarse, como en “¿Qué hora es?”, relato donde la muerte de Lucía Mitre pone fin a la espera del amor, aunque los amantes no puedan estar juntos en vida, la muerte será su refugio.

No es fortuito que Garro recurra a la muerte como refugio para el amor, debido al paralelismo entre amor y muerte en cuanto ambos han de buscar afianzar la vida. Entonces, el amor es como un medio para experimentar la muerte, porque nos enfrenta con la idea de la reproducción y la continuidad de la vida. En “El anillo” esta condición se cumple cuando Inés confiesa lo que realmente es el animal que consume a Severina. El amor pasión que este cuento representa, por su naturaleza terrible y abusiva, tendrá como marca la muerte. En primer lugar, aparece la amenaza que se cierne sobre Severina; después, la muerte de Adrián, y, finalmente, la muerte del fruto que esa pasión dejó en Severina.

Además, no solo se trata de analizar la muerte en el sentido estricto. Kristeva explica que perder al ser amado también es una forma de morir, por eso “El anillo” es un cuento en el que la muerte y el amor son dos caras de la misma moneda.

Las mujeres que aman, mueren; Severina sabe que la muerte de Adrián le hará más daño que el supuesto animal que está destrozando su corazón: “—¿Por qué lo mató, mamá...? Yo le rogué que no se casara con su prima Inés. Ahora el día que yo muera, me voy a topar con su enojo por haberlo separado de ella” (Garro, 2015: 177). Inés también experimenta la muerte al quedarse viuda, unida a un hombre muerto. El final del cuento perpetúa esa unión que trasciende la muerte, *amor más allá de la muerte*.

3.4. ESTUPOR

Para Alberoni, el amor es una especie de extrañamiento que singulariza a los amantes y los separa del mundo. En los cuentos de Garro, el amor sale de los límites

de la realidad y permite que entren en juego las propias experiencias amorosas de los lectores, quienes identifican, en esas historias, sus propios modos de concebir el amor.

La singularización de los amantes en la narrativa garriana es tan poderosa que inclusive las leyes del tiempo y el espacio dejan de aplicarse para ellos. En “La culpa es de los tlaxcaltecas”, cuando el primo marido regresa por Laura, el tiempo se voltea hasta convertirse en un remoto pasado de hace quinientos años. La pareja deja de experimentar el paso convencional de las horas que sí rige la vida de los otros personajes del cuento; por ello, cuando Laura regresa de lo que ella piensa que fue una salida de horas al Café de Tacuba, es perceptible cómo su singularizada experimentación del tiempo la separa por completo de los demás personajes: “—¡Déjate de hacer la idiota! ¿En dónde estuviste dos días?... ¿Por qué traes el vestido quemado?” (Garro, 2015: 21). Análogamente, el espacio también puede transformarse, sin que esta alteración suponga un problema, puesto que la pareja ya no ve el mundo de la misma manera. Esta nueva visión del mundo pertenece solamente a los amantes y solo los personajes que los ayudan pueden enterarse de ella o comprenderla.

Esta separación le ocurre también a la pareja del cuento “¿Qué hora es?”, pues la forma en la que Lucía Mitre concibe el paso del tiempo la convierte, en su estancia en el Hotel Príncipe, en una paria:

Nada de lo que él pudiera decirle resultaba válido, porque Lucía Mitre giraba como una mariposa alrededor de un fuego que él no percibía, pero que estaba allí, en la misma habitación, cegándola.

—Claro, señor Brunier, que el tiempo se ha vuelto de piedra... cada minuto que pasa es tan enorme como una enorme roca (Garro, 2015: 64).

Por el amor que siente ella es capaz de entender esta singularización. Al final del cuento, es evidente que Gabriel Cortina debe compartir con ella este entendimiento, puesto que, al llegar, en el momento justo en que debía llegar, no muestra ningún asombro, ninguna duda de que su amiga estará donde ha estado durante largos meses. Si bien Brunier intenta entender a Lucía, porque la ama, nunca podrá experimentar la escisión del amor como ella lo hace:

—Es usted muy bella, señora Mitre —dijo convencido de que la tragedia embellece a sus personajes. La luz que rodeaba a la mujer que tenía sentada frente a él era una luz que se alimentaba de ella misma. Toda ella ardía adentro de unas llamas invisibles y luminosas. Tuvo la impresión de que pronto no la vería más. Admiró sus huesos calcinados de sus pómulos y de sus dedos traslúcidos. ¿Cuándo, y cómo, y por qué, habían entrado en aquella hermosa dimensión suicida? Se sintió grosero junto a la dama vestida de color durazno que se transmutaba cada día más en una materia incandescente que a él le estaba vedada (Garro, 2015: 68).

Para Adrián y Severina, el extrañamiento del amor es de naturaleza terrible. En el desenlace del cuento, se pone de manifiesto que sus males no son producto de un embrujo, como lo cree Camila, sino la consecuencia funesta de una relación sexual secreta y llena de violencia. Severina no puede confesar la verdad de esta relación, solo al final, cuando ya la desgracia del amor pasión lo ha destruido todo, el lector entenderá qué tan terrible ha resultado el amor para la pareja de este cuento.

En “Era Mercurio”, Javier experimenta, aunque brevemente, la singularización del enamoramiento. Al conocer a la mujer metálica, tiene acceso a una realidad que jamás había percibido antes, pues encuentra una “dimensión de la belleza” asociada al fugaz enamoramiento que le permite comprender que el mundo no es tan

aparente como él pensaba; sin embargo, este extrañamiento no es sorprendente, está normalizado porque es un síntoma del amor: “Para no verla, volví a mirar los números del tablero que ahora marcaban 1715. No me alarmé, en México se descompone todo” (Garro, 2015: 232).

Los amantes disfrutan de una realidad alterna o, mejor dicho, de una alteración de la realidad que solamente los afecta a ellos. Esta nueva realidad ofrece conocimiento y experiencias que no son compatibles con la cotidianidad, quizá por eso es tan agradable estar enamorado.

3.5. ARQUETIPO DEL PRÍNCIPE AZUL

Una cuestión interesante que Garro aborda en los cuentos seleccionados es la de la masculinidad. Todas las figuras masculinas tienen atributos propios del machismo o están construidas siguiendo las pautas del príncipe azul. En “La culpa es de los tlaxcaltecas”, se despliegan estos dos aspectos de la masculinidad. Pablo es un macho típico, agresivo y violento con su esposa, mientras que el primo marido es un príncipe que rescata a la damisela atrapada en el tiempo presente. Es probable que la figura más evidente en la representación del arquetipo del príncipe azul sea Gabriel Cortina, a quien en el cuento “¿Qué hora es?” se describe como un hombre ideal que rescató a Lucía de la tristeza de su matrimonio. Otra figura interesante de la masculinidad es el señor Brunier, que se siente atraído por la fragilidad de Lucía y sufre por su fracaso en protegerla: “Ahora Lucía Mitre estaba cubierta con su chalina de gasa color durazno. Una ira antigua y caballeresca se apoderó de

Brunier; “pobre pequeña”, se dijo pensando en Gabriel. “¡Pobre pequeña!” se repitió recordando a Ignacio” (Garro, 2015: 69).

En ese mismo sentido, en el cuento “El zapaterito de Guanajuato”, Loreto Rosales actúa como un caballero que protege a una dama, aunque con un sutil tinte irónico en el que el zapaterito parece más bien una parodia de caballero que intenta proteger a la dama en apuros, pero sin meterse realmente a su defensa: “El hombre se levantó para seguirla. Pasaron muy cerquita de mí, sin verme. Yo los seguí. ‘Mientras ella lleve la ventaja, yo no meto las manos. Es bien bragada y defensa no necesita’, me iba yo diciendo” (Garro, 2015: 47).

Por lo general, las figuras masculinas que aparecen en los cuentos de Garro están construidas a partir del prototipo del macho mexicano. Pablo, el amante de Blanca, Gabino y Adrián Cadena son hombres que no ofrecen soporte a su contraparte femenina, sino que las mantienen sometidas, infelices y angustiadas en todas las interacciones que tienen con ellas.

3.6. OBJETO ESTABLE DE AMOR

Este concepto de Alberoni será estudiado en las parejas amorosas de los cuentos “La culpa es de los tlaxcaltecas” y “¿Qué hora es?”, en los que el universo ficcional se anima a partir de la idea de la predestinación del amor entre Laura y el primo o entre Lucía y Gabriel Cortina. Todo el universo de los cuentos se pone en marcha cuando las parejas empiezan a buscarse. Los dos cuentos hablan del camino que los amantes han de recorrer hasta volver a encontrarse con sus objetos estables de amor.

Laura está predestinada al primo marido. Este amor es capaz de atravesar el tiempo y el espacio desde la Conquista hasta el México de la década de 1960, en el que Laura vive sin los recuerdos de aquella época:

Me conoce desde chica, Nacha. Su padre y el mío eran hermanos y nosotros primos. Siempre me quiso, al menos eso dijo y así lo creímos todos. También yo siempre lo quise, Nachita, porque él es lo contrario de mí: no tiene miedo y no es traidor (Garro, 2015: 7).

Laura es entonces el objeto estable de amor que el primo persigue en el tiempo, tan estable resulta que de su reencuentro depende la restauración del tiempo mismo:

Bajó los ojos y me dejó caer la mano: Estuvimos así, en silencio, oyendo correr la sangre sobre su pecho. No me reprochaba nada, bien sabe de lo que soy capaz. Pero los hilitos de su sangre escribían sobre su pecho que su corazón seguía guardando mis palabras y mi cuerpo. Allí supe, Nachita, que el tiempo y el amor son uno solo (Garro, 2015: 7-8).

Entre Lucía y Gabriel Cortina sucede algo similar. Lucía persiste en la espera de su objeto estable de amor. Nada puede perturbarla, porque nada, además de ese amor, existe para ella. En el amor se juega siempre con una idea de predestinación que le otorga mayor importancia a la relación:

—De niña, señor Brunier, el tiempo corría como la música en las flautas. Entonces no hacía sino jugar, no esperaba. En ese tiempo el amor estaba fuera de las tapias de mi casa, esperándome como una gran hoguera, toda de oro, y cuando mi padre abrió el portón y me dijo: “¡Sal, Lucía!”, corrí hacia las llamas: mi vocación era ser salamandra (Garro, 2015: 65).

Lucía y Laura están predestinadas al amor. No todos los personajes de la narrativa garricana tienen esta oportunidad, por eso es tan importante vencer los obstáculos o esperar, porque el amor es algo sobrenatural que no puede repetirse o controlarse y que muy pocas veces está destinado a salir bien.

3.7. EL ALGO MÁS

En los cuentos de Elena Garro, y quizá esto sea cierto para toda su narrativa, el amor es una forma privilegiada de obtener conocimiento. A partir del enamoramiento, los personajes son capaces de recuperar la memoria, como sucede en “La culpa es de los tlaxcaltecas”, en el que recordar hace evidente un pasado histórico, o bien, permite descubrir una dimensión alterna donde el amor puede existir y que está vedada en la realidad cotidiana, como le sucede a Javier en “Era Mercurio”. Alberoni designa este conocimiento que solo se logra a partir del amor y Garro lo representa como una especie de toma de conciencia que solo abarca a los amantes.

Cuando en “La culpa es de los tlaxcaltecas” Laura ve por primera vez al primo marido, no se asombra de los cambios en el tiempo, porque su memoria queda restaurada; por medio del amor, ella tiene acceso al conocimiento y los recuerdos que había olvidado. En cada encuentro con el primo marido, Laura recuerda, luego oye y después ve: “Recordé los alaridos y volví a oírlos: estridentes, llameantes en mitad de la mañana. También oí los golpes de las piedras y las vi pasar zumbando sobre mi cabeza” (Garro, 2015: 9). En este cuento, el amor es capaz de restaurar la memoria histórica.

Pero ¿qué sucedería si el amor, con su capacidad para develar conocimiento, pudiera afectar no solo a los amantes, sino a otros a quienes este conocimiento también les fuera revelado de alguna forma? Por ejemplo, Nacha es la última en irse del universo ficcional. Cuando ella desaparece, todo queda tranquilo. Ya no

habrá más vueltas del tiempo porque los otros personajes, aquellos que no fueron tocados por el *algo más* del amor, han continuado con sus vidas sin sobresalto, o desaparecen del cuento, como en el caso de Josefina, que pasa a una inexistencia relativa, quién pues sabemos que debe andar por algún lado aunque no podamos verla, cuando Laura desaparece en Chapultepec, el tiempo de la vida cotidiana sigue su curso, y finalmente los personajes avanzan sin el entendimiento del *algo más*, así se lo explica Nacha a Laura en la cocina, antes de la llegada del primo:

—El señor Pablo hace ya diez días que se fue a Acapulco. Se quedó muy flaco con las semanas que duró la investigación —explicó Nachita satisfecha. Laura la miró sin sorpresa y suspiró con alivio. —La que está arriba es la señora Margarita —agregó Nacha volviendo los ojos hacia el techo de la cocina (Garro, 2015: 27).

Nacha es la única en el cuento que alcanza a ser tocada por el *algo más* y por eso desaparece al igual que los amantes, que son personajes trascendidos. Del mismo modo, y por causa de su amor hacía Lucía, en “¿Qué hora es?”, Brunier cumplirá funciones análogas a las de Nacha, y se verá también afectado por el *algo más* de Alberoni, es decir, que ambos personajes compartirán el mismo modo de experimentar el tiempo en relación con el amor, lo que les permite ayudar tanto a Laura como a Lucía en cada uno de los cuentos. Es interesante analizar cómo Nacha y Brunier son afectados por este conocimiento que surge del amor.

En “La culpa es de los tlaxcaltecas”, Nacha comparte cierta afinidad ideológica con Laura: “¿No eran así las palabras de tus mayores? Nacha reflexionó unos instantes, luego asintió convencida. —Así eran, señora Laurita” (Garro, 2015:6). En cambio, Brunier recibe el conocimiento al amar en secreto a Lucía; por lo tanto, al estar dispuesto a escucharla y compartir con ella el tiempo de su larga estancia en el

hotel: “Brunier subió al cuarto 101. Quería convencer a la señora Mitre de algo muy penoso: que se mudara a un hotel más barato. De esa manera sus diamantes se convertirían en muchos días” (Garro, 2015: 63).

El conocimiento que ambos personajes tienen les permite entender cosas que los otros personajes de los cuentos no pueden comprender; por ello, son capaces de ayudar a los amantes a juntarse nuevamente.

El *algo más* de Alberoni permite explicar las cosas extraordinarias que pasan alrededor de los que se aman en la narrativa garricana, ya sea que el tiempo se dé la vuelta, que los días se conviertan en meses o que los elevadores se conviertan en cohetes, el lector entiende que es el amor mismo la razón por la que semejantes cosas suceden. También el lector será tocado por *el algo más*.

3.8. LA ESPERA

Es evidente que la espera es fundamental para poner en movimiento los cuentos “La culpa es de los tlaxcaltecas” y “¿Qué hora es?”. En ambos textos, la espera funciona como una especie de prueba que los amantes deben pasar para poder estar juntos. Alberoni, al analizar la espera, dice que es una característica del erotismo femenino; curiosamente, en los cuentos mencionados, son las mujeres, Lucía y Laura, quienes esperan la llegada de sus amantes. La espera funciona en estos cuentos exactamente como Alberoni y Kristeva la analizan en sus teorías sobre el amor y el erotismo, como una antesala que aviva el amor, Laura recobra la memoria de la vida que la une al primo marido, mientras espera a que regrese por ella: “La cocina estaba separada del mundo por un muro invisible de tristeza, por un

compás de espera” (Garro, 2015:4). Lucía Mitre espera pacientemente a su amante durante once meses hasta consumirse en su propio amor: “¿Por qué tienen ustedes tanta prisa...? ¿Nunca han visto a nadie que espera a su amante todo el día?” (Garro, 2015: 63).

3.9. AMISTAD ERÓTICA

Este interesante concepto aparece representado en el cuento “¿Qué hora es?”, mediante la relación entre Lucía y Gabriel. Para Alberoni, el erotismo se experimenta de modo diferente para hombres y mujeres, y esto lo refleja el relato. Por una parte, está una mujer que espera a su amante sin descanso, motivada solo por el amor que se alimenta de la larga espera. Por otra parte, Gabriel se refiere a ella como amiga, quizá como un gesto de caballerosidad para protegerla por ser una mujer casada, o tal vez simplemente porque esta diferencia en la experimentación erótica se cumple cabalmente en el cuento.

3.10. CONVENIENTIA

Kristeva también considera al amor como una fuente de conocimiento. Una persona ama algo que conoce y que le hace bien. Este conocimiento es muy evidente en las parejas de los cuentos “La culpa es de los tlaxcaltecas”, “¿Qué hora es?” y “Era Mercurio”. Los respectivos personajes de cada relato, Laura, Lucía y Javier, hacen una comparación entre sus amados y las personas con quienes están unidos por el lazo del matrimonio tradicional. En los tres cuentos, estas comparaciones son

importantes, porque representan este “juicio de conveniencia” que Kristeva afirma viene con el amor, ya sea que el amor se logre o no.⁵

Laura compara a Pablo con el primo marido; Lucía, a Ignacio con Gabriel; finalmente, Javier, a Ema con la mujer metálica. Las características negativas que los tres personajes encuentran surgen del matrimonio. El amor es otra cosa, es la *convenientia* entre las almas de las amantes ya destinadas a encontrarse:

El amor es por tanto definido, como podemos constatar una vez más, no subjetivamente (no hay subjetivismo propiamente dicho en esta ontología), sino como una relación anterior a todo afecto, y esta relación implica un conocimiento previo, un juicio, una intención (Kristeva, 2019: 161).

La *convenientia* permite explicar la particular visión que Garro tiene del amor. Por un lado, los amantes están destinados a encontrarse a pesar de todos los obstáculos que aparezcan en su camino; además, este amor no puede realizarse en el tiempo histórico y, por eso, los amantes de sus cuentos desaparecen. Por otro lado, cuando no hay *convenientia*, las relaciones amorosas son desdichadas y no pueden trascender como sucede en “El zapaterito de Guanajuato”, “El anillo” y “Era Mercurio”; en estos cuentos, los amantes sufren por amor y se quedan atrapados en este sufrimiento.

3.11. LITERATURA Y AMOR

Los teóricos del amor coinciden en la importancia de analizar las representaciones amorosas en la literatura por considerarlas modelos a partir de los cuales se concibe y ejerce el amor en la realidad efectiva. Desde la época medieval hasta la literatura

⁵ Ver apartado 1.7.5. de este trabajo.

actual, es posible rastrear los rasgos de la cortesía en las historias de amor occidentales. Como se ha visto, la narrativa garricana explota estos modos de representación. Kristeva retoma los arquetipos del amor creados en la literatura —por ejemplo, el donjuán y las parejas desgraciadas como Romeo y Julieta o Tristán e Isolda— a partir de los cuales se han de escribir las historias de amor que tanto han deleitado a los lectores. Elena Garro también construye parejas desdichadas que tienen como destino la muerte y somete a los amantes a sortear obstáculos hasta encontrarse.

En sus cuentos hay también rastros del amor cortés, Loreto Rosales y el señor Brunier asemejan a caballeros porque esa es la forma más sublime de amar: amar sin intención de poseer. Garro escribe del amor desde los modelos tradicionales presentes en la literatura occidental y que también operan en la cultura popular. De estos modelos surgen las ideas acerca del amor, que nutren los mitos del amor estudiados actualmente bajo la denominación “amor romántico”, cuyas formas son, a menudo, prácticas nocivas en las relaciones interpersonales.

Los celos y las conductas posesivas demuestran la profundidad del amor sin reparar en el daño que este puede provocar a la integridad tanto personal como en la pareja. En el cuento “El zapaterito de Guanajuato” es evidente este rasgo terrible que algunos consideran como signo del amor a tal grado que la autora, en voz de Loreto Rosales, se refiere al amante de Blanca como “el enemigo”:

Estuvimos espiando el peligro hasta quién sabe qué horas, porque Faustino y yo nos retiramos a dormir. Casi no dormí pensando en el enemigo que acechaba a la señora Blanquita. Oí las horas: las doce, la una de la

madrugada y ellas allí seguían, espiando los pasos del malhechor, para estar prevenidas (Garro, 2015: 40).

El amante de Blanca no tiene nombre. Los apelativos que la autora le da son negativos y refieren a la violencia que rodea la relación. El amor, en este cuento, es un tormento que se debe soportar. Blanca parece estar enviciada por este amor agresivo. Ella no busca escapar, sino seguir participando en la misma dinámica del tormento:

Ella se detuvo, pensando, ¡adivinar en qué! Cerca de la esquina había un estanquillo abierto.

—¡Cómprame unos cigarros! —ordenó.

Me acordé que desde la mañana no fumaba, porque el Chino no había querido fiarle sus Monte Carlo.

—Sí, mi amor...

Oí que contestaba su enemigo (Garro, 2015: 47).

Garro parece querer evidenciar esta mitología romántica al desbaratar la idea del matrimonio, como se ha analizado. Quizá, el mito de la pareja es el más explotado por el amor romántico, porque sugiere una universalidad del amor que naturaliza la idea de que cada uno debe buscar y encontrar su “media naranja” y quedarse con ella a soportarlo todo. Este prototipo de pareja encuentra su más grande realización en la supuesta estabilidad del matrimonio; sin embargo, Garro pone en duda la función matrimonial y reflexiona sobre su carácter impositivo como si con sus cuentos deseara llevarnos al menos a pensar lo que esta obligación exige de los individuos y del amor mismo.

CONCLUSIONES

Dado que la crítica se ha conformado con analizar la obra de Elena Garro, clasificándola, a veces indistintamente, como perteneciente al género del realismo mágico o fantástico sin agregar más información que provenga efectivamente del análisis de los textos mismos, este trabajo, desde el análisis del marco narrativo de los cuentos, se enfoca en los modos de representación del amor que vienen operando desde el siglo XII. Garro, como muchos otros autores, retoma estos modos de realización que perviven incluso en la actualidad y crea personajes que existen en relaciones amorosas cuyos estereotipos son fácilmente identificables en la cortesía.

Desde la tipología amorosa que culmina en el análisis de los modos en los que el amor se representa, sus formas de realización y la visión crítica que Garro presenta en sus cuentos, es posible afirmar que la autora ya criticaba estos modelos, mostrando el sufrimiento y la sumisión de las mujeres “mal casadas”, pero también al presentar a mujeres, como Laura y Lucía, más cercanas al adulterio que el amor cortés no condenaba, sino que identificaba el amor verdadero.

Garro escribe del amor siguiendo los modelos tradicionales que han alimentado toda la literatura occidental y que permean también en otras expresiones de la cultura. Estos modelos son los que actualmente están siendo cuestionados como la base del comportamiento amoroso, es decir, el denominado “amor romántico”, cuya realización es, a menudo nociva, sobre todo para las mujeres.

Garro es una escritora adelantada a su época y en los cuentos de *La semana de colores* se ponen en evidencia estos mitos del amor romántico al cuestionar la idea del matrimonio e imposibilitar el amor feliz dentro del tiempo histórico.

La teoría amorosa que sustenta este trabajo de investigación demuestra la importancia de analizar las representaciones del amor en la literatura, porque, a partir de ella, se forman los modelos con los cuales se entiende y se ejerce el amor en la realidad efectiva.

Desde la literatura medieval, hasta la época actual, se encuentran rasgos de la cortesía viviendo en las historias del amor occidental. La narrativa amorosa de Elena Garro explota estos modos de representación, que nos son familiares porque se encuentran en arquetipos del amor reproducidos una y otra vez y que funcionan como modeladores de las historias que más nos han atrapado y cautivado dentro y fuera de la literatura.

REFERENCIAS

- Alberoni, Francesco (2006). *El erotismo*, (trad.) Beatriz E. Anastasi de Lonné, Barcelona, Gedisha, 286 pp.
- Bataille, Georges (2001). *La felicidad, el erotismo y la literatura*, (trad.) Silvio Mattoni, Barcelona, Adriana Hidalgo, 407 pp.
- Bataille, Geroges (2011). *El erotismo*, (trad.) Antoni Vicens, Marie Paule, Ciudad de México, Sarazin Tusquets, 311 pp.
- Beltrán Félix, Geney (2016). *Elena Garro, antología*. Ediciones Cal y Arena. Ciudad de México.
- Bundgard, Ana (1995). "La semiótica de la culpa" en *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas en el siglo XX*. Aralia López González (coord.). El Colegio de México. Ciudad de México.
- Carballo, Emmanuel (1994). *Protagonistas de la literatura mexicana*. Porrúa. México.
- Carballo, Emmanuel (1999). "Elena Garro, la mejor escritora mexicana del siglo XX. Un testimonio de Emmanuel Carballo" en *Tierra Adentro*. Número 95. Ciudad de México.
- Carballo, Emmanuel. 1994. *Protagonistas de la literatura mexicana*. Porrúa. México.
- Chevalier, Jean (1986) *Diccionario de los símbolos*. Herder. Barcelona.

Ferrer, Eulalio (1999) *Los lenguajes del color*. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México.

Filinich, María Isabel (2009) “Tiempo percibido y narración literaria” en *Études romanes de Brno*. Número 2. págs. 13-18.

Garro, Elena (2006). *Testimonios sobre Mariana*. Porrúa. México.

Garro, Elena (2015). “El anillo” en *La semana de colores*. Porrúa. Ciudad de México.

Garro, Elena (2015). “Era Mercurio” en *La semana de colores*. Porrúa. Ciudad de México.

Garro, Elena (2015). *La semana de colores*, Ciudad de México, Porrúa, 260 pp.

Garro, Elena. 2006. *Testimonios sobre Mariana*. Porrúa. México.

Garro, Jesús & Schmidhuber, Guillermo (2016). *Elena Garro. Teatro completo*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.

Garro, Jesús y Schmidhuber, Guillermo (2016). *Elena Garro. Teatro completo*. Fondo de Cultura Económica. México.

Garro, Jesús y Schmidhuber, Guillermo. 2016. *Elena Garro. Teatro completo*. Fondo de Cultura Económica. México.

Genette, Gerald (1989). *Figuras III*. Lumen. España.

Glantz, Margo (1999), “Los enigmas de Elena Garro”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 28, UNAM. México.

Glantz, Margo (1999). "Los enigmas de Elena Garro", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 28, UNAM. México.

Kristeva, Julia (2019). *Historias de amor*, (trad.) Araceli Ramos Martín, Ciudad de México, Siglo XXI editores, 340 pp.

Paz, Octavio (2014). *La llama doble: amor y erotismo*, Ciudad de México, Seix Barral, 221 pp.

Poniatowska, Elena (2006). "Una biografía de Elena Garro" en *La Jornada*. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2016/03/13/cultura/a03a1cul>, fecha de acceso: 14 de abril de 2019.

Poniatowska, Elena. 2006. "Una biografía de Elena Garro" en *La Jornada*. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2016/03/13/cultura/a03a1cul>, fecha de acceso: 14 de abril de 2019.

Robles, Martha (2002). "El furor en la tinta" en *Mujeres del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México.

Robles, Martha. 2002. "El furor en la tinta" en *Mujeres del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México.

Rosas Lopátegui, Patricia (2005). *El asesinato de Elena Garro*. Porrúa. México, DF.

Rosas Lopátegui, Patricia (2008). "La magia innovadora en la obra de Elena Garro", *Revista Casa del Tiempo*, núm. 49, Cariátide, México, pp. 41-46, disponible en:

[[http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/10_iv_ago_2008/casa_del_tiem
po_eIV_num10_41_46.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/10_iv_ago_2008/casa_del_tiem
po_eIV_num10_41_46.pdf)]

Rosas Lopátegui, Patricia. 2005. *El asesinato de Elena Garro*. Porrúa. México, DF.

Rosas Lopátegui, Patricia. 2008. "La magia innovadora en la obra de Elena Garro",
Revista Casa del Tiempo, núm. 49, Cariátide, México, pp. 41-46.

Rougemont, Denis de (2001). *Amor y occidente*, (trad.) Ramón Xirau, México,
Conaculta, 356 pp.

Tomachevski, Boris (1982). "La construcción de la trama" en *Teoría de la literatura*.
Ediciones Akal. pp. 179-203.

Torres Medina, Vicente Francisco (1999). "Elena Garro en sus novelas. Realidad y
prodigio" en *Tierra Adentro*. Número 95. Ciudad de México.

