Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

# LA NARRATIVA Y EL TEATRO FANTÁSTICOS DE ELENA GARRO

TESIS

que para obtener el grado de doctor en Literatura presenta:

RAÚL CALDERÓN BIRD



México, D.F. 2002

15-Julio-02

AGRADECIMIENTOS

La deuda más grande la tengo con la Dra. Fabienne Bradu, mi tutora de tesis. A ella agradezco la orientación y la revisión minuciosa del presente trabajo; también el aliento que me dio para terminarlo.

Otra gran deuda la he contraído con la Dra. Flora Botton Burlá, por sus observaciones y críticas en torno a mis ideas sobre la literatura fantástica. Al Dr. Bazán Levy, cuando apenas comenzaba yo esta empresa, debo algunos comentarios breves pero importantísimos.

Quiero dar las gracias también a mis otros sinodales, la Dra. Edith Negrín, el Dr. Federico Álvarez, el Dr. Miguel Rodríguez Lozano y el Dr. Enrique Flores, por el tiempo que dedicaron a examinar esta tesis.

No puedo olvidar el apoyo económico y moral que me brindaron mi esposa Herlinda Contreras Maya y mis padres Raúl Calderón Cabrera y Sarin Bird Racafort. No exagero si hago constar aquí que sin su ayuda este trabajo no hubiera sido posible.

ÍNDICE

*Ninguno comprendíamos el secreto nocturno de las pizarras,*
*ni por qué la esfera armilar se exaltaba tan sola cuando la mirábamos.*
*Sólo sabíamos que una circunferencia puede no ser redonda*
*y que un eclipse de luna equivoca a las flores*
*y adelanta el reloj de los pájaros.*

*Ninguno comprendíamos nada:*
*ni por qué nuestros dedos eran de tinta china*
*y la tarde cerraba compases para al alba abrir libros.*
*Sólo sabíamos que una recta, si quiere, puede ser curva o quebrada*
*y que las estrellas errantes son niños que ignoran la aritmética.*

RAFAEL ALBERTI, «Los ángeles colegiales»

8

# INTRODUCCIÓN

Como su título indica, el presente trabajo se propone hablar de la narrativa y el teatro fantásticos de Elena Garro (1916-1998).[1] El propósito exige, antes que nada, contar con una definición de lo fantástico, primer problema que deberemos resolver, puesto que no hay consenso en cuanto a la significación del término. La primera parte del capítulo primero está consagrada a revisar lo que han dicho sobre la literatura fantástica algunos de sus teóricos más importantes: Roger Caillois, Louis Vax, Tzvetan Todorov, Irène Bessière, Ana María Barrenechea, entre otros.

Hay, básicamente, tres conceptos acerca de este tipo de ficción. El primero que mencionaremos, aunque circula entre algunos críticos y parece fundamentarse en los diccionarios, es rechazado de entrada o simplemente ignorado por la teoría, y con toda razón, por ser demasiado incluyente: la literatura fantástica se definiría como aquella que da cuenta de acontecimientos o seres sobrenaturales. Semejante definición daría lugar a un incómodo *corpus* heterogéneo: sería aplicable, por ejemplo, tanto a los cuentos de *Las mil y una noches*, a los de Charles Perrault o a la obra de Tolkien como a muchos relatos de Julio Cortázar o de Jorge Luis Borges. Empecemos descartándola entonces por su excesiva amplitud, y tengamos en cuenta sólo las que nos proporcionan los teóricos que se encargan del tema. Entre ellas, está la que dice que el relato fantástico debe dejar al lector en la duda o incertidumbre respecto de la existencia real, dentro del mundo narrado, de un acontecimiento sobrenatural.

---

[1]Elena Garro murió en Cuernavaca el 22 de agosto de 1998. En cuanto a la fecha de su nacimiento, la escritora dijo durante muchos años que era el 11 de diciembre de 1920. El 12 de mayo de 1998 parece que decide asentar la verdad en el testamento que hace ante notario público. En dicho documento declaró –según transcribe Julio Aranda en *Proceso*, núm. 1139, 30 de agosto de 1998, p. 53– que era «de nacionalidad española originaria de Puebla, Puebla» y que «Nació el 11 de diciembre de 1916 [...]. Hija de los señores José Antonio Garro y Esperanza Navarro».

Esta segunda definición tiene, a mi juicio, el inconveniente de reducir demasiado el ámbito de la literatura fantástica: ya veremos que muchos relatos considerados fantásticos por la crítica en general quedarían irremediablemente fuera de él como, por ejemplo, «Continuidad de los parques» o «Carta a una señorita en París» de Julio Cortázar, tan sólo por mencionar dos textos conocidos. La otra definición que nos proporciona la teoría dice que la literatura fantástica es aquélla en la que se verifica una transgresión al universo «real» narrado. Ésta resulta menos excluyente que la anterior, pero no tan abarcadora como la primera; para seguir con los ejemplos convocados, excluye *Las mil y una noches*, a Perrault y a Tolkien, pero a ella se ajustan perfectamente muchos cuentos de Borges y los dos de Cortázar antes mencionados.

La noción de transgresión a un orden real es la que mejor define, creo yo, a la literatura fantástica, precisamente por no ser ni demasiado inclusiva ni demasiado restrictiva. Habremos de operar, pues, con ella, matizándola un poco, sin dejar de tener en cuenta, cuando sea pertinente, las teorías que hablan de la duda, incertidumbre o vacilación por parte del lector, teorías que asimismo habremos de matizar. Y es que a menudo es posible aplicar ambas definiciones a un mismo texto, por esta razón que ahora expongo rápidamente: todo relato con vacilación o incertidumbre respecto de un acontecimiento sobrenatural entraña la noción de transgresión al orden de lo real, pero no todo relato que lleve a cabo tal violación produce en el lector dicha vacilación o incertidumbre.

La segunda parte del capítulo primero está consagrada al realismo mágico. En ella se discutirán las principales teorías acerca de esta categoría, desde la teoría inaugural del crítico de arte alemán Franz Roh, que data de 1925, hasta la reciente definición (1998) de Seymour Menton, pasando por las definiciones de Arturo Uslar Pietri, Ángel Flores, Irlemar Chiampi y otros. Si nuestro trabajo versa sobre lo fantástico en la obra de Elena Garro, ¿por qué

incluir en él esta discusión en torno al realismo mágico? Sucede que buena parte de la crítica que se ocupa de la escritora mexicana la ha asociado con el realismo mágico y casi nadie ha visto la relación entre su obra y la literatura fantástica. Puesto que me propongo demostrar que el término «fantástico» es más apropiado que el de «realismo mágico» para caracterizar las obras de Elena Garro que tienen que ver con cosas sobrenaturales o irreales, me ha parecido pertinente entrar en el debate sobre este último término.

Sobre el realismo mágico existen definiciones diversas, y el problema es que la crítica que se encarga de Elena Garro raras veces indica con qué definición opera, como si todo el mundo estuviera de acuerdo en cuanto al significado del término. De hecho, éste es muchísimo más problemático que el de «literatura fantástica». Baste para comprobarlo la siguiente enumeración de ideas acerca del realismo mágico que se discutirán en este trabajo: que su objetivo es descubrir el misterio oculto tras la apariencia; que presenta la realidad como si fuera mágica; que la literatura magicorrealista es aquella que se dedica a documentar lo mágico o maravilloso existente en la realidad hispanoamericana; que no se trata del registro de hechos mágicos o maravillosos extraliterarios, sino de una literatura que se vale de un discurso sobre América que postula la existencia real de tales hechos, discurso que empieza con Colón y los cronistas de Indias; que en el realismo mágico lo sobrenatural se naturaliza y lo natural se sobrenaturaliza; que presenta lo natural y lo sobrenatural en armónica convivencia; que se deriva de *La metamorfosis* de Kafka; que se trata de un movimiento internacional, pictórico y literario, que no tiene nada que ver con cosas sobrenaturales, sino con un estilo particular mediante el cual la realidad es percibida como en una pintura, una fotografía o un sueño.

En los tres siguientes capítulos (II, III y IV) examinaremos lo fantástico en la obra de Elena Garro, pero no veremos relato por relato ni drama por

drama. En primer lugar, porque no todo el arte de Elena Garro es fantástico; también escribió obras realistas, es decir, obras completamente desprovistas de hechos sobrenaturales. En segundo lugar porque, en mi opinión, no todo lo que produjo Elena Garro tiene la calidad de *Los recuerdos del porvenir* –novela que considero entre las mejores de la literatura mexicana–, del libro de cuentos *La semana de colores* o del drama «Un hogar sólido». También escribió muchos cuentos, novelas y dramas que no ameritan, por su mediana calidad, que nos detengamos en ellos, especialmente los cuentos y novelas que desde 1996 ha venido publicando Ediciones Castillo. El tercer criterio para llevar a cabo la selección del material tiene que ver con la visión de mundo que presenta la obra de Elena Garro considerada en su conjunto. Así, he seleccionado, entre sus mejores obras fantásticas, las que me han parecido más representativas en el sentido antes expuesto. Si he incluido algún texto más o menos mediano, es porque exhibe con suma claridad su factura fantástica y la cosmovisión de la autora.

El segundo capítulo está consagrado a la narrativa fantástica que Elena Garro publicó antes de 1968 –el libro de cuentos *La semana de colores* (1964) y la novela *Los recuerdos del porvenir* (1963)–, y el tercero a los relatos fantásticos que a partir de 1980 la autora empieza a enviar a México desde el extranjero. Esta división en dos partes de la narrativa de Elena Garro responde al hecho de que la autora inscribe nuevos temas en su literatura producida fuera del país. A partir de su exilio –para muchos se trató de un autoexilio–, que al parecer ocurre en 1972,[2] Elena Garro empieza a escribir obsesivamente sobre su nueva

---

[2]De acuerdo con Luis Enrique Ramírez, el exilio de Elena Garro, o lo que ella misma llamó «el escape», comienza en 1972. Véase L. E. Ramírez, *La ingobernable. Encuentros y desencuentros con Elena Garro*, México, Hoja Casa Editorial, 2000, pp. 90-91. Claudia Bernáldez Bazán, quien me aseguró que habló sobre este asunto con personas allegadas a la escritora, señala la misma fecha en su trabajo *Inés: Historia de una persecución (sobre una novela de Elena Garro)*, tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, México, UNAM, 2001, p. 3. En lo sucesivo citaré con frecuencia de la siguiente manera: autor, obra y número de página. El lector podrá encontrar al final del presente trabajo la información bibliográfica completa.

condición de exiliada. En estrecha relación con el tema del exilio, otros dos temas, tremendamente obsesivos también, ocuparán el centro de sus ficciones: el tema persecutorio y el de la «No Persona», término que emplea con rencor e ironía la propia escritora para definirse a sí misma. La persecución y el ostracismo que padece (o imagina) la autora como secuela de sus declaraciones públicas en torno a la masacre de Tlatelolco ocurrida el 2 de octubre de 1968 –declaraciones contra muchos intelectuales mexicanos–,[3] constituyen el material principal del que se nutre su segunda producción literaria. Las ficciones de Elena Garro cambian mucho en este sentido pero, por otro lado, hay que advertir que tienden a conservar los temas centrales de las obras publicadas antes de 1968, sobre todo el tema del tiempo y el de la infancia. Aunque al parecer Elena Garro huye de México en 1972, he preferido intitular el segundo capítulo «La obra narrativa antes de 1968», porque no es sino a partir de esta fecha que empieza a formarse en la mente de la escritora el delirio persecutorio, tema que aparecerá ficcionalizado por primera vez en 1980 con la publicación del libro de cuentos *Andamos huyendo Lola*. La narrativa publicada a partir de 1980 la estudiaremos en el capítulo tercero bajo el título «Relatos desde el exilio».

El cuarto capítulo versa sobre el teatro fantástico de Elena Garro. En él trataremos de mostrar cómo el absurdo y lo fantástico pueden cruzarse en el género dramático. Hay que advertir que los teóricos de lo fantástico se ocupan mayormente de la narrativa y nunca del teatro salvo, hasta donde sé, Ana María Barrenechea. No obstante, estoy convencido de que es posible estudiar el teatro a la luz de las teorías de lo fantástico.

---

[3]Para las declaraciones y los pormenores de la intriga que provocaron el exilio (o autoexilio) de Elena Garro, véanse L. E. Ramírez, *op. cit.*, pp. 73-103; C. Bernáldez Bazán, *op. cit.*, pp. 7-36; C. Marín, «La historia que provocó el autoexilio de Elena Garro», en *Proceso*, núm. 789, 16 de diciembre de 1991, pp. 48-51; A. Ponce, «A su regreso, Elena Garro se disculpa: "Me inventaron acusaciones"», en *Proceso*, núm. 789, 16 de diciembre de 1991, pp. 48-49; J. Volpi, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, pp. 351-362.

Evidentemente, la narrativa y el drama son géneros diferentes. El primero está hecho para leerse; el segundo no: es pura acción en curso representada frente a nuestros ojos. Pese a esta diferencia obvia y fundamental, estos dos géneros no se diferencian en el sentido de que ambos nos entregan una historia. De hecho, una misma historia puede ser transmitida a través de géneros diferentes, como lo hace la misma Elena Garro en el drama de «El árbol» y en el cuento homónimo perteneciente a *La semana de colores*. Si pensamos en las dos definiciones con las que hemos de trabajar (lo fantástico como una incertidumbre en torno a un acontecimiento sobrenatural o lo fantástico como transgresión al orden real), nos damos cuenta de que ambas son aplicables a la historia. Un relato puede dejarnos en la incertidumbre respecto de la existencia real de un fenómeno, y lo mismo puede hacer el drama, pues a veces éste nos obliga a preguntarnos si el fenómeno que estamos viendo en el escenario constituye una representación objetiva, o si se trata tan sólo de una representación ilusoria (lo que imagina un personaje). Dicho de otro modo, si el espectador se queda vacilando entre representación objetiva y representación ilusoria, la historia producida en su ánimo resultará ambigua o incierta.

En cuanto a lo fantástico como transgresión, habría que decir que se trata siempre de un acontecimiento, y está claro que tanto el género narrativo como el dramático dan cuenta de acontecimientos. Por lo tanto, nada impide que en el teatro un acontecimiento pueda percibirse, por parte de los personajes y/o del espectador, como transgresivo. Por otro lado, hay que añadir que en el teatro se da a menudo la narración, ya que un personaje puede tomar la palabra para contar una historia. Puede narrar por tanto una historia fantástica dirigida a algún personaje, como a veces lo hace un personaje en un cuento o en una novela. De hecho, eso hace, entre otras cosas, la antagonista del drama de «El árbol».

Previendo la objeción a nuestra pretensión de analizar el texto dramático prescindiendo de cualquier puesta en escena, es necesario precisar que aquí, en efecto, estudiaremos exclusivamente el libreto, pero entendido tal como lo entiende Paul Ricœur: como «prescripción de espectáculo».[4] Tal prescripción no sólo se halla en las acotaciones que los dramaturgos suelen poner en el libreto, sino también, aunque de modo indirecto, en los parlamentos de los personajes.

Debo advertir que las obras de teatro de Elena Garro son anteriores a la trágica fecha del 2 de octubre de 1968; corresponden, pues, a la primera etapa artística de la autora. Si he reservado este capítulo para el final, es porque lo considero el más aventurado. En él pretendo demostrar algo que no se ha dicho aún o que en todo caso se ha dicho muy poco: que el teatro, al igual que la narrativa y otras manifestaciones artísticas, también puede ser fantástico. Por tratarse precisamente del capítulo más arriesgado, me ha parecido conveniente que el lector comprenda primero mi forma de abordar lo fantástico en el género narrativo.

El análisis, tanto de la narrativa como del teatro, se hará teniendo siempre presentes las diferentes perspectivas desde las que se percibe lo sobrenatural. Esto me parece de capital importancia antes de decidir si determinada obra es fantástica, magicorrealista, maravillosa, etcétera, ya que no siempre hay consenso entre los puntos de vista que organizan el relato o el drama. Por ejemplo, puede suceder que un acontecimiento sea fantástico para el protagonista y sin embargo explicable en términos racionales desde la perspectiva del lector o del espectador.

Por lo demás, conviene advertir que no sólo intentaremos leer la narrativa y el teatro de Elena Garro a la luz de las teorías de lo fantástico; también

---

[4]Véase P. Ricœur, *Tiempo y narración I* [...], p. 89.

trataremos de explicitar la función del recurso a lo fantástico en relación con la visión de mundo que presenta la escritora en sus obras. Poco sentido tendría calificar una obra de fantástica si no sabemos para qué sirve dicho recurso.

# I. CONSIDERACIONES TEÓRICAS

## I.1. La literatura fantástica

### I.1.1. *La vacilación y la incertidumbre*

Comencemos la discusión reseñando la *Introducción a la literatura fantástica* (1970) de Tzvetan Todorov, uno de los tratados más importantes sobre el tema. El teórico define lo fantástico como una «vacilación» o dubitación experimentada por el lector –y a menudo por el protagonista también– en torno a la existencia de un fenómeno sobrenatural narrado en un universo de ficción similar a nuestro mundo real, cotidiano, familiar. Esta vacilación debe subsistir después de concluida la lectura, al menos para poder hablar de un «fantástico puro», vacilación sin término que deja al lector en la incertidumbre total acerca de si se produjo o no el acontecimiento sobrenatural evocado. Si al final del relato el lector logra explicar el fenómeno mediante causas naturales (sueño, locura, alucinación, imaginación, ilusión óptica, superchería, etcétera), el texto se mueve hacia el género de «lo extraño». Si, por el contrario, se ve obligado a aceptar la presencia real del fenómeno en el mundo narrado, el texto se desliza hacia el género de «lo maravilloso». Afirma Todorov que en cualquiera de estos dos casos lo fantástico se desvanece:

> Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.[1]

Entonces, la primera condición indispensable de lo fantástico sería, en síntesis,

---

[1] T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 24.

que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados.[2]

El teórico advierte que quien debe vacilar en primera instancia no es el lector real, sino el lector implícito:

tenemos presente no tal o cual lector particular, real, sino una «función» de lector, implícita al texto (así como también está implícita la función del narrador). La percepción de ese lector implícito se inscribe en el texto con la misma precisión con que lo están los movimientos de los personajes.[3]

Ya en 1966, en «Las categorías del relato literario», Todorov señalaba que en todo texto de ficción la imagen del narrador está acompañada siempre por la imagen del lector, y explicaba que «esta imagen tiene tan poco que ver con un lector concreto como la imagen del narrador con el verdadero autor.»[4] Se trata entonces de una estructura textual a la que Todorov llama ahora, en su *Introducción a la literatura fantástica*, «lector implícito». El concepto tiene en este libro una razón de ser muy específica: que la decisión final acerca de la naturaleza objetividad o subjetividad del fenómeno descrito en el texto no dependa de las creencias del lector real, de modo que para calificar una narración de fantástica poco importaría que éste crea o no en hechos o elementos sobrenaturales. Por eso aclara Todorov que «Nada impide [...] que el lector real mantenga todas sus distancias con respecto al universo del libro.»[5]

La segunda condición indispensable –que, al igual que la primera, me propongo cuestionar más adelante– es que el texto se lea sólo en su sentido

---

[2]*Ibid.*, p. 30. Todorov crea aquí cierta confusión al hablar de «explicación sobrenatural», pero pronto quedará claro, cuando veamos sus ejemplos, que en realidad está pensando en una *aceptación de lo sobrenatural*, término que luego utiliza y que equivale a decir que el fenómeno es objetivo, o sea, que verdaderamente se produjo, sin explicación alguna, en el mundo «real» que el texto describe.

[3]*Ibid.*, p. 28.

[4]T. Todorov, «Las categorías del relato literario», en R. Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*, p. 189.

[5]T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 69.

literal ya que, según Todorov, el sentido figurado, sobre todo cuando es explícito, borra por completo lo sobrenatural e imposibilita por tanto la vacilación que requiere lo fantástico. Afirma el autor que así sucede en los cuentos que terminan con una moraleja explícita cuyo sentido no remite a nada sobrenatural, y también en la poesía o en ciertas narraciones que nos obligan a hacer una lectura «poética» del discurso.[6]

Hay otra propiedad que no es indispensable pero que se cumple casi siempre: que la vacilación esté representada (encarnada) dentro de la obra, es decir, que el personaje principal vacile. Señala Todorov que en este caso el lector implícito vacila junto con el protagonista: el papel de dicho lector «está, por así decirlo, confiado a un personaje».[7] Sin embargo, no siempre coinciden la perspectiva del héroe y la del lector implícito. De hecho, el teórico advierte que a veces el protagonista cree, desde el principio hasta el final de la historia, en la existencia real del fenómeno y no obstante el lector implícito duda de ella. La vacilación representada en el texto no es, pues, condición necesaria de lo fantástico, aun cuando se verifique en la mayoría de los casos.[8]

Como vemos, el teórico considera la posibilidad de que el lector implícito vacile sin que lo haga el personaje –disonancia que a decir verdad no es tan infrecuente–, pero no tiene en cuenta el caso contrario, pues da por sentado que la vacilación de éste provoca siempre la de aquél. Cuando veamos el tema de las perspectivas en el relato fantástico, intentaré demostrar, valiéndome de «La puerta condenada» de Julio Cortázar, que no siempre el lector implícito se deja influir por la visión ambigua del protagonista o, al menos, no la comparte con él todo el tiempo. Y es que debido a la relación *conflictiva* o de *oposición* entre el acontecimiento sobrenatural y el entorno «real» donde dicho acontecimiento

---

[6]Véase *ibid.*, pp. 51-62.
[7]*Ibid.*, p. 30.
[8]Véase *ibid.*, pp. 28-29.

se produce, o parece producirse, el relato fantástico puede llegar a crear un complejo e interesante juego de perspectivas en el que muchas veces no sólo es pertinente examinar la perspectiva de los personajes y la del lector, sino también la del narrador y la de la trama.[9]

La siguiente característica, que tampoco es imprescindible, habré de matizarla también después de haber presentado varios ejemplos de obras fantásticas: la conveniencia de que el texto esté narrado en primera persona, es decir, que sea el propio protagonista el narrador de sus aventuras, por la subjetividad que suele mostrar esta instancia narrativa. Según Todorov –y esto es en realidad lo discutible–, si la historia estuviese a cargo de un narrador en tercera persona, el lector implícito no tendría razón alguna para dudar de la existencia de lo sobrenatural. En una palabra, no podría vacilar y la obra se inscribiría, de principio a fin, en el género maravilloso.[10]

Por otra parte, hay que advertir que Todorov evita definir formalmente los términos «acontecimiento sobrenatural» y «mundo real» (o «mundo familiar»), tan fundamentales en su teoría; prefiere tratarlos como conceptos que todo el mundo entiende de la misma forma. Así lo hace en esta otra definición que nos ofrece del género:

> En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos [...], o bien el acontecimiento se produjo realmente [...][11]

Podría objetarse, por rápida y simplista, esta manera de hablar de términos tan relativos y problemáticos, puesto que es sabido que lo que se

---

[9]Para la organización del texto narrativo en estas cuatro perspectivas, véase L. A. Pimentel, *El relato en perspectiva* [...], pp. 95-133.

[10]Véase T. Todorov, *op. cit.*, pp. 68-71.

[11]*Ibid.*, p. 24.

entiende por sobrenatural y por natural, normal o real varía según la época y la cultura, pero la verdad es que, en la práctica, la forma en la que el teórico despacha tales categorías resulta útil para describir un buen número de obras fantásticas cuyas leyes internas, implícitas o explícitas, encargadas de definir lo sobrenatural y lo real, coinciden con los códigos socioculturales de quien recibe la obra. En palabras llanas, por lo general, lo que es sobrenatural dentro del texto lo es asimismo para el lector real, por lo menos para un lector occidental, supuestamente racional, lector que, dispuesto a disfrutar de la obra, consiente en ocupar el lugar del lector implícito. No obstante, luego veremos que esta consonancia entre los códigos intratextuales y los códigos socioculturales de un receptor racional parece darse con mayor frecuencia en los relatos fantásticos de los siglos XVIII y XIX que en los del siglo XX. Pero dejemos por ahora esta reflexión y retomemos el pensamiento del autor.

Lo fantástico se definiría entonces en relación con «lo extraño» y «lo maravilloso»; se ubicaría entre estos dos géneros. Al primero pertenecerían aquellas obras que relatan acontecimientos increíbles, extraordinarios, insólitos pero que, de entrada, *sin vacilación*, se explican perfectamente por las leyes de la razón, como sucede en cierta literatura de horror que no refiere hechos sobrenaturales propiamente dichos. De acuerdo con Todorov, muchas obras de Ambrose Bierce son paradigmáticas de este tipo de literatura.[12] En efecto, un buen ejemplo es *El club de los parricidas*, salvo «Mi crimen favorito», cuento que refiere un acontecimiento evidentemente sobrenatural, aunque más para el lector implícito y para el lector real que para el personaje: un endemoniado carnero que, para solaz del impertérrito y cruel narrador-protagonista, se eleva a una altura «de trece a quince metros» con el propósito de embestir con mayor

[12]Véase *ibid.*, p. 41.

fuerza contra la cabeza de su víctima, tío del narrador.[13] En cuanto al segundo género, Todorov menciona los cuentos de hadas de Perrault y los de *Las mil y una noches*, textos donde lo sobrenatural tampoco produce vacilación, pero esta vez debido a que tanto los personajes como el lector implícito dan por descontada la existencia real de los prodigios, ya que éstos tienen lugar «en un mundo cuyas leyes son totalmente diferentes de las nuestras»:[14]

> En el caso de lo maravilloso, los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de los acontecimientos.[15]

Entre lo fantástico y lo extraño por un lado, y entre lo fantástico y lo maravilloso por el otro, se ubicarían sendos «subgéneros transitorios»: lo «fantástico-extraño» y lo «fantástico-maravilloso». Al primero corresponderían aquellos relatos donde la vacilación que le dio vida a lo fantástico durante algún tiempo termina diluyéndose debido a una explicación racional.[16] En el segundo se inscribirían los que, también en virtud de la vacilación, «se presentan como fantásticos» pero «terminan con la aceptación de lo sobrenatural.»[17] El autor señala que éstos son los que más se aproximan a lo fantástico puro, «pues éste, por el hecho mismo de quedar inexplicado, no racionalizado, nos sugiere, en

---

[13]Véase A. Bierce, «Mi crimen favorito», en *El club de los parricidas*, pp. 25-37.

[14]T. Todorov, *op. cit.*, p. 135.

[15]*Ibid.*, p. 46. Podría añadirse que en lo maravilloso los elementos sobrenaturales tampoco provocan reacción alguna en el narrador, como se observa con suma claridad en *El hobbit*, de Tolkien, cuyo narrador externo cuenta *sin asombro* una gran cantidad de elementos y acontecimientos prodigiosos. Por otra parte, creo que en este género podrían incluirse las narraciones míticas *(La Ilíada*, el *Popol Vuh*, el *Poema de Gilgamesh)*, en el sentido de que en éstas los prodigios obedecen, como en los dos ejemplos de Todorov (Perrault y *Las mil y una noches)*, a leyes diferentes de las que rigen en nuestro mundo cotidiano. (De hecho, tal vez el origen del cuento maravilloso se remonte al relato mítico.) Por la misma razón, para Flora Botton Burlá, «una buena parte de los cuentos de ciencia ficción pertenece a esta categoría.» (F. Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, p. 16.)

[16]Véase T. Todorov, *op. cit.*, pp. 39-40.

[17]*Ibid.*, p. 45. Nótese que esta vez Todorov no habla de «explicación sobrenatural» sino de «aceptación de lo sobrenatural», término que expresa con mayor precisión lo que en verdad el autor quiere decir.

efecto, la existencia de lo sobrenatural.»[18] Luego explicaré por qué aquí calificaremos de fantástico a secas o, si se prefiere, de fantástico puro, lo que Todorov denomina «fantástico-maravilloso».

De acuerdo con Todorov, un ejemplo notable de lo fantástico puro lo constituye *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, porque «el texto no nos permitirá decidir si los fantasmas rondan la vieja propiedad, o si se trata de las alucinaciones de la institutriz, víctima del clima inquietante que la rodea.»[19] Tendríamos aquí –siguiendo a Todorov por el momento– dos alternativas mortales para lo fantástico: una empujaría el relato hacia lo maravilloso (los fantasmas existen); la otra hacia lo extraño (los fantasmas no son sino una alucinación del personaje), aunque por lo visto la primera sería menos letal para el género. Inmediatamente, Todorov nos dice que «La venus de Ille» de Prosper Mérimée «ofrece un ejemplo perfecto de esa ambigüedad. Una estatua parece animarse y matar a un recién casado; pero nos quedamos en el "parece" y no alcanzamos nunca la certeza.»[20]

El autor emplea ahora la palabra «ambigüedad» como sinónimo del término «incertidumbre» mencionado en la primera cita del presente capítulo («Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre»). Tal vez sea innecesario indicar que Todorov establece, de manera implícita, la distinción entre lo fantástico y lo fantástico puro. Lo fantástico puede manifestarse en un determinado segmento narrativo, es decir, sólo durante cierto tiempo discursivo (mientras el lector implícito vacile), e implica por consiguiente una incertidumbre o ambigüedad parcial, pasajera; mientras que lo fantástico puro se extiende a lo largo de todo el texto y conlleva por tanto una incertidumbre total.

---

[18] *Ibid.*, p. 45.
[19] *Ibid.*, p. 39.
[20] *Ibid.*, p. 39

En la literatura hispanoamericana tenemos un buen ejemplo de lo fantástico puro tal como lo concibe Todorov. En «El síncope blanco» de Horacio Quiroga, el narrador-personaje se somete a una cirugía anestesiado con cloroformo. Durante la operación cree llegar a un extraño lugar donde hay dos edificios: en el del Síncope Azul se encuentra con las almas (aunque conservan su cuerpo humano) de los pacientes cuya vida pende de un hilo a causa de la anestesia; en el del Síncope Blanco con las almas de los pacientes que no la resistieron. Al verlo turbado, uno de los guardias le dice que debe permanecer en espera dentro del Síncope Azul, lugar donde conoce a una bella muchacha de quien se enamora perdidamente. En el momento en el que ella se dispone a salir por una puerta que se le indica, es detenida por los guardias, quienes determinan que ha habido un error, pero el protagonista no entiende de qué error se trata. Después de volver en sí, se interesa sobremanera en saber si en el sanatorio han operado, al mismo tiempo que a él, a la muchacha que conoció en el Síncope Azul, pues tiene la esperanza de reunirse con ella en este mundo. Su médico le informa que, en efecto, había en el sanatorio una paciente como la que él describe y que murió durante la operación. En este momento el personaje comprende el significado de la frase «ha habido un error...»:[21] a la muchacha no le tocaba la puerta de la vida, sino la que conduce al edificio de la muerte. Él llega a convencerse de que la joven de la que le habla el médico es la misma «Novia-Muerta» a quien estuvo enamorando en el Síncope Azul; también cree que el edificio es una especie de «estación ultraterrestre». Sin embargo, las palabras del médico ya habían empezado a producir la vacilación en el lector implícito: «¿qué diablo de pesadilla sigue usted rumiando con el cloroformo?»[22] Al final de su relato, el propio narrador-personaje vacila y termina haciéndose esta pregunta que deja al lector en la incertidumbre total:

---

[21] H. Quiroga, «El síncope blanco», en *Cuentos*, p. 216.
[22] *Ibid.*, p. 215.

«¿He vuelto en realidad a la vida, o mi despertar y la conversación con mi médico de blanco no son sino nuevas formas de sueño sincopal?»[23] Es evidente que el personaje ya no puede saber si su experiencia fue real, en cuyo caso el cuento se inclinaría hacia lo maravilloso, o si sólo fue un sueño inducido por el cloroformo, opción que lo desplazaría hacia lo extraño; ni siquiera puede saber ahora si está vivo o muerto. La última oración es con toda intención una pregunta que termina con puntos suspensivos y que tiene por tanto la función de prolongar indefinidamente la vacilación y la incertidumbre:

> ¿Es real esta cama laqué, o sueño con ella definitivamente instalado en la Gran Sombra, donde por fin los jefes me abren paso irritados ante el nuevo error, señalándome el Síncope Blanco, donde yo debía estar desde hace un largo rato?...[24]

Todorov ilustra lo fantástico-extraño con «La caída de la casa Usher» de Poe. La resurrección de lady Madeline, cuyo cuerpo su hermano Roderick y el narrador colocan en una cripta, y la inesperada caída de la casa son hechos sobrenaturales –especialmente el primero; el segundo es más bien insólito–, pero sólo durante cierto tiempo, pues al final ambos quedan explicados: creyendo que Madeline había muerto, los dos amigos la enterraron viva, cuando en realidad se trataba de un acceso de catalepsia, y la insólita destrucción de la casa –acontecimiento que el narrador ve reflejado en las aguas de una laguna– se explica por su condición ruinosa apenas perceptible: una fisura en uno de sus muros.[25] No obstante el precario estado de la casa, me parece que su

---

[23] *Ibid.*, pp. 216-217.

[24] *Ibid.*, p. 217

[25] Véase T. Todorov, *op. cit.*, pp. 41-43. Transcribo aquí las dos explicaciones que Todorov encuentra en el texto. Sobre lady Madeline, dice el narrador-personaje: «Crisis frecuentes, aunque pasajeras, era el singular diagnóstico». Y en lo que se refiere al desmoronamiento de la casa, el narrador había advertido casi desde el principio que «El ojo de un observador minucioso hubiera descubierto tal vez una fisura apenas perceptible que, partiendo del techo de la fachada se abría un camino en zigzag a través de la pared e iba a perderse en las funestas aguas del estanque». (E. A. Poe, «La caída de la casa Usher»; ambos fragmentos citados por T. Todorov en *op. cit.*, p. 42.)

desmoronamiento es susceptible de explicarse como una ilusión óptica, ya que el narrador-personaje no lo observa más que reflejado en las *agitadas* aguas de la laguna. El cuento termina así:

> Mientras la miraba fijo, esa fisura se ensanchó con rapidez, hubo un furioso soplo del remolino, el disco completo del satélite irrumpió de pronto ante mi vista, mi mente se tambaleó al ver desmoronarse los inmensos muros, hubo un largo y tumultuoso clamor, parecido a la voz de mil aguas y la profunda y corrompida laguna a mis pies se cerró, sombría y silenciosa, sobre los escombros de la «casa Usher».[26]

¿Estamos frente al desmoronamiento de una casa que ya estaba medio derruida –como sugiere Todorov–, o se trata de una ilusión óptica por parte del perturbado narrador? En una palabra, ¿se destruyó la casa o no? Creo que el lector implícito y el lector real tienen derecho a vacilar al respecto, lo cual implica una disonancia, un desacuerdo entre la perspectiva de éstos y la del narrador. Téngase presente que no se trata de un acontecimiento sobrenatural propiamente dicho, lo cual nos empieza a indicar que la poética de la vacilación puede darse también en torno a hechos que no son sobrenaturales.

Uno de los ejemplos que el teórico nos proporciona de lo fantástico-maravilloso es «Vera» de Villiers de L'Isle-Adam. A través de todo el cuento el lector implícito se debate entre creer en la vida de ultratumba o pensar que el conde que cree en ella está loco. Pero, al final, «el conde descubre en su cuarto la llave de la tumba de Vera, llave que él mismo había arrojado dentro de la tumba; hay que creer entonces, que es Vera, la muerta, quien la llevó allí.»[27]

También «Chac Mool» de Carlos Fuentes podría servir para ejemplificar este «subgénero transitorio», como lo llama Todorov. Un primer narrador, Pepe, viaja a Acapulco para hacerse cargo del cadáver de su solitario amigo Filiberto, quien muere ahogado en una playa de esa ciudad. Entre las

---

[26] E. A. Poe, «La caída de la casa Usher», en *La caída de la casa Usher y otros cuentos*, p. 41.
[27] T. Todorov, *op. cit.*, p. 46.

pertenencias de Filiberto, Pepe encuentra un diario que lee durante el viaje de regreso en autobús a la ciudad de México, lugar donde quiere sepultar el cadáver de su compañero. De vez en cuando Pepe interrumpe la lectura para reflexionar acerca del acontecimiento sobrenatural que refiere su amigo. Filiberto cuenta, paso a paso, la humanización de un Chac Mool que compró en la Lagunilla, el cual termina apoderándose de su casa y convirtiéndolo en esclavo, razón por la cual huye a Acapulco. Al principio Filiberto vacila (y junto con él Pepe, lector del diario): «Tendré que ver a un médico, saber si es imaginación, o delirio, o qué, y deshacerme de ese maldito Chac Mool.»[28] Cuando la humanización de la estatua se hace demasiado patente, Filiberto no tiene más remedio que aceptar el hecho. Pepe, y con él el lector implícito a quien este primer narrador dirige su relato, trata de dar una explicación racional al alucinante diario:

> pretendí dar coherencia al escrito, relacionarlo con exceso de trabajo, con algún motivo psicológico. Cuando a las nueve de la noche llegamos a la terminal, aún no podía concebir la locura de mi amigo.[29]

Pero, al final, Pepe descubre que, en efecto, la casa de su amigo está habitada por un repulsivo indio que ordena poner en el sótano el féretro donde yace Filiberto, y no hay motivo alguno para pensar que el indio no sea otro que el propio Chac Mool.

Habría que advertir que existe otra clase de relato –que Todorov no incluye en su teoría– cuya explicación final acerca del fenómeno, por ser lo que podríamos denominar *pseudorracional* o *pseudocientífica*, nos deja en el terreno de lo sobrenatural. En «El almohadón de plumas» de Horacio Quiroga, la misteriosa pérdida diaria de sangre que padece Alicia (al principio inexplicable

---

[28] C. Fuentes, «Chac Mool», en *Los días enmascarados*, p. 18.
[29] *Ibid.*, pp. 26-27.

para los personajes y para el médico) y que finalmente le causa la muerte, recibe al final una explicación –con un tono deliberadamente sereno y científico– que lejos de calmarnos nos intranquiliza sobremanera. Después de que la sirvienta y Jordán, el esposo de Alicia, descubren la «bola viviente y viscosa» dentro de la almohada de la enferma, dice el narrador en tercera persona a manera de coda:

> Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir en ciertas condiciones proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de plumas.[30]

El cuento es más complejo e interesante de lo que parece a primera vista, pues admite a un mismo tiempo la lectura literal que acabamos de hacer, la cual remite a lo sobrenatural, y una lectura alegórica que surge de la analogía que el lector puede establecer entre el bicho y el esposo de Alicia. En una ocasión la enferma confunde a Jordán con el antropoide que se le aparece en sus alucinaciones, antropoide que el lector asocia a su vez con el bicho que le chupa la sangre a la joven. Hay aquí, pues, otro «vampiro», acaso más terrorífico que la bola viviente y viscosa: es Jordán quien ha chupado la vida, las ilusiones de la recién casada. No obstante, esta lectura no anula ni debilita el sentido literal: el extraño bicho es tan real como Jordán. Para Todorov –ya lo he mencionado–, la alegoría, aunque no sea evidente, mata o cuando menos debilita lo fantástico, porque remite a un sentido que no tiene nada que ver con lo sobrenatural. Aquí, sin embargo, el sentido alegórico no representa, en modo alguno, ninguna amenaza para lo sobrenatural (ni para lo fantástico según quedará definido en el presente trabajo).

En *La invención de Morel* de Bioy Casares, las extrañas apariciones y desapariciones de Faustine y sus amigos, presenciadas por el prófugo narrador-protagonista en la isla que lo protege de la justicia, se explican al final: se trata

---

[30] H. Quiroga, «El almohadón de plumas», en *Cuentos*, p. 60.

de una máquina que los proyecta no como imágenes sino como personas reales. Esta explicación contrasta con otra anterior que el propio protagonista propone y que enseguida rechaza: las visiones se deben a alguna raíz que había probado en la isla. Aplicando la teoría de Todorov, esta justificación movería el relato, por un instante, hacia lo extraño, y si se hubiese sostenido hasta el final, el texto habría resultado fantástico-extraño. Pero, como he dicho, queda desechada muy pronto. A Borges no le pasó inadvertida la diferencia entre lo sobrenatural explicado por medio de la razón racional (valga la tautología) y esta otra clase de ficción que se vale de otro tipo de razón. A propósito de la novela de Bioy Casares, señala:

> Las ficciones de índole policial [...] refieren hechos misteriosos que luego justifica e ilustra un hecho razonable; Adolfo Bioy Casares [...] resuelve con felicidad un problema acaso más difícil. Despliega una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural.[31]

Está claro que ni el cuento de Quiroga ni la novela de Bioy Casares encajan bien en la categoría de lo fantástico-extraño, pero tampoco parecen ubicarse en la de lo fantástico-maravilloso, puesto que en ambos textos lo sobrenatural se acepta *precisamente porque está explicado*. La paradoja que escribe Borges («fantástico pero no sobrenatural») indica hasta qué punto es difícil encasillar la novela de Bioy Casares. Y creo que lo mismo podría decirse del cuento de Quiroga, que Roger Caillois califica de «seudofantástico» –género que coincide con lo fantástico-extraño descrito por Todorov–, tipo de literatura que el crítico menosprecia argumentando que si al lector se le revela «que el aparecido no era más que un comparsa vestido con un sudario y que agitaba

---

[31] J. L. Borges, «Prólogo», en A. Bioy Casares, *La invención de Morel*, p. 11. Un poco más adelante, en el mismo «Prólogo», Borges ubica la novela dentro de las «obras de imaginación razonada.» (*Ibid.*, p. 12.)

cadenas, estima que la broma es ridícula y pueril.»[32] Sin embargo, sobre «El almohadón de plumas» en particular tiene una impresión muy diferente:

> En el género [seudofantástico], doy mi preferencia al cuento del uruguayo Horacio Quiroga, *La almohada de plumas* [sic], por la densidad del relato, el horror del desenlace, la serenidad de la observación final.[33]

Me parece evidente que el cuento escapa de la desilusión estética que a menudo acarrea lo seudofantástico. Creo, pues, que el prefijo «seudo» no debería aplicarse en este caso. Estas dos obras nos sugieren que no todo relato de lo sobrenatural resiste fácilmente las rígidas categorías de Todorov.

Volviendo a la novela del escritor argentino, aunque ésta muestra una evidente preocupación por el tema de la tecnología, no parece asimilarse del todo a la ciencia-ficción, ya que la máquina de Morel no se presenta como un objeto normal; por el contrario, es sumamente excepcional y prodigioso, y constituye por ello mismo una *transgresión* a los códigos implícitos del mundo «real» que le sirve de fondo. El universo descrito no debería admitir semejante invención pero, *paradójica* y *asombrosamente* para el protagonista y para el lector, la admite.

Hay en la teoría de Todorov un punto importante que enuncié más arriba y que conviene matizar ahora. El autor señala que el narrador en primera persona conviene a lo fantástico por la subjetividad que con frecuencia exhibe al estar implicado como personaje en la historia que cuenta: la vacilación del lector implícito dependería en gran medida de dicha instancia narrativa. Esto ocurre visiblemente en «Chac Mool», donde la vacilación representada es doble en virtud de los dos niveles narrativos en los que lo sobrenatural se manifiesta: la vacilación de Filiberto tiene lugar en un relato metadiegético (relato en

---

[32] R. Caillois, *Imágenes, imágenes*... [...], p. 17.
[33] *Ibid.*, p. 17

segundo grado o metarrelato), mientras que la de Pepe ocurre en la diégesis, es decir, en un primer relato que contiene o enmarca al otro. Podríamos hablar entonces de una *vacilación metadiegética* que da lugar a una *vacilación diegética* la cual, a su vez, propicia la vacilación del lector implícito; y, asimismo, de un *sobrenatural metadiegético* y de un *sobrenatural diegético* (cuando al final Pepe descubre en la casa de Filiberto al Chac Mool de carne y hueso).[34] Según Todorov, el narrador en primera persona es preferible al narrador en tercera persona porque

> si el acontecimiento sobrenatural nos fuese relatado por este tipo de narrador [en tercera persona], estaríamos en el terreno de lo maravilloso, ya que no habría motivo para dudar de sus palabras; pero, como sabemos, lo fantástico exige la duda.[35]

En este punto es difícil estar enteramente de acuerdo con el autor. Si es verdad que lo fantástico se relaciona a menudo con una visión ambigua interna, entonces ésta podría ser transmitida lo mismo por un narrador homodiegético (en primera persona) que por uno heterodiegético (en tercera persona),[36] porque dicha visión no depende de la instancia narrativa en sí, sino de la perspectiva. En palabras llanas, lo importante no es quién *habla*, sino quién *ve*.[37]

---

[34]Utilizo aquí –y en el resto del presente trabajo cuando lo considere pertinente– la terminología con la que Gérard Genette distingue los diferentes niveles narrativos. Los acontecimientos contados por Pepe, entre ellos el acto de leer el diario, se ubican en un primer relato y son por tanto «diegéticos» o «intradiegéticos». Los acontecimientos narrados en el diario son «metadiegéticos». La «diégesis» designa aquí el mundo narrado por Pepe, y la «metadiégesis» el universo que proyecta el «metarrelato» de Filiberto. Véase G. Genette, «Discurso del relato», en *Figuras III*, pp. 283-286.

[35]T. Todorov, *op. cit.*, p. 69.

[36]Prefiero los términos «narrador homodiegético» y «narrador heterodiegético». El primero se refiere al tipo de narrador que participa como personaje en la historia que cuenta; el segundo al que no tiene tal participación. Estos términos son más precisos que los de «primera persona» y «tercera persona», por esta razón: todo narrador puede decir «yo» en cualquier momento; ello no significa, necesariamente, que tenga participación como personaje en la historia que nos entrega. Para la conveniencia de estos términos, véase G. Genette, *op. cit.*, pp. 298-299.

[37]Gérard Genette distingue «entre la pregunta: *¿cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa?* y esta pregunta muy distinta: *¿quién es el narrador?*, o, por decirlo más rápido, entre la pregunta: *¿quién ve?* y la pregunta: *¿quién habla?*» (G. Genette, *op. cit.*, p. 241.) Véase la misma distinción en M. Bal, *Teoría de la narrativa* [...], pp. 107-111.

En todo caso, lo que realmente conviene a lo fantástico, según lo define Todorov, es que la perspectiva que oriente la narración sea la del personaje, debido a la subjetividad que podría entrañar. Citemos un pasaje de la novela *Del amor y otros demonios* de García Márquez. El padre Delaura, el protagonista, ve en la biblioteca el espectro de Sierva María de Todos los Ángeles, la muchacha supuestamente endemoniada de quien está enamorado, pero se trata de un ser evanescente que sólo parece aparecer:

> «Dios te salve María de Todos los Ángeles», dijo dormido. Su propia voz lo despertó de pronto, y vio a Sierva María con la bata de reclusa y la cabellera a fuego vivo sobre los hombros, que tiró el clavel viejo y puso un ramo de gardenias recién nacidas en el florero del mesón [...]. Sierva María sonrió sin mirarlo. Él cerró los ojos para estar seguro de que no era un engaño de las sombras. La visión se había desvanecido cuando los abrió, pero la biblioteca estaba saturada por el rastro de sus gardenias.[38]

Aunque el narrador es heterodiegético, es evidente que el focalizador es el padre Delaura. El personaje vacila en torno a la aparición; también lo hace el lector implícito. Tal vez ni siquiera las gardenias sirvan para demostrar que la aparición ocurrió verdaderamente, en cuyo caso el pasaje sería, siguiendo a Todorov, fantástico-maravilloso. Nótese que en realidad al final Delaura ya no las ve; sólo percibe su «rastro», su perfume, impresión bastante subjetiva, sobre todo si se tiene en cuenta que el sacerdote estaba soñado con Sierva María («Dios te salve María de Todos los Ángeles») y que, además, está enamorado de la muchacha. Puesto que la aparición nunca se esclarece en la novela, podríamos catalogar el pasaje, y la novela entera, dentro de lo que Todorov denomina «fantástico puro»: todo gira alrededor de una *improbable* posesión demoniaca –posesión que deliberadamente se confunde con el amor– y de los *supuestos* poderes sobrenaturales de la energúmena.

---

[38] G. García Márquez, *Del amor y otros demonios*, pp. 121-122.

Examinemos ahora con detenimiento la segunda condición indispensable de lo fantástico, la cual se relaciona con la naturaleza del discurso: que éste obligue al lector a descartar tanto la lectura poética como la lectura alegórica. En cuanto a la primera, señala Todorov que si «se rechaza toda representación y se considera cada frase como una pura combinación semántica, lo fantástico no podrá aparecer».[39] Y en lo que respecta a la alegoría, dice que

> Si lo que leemos describe un elemento sobrenatural y, sin embargo, es necesario tomar las palabras no en sentido literal sino en otro sentido que no remite a nada sobrenatural, ya no hay cabida para lo fantástico.[40]

Entonces poesía –o una lectura «poética» de un texto en prosa– y alegoría se opondrían a lo fantástico. Todorov concluye que «No toda ficción ni todo sentido literal están ligados a lo fantástico; pero todo lo fantástico está ligado a la ficción y al sentido literal.»[41] De este modo, el teórico le niega a lo fantástico la posibilidad de expresarse a través de un lenguaje poético o alegórico y, por otra parte, le niega a la poesía la posibilidad de ser fantástica. Pero ¿no podríamos considerar fantástico el famoso soneto de Quevedo «Amor constante más allá de la muerte»? ¿Se trata simplemente de una figura retórica, de una prosopopeya que no debe tomarse al pie de la letra, cuando en el último verso la voz poética dice, refiriéndose a sus «medulas», «polvo serán, mas polvo enamorado»?[42] A mi juicio, aquí el sentido literal no se pierde; es más, tal vez no haya otro sentido que el literal: el poeta no parece estar proponiendo otra cosa que la existencia *real* de un amor trascendental, de un ser que continúa amando aun después de su desintegración física, y no creo que sea descabellado ver el motivo del fantasma en este amor que se extiende hasta el más allá.

---

[39] T. Todorov, *op. cit.*, p. 53

[40] *Ibid.*, p. 55.

[41] *Ibid.*, p. 63.

[42] F. de Quevedo, «Amor constante más allá de la muerte», en *Antología poética*, p. 121.

Todorov no considera el hecho de que existen relatos (y hasta poemas) que admiten simultáneamente una lectura poética y una lectura literal. Piénsese en la oración con la que termina *Pedro Páramo* de Rulfo: «Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras.»[43] ¿Pedro Páramo se desmorona en sentido literal –lo cual sería un hecho sobrenatural–, o se trata simplemente de una forma poética de referir la muerte del poderoso cacique? ¿El personaje *es* lo que significa su nombre, o estamos ante una expresión metafórica que sólo debe leerse como tal? Por un lado, el comparante del símil («como si fuera un montón de piedras») nos invita a leer poéticamente la locución «se fue desmoronando» pero, por otro lado, el contexto (una novela llena de elementos sobrenaturales) nos invita a tomarla al pie de la letra. Además, muy poco antes, cuando Damiana toca los hombros de Pedro Páramo para preguntarle si quiere almorzar, éste endereza su cuerpo «*endureciéndolo*»,[44] como si el personaje se estuviese transformando en piedra, pero nos quedamos en el «como si». Antes de publicar la novela, Rulfo eliminó del manuscrito el párrafo que seguía a la oración citada. He aquí el final primitivo: «Y junto a la Media Luna quedó siempre aquel desparramadero de piedras que fue Pedro Páramo.»[45] Este otro final tendía a privilegiar el sentido literal de «se fue desmoronando», porque ya no se trata de un símil. Al suprimirlo, el autor permitió la doble lectura, la ambigüedad que he sugerido, ambigüedad en el lenguaje que da como resultado un final ambiguo en el nivel de la trama.

Todorov observa cuatro grados en la alegoría, desde la «evidente» (la fábula con moraleja, por ejemplo) hasta la «ilusoria» (el texto nos invita a buscar

---

[43]J. Rulfo, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 195.

[44]*Ibid.*, p. 194. El énfasis es mío.

[45]Este final primitivo salió a la luz recientemente en el artículo de César Güemes titulado «Los dos finales de *Pedro Páramo*», en *La Jornada*, 18 de mayo de 2001, p. 48. El artículo reproduce una fotocopia de la página donde se lee con claridad dicho final.

un sentido alegórico que en el fondo no existe), pasando por la «indirecta» (la alegoría está indicada en el texto de manera muy sutil) y por la «vacilante» (el lector no puede decidir si darle a las palabras un sentido literal o un sentido alegórico). De las cuatro, la única que borra por completo el sentido literal (sobrenatural) es la alegoría evidente.[46]

Veo aquí ciertos problemas. Para empezar, Todorov no se decide entre si la alegoría indirecta debilita o mata lo fantástico.[47] Pero pasemos por alto esta indecisión. En lo concerniente a la alegoría ilusoria, me parece hasta contradictorio afirmar que pone «en tela de juicio» lo fantástico, cuando el mismo teórico dice que remite al «absurdo», a «lo imposible», al «sin sentido».[48] Finalmente, el término «alegoría vacilante» parece contradecir el meollo mismo de su teoría. Y es que a veces la incertidumbre acerca de si ocurrió o no lo sobrenatural surge precisamente de la vacilación por parte del lector entre el sentido literal y el sentido alegórico del texto. Entonces la vacilación entre uno y otro sentido no debería representar una amenaza para lo fantástico; antes al contrario, pareciera remitir a su esencia. Todorov ejemplifica la alegoría vacilante con «William Wilson» de Poe:

> Es la historia de un hombre perseguido por su doble; es difícil decidir si ese doble es un ser humano de carne y hueso, o si el autor nos propone una parábola en la cual el presunto doble no es más que una parte de su personalidad, una suerte de encarnación de su conciencia.[49]

---

[46]Véase T. Todorov, *op. cit.*, pp. 54-62.

[47]Véase *ibid.*, pp. 58-59.

[48]*Ibid.*, p. 62. Contra la opinión de Todorov, Ana María Barrenechea señala que es posible «que lo alegórico refuerce el nivel literal fantástico en lugar de debilitarlo, porque el contenido alegórico de la literatura contemporánea es a menudo el sin sentido del mundo, su naturaleza problemática, caótica e irreal» (A. M. Barrenechea, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica» [...], en *Textos hispanoamericanos: De Sarmiento a Sarduy*, p. 92.)

[49]T. Todorov, *op. cit.*, p. 60.

Evidentemente, si nos decidiéramos por la lectura literal, estaríamos en el terreno de lo sobrenatural: el doble existe, es real, de carne y hueso; si optáramos por la lectura alegórica, el doble sería completamente ilusorio: existiría sólo en la cabeza de William Wilson. Pero, como dice el mismo Todorov, «es difícil decidir». ¿No estamos otra vez ante la misma vacilación entre lo maravilloso y lo extraño que el teórico propone como condición necesaria de lo fantástico?

«Dos imágenes en un estanque», de Giovanni Papini, versa también sobre el tema del doble. El protagonista regresa a la ciudad donde realizó sus estudios y, para sorpresa suya, se encuentra con su yo pasado, con su yo de siete años atrás, y con el hecho de que allí nada ha cambiado, como si el tiempo se hubiera detenido. Harto de las ideas del yo joven que lo sigue a todas partes, el yo maduro decide asesinarlo sumergiéndolo en las aguas de un estanque. Nos vemos tentados a dar un sentido alegórico a esta historia: se trataría simplemente de un hombre que logra deshacerse de sus antiguos modos de pensar. Pero resulta que la lectura literal es igualmente legítima debido sobre todo a la impresión, o al hecho, de que en la ciudad el tiempo se detuvo siete años atrás.

Todorov ha estudiado muy bien cómo lo sobrenatural nace con frecuencia del lenguaje: una expresión que se lee primero en un sentido figurado que no tiene nada que ver con lo sobrenatural se vuelve efectiva después, o sea, adquiere su sentido literal, sentido que sí remite a lo sobrenatural.[50] A este procedimiento recurre magistralmente Felisberto Hernández en su cuento «El cocodrilo». Se trata de un vendedor de medias para mujer –el producto se llama la Media Ilusión– que se pone a llorar con el objeto de que sus clientes, compadeciéndose de él, compren su mercancía.

---

[50]Véase *ibid.*, pp. 64-68.

Hasta cierto momento el lector entiende que las lágrimas del narrador-protagonista no son más que «lágrimas de cocodrilo», expresión común y corriente, al menos en nuestro idioma, que no figura en el texto pero que sí aparece en la mente del lector, quien la «lee» primero en su sentido figurado: se trata de un llanto falso para conseguir lo que se desea. Pero, hacia el final del relato, el llanto se vuelve involuntario, incontenible y por ende sobrenatural (o por lo menos anormal) y terriblemente angustioso. Aún más, el personaje mismo sugiere, cuando al final se mira en el espejo, que su rostro ha empezado a arrugarse, a asemejarse al rostro que aparece en una caricatura que se ha hecho del famoso vendedor y que circula por todas partes, monstruosa deformación expresionista en la que el personaje figura con cara de cocodrilo. Por lo demás, el cuento demuestra que es difícil prescindir completamente del lector real: el efecto y el sentido de la obra dependen en gran medida de que dicho lector conozca la frase *ausente* «lágrimas de cocodrilo». Dicho de otro modo, para que funcione de la forma descrita, para que se logre el procedimiento de pasar de las palabras a los hechos, el texto necesita la colaboración de este destinatario extratextual, concreto, específico.

En «Alma callejera» del argentino Eduardo Wilde, por poner otro ejemplo, el alma del insomne narrador escapa de su cuerpo, emprende un viaje nocturno lleno de peripecias hasta llegar a la casa de su amada, que yace dormida. Una aspiración de la mujer la absorbe para siempre y el cuerpo del personaje deberá continuar en la vida cotidiana, pero ahora sin alma y «por puro instinto.»[51] Lo mismo que en el cuento de Felisberto Hernández, la expresión que da origen a la historia no está escrita, pero seguramente llega a la mente del lector la frase «esa mujer me ha robado el alma» –u otra por el estilo–, que en su sentido figurado no alude a nada sobrenatural. No obstante, el

[51]E. Wilde, «Alma callejera», en O. Hahn (ed.), *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, p. 171

carácter sumamente narrativo del discurso, que no nos escamotea pormenor alguno durante esta especie de peregrinación, hace que el texto entero se lea también en su sentido literal, aun cuando el sentido figurado tenga mayor peso y el otro se vea en consecuencia debilitado. Debilitado, sí, pero no borrado por completo. He aquí un párrafo donde es notorio el lujo de detalles con que el narrador refiere el dificultoso viaje de su alma:

> Busca un barrio, una casa; husmea las hendiduras de las puertas, se levanta, se asoma al ojo de la llave, huye como soplada por el viento, trepa por los barrotes de las ventanas, desaparece y se esparce sobre la alfombra de una sala donde ha caído atravesando los vidrios entre dos varillas de persiana.[52]

El descubrimiento de este procedimiento es un gran acierto de Todorov, pero el teórico no se percata de que la ambigüedad que propone como característica esencial de lo «fantástico puro» se origina a veces en un lenguaje que se queda con un pie en el sentido literal y con el otro en el sentido figurado, como ocurre de modo manifiesto en «William Wilson» y en «Dos imágenes en un estanque». Habíamos visto también cómo en «El almohadón de plumas» la alegoría no aniquila lo sobrenatural. En realidad, lectura poética y lectura alegórica pueden reunirse, por mor de simplificación, bajo el término «sentido figurado», sentido que por lo visto en algunos textos convive con el sentido literal.

En su libro *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain* (1974), Irène Bessière dice que el relato fantástico no constituye ni una categoría ni un género literario, sino una lógica narrativa a la vez formal y temática cuyo objetivo principal es cuestionar o relativizar los códigos socioculturales que en un momento dado definen los órdenes natural y sobrenatural.[53] En contradicción

---

[52] *Ibid.*, p. 170.

[53] Véase I. Bessière, *Le récit fantastique* [...], p. 11.

explícita con Todorov, afirma que «Lo fantástico no resulta de la vacilación entre estos dos órdenes, sino de su contradicción y de su recusación mutua e implícita.»[54] Dice que «A Todorov se le escapa que lo sobrenatural introduce en el relato fantástico un segundo orden posible, pero tan inadecuado como el natural.»[55] Y explica que el fenómeno narrado se presenta como un enigma que deviene fantástico por la superposición de dos probabilidades que se cancelan mutuamente: ni la probabilidad empírica (ley física, sueño, delirio, ilusión óptica, etcétera) ni la probabilidad metaempírica (mitología, teología, ocultismo, etc.) sirven para explicar lo insólito.[56] En pocas palabras, el relato fantástico se definiría «por la designación de un hecho o de una serie de hechos inconciliables con las leyes de lo natural y de lo sobrenatural».[57] Del rechazo mutuo entre las dos probabilidades contradictorias nace la incertidumbre intelectual en torno al fenómeno: «El relato fantástico provoca la incertidumbre intelectual, porque pone a funcionar datos contradictorios ensamblados según una coherencia y una complementariedad propias.»[58]

Bessière describe «la poética de la incertidumbre» de esta otra manera: el fenómeno se presenta como un caso que impone al personaje y al lector tomar una decisión. Pero: «El relato fantástico excluye la forma de la decisión, porque a la problemática del caso superpone la problemática del *enigma*.»[59] Crea la

---

[54]*Ibid.*, p. 57. La traducción de ésta y de las próximas citas del libro de Bessière son mías. A pie de página citaré siempre la versión original: «Le fantastique ne résulte pas de l'hésitation entre ces deux ordres, mais de leur contradiction et de leur récusation mutuelle et implicite.»

[55]*Ibid.*, pp. 56-57: «Il échappe à Todorov que le surnaturel introduit dans le récit fantastique un second ordre possible, mais aussi inadéquat que le naturel.»

[56]Véase *ibid.*, p. 32.

[57]*Ibid.*, p. 31: «par la désignation d'un fait ou d'une série de faits inconciliables avec les lois de la nature et celles de la surnature».

[58]*Ibid.*, p. 10: «Le récit fantastique provoque l'incertitude, à l'examen intellectuel, parce qu'il met en œuvre des données contradictoires assemblées suivant une cohérence et une complémentarité propres.»

[59]*Ibid.*, p. 22: «Le récit fantastique exclut la forme de la décision parce qu'il surimpose à la problématique du cas celle de *la devinette*.» En lugar del término «acertijo» o «adivinanza» he preferido traducir «*devinette*» como «enigma», pues se trata, según la autora, de un acertijo que en el fondo no tiene solución. Además, ella misma emplea «*énigme*» y «*devinette*» como sinónimos.

ilusión de que se trata de un acertijo que tiene solución: «el relato fantástico une la incertidumbre a la convicción de que un saber es posible: sólo hay que ser capaz de adquirirlo.»[60] Lo insólito en sí no es lo que suscita temor o angustia en el personaje, sino la incertidumbre o ausencia de sentido, o sea, el hecho de que bajo ninguna norma conocida pueda explicarse el fenómeno. En cuanto al lector, intentar resolver el caso hace de la lectura un ejercicio conflictivo.[61]

No veo en lo esencial grandes discrepancias entre esta teoría y la de Todorov. Sería conveniente, sin embargo, subrayar algunas diferencias. Para el teórico búlgaro, la vacilación y lo fantástico son una y la misma cosa. Para Bessière, la vacilación es ciertamente una característica del relato fantástico, pero una característica secundaria. Lo importante, lo que verdaderamente define a este tipo de literatura es que invalida, mediante «la poética de la incertidumbre», no sólo las leyes que rigen el orden natural –recordemos que Todorov dice «En un mundo que es el nuestro [...] se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar»–, sino también las que rigen el orden sobrenatural. Comparemos las respectivas síntesis que los autores hacen de *Otra vuelta de tuerca* (ya leímos la de Todorov) y de *El diablo enamorado* de Cazotte, obras paradigmáticas del discurso fantástico según ambos teóricos. Sobre la novela de Henry James, comenta Bessière: «la institutriz está loca, neurótica, o los niños, Flora y Miles, están verdaderamente poseídos por sus viejos amigos [los fantasmas] Peter Quint y miss Jessel.»[62] Esta descripción no se distingue de la que hace Todorov: en ambas se pone de relieve que el lector no puede saber si lo sobrenatural se

---

[60] *Ibid.*, p. 24: «de récit fantastique unit l'incertitude à la conviction qu'un savoir est posible: il faut être seulemente capable de l'acquérir.»

[61] Véase *ibid*, pp. 197-200.

[62] *Ibid.*, p. 35: «l'institutrice est folle, névrosée, ou les enfants, Flora et Miles, sont véritablement possédés par leurs anciens amis, Peter Quint et miss Jessel.»

produjo o no. Pero comparemos ahora los comentarios sobre la novela de Cazotte. Refiriéndose a Biondetta, escribe Todorov:

> Su modo de aparición indica a las claras que se trata de un representante del otro mundo; pero su comportamiento específicamente humano (y, más aún, femenino), las heridas reales que recibe parecen, por el contrario, demostrar que se trata de una mujer, y de una mujer enamorada.[63]

Y un poco más adelante concluye que «La ambigüedad subsiste hasta el final de la aventura.»[64] Dice Bessière: «Ninguna norma es suficiente para concluir con certeza que Biondetta es el diablo, pero ninguna basta para atestiguar que la joven no lo es.»[65] La clave para entender la diferencia, que en realidad es mínima, radica en la palabra «norma».

Por otro lado, la poética de la incertidumbre es un concepto que Bessière aplica al discurso en su totalidad, mientras que la vacilación que propone Todorov puede, como ya sabemos, atravesar el texto entero o bien aparecer sólo durante algún tiempo. Si pensamos en lo «fantástico puro», las dos teorías resultan muy similares entre sí e igualmente restrictivas: exigen que se mantenga el enigma a lo largo de toda la obra. Pero si se considera sólo la vacilación o «lo fantástico», así, sin el adjetivo «puro», entonces la de Todorov resulta menos restrictiva, ya que permite observar lo fantástico aun en aquellos relatos que terminan inclinándose hacia lo extraño o hacia lo maravilloso. De todos modos, creo que bastan las comparaciones anteriores para llegar a la conclusión de que ambas teorías piden lo mismo para poder hablar de literatura fantástica propiamente dicha: que el lector no pueda saber a ciencia cierta si el fenómeno ocurrió o no. Por lo tanto, las dos terminan proponiendo, como rasgo

---

[63] T. Todorov, *op. cit.*, p. 23.

[64] *Ibid.*, p. 23.

[65] T. Bessière, *op. cit.*, p. 19: «Aucune norme n'est suffisante pour coclure certainement que Biondetta est le diable, mais aucune ne l'est pour attester que la jeune femme ne l'est pas.»

definitorio de la literatura fantástica, una ambigüedad que se sitúa en el nivel de la trama.

Ya habíamos visto que, según Todorov, lo fantástico corre el peligro de desplazarse hacia uno de sus géneros vecinos: lo extraño o lo maravilloso. Por eso advierte que «Lo fantástico tiene [...] una vida llena de peligros, y puede desvanecerse en cualquier momento.»[66] Esta precariedad lleva al autor a concebir la literatura fantástica como un «género siempre evanescente»,[67] noción que ha sido objeto de crítica, y no del todo sin razón, por parte de Harry Belevan en su *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica* (1976). El autor señala que «la noción misma de género atenta contra cualquier "evanescencia"».[68] Para Belevan, lo fantástico no constituye ni un «género-forma» (cuento, novela, poesía, etcétera) ni un «género-tema» (maravilloso, policial, terrorífico, etc.), y en su empeño por hallar la esencia de lo fantástico –asunto que según él no preocupó ni a Todorov ni a Bessière– afirma que éste no es más que un «síntoma»: «una suerte de locución verbal de la imaginación, un equilibrio o dubitación intuitiva entre sus componentes [...] pero sin cuerpo propio.»[69] Y explica que

> Lo fantástico es la toma de conciencia de sí mismo, toma de conciencia que, al requerir una definición, un asidero, en/por parte de, el lector, no dura sino el instante mismo de una vacilación, de una dubitación, de una suerte de «tartamudeo reflexivo», después del cual, necesariamente, caerá en el *género literario* propiamente dicho, que ha servido de transmisor (involuntario diríase) de lo fantástico.[70]

Así, al no poseer cuerpo propio, lo fantástico necesitaría, además de un género-forma, algún género-tema que lo transmita, aunque su transmisor por

---

[66] T. Todorov, *op. cit.*, p. 37.
[67] *Ibid.*, p. 38.
[68] H. Belevan, *Teoría de lo fantástico* [...], p. 49.
[69] *Ibid.*, p. 100.
[70] *Ibid.*, p. 107.

excelencia es lo que normalmente se conoce como literatura fantástica.[71] Lo que el autor intenta demostrar es que la esencia de lo fantástico es la vacilación y que ésta, por ser un síntoma que tiende a ser efímero o evanescente, puede manifestarse incluso en relatos que no suelen considerarse globalmente como fantásticos.[72] La objeción de Belevan es que, a pesar de su cualidad evanescente, Todorov considere lo fantástico como un género. La verdad es que es difícil concebir un género que durante la lectura cambie de género: en la teoría de Todorov es posible adjudicar una parte del texto a lo fantástico, otra a lo extraño y otra a lo maravilloso, según el lector implícito vaya cambiando de opinión. En «Chac Mool», por ejemplo, el diario de Filiberto sería fantástico sólo al principio (mientras Filiberto, Pepe y el lector implícito vacilan), después su texto y también el de Pepe terminarían siendo maravillosos (cuando se acepta por fin que la humanización de la estatua es real). El cuento pasa desde luego por lo extraño: cuando pensamos con Pepe que Filiberto está loco.

No encuentro diferencias significativas entre la vacilación que postula Todorov, la poética de la incertidumbre relacionada con dos probabilidades contradictorias que se anulan mutuamente (Bessière) y lo fantástico como síntoma que no dura más que el instante de una vacilación (Belevan): a fin de cuentas los tres conceptos apuntan hacia una ambigüedad, pasajera o indefinida según la teoría que se adopte, que afecta a la trama en el sentido de que el acontecimiento central –o la serie de acontecimientos insólitos– puede ser lo mismo objetivo que subjetivo. Dicho de otro modo, buena parte de la acción puede ser exterior o interior. En verdad lo que se observa muy a menudo es una especie de *vaivén*, puesto que el fenómeno suele ser considerado ora real, ora ilusorio. Pero ese vaivén raras veces se mantiene hasta el final del relato.

---

[71]Véase *ibid.*, pp. 103-112. El pensamiento de Belevan es de gran valor para el presente trabajo, pues nos permite observar lo fantástico en el género dramático.

[72]Véase *ibid.*, p. 114.

Creo –es difícil demostrarlo– que en la mayoría de las obras que se leen como fantásticas el fenómeno termina, tras una vacilación intermitente, por ser objetivo, por ser un *acontecimiento* en el sentido estricto de la palabra, como se observa con suma claridad en «Vera» y en «Chac Mool».

Si la vacilación y lo fantástico son lo mismo, entonces habría que darle la razón a Belevan: lo fantástico sería esencialmente un síntoma que se inserta en algún género literario, síntoma que tiende a aparecer sólo por momentos, como los fantasmas. En cualquier caso, las definiciones de Todorov y de Belevan son aplicables exclusivamente a aquellas obras en las que el fenómeno logra provocar una ambigüedad parcial o por tiempo indefinido; la de Bessière sólo a las que mantienen la ambigüedad hasta el final de la historia. De lo fantástico como lo definen Todorov y Belevan, o de la literatura fantástica según la concibe Bessière, no sólo quedarían excluidos los cuentos de hadas, muchos relatos folklóricos, las narraciones míticas y la ciencia-ficción –exclusiones con las que estoy de acuerdo, puesto que en este tipo de relatos los acontecimientos sobrenaturales no son excepcionales, sino que obedecen a las premisas del mundo en el que aparecen–; también muchas obras que suelen leerse como fantásticas y que mantienen una relación de oposición con la literatura maravillosa, a pesar de que en ellas lo sobrenatural es aceptado, a veces hasta *sin vacilación previa*, tanto por el personaje como por el lector implícito. Además de «Mi crimen favorito», «La venus de Ille», «Chac Mool», «El almohadón de plumas», *La invención de Morel* y «El cocodrilo», paso a enumerar otros relatos que considero fantásticos, aun cuando el lector implícito, tras haber vacilado, o incluso sin haberlo hecho nunca, no tiene más remedio que admitir la existencia objetiva de lo sobrenatural: *El Hombre de la Arena* de Hoffmann; *El Gólem* de Gustav Meyrink; *Pedro Páramo* de Rulfo; *Aura* de Carlos Fuentes; «Carta a una señorita en París» y «Continuidad de los parques» de Julio Cortázar; «El leve Pedro» y «El fantasma» de Anderson Imbert; «El dinosaurio» de Augusto

Monterroso. ¿Podrían pertenecer estas obras, o siquiera asimilarse, a la literatura maravillosa? ¿Pertenecerían o terminarían asimilándose al mismo tipo de literatura que pertenecen, digamos, *El hobbit* de Tolkien o *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll? Difícilmente.

Heredera del cuento de hadas, la novela de Tolkien describe un universo en el que conviven, con deliberada naturalidad, hombres como nosotros y seres «sobrenaturales» (hobbits, magos, trasgos, elfos, trolls), sobrenaturales entre comillas, porque no lo son intratextualmente hablando, o sea, no lo son ni para los personajes ni para el narrador heterodiegético ni para el lector implícito; lo son sólo para el lector real. Se trata, pues, de un mundo gobernado por códigos irreales; de una historia que se desarrolla en una época indeterminada y en un espacio completamente imaginario que tiene hasta su propio mapa. En cuanto al relato de Carroll, los seres y las cosas sobrenaturales con los que se topa Alicia tampoco se hallan en el mundo «real», es decir, a la orilla del río donde están sentadas ella y su hermana: se hallan en el sueño que tiene la protagonista, sueño que posee su propia «lógica» y que nos refiere un narrador heterodiegético durante el tiempo que le toma a la hermana de Alicia la lectura de un libro. Al final, cuando Alicia despierta, el mundo sobrenatural soñado desaparece y sólo permanece en su memoria. La niña cobra conciencia de que todas sus aventuras en el País de las Maravillas ocurrieron sólo en su sueño. Antes de comenzar a referir a su hermana sus aventuras (relato homodiegético al que no tendrá acceso el lector), exclama la protagonista: «¡No sabes qué sueño más raro he tenido!»[73] En los relatos convocados más arriba ocurre algo muy distinto: desde la perspectiva del lector implícito (y del lector real también) lo sobrenatural –y esto es lo decisivo– se percibe como tal porque *invade* el mundo «real». Reflexionemos sobre esto: ¿qué pasaría si, al despertar, Alicia se

---

[73] L. Carroll, *Alicia en el País de las Maravillas*, p. 178.

topara en la ribera del río con alguno de los animalitos personificados que habitaban en su sueño? Aunque en *Alicia* lo sobrenatural esté implícitamente explicado al principio y explícitamente explicado al final (cuando queda clarísimo que se trata de un sueño), creo que el relato no podría confundirse con lo que Todorov llama «fantástico-extraño», puesto que en este «subgénero» lo sobrenatural se presenta durante algún tiempo como una agresión al orden real (recordemos «La caída de la casa Usher»), cosa que no ocurre, ni por asomo, en el cuento de Carroll. Lo que pasa en esta obra es que hay dos órdenes, dos universos distintos, paralelos, que nunca se tocan: la realidad «real», que sólo vemos al principio y al final del relato, y un mundo onírico infantil que admite *sin problema* toda suerte de prodigios. Lo sobrenatural *se mantiene*, pues, en un segundo nivel de «realidad» (el sueño) que no atenta en absoluto contra el primero: Carroll inventó en esta obra juegos muy ingeniosos, pero nunca tuvo la intención de perturbar a los niños. No estoy emitiendo un juicio de valor contra *El hobbit* o *Alicia en el País de las Maravillas*. Estéticamente hablando, no creo que estos relatos desmerezcan al lado de los que antes he enumerado. Simplemente estoy sugiriendo que el de Tolkien y el de Carroll pertenecen a la literatura maravillosa y los otros a la fantástica.

Antes de la teoría de Todorov otros teóricos se habían percatado de la ambigüedad que se verifica en ciertos textos fantásticos. Por ejemplo, en su libro *Arte y literatura fantásticas* (1960), Louis Vax la observa en algunos de los relatos que analiza, pero no la propone en ningún momento como característica definitoria del género, sino sólo como un rasgo ideal. Sobre *Otra vuelta de tuerca* señala que Henry James «quiso que el lector ignorara si ella [la institutriz] tiene visiones reales o alucinaciones.»[74] El crítico concluye que «el arte fantástico

---

[74] L. Vax, *Arte y literatura fantásticas*, p. 96.

ideal sabe mantenerse en la indecisión.»[75] Flora Botton Burlá, para quien la ambigüedad y la duda que ésta deja en el lector real son indispensables para que se cumpla lo fantástico,[76] cita otro trabajo de Vax donde el crítico muestra con mayor claridad su posición respecto de este asunto: «La ambigüedad, que no es la condición suficiente de lo insólito, tampoco es su condición necesaria».[77] La autora refuta la afirmación anterior aduciendo lo siguiente:

> Dice, en apoyo de su afirmación, que el animal en que se ve convertido el protagonista de *La metamorfosis*, de Kafka, es perfectamente claro y nítido. No hay duda al respecto, pero Vax toma el fenómeno fantástico como único lugar posible de aparición de la ambigüedad, cuando ésta puede presentarse en el fenómeno, en sus causas, o simplemente en el modo de contar.[78]

Lo que pasa es que la indecisión o ambigüedad a la que se refiere Vax (también Todorov, Bessière y Belevan) se limita –como ya he indicado– a si lo sobrenatural ocurrió en verdad o no, mientras que Flora Botton, incluyendo también la perspectiva del lector real, ve la ambigüedad incluso en las causas del fenómeno. En «Carta a una señorita en París» de Julio Cortázar, el lector implícito nunca pone en duda el hecho de que el protagonista vomite conejitos; tampoco éste duda. Por tanto, si siguiéramos al pie de la letra la teoría de Todorov, el cuento ni siquiera caería en la categoría de lo fantástico-maravilloso: sería maravilloso. Sin embargo Flora Botton señala que, lo mismo que el personaje-insecto de *La metamorfosis*, los conejitos

---

[75] *Ibid.*, p. 97.

[76] Véase F. Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, pp. 60-63 y 184.

[77] L. Vax, *La séduction de l'étrange*. (Citado por F. Botton Burlá en *op. cit.*, p. 61.)

[78] F. Botton Burlá, *op. cit.*, p. 61.

son perfectamente nítidos, pero las razones de su aparición, en un hombre aparentemente normal, con un trabajo normal, en una ciudad normal, no lo son. Ahí es donde entra a funcionar la ambigüedad.[79]

En verdad no veo en el cuento de Cortázar ni en *La metamorfosis* ambigüedad alguna «en el fenómeno» ni «en sus causas» ni «en el modo de contar» sino, por el contrario, fenómenos ciertos, indudables y sin causalidad alguna. En lo concerniente específicamente a las causas de lo sobrenatural, me atrevería a decir que la mayoría de los textos fantásticos no se preocupa por discutirlas, ni siquiera por exponerlas. A menudo la discusión interna o la duda en el lector no gira alrededor de las causas del fenómeno propiamente dichas; lo que se pone en tela de juicio es otra cosa: si éste es real o ilusorio. Proponer, como lo hace Todorov, que la imaginación, la alucinación o el sueño pueden ser las causas naturales de un fenómeno no tiene mucho sentido, sencillamente porque si el fenómeno es ilusorio entonces no existe, y lo que no existe no puede ser causado por nada. En todo caso, la imaginación, la alucinación o el sueño sirven para *explicar* que lo que se ha percibido como real no lo es. De esto se desprende que *causa* y *explicación* no son siempre sinónimos. Repasemos algunos de nuestros ejemplos. En «Chac Mool» nadie se pregunta qué produce la animación de la estatua; lo que sí nos preguntamos, al principio, es si Filiberto tiene o no alucinaciones. En «La venus de Ille» la ambigüedad acerca de la animación de la estatua adquiere tanta importancia que sería hasta impertinente preguntarse por la causa del improbable fenómeno. En «Continuidad de los parques» de Cortázar, ¿qué causa que el personaje de una novela escape de ella y asesine a su lector? En «Carta a una señorita en París», ¿qué ocasiona que el protagonista se ponga a vomitar conejitos? En «El dinosaurio» de Augusto Monterroso –que pronto examinaremos con detenimiento–, ¿qué hace que el monstruo pase del sueño a la realidad? ¿A qué

[79] *Ibid.*, p. 61.

se debe que en «Mi crimen favorito» de Ambrose Bierce un perverso carnero se eleve como un pájaro para mejor embestir contra su víctima? En «El cocodrilo», ¿cuál es la causa del involuntario e incontenible llanto del vendedor de medias?

No obstante, existen relatos fantásticos en los que se verifica una suerte de *causalidad mágica* o *explicación mágica* –esta vez causa y explicación son sinónimos– similar a la que se observa con frecuencia en la literatura maravillosa. En *Aura* de Carlos Fuentes, la vieja Consuelo regresa a su juventud transformándose en la joven y hermosa Aura, juventud y belleza recobradas en virtud de pura brujería: brebajes preparados con ciertas plantas que la vieja cultiva en su jardín. Si siguiéramos la tesis de Bessière, *Aura*, *Pedro Páramo* o cualquier relato que dé crédito a lo sobrenatural mediante algún mito, religión, leyenda, creencia popular, etcétera, quedaría fuera de la literatura fantástica: la novela de Rulfo no sólo por la indubitable presencia de los fantasmas; también por el hecho de que el texto no pretende poner en cuestión las creencias que muchos mexicanos tienen acerca de la muerte y los muertos. Por otra parte, habíamos visto ya dos casos que presentan otro tipo de causalidad que he preferido llamar pseudocientífica o pseudorracional: «El almohadón de plumas» y *La invención de Morel*.

Parece difícil aceptar que la vacilación y la incertidumbre sean poéticas exclusivas de la literatura fantástica. Es obvio que cualquier clase de acontecimiento, sea éste sobrenatural, natural, normal, anormal, insólito, etc., podría hacernos vacilar por algún tiempo acerca de su existencia real, o incluso dejarnos en una incertidumbre total al respecto. «El Sur» de Borges exhibe en su totalidad la misma poética de la vacilación y de la incertidumbre que Todorov y Bessière observan en los textos que convocan para demostrar sus respectivas teorías, sólo que en este cuento la vacilación y la incertidumbre no son en torno a un hecho sobrenatural sino, por el contrario, a un suceso

perfectamente normal: el viaje que Dahlmann hace al Sur. Ni el lector implícito ni el real sabrán nunca con certeza si ese viaje fue real o si fue producto del delirio del personaje ocasionado por un golpe en la cabeza; nunca sabremos si Dahlmann muere en el sanatorio o peleando valientemente contra un gaucho en el Sur. No cabe la menor duda de que esta ambigüedad es deliberada. Durante el supuesto viaje en tren, dice el narrador heterodiegético (desde el punto de vista del personaje): «y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres.»[80] Borges mismo sugiere, en el «Prólogo» a *Artificios*, que en «El Sur» existe esta doble lectura: «básteme prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo.»[81] Si el viaje al Sur hubiese sido también al pasado o, mejor, si se hubiese dudado de semejante viaje sobrenatural, el cuento habría podido figurar en el libro de Todorov o en el de Bessière como paradigma de lo fantástico puro o de la poética de la incertidumbre. De hecho, el cuento estuvo a punto de caer en lo fantástico, porque en una ocasión el personaje tiene la sospecha de que su viaje es también al pasado, pero esta sospecha se olvida muy pronto: «La soledad era perfecta y tal vez hostil, y Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur. De esa conjetura fantástica lo distrajo el inspector».[82] Me parece evidente que la vacilación, la indecisión, la ambigüedad, la incertidumbre, no son privativas del relato fantástico; no constituyen un rasgo específico. El cuento de Borges es sólo un ejemplo; un texto con vacilación indefinida que, creo, no debe leerse como fantástico, pues ninguna de las dos opciones posibles –el

---

[80] J. L. Borges, «El Sur», en *Ficciones*, p. 199.

[81] J. L. Borges, «Prólogo» a *Artificios*, en *Ficciones*, p. 120.

[82] J. L. Borges, «El Sur», en *Ficciones*, p. 200.

viaje al pasado no constituye una verdadera opción– remite a la esfera de lo sobrenatural: o el personaje viaja al Sur o sueña que realiza el viaje.[83]

Ahora bien, muchas veces se observa cierta ambigüedad o incertidumbre acerca de lo sobrenatural, pero no ya en el nivel de la trama sino en el nivel interpretativo. En «Carta a una señorita en París» el fenómeno produce en el lector real, al igual que la metamorfosis de Gregorio Samsa, una gran incertidumbre en cuanto a su significado: no sabemos con certeza qué significa el hecho de vomitar conejitos o el de transformarse en insecto; o, mejor dicho, el lector real puede proponer varias hipótesis sobre la significación de semejantes anormalidades. Me parece que esta ambigüedad u oscuridad semántica no tiene nada que ver con la vacilación, incertidumbre o duda que hemos venido discutiendo aquí; tiene que ver con interpretaciones posibles. De hecho, esta distinción la hace implícitamente Todorov. Respecto de *La metamorfosis*, dice que «es posible proponer diversas interpretaciones alegóricas del texto, pero éste no ofrece ninguna indicación explícita que confirme alguna de ellas.»[84] En este sentido el fenómeno es, evidentemente, ambiguo, polisémico, oscuro. Pero también señala que «El acontecimiento en *La metamorfosis* es tan real como cualquier otro acontecimiento literario.»[85] Y agrega: «En Kafka, el acontecimiento sobrenatural ya no produce vacilación pues el mundo descrito es totalmente extraño, tan anormal como el

---

[83]Seymour Menton se pregunta lo siguiente: «En realidad, ¿cómo murió Dahlmann? ¿Fue la pelea con el compadrito sólo una alucinación que permitió a Dahlmann morir de un modo heroico como habría preferido?» (S. Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*, p. 52.) Pese a la pregunta, Menton dice que resulta más interesante leer el cuento «como directa narración de hechos novelescos». Es decir: que el viaje al Sur no es una alucinación del personaje en el momento de morir en el sanatorio, sino que es real, pero que se trata de una realidad vista como en un sueño. Luego veremos (en la segunda parte del presente capítulo) que la realidad vista como en un sueño es, según Menton, la característica principal del realismo mágico. (Véase el análisis completo que de «El Sur» hace el crítico en S. Menton, *op. cit.*, pp. 49-55.) El concepto de lector implícito adquiere ahora gran pertinencia. Menton, como lector real, tiene todo el derecho de hacer esta lectura y encontrarla interesante. De hecho, lo es. Pero la verdad es que, desde el punto de vista del lector implícito, el texto permanece ambiguo, lectura que no me parece menos interesante que la del crítico. En todo caso, a la ambigüedad de la que hemos hablado podría añadirse la lectura de Menton como otra posibilidad.

[84]T. Todorov, *op. cit.*, p. 136.

[85]*Ibid.*, p. 136.

acontecimiento al cual sirve de fondo.»[86] En este otro sentido, el acontecimiento no es equívoco en absoluto. Está claro que Todorov no se está contradiciendo: dice, por un lado, que la metamorfosis de Gregorio es un hecho del que no se puede dudar; por el otro, sugiere que es posible ofrecer diversas interpretaciones sobre el fenómeno, aun cuando el texto no confirme ninguna de ellas.

Jaime Alazraki toma como paradigma *La metamorfosis* de Kafka y varios cuentos de Julio Cortázar (especialmente «Carta a una señorita en París») para demostrar su teoría de lo «neofantástico». Dice que en este nuevo género que inaugura Kafka «La vacilación no se produce».[87] Su teoría podría resumirse de la siguiente manera: se trata de una nueva clase de relato fantástico estructurado sobre la base de una metáfora cuyo comparante o vehículo –la parte de la imagen que describe o define al comparado o tenor de la metáfora– es nítido (la metamorfosis de Gregorio en insecto, por ejemplo); sin embargo es ambigua u oscura, en grado sumo, la relación entre el vehículo y el tenor o comparado (la condición psicológica de Gregorio), que es la parte de la imagen que se busca describir o definir.[88] Dicho de otro modo, el lector puede ensayar «un número ilimitado de posibles interpretaciones o relaciones entre tenor y vehículo.»[89] «Carta a una señorita en París» presenta un caso similar. El hecho (indudable) de que el protagonista vomite conejitos –acontecimiento sobrenatural para el lector, no para el personaje– es el vehículo de una metáfora cuyo tenor se nos escapa de las manos. A lo sumo podemos intuir que el vehículo se asocia con alguna neurosis, obsesión, tensión, fobia, fatiga, angustia, confusión emocional, constricción intelectual.[90] Señala Alazraki: «Los conejitos están ahí para decir y

---

[86] *Ibid.*, p. 136.
[87] J. Alazraki, *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar* [...], p. 168.
[88] Véase *ibid.*, p. 39.
[89] *Ibid.*, p. 39.
[90] Véase *ibid.*, p. 74.

representar algo no enunciable; su sentido lógico es tal vez irrecuperable e incomprensible (hasta para el mismo autor)».[91] En efecto, parece que esta polisemia se relaciona con lo fantástico nuevo. En el relato fantástico tradicional –los cuentos de *Infernaliana* (1822) de Charles Nodier, por ejemplo– lo sobrenatural no es tan indefinible o desconocido como podría pensarse. Fantasmas, vampiros y ánimas en pena tienen connotaciones evidentes y se comportan según las normas que la cultura les asigna: los fantasmas atraviesan las paredes y se dedican a asustar a los vivos, los vampiros se aseguran su juventud chupándole la sangre a los humanos, las ánimas en pena exigen el cumplimiento de alguna acción para poder al fin descansar. En pocas palabras, dichos motivos tienen una significación más o menos fija que la literatura fantástica contemporánea a menudo evita o subvierte. Por tal razón, lo fantástico nuevo podría estar emparentado también con el símbolo según lo define Carlos Bousoño:

> el irracionalismo o simbolismo consiste en la utilización de palabras que nos emocionan, no o no sólo en cuanto portadoras de conceptos, sino en cuanto portadoras de asociaciones irreflexivas con otros conceptos que son los que realmente conllevan la emoción. Ésta, la emoción, no se relaciona entonces con lo que aparece dicho por el poeta (la literalidad o al menos el significado lógico indirecto del «simbolizador» [...]: se relaciona con un significado oculto (oculto también, por supuesto, para el propio poeta) que es el verdadero sentido de la dicción poemática (llamémoslo [...] «el simbolizado» o «significado irracional»), y que sólo un análisis extraestético (que el lector como tal no realiza, ni tiene por qué realizar) podría descubrir.[92]

Así, podríamos decir que vomitar tiernos y traviesos conejitos en el cuento de Cortázar y metamorfosearse en insecto en el relato de Kafka son acontecimientos simbólicos, porque se asocian con otros conceptos (ocultos)

---

[91] *Ibid.* p. 75.

[92] C. Bousoño, *El irracionalismo poético (El símbolo)*, pp. 21-22.

que son los que en el fondo entrañan la emoción que los escritores quisieron expresar.

Creo que, en efecto, la vacilación, la incertidumbre, la metáfora con múltiples tenores (o en última instancia sin tenor posible) y el símbolo se relacionan a menudo con el género fantástico. El problema es que suelen asociarse también con un sinnúmero de obras que no dan cuenta de nada sobrenatural. Es más, me atrevería a afirmar que se relacionan con la buena literatura en general. Digámoslo de otro modo: en todo caso, la buena literatura es, en principio, ambigua o polisémica; si trata de cosas extrañas o sobrenaturales, entonces es muy probable que lo sea respecto de tales cosas. En lo que concierne específicamente a la indecisión por parte del lector implícito respecto a la existencia real de un fenómeno, ya habíamos visto que cualquier acontecimiento (el viaje al Sur de Dahlmann, por ejemplo) podría ocasionarla, aunque tal vez los acontecimientos que más se presten para producirla son aquellos que calificamos de sobrenaturales, anormales, insólitos, etcétera, especialmente cuando tienen lugar en un universo ficcional elaborado con normas que no admiten fácilmente tales acontecimientos. Y es que lo mismo suele suceder en la vida real, al menos en nuestro mundo occidental: si una persona nos cuenta que por las noches se le aparece un fantasma, es muy probable que nuestra reacción sea poner en tela de juicio la existencia real de tal aparición; podemos incluso dudar de la cordura de esa persona. En cambio, resulta más difícil vacilar si esa misma persona nos cuenta, por ejemplo, que presenció un accidente automovilístico. La vacilación ante lo sobrenatural es por consiguiente una reacción normal y hasta inevitable en cierto contexto cultural; por eso no es infrecuente que se verifique en aquellas ficciones que se desarrollan en un mundo «real», racional, occidental, donde un personaje alega haber percibido algo que escapa de las leyes físicas que rigen en ese mundo. Pero dicha reacción no es lo fantástico: para que ésta se produzca es obvio que

debe existir primero la percepción de algún fenómeno. La vacilación es el síntoma; el fenómeno, la enfermedad.

Los teóricos que se enfocan en la vacilación o en la incertidumbre para definir el género fantástico tienden a subestimar lo que en mi criterio es más relevante: el fenómeno sobrenatural en sí, el cual se percibe como tal, es decir, como *insólito* o *problemático*, por contraste con el contexto «real» que lo enmarca, la arena donde se debate o se permite de plano, aunque a *regañadientes*, por decirlo de algún modo, su admisión. En cualquier caso, creo que la figura que mejor describe a todo relato fantástico es la *paradoja*, pues éste pone el centro de interés en un acontecimiento que el mismo texto se encarga de definir, explícita o implícitamente, como *inadmisible* o *imposible*. Los relatos fantásticos con vacilación no hacen más que explicitar la característica principal del género: la relación conflictiva entre lo natural y lo sobrenatural. En este sentido, la vacilación parece secundaria. De hecho, pronto veremos que existen relatos donde lo sobrenatural se presenta como paradójico o problemático (para el personaje y/o para el lector implícito) y sin embargo están completamente desprovistos de vacilación. Podríamos ir adelantando entonces que, para nosotros, *todo texto con vacilación (o incertidumbre) en torno a la existencia de lo sobrenatural pertenece, necesariamente, al género fantástico, pero que no todo texto fantástico recurre a dicha poética.*

Un punto más debo tratar antes de dar por concluida esta sección. ¿A qué se debe que algunos teóricos hayan insistido en postular la vacilación (o la incertidumbre) como característica indispensable del género fantástico? Quizá la respuesta sea ésta: dicha gramática o poética resulta atractiva porque implica la noción de ambigüedad, y esta noción es, sobre todo hoy, muy apreciada por teóricos y críticos. Pero, insisto, una cosa es la ambigüedad en el nivel de la trama y otra cosa es la ambigüedad en el nivel interpretativo. Ya he sugerido que de esta diferencia se percataron Todorov y Alazraki. Que lo sobrenatural

sea nítido o unívoco en el nivel de la trama no significa, necesariamente, que lo sea en el nivel semántico; tampoco que la obra sea deficiente. Prueba de ello: *La metamorfosis* o «Carta a una señorita en París».

### I.1.2. *Lo fantástico como transgresión al orden real*

Examinemos ahora otras definiciones sobre lo fantástico que son muy similares entre sí y que me parecen más exclusivas del género que la poética de la vacilación o de la incertidumbre. En *Arte y literatura fantásticas* Louis Vax señala que, contrariamente a lo que se observa en la literatura maravillosa, «La narración fantástica [...] se deleita en presentarnos a hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real.»[93] Y más adelante dice que «lo fantástico exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón.»[94] En *Imágenes, imágenes...* [...] (1966) Roger Caillois establece la misma oposición entre ambos géneros, y explica que en la literatura fantástica

> lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición.[95]

Ni la definición de Vax ni la de Caillois tienen que ver con vacilación o ambigüedad alguna, sino con la irrupción en un universo «real» de un hecho o elemento sobrenatural que contradice o viola las leyes de la razón que rigen en ese universo. A primera vista, esta definición no parecería ajustarse del todo a

---

[93] L. Vax, *Arte y literatura fantásticas*, p. 6.
[94] *Ibid.*, p. 10.
[95] R. Caillois, *op. cit.*, p. 11

los relatos que mantienen la vacilación más allá del final del texto («fantástico puro», según Todorov), pues en éstos la transgresión al orden real queda, en última instancia, sólo como *posibilidad*. No se puede asegurar, por ejemplo, que en *Otra vuelta de tuerca* se haya efectuado realmente tal transgresión: ya sabemos que los fantasmas podrían ser, a fin de cuentas, pura imaginación de la institutriz. Tampoco podemos estar seguros de este tipo de transgresión en «La venus de Ille» o en «El síncope blanco». No estoy cuestionando la pertenencia al género fantástico de estos relatos ambiguos: la mera posibilidad de un orden ajeno al nuestro o, mejor, ajeno al universo «real» que la obra construye, es suficiente para que un relato caiga en lo fantástico, es decir, para que se tambaleen las leyes de la razón.

En realidad, Todorov incluye en su teoría la idea de lo fantástico como transgresión al mundo «real», pero no se conforma con esta definición y propone la vacilación del lector implícito como la verdadera condición del género. En la siguiente cita –que ya he copiado anteriormente– nótese que la primera oración alude a lo fantástico como transgresión al orden consuetudinario y que la segunda se refiere a la vacilación:

> En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos [...], o bien el acontecimiento se produjo realmente [...][96]

De hecho, Todorov cita la definición de Vax, de Caillois y la de Pierre-Georges Castex,[97] pero encuentra que la de él –que deriva (el autor lo admite)

---

[96] T. Todorov, *op. cit.*, p. 24. Reparemos en la contradicción que encierra aquí el pensamiento de Todorov. Primero dice que en nuestro mundo familiar «se produce» un acontecimiento inexplicable y enseguida agrega que hay que decidir si el acontecimiento se produjo o no.

[97] He aquí las definiciones que cita Todorov: «Lo fantástico... se caracteriza... por una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real». (P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France*; citado por T. Todorov en *op.*

de la de Montague Rhodes James, Vladimir Soloviov y Olga Reimann– es «más sugestiva, más rica»,[98] por el hecho de que a la idea de lo fantástico como transgresión añade el requisito de la vacilación.[99]

En su «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica» [...] (1972), Ana María Barrenechea, en contradicción explícita con Todorov, elimina el requisito de la vacilación. Esta eliminación trae como consecuencia una teoría más inclusiva que la de Todorov y demás teóricos que excluyen de la literatura fantástica los textos sin vacilación y aun aquellos que terminan con la aceptación de lo sobrenatural. Afirma la autora argentina que su tesis «amplía más el cuadro de lo fantástico, permitiendo incluir obras marginadas por su teoría [la de Todorov], pero consideradas dentro del género por un consenso que parece justificado.»[100] Eliminada la vacilación como condición necesaria, la literatura fantástica quedaría definida

> como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales, en contraste con hechos reales, normales o naturales. Pertenecen a ellas las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita.[101]

Sobre los textos que recurren a la vacilación, señala la autora:

> que estas obras resulten peculiares del grupo analizado, no quiere decir que no haya otros medios de producir el mismo efecto, quizás más sutiles, y alcanzar así la

---

*cit.*, p. 25.) «El relato fantástico ... nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que de pronto, se encuentran ante lo inexplicable» (L. Vax, *L'art et la littérature fantastique;* citado por T. Todorov en *op. cit.*, p. 25.) «Todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisible en el seno de la inalterable legalidad cotidiana». (R. Caillois, *Au cœur du fantastique;* citado por T. Todorov en *op. cit.*, p. 25.)

[98] T. Todorov, *op. cit.*, p. 25.

[99] Véase *ibid.*, pp. 24-25.

[100] A. M. Barrenechea, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica» [...], en *Textos hispanoamericanos: De Sarmiento a Sarduy*, p. 93.

[101] *Ibid.*, p. 90.

finalidad de conmoción (intelectual y emocional), ante el orden violado, dejando las señas de la violación en el texto.[102]

De acuerdo con Barrenechea, hay tres tipos básicos de obras fantásticas:

1) Obras en las que todo lo narrado está dentro del orden de lo natural. La autora menciona, entre otros textos, «Instrucciones para subir una escalera» de Julio Cortázar. Veamos qué dice de esta breve obra:

> basta la descripción minuciosa de los hechos más simples descompuesta en los infinitos movimientos automáticos que se realizan cotidianamente, para verlos sujetos a reglas precisas cuya transgresión amenaza con lanzarnos a lo desconocido, «lo otro» que no se nombra pero queda agazapado y amenazante.[103]

2) Obras en las que todo lo narrado entra en el orden de lo no-natural. A primera vista, éstas podrían confundirse con la literatura maravillosa. Menciona, entre otras: «Viaje a la semilla» de Carpentier, «El prodigioso miligramo» de Juan José Arreola y «Un hogar sólido» de Elena Garro. Sobre esta clase de obras, señala:

> Muchas veces es el detalle con que se describe la vida sobrenatural o a-normal lo que hace que se concentre en ella el interés y atraiga la comparación con las categorías humanas, es decir un método parecido al que describimos en el Cortázar de «Instrucciones para subir una escalera», pero aplicado antes a lo cotidiano y ahora a lo irreal.[104]

3) Textos donde aparecen ambos órdenes (con o sin vacilación). Estos casos tienden a producir, por la mera convivencia de los dos órdenes, un fuerte contraste o choque entre ellos, y presentan por tanto de manera explícita la ruptura del orden natural. Entre los ejemplos que ofrece, menciona «Chac

---

[102] *Ibid.*, p. 94.
[103] *Ibid.*, p. 96.
[104] *Ibid.*, pp 97-98.

Mool» de Carlos Fuentes, *La invención de Morel* de Bioy Casares y «La culpa es de los tlaxcaltecas» de Elena Garro.[105]

La autora no define los términos «a-normales», «a-naturales», «irreales». Al parecer no los considera sinónimos, pero la verdad es que muchas veces resulta difícil distinguir tales matices: el hecho de que un personaje se ponga a vomitar conejitos («Carta a una señorita en París»), ¿es a-normal, a-natural o irreal? La dificultad para responder a esta pregunta respecto de éste y otros textos fantásticos me ha llevado a menudo a emplear el término «sobrenatural» para englobar en él a esos tres vocablos y otros afines, aun a sabiendas de que corro el riesgo de ser inexacto. Tampoco explica Barrenechea la diferencia entre hechos «reales», «normales» y «naturales». Sin embargo, en un segundo ensayo simplifica esta cuestión reuniendo los dos grupos de términos bajo la oposición «anormal»/«normal». Además, resuelve otro problema: los acontecimientos son normales o anormales «según los códigos culturales que el mismo texto elabora o da por supuestos cuando no los explicita.»[106]

Publicado en 1972, el primer ensayo de Barrenechea aquí citado coincide con la tesis de Bessière, que es posterior (1974), en lo que respecta a la recusación mutua entre los órdenes involucrados en el relato fantástico, pero difiere en lo tocante a la poética de la incertidumbre, pues se entiende que para la autora argentina dicha poética sería –lo mismo que la gramática de la vacilación– secundaria.

Aclaremos bien cuál va a ser nuestra postura acerca de la vacilación y de la transgresión: aquí consideraremos fantástico todo relato que mantenga la vacilación; es decir, todo relato que implique, mediante la irrupción dudosa de un acontecimiento o elemento sobrenatural, la *posibilidad* de una violación a los

---

[105]Para esta tipología, los ejemplos y las explicaciones de Barrenechea que aquí he resumido, véase *ibid.*, pp. 94-98.

[106]A. M. Barrenechea, «La literatura fantástica: Función de los códigos socioculturales en la constitución de un género», en *Texto/Contexto en la literatura iberoamericana*, p. 12.

códigos elaborados por la obra misma (*Otra vuelta de tuerca*, «La venus de Ille», «El síncope blanco»), pero también, y con toda legitimidad, todo relato en el que dicha transgresión se haya efectuado de modo manifiesto («Chac Mool», «El almohadón de plumas», «Carta a una señorita en París», *La invención de Morel*, «Mi crimen favorito»). Ello quiere decir que lo más importante para nosotros no será la vacilación, sino la confrontación problemática entre los órdenes en cuestión o la transgresión al orden real, aun cuando ésta se perciba sólo como posibilidad. Dicho de otro modo, catalogaremos dentro de la literatura fantástica tanto el tipo de obras que Todorov inscribe en lo «fantástico puro», como aquellas que clasifica en el «subgénero» «fantástico-maravilloso», e incluso aquellos relatos donde la transgresión se dé sin vacilación alguna. En cuanto a lo «fantástico-extraño» o «seudofantástico» («La caída de la casa Usher»), habría que decir que es el tipo de texto fantástico que más se aparta del género, porque en él la transgresión a los códigos intratextuales –que por lo general no son sino un calco de los códigos socioculturales de nuestro mundo occidental– resulta en última instancia ilusoria. De todos modos, este tipo de relato guarda una estrecha relación con la literatura fantástica, en el sentido de que lo «sobrenatural» se presenta, al menos por un tiempo, como una transgresión al orden real. «La caída de la casa Usher» no podría pertenecer a ningún tipo de literatura realista y mucho menos a la literatura maravillosa. Considerémoslo, pues, dentro de la literatura fantástica.

Analicemos ahora un brevísimo cuento muy sugerente en el que se verifica una transgresión al orden real sin que ésta provoque vacilación de ninguna especie, ni en el personaje ni en el lector implícito: «El dinosaurio» de Augusto Monterroso. El texto íntegro reza así: «Cuando despertó, el dinosaurio

todavía estaba allí.»[107] Lo fantástico, la transgresión, no radica tanto en el monstruo en sí, sino más bien en otra cosa. El cuento sugiere que el protagonista ha estado soñando con un dinosaurio (se trata seguramente de una pesadilla) y que éste ha pasado, sin causalidad alguna, del sueño a la vigilia, o sea, de la realidad onírica a la realidad objetiva. ¿Por qué suponemos que el personaje se encuentra en el mundo «real» y no en un universo maravilloso que admitiría *sin problema* un acontecimiento de esta índole? Me parece que la respuesta es ésta: el adverbio «todavía» sugiere que no se supone que el monstruo pueda cruzar el infranqueable umbral que separa el mundo onírico del mundo real. Sin embargo, ello es precisamente lo que aquí sucede. En otras palabras, se supone que abriendo los ojos el protagonista, el dinosaurio debería desaparecer *ipso facto* pero, para infortunio de aquél, esto no ocurre. Vargas Llosa lo explica de este modo: «Ese *todavía* lleva unos invisibles signos de admiración a sus flancos y está implícitamente urgiéndonos a sorprendernos con el prodigioso acontecimiento.»[108] Y podríamos añadir que «allí» indica el lugar donde ocurre lo «imposible», o sea, donde la realidad y la pesadilla se encuentran. En este caso, como en muchos otros, la ley está implícita: ningún ser u objeto soñado puede materializarse en la realidad objetiva. En verdad ni la ley ni la violación a la misma están escritas en el texto: la ley se percibe como tal en virtud de la violación, y viceversa. Pero, si siguiéramos a Todorov, «El dinosaurio» se inscribiría en el género maravilloso, porque en él lo sobrenatural se acepta sin vacilación. Para nosotros, empero, el cuento es fantástico, puesto que se trata de una transgresión mayúscula al orden real.

Juguemos un poco con «El dinosaurio». Supongamos que el cuento dijera así: «Cuando despertó, el dinosaurio *acaso* todavía estaba allí.» En esta variante,

---

[107] A. Monterroso, «El dinosaurio», en *Cuentos*, p. 51. También en E. Valadés (comp.), *El libro de la imaginación*, p. 12.

[108] M. Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, p. 90. Mi análisis de «El dinosaurio» debe mucho al que hace el novelista peruano. Véase su análisis en M. Vargas Llosa, *op. cit.*, pp. 89-90.

debido a la duda que introduce ese «acaso» añadido, nos hallaríamos, como querría Todorov, frente a lo «fantástico puro», pues no habría manera de saber con certeza si el dinosaurio pasó del orden onírico al orden real, y es evidente que la transgresión no sería sino una posibilidad. ¿Tendría esta versión adulterada más derecho a la literatura fantástica que el cuento original?

Es posible, también por su brevedad, transcribir aquí por completo «Final para un cuento fantástico» de I. A. Ireland, otro relato que, sin vacilación por parte de nadie, implica, lo mismo que «El dinosaurio», una transgresión al orden real. La última oración sugiere al lector que todo ocurre en un mundo que *paradójicamente* acepta lo inaceptable: la existencia de los fantasmas. ¿Sería pertinente hablar de literatura maravillosa en este caso?

> –¡Qué extraño! –dijo la muchacha, avanzando cautelosamente–. ¡Qué puerta más pesada!
>
> La tocó, al hablar, y se cerró de pronto, con un golpe.
>
> –¡Dios mío! –dijo el hombre–. Me parece que no tiene picaporte del lado de adentro. ¡Cómo, nos han encerrado a los dos!
>
> –A los dos, no. A uno solo –dijo la muchacha.
>
> Pasó a través de la puerta y desapareció.[109]

En «Continuidad de los parques» de Cortázar ocurre algo muy similar a lo que se observa en el «El dinosaurio». El cuento trata de un hombre que está leyendo una novela en la que un personaje se prepara para cometer un homicidio. El lector de la novela y el asesino potencial se encuentran en sendos niveles de realidad que al principio suponemos irremediablemente separados: el primero en un nivel diegético que debemos percibir como la realidad objetiva; el segundo en un nivel metadiegético que entendemos como ficcional. Sin embargo, las dos realidades se van confundiendo hasta que al final se sugiere

---

[109] I. A. Ireland, «Final para un cuento fantástico» *(Visitations)*, en E. Valadés (comp.), *El libro de la imaginación*, p. 26. También en J. L. Borges, A. Bioy Casares y S. Ocampo (comps.), *Antología de la literatura fantástica*, p. 209.

que el personaje de la novela mata al lector de la misma. En este caso, al decir de Luz Aurora Pimentel, «el crimen que debió haber sido metadiegético se convierte en un crimen diegético.»[110] Se observa aquí entonces una transgresión doble: a la narrativa y a las leyes de la física. Y no hay vacilación ni incertidumbre;[111] no obstante, el cuento no podría ser más fantástico. Señala la narratóloga antes citada: «quedamos, como en espejo, frente a un acto de lectura en el que se da la transgresión; nos sentimos por ello vagamente aludidos, si no es que amenazados.»[112] También para el narratólogo Gérard Genette, el hecho de que en «Continuidad de los parques» el personaje metadiegético (el homicida) se meta en el universo diegético constituye, a un mismo tiempo, una transgresión narrativa y una intrusión que califica de «fantástica».[113]

Examinemos ahora «La noche boca arriba», otro conocido cuento de Cortázar en el que también se observa a la vez una transgresión a las leyes de la narrativa y al orden real. El protagonista sale del hotel donde se hospeda, monta en su motocicleta y se dirige hacia algún lugar. El paseo por las calles de la ciudad le resulta agradable hasta que tiene un accidente: atropella a una mujer –que se había lanzado a la calle sin advertir las luces verdes de los semáforos– y se desmaya por algún tiempo. Poco después una ambulancia lo traslada a un hospital. El narrador heterodiegético, siempre desde el punto de vista del protagonista, nos refiere el sueño y los momentos de vigilia que éste tiene durante su convalecencia. Con más precisión, se trata de cuatro fragmentos de

---

[110] L. A. Pimentel, *El relato en perspectiva* [...], p. 150.

[111] Debo aclarar que Cortázar no lleva el cuento hasta el momento justo cuando el personaje de la novela mata al lector ficcional. Esto no debe hacernos pensar en ambigüedad o incertidumbre. Se entiende perfectamente que el «imposible» homicidio se va a llevar a cabo. He aquí el final del cuento: «La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.» (J. Cortázar, «Continuidad de los parques» *(Final del juego)*, en *Cuentos completos*, t. 1, p. 292.)

[112] L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 150.

[113] Véase G. Genette, «Discurso del relato», en *Figuras III*, pp. 289-290.

un mismo sueño (nivel metadiegético) cuyo desarrollo se ve interrumpido por tres segmentos narrativos que dan cuenta de lo que le sucede al personaje en el hospital durante los momentos en que está despierto (nivel diegético). En el sueño, el protagonista se ve como un moteca que en plena guerra florida huye de los aztecas por una calzada que sólo conocen los motecas. Equivocadamente, se sale de la calzada que lo protege, es atrapado por los aztecas y encerrado en las mazmorras del teocalli. Allí permanece hasta que cuatro acólitos lo levantan y lo llevan boca arriba hasta la cima de una pirámide. Seguro de estar soñando, intenta despertar, escapar de la pesadilla, pero no puede. Abre los ojos y ve al sacrificador ensangrentado acercándose a él con un cuchillo de piedra en la mano. Esta visión lo lleva a concluir que en realidad él no es un motociclista accidentado, sino un moteca que soñó haber realizado un viaje, montado sobre un enorme insecto de metal, por las avenidas de una extraña ciudad:

> Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas.[114]

Así, lo que parecía ser un sueño resulta real, y lo que parecía real resulta ser un sueño. En otras palabras, el contenido narrativo de la metadiégesis (que el personaje y el lector suponían completamente irreal) se vuelve real y el de la diégesis irreal. Esta «imposible» e inesperada inversión, esta insólita y terrorífica revelación, que cuestiona la seguridad que tenemos acerca de la irrealidad de los sueños y de la realidad de lo real, no sobreviene sino hasta el final de la historia, final que coincide con el del discurso, de tal suerte que ya no queda espacio

---

[114] J. Cortázar, «La noche boca arriba» *(Final del juego)*, en *Cuentos completos*, t. 1, p. 392

textual –como en «Chac Mool», «El dinosaurio» o «Continuidad de los parques»– para que el protagonista formule ninguna hipótesis racional acerca de su extrañísima experiencia. Todo parece indicar, por lo menos desde la perspectiva del personaje, que no hay ambigüedad en el nivel de la trama: para él lo imposible acontece, lo acepta *sin vacilación*, aunque no por ello deja de ser chocante, escandaloso, problemático, en fin, fantástico. Pero, por otra parte, la certeza del personaje no impide que el lector vea cierta ambigüedad en este magnífico «disparate» que nos entrega «La noche boca arriba». Flora Botton Burlá esgrime un buen argumento en favor de la duda que despierta esta historia en el lector:

> si sabemos que el personaje está delirando, que el sueño le ha sido inducido por la fiebre después de la operación, ¿cómo estar seguros de la realidad de la pesadilla? ¿En verdad ha sido dominado por el horror de su sueño? ¿Realmente ha cambiado de mundo? Esto es algo que el lector no puede saber. Sólo puede darle una respuesta al enigma fuera del relato; no hay solución en el interior.[115]

En cualquier caso, el carácter fantástico del cuento no depende, para nosotros, de esta posible ambigüedad en la trama; depende de la relación del acontecimiento en sí, de la inaudita inversión, aun cuando ésta sea dudosa. Dicho de otro modo, si no incluyera el indicio que tiende a suscitar la duda en el lector (el estado alterado de conciencia del personaje), el cuento no dejaría de ser por ello menos fantástico aunque, claro está, su significación se vería alterada.

Flora Botton ha propuesto una tipología de juegos fantásticos que no tiene que ver con aquellas «vacilaciones», «incertidumbres», «dudas», etcétera, sino con lo que creo es la esencia del género. Se trata de diversas transgresiones al orden real que agrupa de la siguiente manera: juegos con el tiempo, con el

---

[115] F. Botton Burlá, *op. cit.*, pp. 149-150.

espacio, con la personalidad y con la materia.[116] «El dinosaurio» y «Continuidad de los parques» implican sobre todo un juego con la materia que consiste, dice la autora, «en hacer desaparecer los límites entre lo material y lo espiritual.»[117] Este juego o violación hace sensible la ley: aquello que habita en un sueño, en el pensamiento, en un mundo literario no puede, *no debería*, materializarse en el mundo real. En «La noche boca arriba» se dan cita los cuatro juegos. Salta a la vista un juego espaciotemporal: el universo metadiegético (prehispánico) y el mundo diegético (actual) son simultáneos. También se da un juego con la personalidad: la confusión entre motociclista y moteca; y, por último, un juego con la materia: el universo soñado se convierte en el orden real, y viceversa.

### I.1.3. *La transgresión en un mundo de códigos arbitrarios*

En los relatos fantásticos hasta ahora citados, lo fantástico se presenta esencialmente como una transgresión a las leyes naturales de nuestro mundo real, o bien como una confrontación problemática entre el orden natural y el orden sobrenatural. Al hablar de una transgresión a nuestro mundo familiar, a nuestro mundo cotidiano, se desprende que los códigos que el texto fantástico elabora, implícita o explícitamente, coinciden con los códigos socioculturales del lector a quien va dirigido el texto, códigos que en el caso del género fantástico definen, según la época y la cultura, los campos de lo natural y de lo sobrenatural. Sin embargo, es normal que en una misma época y cultura no haya homogeneidad de creencias. De hecho, el relato fantástico aprovecha a menudo la diversidad de opiniones acerca de lo sobrenatural, lo imposible, lo inexplicable, etcétera, para crear el conflicto característico del género. Por eso

---

[116] Para esta tipología, las variantes de cada juego, las explicaciones y ejemplos de la autora, véase *ibid.*, pp. 192-194.

[117] *Ibid.*, p. 194

afirma Bessière que la narración fantástica constituye una formalización estética de los debates intelectuales acerca de lo suprasensible y lo sensible.[118] En efecto, no es tan infrecuente ver en relatos fantásticos del siglo XIX la inscripción del debate –calcado de la cultura– entre escépticos y creyentes en torno a los alcances de la ciencia y a la posibilidad o imposibilidad de explicar mediante ésta los fenómenos sobrenaturales o extraños que más preocupan en esa época. Un ejemplo claro en Hispanoamérica es el cuento «Horacio Kalibang o los autómatas» (1879) del ecuatoriano Eduardo Ladislao Holmberg, en el cual tío (el escéptico) y sobrino (el creyente) discuten acerca de un hombre (autómata en realidad) que carece de peso, es decir, que ha logrado vencer la fuerza de la gravedad. Oigamos el debate:

> –¿Y lo creéis fuera de los límites de lo concebible? –preguntó Hermann, con malicia.
>
> –¡Lo concebible! ¡Lo concebible! Todo es concebible, sobrino, pero no todo es posible.
>
> –Así he oído más de una vez; pero desde que conocí el hecho, con su aterradora realidad, he llegado a comprender que existen fenómenos extraños, que la ciencia humana no explica, y que tal vez no podrá nunca explicar.[119]

La verdad es que este debate –explícito en el diálogo arriba citado– se halla con mayor frecuencia en la literatura fantástica decimonónica que en la contemporánea. Y es que las relaciones entre el texto y el extratexto tienden ahora a volverse más complejas, puesto que los escritores actuales se toman la libertad de inventar los códigos que rigen los mundos de sus ficciones y/o

---

[118]Véase I. Bessière, *op. cit.*, p. 11. Véase también A. M. Barrenechea, «La literatura fantástica: Función de los códigos socioculturales en la constitución de un género», en *Texto/Contexto en la literatura iberoamericana*, p. 14.

[119]E. L. Holmberg, «Horacio Kalibang o los autómatas», en O. Hahn (ed.), *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, p. 148.

combinar los de diferentes épocas y culturas.[120] La mezcla o la invención de códigos particulares produce a menudo un texto que proyecta un universo con el cual el lector (real esta vez) no logra identificarse plenamente, debido a que se le aparece como *extraño*. No se trata de un universo completamente irreal o maravilloso, sino más bien de un mundo cuyas leyes no podemos determinar o inferir con claridad. Estos mundos de códigos *heterogéneos* o *arbitrarios* tienen ya muy poco que ver con los debates culturales de los que habla Bessière. Es muy probable que haya sido Kafka el iniciador de esta nueva literatura fantástica la cual, de acuerdo con Alazraki, implica una nueva postulación de la realidad que no sólo se relaciona con lo «neofantástico», sino también con el arte y la ciencia contemporáneos, los cuales proponen una visión del mundo que no obedece ya a los viejos y seguros esquemas, visión del mundo que, por otra parte, no logra explicar con seguridad todos los fenómenos que percibimos a nuestro alrededor:[121]

> El carácter experimentalista del arte contemporáneo no responde sino a esa perdida seguridad, a la necesidad de reemplazar una imagen del mundo regida por inamovibles axiomas y leyes inapelables por una imagen [...] que se sabe más próxima a la experiencia humana y que, si está gobernada por ciertas normas, éstas permanecen aún informuladas.[122]

Flora Botton Burlá ha demostrado cómo lo fantástico puede aparecer en relatos que postulan una nueva realidad. Señala la autora que «El último viaje del buque fantasma» de García Márquez proyecta un universo cuyos códigos internos admiten sin ningún problema una serie de hechos maravillosos. Por ejemplo: una «poltrona asesina», o que se vean en el mar «las cabelleras errantes

---

[120]Véase A. M. Barrenechea, *op. cit.*, pp. 12-14. Véase también, de la misma autora, «El género fantástico entre los códigos y los contextos», en E. Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, pp. 75-81.

[121]Véase J. Alazraki, *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar* [...], p. 29.

[122]*Ibid.*, pp. 29-30.

de los ahogados de algún naufragio colonial».[123] No obstante, en este universo extraño o medio maravilloso la aparición del buque fantasma, al final aceptada –aceptada no significa que deje de ser problemática– por quienes al principio no creían en la solitaria visión del protagonista, constituye una transgresión a las regulaciones internas, y resulta sumamente *arbitrario* que los personajes acepten la «poltrona asesina» como un hecho normal y al buque fantasma como sobrenatural. Explica la autora que en este cuento los hechos maravillosos

> Integran cierto código cultural, son parte de una especie de mitología local que, por familiar, no inquieta, o inquieta poco, pasajeramente. La existencia del buque fantasma, al no estar incluida dentro de esa mitología, es rechazada con violencia.[124]

El buque fantasma viola las leyes de la «realidad» del mundo narrado. Se trata, pues, de un hecho fantástico. Y podemos decir que el cuento pertenece al género fantástico, porque su *preocupación central* no es otra que la de llevar a cabo dicha violación. El título mismo es un indicador de la importancia que el relato confiere al insólito acontecimiento. Aunque el entorno sea extraño o maravilloso, se trata de todos modos de una violación a los códigos del orden real, ya que el buque fantasma es tan fantástico para el lector como para el protagonista y los demás habitantes del pueblo.

Flora Botton ve ambigüedad en el cuento. Dice que «si bien el buque es más que tangible para el protagonista, el lector no puede saber hasta qué punto esa evidencia es objetiva, pues en el texto no aparece la reacción de los habitantes del pueblo».[125] Si en «La noche boca arriba» es aceptable la ambigüedad que la autora nos hace notar, en este caso no estoy muy

---

[123] G. García Márquez, «El último viaje del buque fantasma», en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, p. 67. Flora Botton cita, entre otros ejemplos, los dos que he convocado. Véase F. Botton Burlá, *op. cit.*, p. 176.

[124] F. Botton Burlá, *op. cit*, p. 176.

[125] *Ibid.*, p. 175.

convencido de que la haya, puesto que *sí* aparece la reacción de los habitantes del pueblo, aunque relatada únicamente desde el punto de vista del protagonista. Pero debo aclarar que el hecho de que se trate de una perspectiva exclusivamente figural no es motivo suficiente para poner en tela de juicio lo que nos refiere el narrador heterodiegético. En cualquier caso, no considero imprescindible la ambigüedad respecto de la aparición del buque fantasma para que el cuento sea fantástico. Cito a continuación el final:

> y él pudo darse el gusto de ver a los incrédulos contemplando *con la boca abierta* el trasatlántico más grande de este mundo y del otro encallado frente a la iglesia, más blanco que todo, veinte veces más alto que la torre y como noventa y siete veces más largo que el pueblo, con el nombre grabado en letras de hierro, *halalcsillag*, y todavía chorreando por sus flancos las aguas antiguas y láguidas de los mares de la muerte.[126]

### I.1.4. *La transgresión a ambos órdenes*

La historia de «El fantasma» de Anderson Imbert se desarrolla en un mundo perfectamente cotidiano y familiar. El protagonista lleva a cabo un experimento cuyo objetivo es descubrir cómo es el más allá. No se nos dan detalles del experimento, pero sabemos que el personaje ha preparado todo para ocasionarse la muerte, pasear un rato por el otro mundo, regresar a su cuerpo terreno y continuar en el mundo de los vivos. Al morir, el primer sentimiento es de desengaño: resulta que no hay ningún otro mundo, ningún misterio. Separado de su cadáver, continúa allí, en su habitación, y las cosas siguen siendo lo mismo que eran antes. Cuando se convence de que del otro lado no hay ni «ángeles» ni «abismos», decide regresar a su antigua morada. Pero, cuando se dispone a entrar en su cadáver, su esposa irrumpe en la habitación (él había olvidado cerrar con llave la puerta) y se arroja sobre el

---

[126] G. García Márquez, *op. cit.*, p. 72. El énfasis en la frase «con la boca abierta» es mío. Este asunto de la vacilación puede ser hasta subjetivo: a veces donde un crítico la ve, otro no la ve.

cadáver llorando, dañando así el resto del experimento. Ahora ya no hay manera de volver a habitar su cuerpo, y el fantasma no tiene más remedio que permanecer vagando en su casa al lado de su esposa y de sus tres hijas. Pero resulta que, aunque invisible para ellas, choca contra los muros como antaño y apenas logra colarse por las rendijas que los vivos ven a simple vista. Y lo peor de todo es que permanece toda su vida junto a su familia sin poder establecer ninguna comunicación con ésta ni con los otros fantasmas que él supone habitan el mundo de los vivos. Pasan los años y ve morir a su esposa y luego, una tras otra, a sus tres hijas. Y, como era de esperarse, tampoco logra encontrarse con los fantasmas de ellas. Muere también su cuñada y asiste al sepelio. El cuento termina en la incomunicación total y en la soledad más absoluta:

> Ya no había posibilidades de citarse en un punto del universo. Ya no había esperanzas. Allí, entre los cirios en llama, debían de estar las almas de su mujer y de sus hijas. Les dijo «¡Adiós!», sabiendo que no podían oírlo, salió al patio y voló noche arriba.[127]

Antes había indicado que en la literatura fantástica del siglo XIX los motivos sobrenaturales, aunque se presenten como excepcionales en el universo «real» en el que aparecen, obedecen a fin de cuentas a ciertas normas que la cultura les impone. En «El fantasma» esos códigos están implícitos: se supone que haya un más allá, que los fantasmas puedan tener contacto con los vivos, atravesar paredes, comunicarse entre sí, etcétera. Aquí no hay vacilación alguna: es un hecho que los fantasmas habitan nuestro mundo real. Sin embargo, el cuento no tiene otra intención que la de subvertir las ideas que la literatura fantástica anterior al siglo XX expone acerca del más allá y de los fantasmas. Evidentemente, el cuento constituye una transgresión al orden

---

[127] E. Anderson Imbert, «El fantasma», en *El milagro y otros cuentos*, p. 64.

racional (los fantasmas existen), pero también al orden sobrenatural y a las convenciones del género fantástico.

### I.1.5. *El texto entero como transgresión*

En su evolución, la literatura fantástica ha llegado a desembocar a veces en lo sobrenatural y el absurdo generalizados, como ocurre en muchos de los *Cuentos fríos* (1956) de Virgilio Piñera. Por ejemplo, en «La caída» el narrador-personaje cuenta, con un tono más o menos impasible, como quien refiere un suceso un poco desagradable, cómo él y su compañero de alpinismo, atados a una misma cuerda, caen montaña abajo despedazándose, hasta llegar a la llanura lo único que queda de ellos, lo que habían protegido a todo trance: los ojos del narrador y la barba de su amigo. Al principio los movimientos descritos para evitar la inminente caída son tan ilógicos, imposibles y disparatados que el lector no se los puede representar. Sin embargo, después de referir con lujo de detalles esta serie de movimientos, dice el narrador que él y su amigo se encontraron, «lógicamente»,[128] frente a frente. A continuación, empieza la caída propiamente dicha, durante la cual el descuartizado narrador nunca deja de relatar. El cuento termina así:

> Pero no pude hacer lamentaciones pues ya mis ojos llegaban sanos y salvos al césped de la llanura y podían ver, un poco más allá, la hermosa barba gris de mi compañero que resplandecía en toda su gloria.[129]

Aquí ya es más difícil hablar de literatura fantástica tal como se ha definido, puesto que no existe ningún acontecimiento que transgreda las leyes físicas del mundo narrado. Antes al contrario, dice el narrador que la caída de

---

[128] V. Piñera, «La caída» *(Cuentos fríos)*, en *Cuentos*, p. 12.
[129] *Ibid.*, p. 13.

su compañero obedece «sin duda a iguales leyes físicas»[130] que la suya. Pero ¿cuáles son esas leyes? En una ocasión el narrador dice que cierta resolución de su compañero para evitar el despeñamiento de ambos «no era descabellada o absurda; antes bien, respondía a un profundo conocimiento de esas situaciones que todavía no están anotadas en los manuales.»[131] A propósito de los cuentos de Piñera, señala Barrenechea:

> El absurdo generalizado construye literariamente un mundo en el que ya no es posible funcionar con la contraposición de lo normal y lo anormal, porque desde lo nimio a lo de máxima importancia todo pierde su condición de calificable en tales orbes, y el «orden» que rige los códigos socioculturales estalla hecho pedazos.[132]

Hemos llegado a un caso extremo que a primera vista no parece encajar bien en la definición con la que pretendemos trabajar. «La caída» podría ser considerado un texto fantástico sólo en el sentido de que todo lo narrado, que es desde luego sobrenatural y absurdo, constituye una transgresión no a las regulaciones del orbe textual, sino a la lógica y a las leyes físicas del mundo real. También a las leyes de la narrativa: en una ocasión dice el narrador que «el tirón dado por la cuerda amarrada como he dicho a su espalda [la del compañero], me volvía de espaldas a mi primitiva posición de descenso.»[133] Ese «como he dicho» es falso: el narrador nunca ha dicho tal cosa y el texto es demasiado breve como para que pudiésemos pensar en un olvido por parte del autor. El efecto del cuento depende entonces de un lector racional, lector al cual se dirige implícitamente la narración. ¿Cómo sabemos que el narratario de la obra es este tipo de lector? Me parece que la clave reside principalmente en el tono inadecuado del narrador y en la ironía que entrañan expresiones como

---

130 *Ibid.*, p. 11.

131 *Ibid.*, p. 11

132 A. M. Barrenechea, «La literatura fantástica: Función de los códigos socioculturales en la constitución de un género», en *Texto/Contexto en la literatura iberoamericana*, p. 17.

133 V. Piñera, *op. cit.*, p. 11

«lógicamente» o «leyes físicas». Así, el texto obliga al lector a *confrontar* su mundo lógico y cotidiano con el mundo descrito. Es más, la historia podría producir cierta inquietud en el lector, pues sugiere que nuestro mundo no es tan familiar y estable como creemos, sino que está regido por leyes desconocidas, es decir, por «esas situaciones que todavía no están anotadas en los manuales.»

¿Deberíamos hablar de otro tipo de literatura de lo sobrenatural? Es verdad que «La caída» se aparta totalmente de las convenciones del género fantástico, pero también es cierto que el cuento pone el centro de interés en la transgresión al orden real, aunque dicho orden no esté presente en el texto. En la tipología de obras fantásticas que propone Barrenechea, estamos frente a un ejemplo del segundo tipo: todo lo narrado entra en el ámbito de lo no-natural. ¿No será «La caída» otra forma de llevar a cabo el mismo propósito que persigue toda obra fantástica?

### I.1.6. *El efecto emotivo*

Algunos teóricos asocian la literatura fantástica con ciertos sentimientos afines que aquí, para no complicar mucho las cosas, podríamos considerar como sinónimos: terror, horror, miedo, temor. Para otros, el sentimiento que despierta este tipo de literatura no debe ser tan intenso como el que designan estas palabras, y prefieren hablar sólo de inquietud o de extrañeza. El problema consiste entonces en averiguar de qué emoción se trata y en determinar si ésta es específica del género en cuestión. Por otra parte, no podemos dejar de preguntarnos qué cosa en particular la provoca y quién la siente.

Según Bessière –ya lo vimos–, la irresolución del enigma o incertidumbre intelectual produce miedo o angustia en el héroe de la historia; por parte del lector, el empeño en resolver un misterio sin solución hace que la lectura sea un

ejercicio conflictivo. Para Irlemar Chiampi –que ha seguido en parte el pensamiento de Todorov y el de Bessière–, lo fantástico es un acontecimiento sobre el cual es imposible decidir si pertenece a la esfera de lo real o de lo sobrenatural –lo cual equivale a decir que es imposible saber si el fenómeno se produjo o no–. Esta duda o inquietud intelectual produce, en el personaje y en el lector implícito, una inquietud física que puede ir desde un mero extrañamiento hasta el terror. Lo fantástico sería

> un modo de producir en el lector una inquietud física (miedo y otras variantes), a través de una inquietud intelectual (duda) [...]. El miedo es entendido aquí en acepción intratextual, o sea, como un *efecto discursivo* [...] elaborado por el narrador, a partir de un acontecimiento de doble referencia (natural y sobrenatural).[134]

En la opinión de Flora Botton, las emociones de lo fantástico pueden o no afectar a los personajes pero deben afectar, necesariamente, al lector real: «Las emociones del lector [...] cumplen un papel determinante dentro del cuento fantástico. Si no logra despertarlas, es un cuento fallido.»[135] Sin embargo, la autora advierte que la literatura fantástica no es más que un juego en el que poco importa que el lector real no crea en cosas sobrenaturales. Lo que sí importa es que lea el relato «con una actitud abierta: que esté dispuesto a tomar el texto como una obra de ficción [...], y que esté dispuesto a participar en el juego que el texto le propone.»[136] Se requeriría, pues, un lector que durante la lectura suspenda su incredulidad, actitud que lo volvería susceptible a las emociones que pretende suscitar el relato. En cuanto a la causa de los

---

[134] I. Chiampi, *El realismo maravilloso* [...], p. 63. La autora no habla en esta cita del miedo en el personaje; sin embargo, véase su análisis de «La lluvia de fuego» [...] de Leopoldo Lugones en I. Chiampi, *op. cit.*, pp. 67-70. Como veremos en la segunda parte de este capítulo, Chiampi afirma que el realismo maravilloso sustituye el efecto de miedo, de terror o de inquietante extrañeza –términos que la autora asocia con la literatura fantástica– por un efecto de «encantamiento» (en el personaje y en el lector) que surge de una relación no antitética entre lo natural y lo sobrenatural.

[135] F. Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, p. 47.

[136] *Ibid.*, p. 54.

sentimientos, Flora Botton sostiene que éstos nacen de la duda en el personaje y necesariamente en el lector, duda que no se sitúa en el nivel intelectual, sino en el nivel emocional: «La duda que es parte esencial de lo fantástico sólo funciona como tal (es decir, como fantástica) porque se refiere, directa o indirectamente, al nivel emocional.»[137] ¿Cuáles son los sentimientos que surgen de dicha duda? De acuerdo con la autora, no se trata tanto de miedo o de terror, sino más bien de extrañeza o inquietud: «El texto en que la inquietud llega hasta el miedo ya va más allá de la duda necesaria para que conserve su carácter de fantástico.»[138]

Hemos escuchado tres opiniones que relacionan las emociones que despierta la literatura fantástica con la incertidumbre que suele asociarse con el género. No obstante, el pensamiento de Flora Botton difiere en lo que respecta al tipo de emoción (que no debe llegar al terror o al miedo), al nivel en el que se sitúa la duda (en el nivel emocional) y en la consideración de un lector real dispuesto a dejarse invadir por la extrañeza o la inquietud.

Louis Vax tiende a vincular el sentimiento de lo fantástico con seres sobrenaturales y perversos que trastornan nuestra seguridad cuando aparecen en un mundo sujeto a la razón. Si estos seres nos inspiran horror, es porque representan nuestros propios deseos inconfesables:

> El «más allá» de lo fantástico en realidad está muy próximo; y cuando se revela, en los seres civilizados que pretendemos ser, una tendencia inaceptable para la razón, nos horrorizamos como si se tratara de algo tan ajeno a nosotros que lo creemos venido del más allá [...]. El monstruo atraviesa los muros y nos alcanza dondequiera que estemos; nada más natural, puesto que el monstruo está en nosotros.[139]

---

[137] *Ibid.*, p. 46.
[138] *Ibid.*, p. 48.
[139] L. Vax, *Arte y literatura fantásticas*, p. 11.

Escuchemos ahora la opinión de Todorov: «El temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero no es una de sus condiciones necesarias.»[140] Su argumento se basa en que los cuentos de hadas pueden ser historias de terror y en que, por otro lado, hay relatos fantásticos desprovistos de dicho sentimiento.[141] Me parece que el argumento es válido. El terror no es exclusivo del género fantástico: se da también en lo maravilloso y en la pura literatura de horror. Por otra parte, es verdad que existen relatos fantásticos, como «Vera» de Villiers de L'Isle-Adam o «El síncope blanco» de Quiroga, en los que el terror está ausente. Ahora bien, hay que aclarar que en el cuento maravilloso el terror no nace del prodigio en sí pues éste, como ya se ha indicado, se presenta como parte integral del mundo narrado: en la literatura maravillosa dicho sentimiento tiene que ver más que nada con el daño que seres malos y poderosos puedan causar a los personajes. Por eso las hadas buenas no provocan terror alguno en los personajes; tampoco en el lector implícito ni en el lector real. Es decir, en el género maravilloso lo sobrenatural en cuanto tal no escandaliza a nadie; el escándalo surge sólo cuando pone en peligro la vida de los personajes. Preocupado por descubrir la gramática de la literatura fantástica, Todorov no se interesó mucho en el problema de su efecto emotivo; descarta el terror como emoción exclusiva del género sin colocar en su lugar ningún sentimiento. Creo, sin embargo, que es difícil concebir el género que nos ocupa desprovisto de alguna emoción por parte del personaje, del lector implícito o incluso del lector real, emoción que no tiene que ser tan extrema como la que denotan las palabras «terror», «temor», «horror» o «miedo».

---

[140] T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 31

[141] Véase *ibid.*, p. 31.

En su ensayo «Das Unheimliche» (1919), traducido al francés en 1933 bajo el título de «L'inquiétante étrangeté»,[142] Sigmund Freud ya se había ocupado de la literatura fantástica y del sentimiento que provoca. De hecho, los términos «incertidumbre intelectual» y, por supuesto, *unheimlich* o «inquietante extrañeza», tan mencionados por algunos estudiosos actuales del género, están en su ensayo ampliamente discutidos. El psicoanalista rebate la tesis de E. Jentsch, un colega suyo, según la cual la condición esencial de lo *unheimlich* es la incertidumbre intelectual. Jentsch señala –dice Freud– que uno de los artificios para producir el efecto de lo *unheimlich* en la literatura consiste en dejar al lector en la incertidumbre sobre si una figura determinada es una persona o un autómata.[143] Lo que a Freud le preocupa no es el motivo del autómata, sino la incertidumbre en sí misma. En su análisis de «El Hombre de la Arena» de Hoffmann, Freud afirma que al final del relato la incertidumbre se disipa porque el lector acepta la existencia real del Hombre de la Arena, un ser perverso que se dedica a arrojar arena a los ojos de los niños que no quieren dormirse. La arena hace que los ojos salten bañados en sangre, el Hombre los recoge y los lleva a sus hijitos, que tienen hocicos retorcidos como los murciélagos, para que jueguen con ellos. La historia se la contaban a Nathanael, el protagonista, cuando era niño. El personaje, perseguido durante toda su vida por esta siniestra figura, que cree reconocer primero en el abogado Coppelius y luego en el óptico Coppola, termina suicidándose. El Hombre de la Arena es un ser sobrenatural que debería existir únicamente en aquel cuento infantil, sin

---

[142]Hasta donde sé, la primera traducción del ensayo se hizo al francés: S. Freud, «L'inquiétante étrangeté», en *Essais de psychanalyse appliquée*, París, Gallimard, 1933, pp. 163-211, reeditado en 1971. Aquí manejo una de las traducciones al español: S. Freud, «Lo ominoso», en *Obras completas*, t. 17, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1976, pp. 217-251; traducción de José L. Etcheverry. Otra traducción al español es la de Luis López-Ballesteros y de Torres: S. Freud, «Lo siniestro», en *Obras completas*, t. 3, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, pp. 2484-2505. Es muy difícil traducir satisfactoriamente a cualquier otro idioma el término «*unheimlich*» tal como lo define Freud. Como se verá, tal vez «inquietante extrañeza» sea el término que mejor recoja el matiz del vocablo original.

[143]Para la crítica que hace Freud del ensayo de E. Jentsch («Zur Psychologie des Unheimlichen»), véase S. Freud, «Lo ominoso», en *Obras completas*, t. 17, p. 227.

embargo aparece en el mundo «real». Aplicando la teoría de Todorov, el cuento caería en lo «fantástico-maravilloso» pues el lector, después de haber dudado por algún tiempo de la cordura de Nathanael, concluye que el Hombre de la Arena no es producto de la mente de un loco. No obstante, Freud afirma que la desaparición de la incertidumbre no menoscaba en absoluto el sentimiento de lo *unheimlich*:

> En este punto ya no cuenta ninguna «incertidumbre intelectual»: ahora sabemos que no se nos quiere presentar el producto de la fantasía de un loco [...] y sin embargo... ese esclarecimiento en nada ha reducido la impresión de lo ominoso [lo *unheimlich*].[144]

Ya sabemos que para Freud lo *unheimlich* no nace de la incertidumbre intelectual. Pero ¿cómo se define este efecto? ¿Qué lo produce realmente? ¿Bajo qué condiciones aparece? El autor nos dice que *unheimlich* es «aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo.»[145] La omnipotencia del pensamiento, el inmediato cumplimiento de los deseos, las fuerzas que procuran daño en secreto, el retorno de los muertos, son ejemplos claros de hechos que se vuelven *unheimlich* si ocurren en un mundo que ha desterrado tales creencias; es decir, si ocurren en nuestro mundo actual, racional, familiar. Y explica:

> Nosotros, o nuestros ancestros primitivos, consideramos alguna vez esas posibilidades como una realidad de hecho, estuvimos convencidos de la objetividad de esos procesos. Hoy ya no creemos en ello, hemos *superado* esos modos de pensar, pero no nos sentimos del todo seguros de estas nuevas convicciones; las antiguas perviven en nosotros y acechan la oportunidad de corroborarse. Y tan pronto como

---

[144] S. Freud, *op. cit.*, p. 231.
[145] *Ibid.*, p. 220.

> en nuestra vida *ocurre* algo que parece aportar confirmación a esas antiguas y abandonadas convicciones, tenemos el sentimiento de lo ominoso [...][146]

Tal vez haya sido Freud uno de los primeros autores en intentar distinguir con precisión entre literatura fantástica y literatura maravillosa, puesto que señala que esos mismos fenómenos no tienen nada de *unheimlich* en el cuento maravilloso, ya que en éste los acontecimientos o seres sobrenaturales («lo consabido de antiguo») constituyen las premisas mismas de su universo.[147] Pero:

> La situación es diversa cuando el autor se sitúa en apariencia en el terreno de la realidad cotidiana. Entonces acepta todas las condiciones para la génesis del sentimiento ominoso válidas en el vivenciar, y todo cuanto en la vida provoca ese efecto lo produce asimismo en la creación literaria.[148]

Para apoyar su tesis, Freud se vale de la relación entre los significados de las palabras alemanas *heimlich* y *unheimlich*. Generalmente *heimlich* significa familiar, íntimo, doméstico, apacible, confiable; y su opuesto, *unheimlich*, remite a extraño, ajeno, inquietante, siniestro, lúgubre. Sin embargo, el autor encuentra que entre sus múltiples acepciones *heimlich* significa, además de los términos arriba consignados, oculto, secreto, clandestino. Puesto que la palabra *unheimlich* se construye a partir del término *heimlich*, el autor intenta demostrar que *unheimlich* es «todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz.»[149] El término describe a la vez un proceso y un sentimiento.

Hasta aquí la tesis del psicoanalista es bastante convincente. Por lo demás, me parece que ha quedado en evidencia que el origen de las teorías

---

[146] *Ibid.*, p. 247.
[147] Véase *ibid.*, pp. 248-249.
[148] *Ibid.*, p. 249.
[149] *Ibid.*, p. 225.

sobre la literatura fantástica se remonta a su ensayo. Pero volvamos a su análisis del cuento de Hoffmann. Freud afirma que lo verdaderamente *unheimlich* radica en el Hombre de la Arena o, mejor dicho, en lo que éste implica: la posibilidad de perder los ojos, angustia que espanta a los niños y que pervive en muchos adultos. No conforme con esta interpretación, en verdad sustentada por el propio texto, añade que el temor a quedar ciego «es con harta frecuencia un sustituto de la angustia ante la castración.»[150] Me parece que la reconducción de esa angustia al complejo de castración es demasiado reductora. Hagamos, pues, abstracción de dicha reconducción.

Después de todo este resumen de ideas, concentrémonos en la tesis de los sentimientos de lo fantástico como derivados de la incertidumbre, y la de Freud, según la cual lo *unheimlich* surge de lo que implica el acontecimiento o el elemento sobrenatural. Si aceptamos la traducción de *unheimlich* a «inquietante extrañeza» –término que he calcado de la versión francesa–, resulta evidente que lo que representa el Hombre de la Arena rebasa por mucho dicho efecto emotivo. Tal vez la inquietante extrañeza sea el sentimiento propio de la literatura fantástica, pero me parece que éste no nace, para seguir con «El Hombre de la Arena», del daño que pudiera causar la siniestra figura al protagonista, sino del hecho de que lo sobrenatural se haya manifestado en la realidad: que el Hombre de la Arena haya pasado de un cuento maravilloso, que creíamos sólo producto de la imaginación popular, a la realidad objetiva. Hay que distinguir entonces entre el *fenómeno* y su *consecuencia*.

En «La noche boca arriba» el fenómeno es la inesperada inversión (lo soñado resulta ser la realidad, y viceversa). Este acontecimiento tiene una consecuencia terrible: la inminente muerte del protagonista a manos del sacerdote azteca. La humanización de la estatua en «Chac Mool» es el

---

[150] *Ibid.* p. 231

fenómeno sobrenatural; la consecuencia es el daño que ésta le causa a Filiberto. En «Continuidad de los parques» el fenómeno insólito es el «imposible» salto de un nivel de realidad a otro (el personaje de la novela se mete en el mundo «real» del lector de la misma). La consecuencia es el espantoso crimen que va a llevarse a cabo. Lo sobrenatural en el brevísimo cuento de Monterroso es el hecho de que el dinosaurio, que debería permanecer en la realidad onírica, se haya materializado en la realidad «real». El peligro (de muerte seguramente) en el que se ve el personaje es la consecuencia de esta materialización.

Si nos fijamos bien, la consecuencia parece implicar una emoción más intensa que el fenómeno, emoción que por lo visto no es exclusiva de la literatura fantástica: el terror. El acontecimiento sobrenatural en sí no parece conllevar una emoción tan fuerte; parece apuntar más bien hacia el proceso que describe Freud cuando define el vocablo *unheimlich*: «todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz.» Si, por ejemplo, en el cuento de Monterroso eso que pasa de la realidad onírica al mundo «objetivo» fuese, en lugar de un dinosaurio, un par de zapatos, la historia estaría desprovista de terror, pero no de *unheimlich* o inquietante extrañeza. Lo mismo ocurriría si en «La noche boca arriba» no existiera la figura del sacrificador, o si en «Continuidad de los parques» el personaje que escapa de la novela no tuviese la intención de asesinar al personaje-lector. En este sentido, el término *unheimlich* o «inquietante extrañeza» parece más apropiado que los términos de «terror», «horror» o «miedo» para el efecto emotivo de lo fantástico. Tal vez podamos arriesgarnos a concluir que este efecto es exclusivo de la literatura fantástica y que surge de la intrusión (o de una posible intrusión) en el mundo narrado de un orden ajeno que bien podría ser, como dice Freud, lo consabido de antaño. Si eso que pasa de un orden ajeno –en realidad no tan ajeno, sino más bien reprimido por la racionalidad– a nuestro mundo familiar nos hace daño o nos amenaza, ello quiere decir que la obra ha añadido otro

efecto emotivo más intenso que la inquietante extrañeza, el cual no es exclusivo de lo fantástico y que por lo general no tiene otra función que la de darle otra vuelta a la tuerca. Me refiero otra vez al terror. Así se explica, por ejemplo, que en «El síncope blanco» la experiencia del protagonista en el edificio del Síncope Azul no sea terrorífica; antes al contrario, es agradable porque allí está en compañía de la muchacha más hermosa que jamás había visto. Si la incertidumbre respecto de este paseo por el más allá produce la inquietante extrañeza en el personaje y en el lector implícito, es porque ella contempla la posibilidad del más allá. La incertidumbre acerca del viaje de Dahlmann al Sur no nos produce este sentimiento, simplemente porque ese viaje, real o imaginario, no tiene nada que ver con la intrusión en el mundo real de un otro orden o, como dice Cortázar, «de un corazón ajeno al nuestro».[151] Sin embargo, es posible hablar de grados respecto de este efecto emotivo. Suele ser menos intenso en las obras donde lo sobrenatural resulta incierto; más intenso en las obras fantásticas que aceptan lo sobrenatural. Por ejemplo, es más sutil en «El síncope blanco» y más fuerte en «Continuidad de los parques». Pero vuelvo a insistir: una cosa es el fenómeno en sí y otra cosa su consecuencia.

Generalmente, la inquietante extrañeza es padecida por el personaje, pero no siempre. En cambio, es necesario que la sienta el lector implícito y en última instancia el lector real que debe estar dispuesto, al decir de Flora Botton, a participar en el juego, o sea, a ocupar el lugar del lector implícito elaborado por el discurso.

---

[151] J. Cortázar, «Del sentimiento de lo fantástico», en *La vuelta al día en ochenta mundos*, t. 1, p. 74.

### I.1.7. *¿Temas fantásticos?*

Además de ofrecernos definiciones sobre la literatura fantástica, algunos teóricos se dan a la tarea de preparar inventarios temáticos. Veamos la lista que propone Caillois, teniendo en cuenta que el autor nos advierte que no es exhaustiva y que cada categoría puede tener infinidad de variantes:

1. «El pacto con el demonio».

2. «El alma en pena que exige para su reposo que una cierta acción sea cumplida».

3. «El espectro condenado a una carrera desordenada y eterna».

4. «La muerte personificada, que aparece en medio de los vivos».

5. «La "cosa" indefinible e invisible, pero que pesa, que está presente, que mata o que daña».

6. «Los vampiros: es decir los muertos que se aseguran una perpetua juventud succionando la sangre de los vivos».

7. «La estatua, el maniquí, la armadura, el autómata, que de pronto se animan y adquieren una terrible independencia».

8. «La maldición de un brujo, que acarrea una enfermedad espantosa y sobrenatural».

9. «La mujer-fantasma, salida del más allá, seductora y mortal».

10. «La inversión de los dominios del sueño y de la realidad».

11. «La habitación, el departamento, el piso, la casa, la calle borrados del espacio».

## 12. «La detención o la repetición del tiempo».[152]

Todorov ensaya otra clasificación pero no de imágenes concretas, como hace Caillois, sino de categorías abstractas que son incompatibles entre sí y que abarcan indistintamente lo fantástico, lo maravilloso y lo extraño. El autor las designa con los pronombres «yo» y «tú». Su incompatibilidad es patente cuando se encuentran en un mismo relato.

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

La categoría del «tú» tiene como principio generador el deseo sexual y se caracteriza por las relaciones dinámicas, por el lenguaje, por la interacción del sujeto con el mundo exterior. Tiene que ver con el deseo, el instinto y el inconsciente. Se la puede comparar con la descripción del neurótico, y engendra temas como la perversión, la crueldad, la violencia, la muerte, el vampirismo y la vida de ultratumba. Dice Todorov que cuando no se relacionan con la vida después de la muerte, estos temas suelen ser más extraños que fantásticos.[153]

---

[152]El autor ilustra cada tema con algunos relatos. Véanse los temas y los ejemplos en R. Caillois, *Imágenes, imágenes* [...], pp. 25-28.

[153]Véase T. Todorov, *op. cit.*, pp. 87-124.

Bajo la primera categoría podríamos colocar, sin temor a equivocarnos, relatos como *La metamorfosis* de Kafka; «La noche boca arriba» de Cortázar; «Dos imágenes en un estanque» de Giovanni Papini, cuento donde el tema del doble y el juego con el tiempo son inseparables; y «El otro», de Borges, que trata el tema del doble estrechamente ligado a un juego con el tiempo y con el espacio. En la categoría del «tú» encajaría muy bien «El síncope blanco» de Quiroga, porque la necrofilia del protagonista (el amor a la «Novia-Muerta») surge de su deseo sexual.

Barrenechea critica estas categorías argumentando que no todas son exclusivas de la literatura fantástica. De hecho, parece que el propósito del teórico búlgaro es que sus categorías sirvan no sólo para lo fantástico, lo maravilloso y lo extraño, sino también para todo tipo de literatura. Oigámoslo:

> Digamos que nuestra división temática separa en dos toda la literatura; pero que se manifiesta de manera particularmente clara en la literatura fantástica, en la que alcanza su grado superlativo. La literatura fantástica es como un terreno estrecho pero privilegiado a partir del cual pueden deducirse hipótesis referentes a la literatura en general.[154]

La autora argentina propone por su parte dos categorías que le parecen más propias del género de que se trata:

> Semántica de los hechos anormales y sus relaciones:
>
> 1. Existencia de otros mundos: dioses o poderes maléficos y benéficos; la muerte y los muertos; otros planetas o lugares; mundos de naturaleza indefinida.
>
> 2. Relaciones entre los elementos de este mundo que rompen el orden reconocido: tiempos; espacios; causalidad; distinción sujeto/objeto. Esta última distinción podría comprender los iconos o simulacros; los sueños, los espejos y reflejos, y entre ellos el arte (literatura, teatro, pintura, escultura, fotografía, película); los dobles (desdoblamiento del sujeto, o confusión sujeto/objeto); la rebelión de la materia (inanimado contra animado), de los animales y las plantas (humano contra no humano).

---

[154] *Ibid.*, p 123

Semántica global del texto:

1. La existencia de otros mundos paralelos al natural no hace dudar de la real existencia del nuestro, pero su intrusión amenaza con destruirnos o destruirlo. No se duda de que seamos seres vivos, de carne y hueso, pero se descubre que hay fuerzas no conocidas que nos amenazan («Chac Mool» de Carlos Fuentes; *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones; «Insolación», «El fantasma», «El síncope blanco» de Horacio Quiroga).

2. Se postula la realidad de lo que creíamos imaginario y por lo tanto la irrealidad de lo que creemos real. Por deducción lógica o por contagio del mundo del misterio se llega a dudar de nuestra propia consistencia. Lo otro nos «contagia de irrealidad», como dice Borges (pensemos en el «Axolotl» o «La noche boca arriba» de Julio Cortázar y en toda la obra de Macedonio Fernández).[155]

Aunque históricamente hablando estén estrechamente ligados a la literatura fantástica, muchos de los temas y motivos aquí consignados aparecen también en el género maravilloso. En *Alicia en el País de las Maravillas* se observa muy a menudo la animación de lo inanimado, séptimo tema en la lista de Caillois, aunque he preferido expresarlo aquí en términos abstractos para no limitar el rubro a unos cuantos motivos (estatua, maniquí, armadura, autómata). En el capítulo octavo, por ejemplo, Alicia se topa con una baraja cuyas cartas se animan y se convierten en personajes del relato. A la niña estos seres no la sorprenden, no le producen la extrañeza inquietante propia de lo fantástico, porque casi desde el principio de sus aventuras ha aceptado que cualquier cosa puede suceder en el País de las Maravillas. Caillois mismo nos advierte que «no son tanto los temas que difieren sino la manera de tratarlos.»[156] Louis Vax presenta otra lista que no vale la pena transcribir aquí por ser muy similar a la de Caillois,[157] pero sí vale la pena señalar que nos advierte lo mismo: «El

---

[155] A. M. Barrenechea, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», en *Textos hispanoamericanos: De Sarmiento a Sarduy*, pp. 100-101.

[156] R. Caillois, *op. cit.*, p. 35.

[157] Para esta lista y los comentarios del autor, véase L. Vax, *Arte y literatura fantásticas*, pp. 23-24. Antes que Caillois y que Vax, en 1940 Bioy Casares presentó una «Enumeración de argumentos fantásticos». Aunque el autor habla de «argumentos», la lista incluye temas y motivos. Véase A. Bioy Casares, «Prologo», en J. L. Borges, A. Bioy Casares y S. Ocampo (comps.), *Antología de la literatura fantástica*, pp. 8-11

motivo importa menos que la manera en que se utiliza.»[158] Pensando en esta advertencia, podríamos tratar de demostrar cómo una misma historia, con algunas variantes, puede producir lo mismo un cuento maravilloso que uno fantástico.

En el cuento de «Los deseos ridículos» de Charles Perrault,[159] a un infortunado leñador se le aparece el dios Júpiter dispuesto a erradicar su mala suerte concediéndole los tres primeros deseos. El leñador y su esposa, felices por la promesa del dios, celebran comiendo y bebiendo su escasas provisiones. El apetito desmedido del leñador lo lleva a exclamar que le caerían bien unas cuantas morcillas, sin saber que tales palabras serán consideradas como el primer deseo. De inmediato, de la chimenea sale volando una sarta de morcillas que se posa frente a ellos. A causa del enojo de la esposa por el desaprovechamiento del primer deseo, su marido se enoja también y exclama, otra vez sin pensar en la promesa de Júpiter, que las morcillas se le prendan a la nariz de su mujer, deseo que se cumple en el acto. Al verla con apéndice tan horrible, al leñador no le queda más remedio que desperdiciar el tercer deseo: que su esposa vuelva a su estado normal.

«La pata de mono» de W. W. Jacobs es más o menos una reescritura del cuento de Perrault. La familia White recibe en su casa a un militar que en un viaje a la India adquirió una pata de mono a la que un faquir dio el poder mágico de conceder tres deseos a su dueño. El ambicioso señor White compra la pata al militar y pide el primer deseo: doscientas libras para pagar la hipoteca de su casa. El dinero llega debido a una desgracia. Su hijo Herbert muere a causa de un accidente en la fabrica donde trabajaba y la empresa decide indemnizar a la familia, acontecimiento que al principio para el nuevo dueño de

---

[158] L. Vax, *op. cit.*, p. 24.

[159] La obrita está escrita en verso, pero evidentemente se trata de un cuento. Véase C. Perrault, «Les souhaits ridicules», en *Les contes de Charles Perrault* (http:/www.contes.net/perrault/conte.html).

la pata no es más que una casualidad. A instancias de su esposa, el señor White pide que el hijo vuelva a la vida, deseo que también se cumple de modo terrible: el hijo regresa, sí, pero convertido en un fantasma. Aterrorizado por la presencia del fantasma, White pide al talismán el tercer deseo: que su hijo regrese al mundo de los muertos.

El tema central en ambos cuentos está registrado en el ensayo «Das Unheimliche» de Freud: el inmediato cumplimiento de los deseos. Lo que marca la diferencia, lo que hace que el cuento de Perrault sea maravilloso y el de Jacobs fantástico es fundamentalmente el entorno en el que tienen lugar los fenómenos. La aparición de Júpiter en «Los deseos ridículos» no es un acontecimiento sobrenatural para los personajes, es decir, no es problemático, no es algo sobre lo cual los aldeanos tengan que deliberar; simplemente se entusiasman por la oportunidad que el dios les brinda. A esto hay que sumarle que todo ocurre en una época indeterminada, pues la historia comienza con el típico «Érase una vez»[160] de los cuentos de hadas. El lector concluye fácilmente que el mundo descrito está poblado por seres sobrenaturales y poderosos que interactúan con los humanos. Estamos, pues, frente a un mundo maravilloso o mítico que admite de entrada y sin problema hechos sobrenaturales. En «La pata de mono», por el contrario, el entorno que sirve de fondo a lo sobrenatural es un mundo como el nuestro, un mundo que no cree en talismanes. Prueba de ello es que el militar no había podido vender antes la pata de mono porque a la gente le parece, dice él, cosa de «cuento de hadas».[161] «Parece de *Las mil y una noches*»,[162] dice la señora White. Y más adelante añade: «¿Cómo puede creerse en talismanes en esta época?»[163] El inmediato cumplimiento de los deseos no es

---

[160] C. Perrault, *op. cit.* Versión original: «Il était une fois»

[161] W. W. Jacobs, «La pata de mono», en J. L. Borges, A. Bioy Casares y S. Ocampo (comps.), *Antología de la literatura fantástica*, p. 212.

[162] *Ibid.*, p. 213.

[163] *Ibid.*, p. 215.

inquietante en el cuento de Perrault, porque el fenómeno es parte de lo admitido en el mundo narrado. Pero en el de Jacobs se vuelve sumamente inquietante porque, como dice Freud: «La situación es diversa cuando el autor se sitúa en apariencia en el terreno de la realidad cotidiana.»[164] Los personajes de este cuento encajan asombrosamente en la caracterización que hace el psicoanalista del hombre contemporáneo en relación con el sentimiento de lo *unheimlich*: han superado los primitivos modos de pensar, pero no están completamente seguros de sus nuevas convicciones; tan pronto ocurre algo que viene a confirmar las viejas creencias, sobreviene dicho sentimiento.

### I.1.8. *Perspectivas en el relato fantástico*

A menudo se nos dice que en determinado relato cierto acontecimiento se presenta como sobrenatural, o que en él lo sobrenatural es ambiguo o que aparece como normal, y cosas por el estilo, muchas veces sin indicar quién percibe las cosas como tal y sin tener en cuenta que con frecuencia el texto fantástico, sobre todo el contemporáneo, explota, de modo muy velado, la divergencia de puntos de vista respecto del fenómeno en torno al cual gira la historia. Esto no tiene tanto que ver con aquellos debates intelectuales que menciona Bessière, sino más bien con el hecho de que en este género el problema de la percepción suele ser uno de sus temas centrales: debido a la índole de lo que se cuenta, es casi siempre pertinente preguntarse si la percepción es correcta, o si existen otros puntos de vista que la contradigan. Analicemos «La puerta condenada» de Cortázar, cuento cuya complejidad se debe, en gran medida, precisamente a los diferentes puntos de vista que en él entran en juego. Tomaré como base para el análisis el estudio que ha realizado

---

[164] S. Freud, *op. cit*, p. 249

Luz Aurora Pimentel sobre las perspectivas que organizan el texto narrativo: la del narrador, la de los personajes, la del lector y la de la trama.[165] Advierto de entrada que no pretendo agotar el tema de la relación entre lo fantástico y las perspectivas sobre el mundo narrado sino simplemente, mediante un ejemplo, sugerir cuán pertinente e interesante puede ser la consideración de perspectivas que no se manifiestan con claridad y que pueden incluso oponerse a lo que el relato revela a primera vista.

Ya me había encargado de matizar la asociación que establece Todorov entre lo fantástico y el narrador homodiegético, y entre lo maravilloso y el narrador heterodiegético, explicando que lo que conviene a la vacilación no tiene que ver con la instancia narrativa en sí, sino con el punto de vista a través del cual se narra. Por otra parte, recordemos que Todorov señala que cuando la vacilación está representada en la obra (esto es, cuando es sentida por el héroe de la historia), «el papel del lector [implícito] está [...] confiado a un personaje».[166] Es verdad que así ocurre muy menudo. Ya lo vimos en cuentos como «Chac Mool»: vacila el personaje y, junto con él, Pepe, el lector del diario que escribe Filiberto. Y vacila a su vez, junto con Pepe, el lector implícito a quien este primer narrador dirige su discurso. Pero no siempre se da esta identificación entre personaje y lector. Es decir, no siempre éste vacila junto con el personaje, ni percibe las cosas como él. Así sucede en «La puerta condenada».

Las perspectivas que aquí se hacen valer son, primordialmente, la del protagonista y la del lector. Si la primera es clara, explícita, la segunda, deliberadamente oculta, es por lo mismo de difícil aprehensión. Este punto de vista se va leyendo entre líneas, o sea, se va infiriendo y, además, modificando conforme leemos el cuento. Habría que considerar también la perspectiva de la

---

[165] Véase L. A. Pimentel, *El relato en perspectiva* [...], pp. 95-133.
[166] T. Todorov, *op. cit.*, p. 30.

trama. Su pertinencia en el análisis responde a que la divergencia entre los puntos de vista produce una trama doble. Y es que en esta obra es posible leer dos historias distintas e incompatibles entre sí: la que nos entrega la voz de un narrador heterodiegético desde la conciencia focal del personaje y la que el lector (implícito y real) va entresacando de la narración. Si el lector real se deja seducir por el protagonista, si se queda enfrascado en su perspectiva, en su versión de los hechos, habrá leído un relato fantástico más o menos sencillo: una suerte de *ghost story* que termina con la aceptación de lo sobrenatural. Pero si también hace valer la perspectiva del lector implícito, descubrirá una gramática de lo fantástico mucho más ingeniosa e interesante. Sin esta perspectiva no sólo se perdería la compleja dinámica de lo fantástico que el texto presenta; también la intención de la obra y su sentido oculto.

Como señalábamos, aquí la narración es heterodiegética, pero la focalización es interna fija y la perspectiva es siempre figural. En palabras llanas, los acontecimientos no se cuentan desde el punto de vista del narrador, sino únicamente desde la visión ambigua de Petrone, el protagonista. La descripción de la habitación del hotel donde éste se hospeda podría servirnos para ejemplificar la elección focal. En la primera descripción, el narrador no menciona la puerta condenada. No la menciona porque Petrone no la ve en ese primer momento:

> En la habitación había una pequeña ventana que daba a la azotea del cine contiguo; a veces una paloma se paseaba por ahí. El cuarto de baño tenía una ventana más grande, que se abría tristemente a un muro y a un lejano pedazo de cielo, casi inútil. Los muebles eran buenos, había cajones y estantes de sobra. Y muchas perchas, cosa rara [167]

---

[167] J. Cortázar, «La puerta condenada» *(Final del juego)*, en *Cuentos completos*, t. 1, p. 310.

La puerta condenada aparece en el segundo inventario que se hace de las cosas que se encuentran en la habitación: «A Petrone le sorprendió descubrir la puerta que se le había escapado en su primera inspección del cuarto.»[168] Es evidente que el narrador describe sólo desde los ojos de Petrone, y pronto veremos que no es gratuito el hecho de que en la primera inspección del cuarto el protagonista no se haya percatado de la existencia de la puerta condenada. Por ahora el hecho nos ha servido para mostrar que es la perspectiva de Petrone, que no la del narrador, la que orienta el relato. Se trata, pues, de una narración consonante; es decir, el narrador no da nunca su opinión acerca de los acontecimientos relatados ni de las cosas descritas. Su función se limita a vehicular la perspectiva del personaje. Podríamos hablar entonces de un narrador objetivo, en el sentido de que su punto de vista no se deja sentir en absoluto. Esta restricción que se impone el narrador posibilita la ambigüedad en la información narrativa y descriptiva. En este sentido, «La puerta condenada» no se distingue de aquellos ejemplos mediante los cuales Todorov describe la poética de la vacilación. Sin embargo, paulatinamente, el lector implícito va corrigiendo la percepción ambigua del protagonista, hasta que finalmente termina a un mismo tiempo negándola y proponiendo una historia harto más profunda e inquietante. Intentaré, primero que nada, resumir el cuento sólo desde la perspectiva del protagonista.

Petrone, bonaerense y representante de una empresa de su país, viaja a Montevideo para firmar un contrato con unos fabricantes de mosaicos. En el modesto y silencio hotel donde se hospeda escucha por las noches, a través de una puerta condenada que da a la habitación contigua donde vive una mujer sola, el llanto de un bebé que no lo deja dormir con tranquilidad. Oye también a la mujer consolándolo. El gerente del hotel insiste en que en ese piso no vive

---

[168] *Ibid.*, p. 311.

ningún niño. Petrone formula varias hipótesis para explicar racionalmente el extraño fenómeno: que se trata de «una mala pasada»[169] que le juega la acústica del hotel; que tal vez la mujer estuviera cuidando al niño de alguna parienta o amiga; que ese llanto es parte de un sueño: «Habré soñado»,[170] dice después de la segunda noche. En una ocasión llega a la conclusión de que el niño no existe y que es ella quien, debido a su soledad, llora imaginando que tiene en sus brazos a un hijo que debe consolar. La tercera noche, ya muy molesto, Petrone se levanta de la cama, se pega a la puerta condenada e imita el llanto de la mujer. A continuación, escucha un chicotear de pantuflas, un grito, un alarido que se corta de golpe. Al otro día la mujer «enloquecida de miedo, de vergüenza o de rabia»,[171] abandona el hotel para siempre. La cuarta noche, cuando Petrone cree que por fin va a lograr dormir en paz, escucha nuevamente el llanto y sale de la habitación despavorido, concluyendo esta vez que la mujer «no se había mentido al arrullar al niño, al querer que el niño se callara para que ellos pudieran dormirse.»[172]

Desde la perspectiva del protagonista el cuento pertenece al género transitorio que Todorov denomina «fantástico-maravilloso», porque lo fantástico existe mientras Petrone vacila; o sea, mientras propone las distintas explicaciones en un esfuerzo por evitar la aceptación del hecho aparentemente sobrenatural que lo perturba. El texto sugiere al final –cuando Petrone vuelve a escuchar el llanto después de la huida de la mujer– que el protagonista no puede hacer otra cosa que aceptar que el llanto es una especie de eco sobrenatural que se ha quedado encerrado entre las paredes del hotel. De hecho, hay por lo menos un indicio que sirve para dar crédito a esta versión: el hotel pudo haber sido en otro tiempo una casa de familia y, por tanto, lo que

---

[169] *Ibid.*, p. 313.
[170] *Ibid.*, p. 313.
[171] *Ibid.*, p. 315.
[172] *Ibid.*, p. 316.

Petrone escucha por las noches podría ser el llanto de un niño que tiempo atrás vivió en el inmueble. El descubrimiento de la puerta condenada entre las dos habitaciones le hace considerar la posibilidad de que el edificio no sea más que una casa de oficina o de familia convertida en hotel: «Al principio había supuesto que el edificio estaba destinado a hotel, pero ahora se daba cuenta de que pasaba lo que en tantos hoteles modestos, instalados en antiguas casas de escritorio o de familia.»[173] Si el lector se quedara atrapado en la perspectiva del personaje, la puerta condenada tendría un solo sentido simbólico: es a un tiempo lo que separa y comunica los órdenes natural y sobrenatural. Detrás de la puerta se encuentra lo desconocido: el más allá.

Ahora bien, conforme el narrador nos entrega el punto de vista del personaje, su versión (su visión) de los hechos, el lector va sospechando que hay un error de percepción por parte del personaje: que tal vez el llanto es producido por el propio Petrone sin que éste se dé cuenta. Esta otra trama mueve el relato hacia lo sobrenatural explicado racionalmente, lo cual debería tranquilizarnos. Sin embargo, para el lector resulta si no más espeluznante que la otra, más inquietante porque el orden desconocido que invade la realidad no proviene de afuera como cree Petrone, sino que se halla en su propio sueño, en su subconsciente. Desde esta perspectiva, la puerta condenada tendría otro sentido: representa la imposibilidad de penetrar en nuestro enigmático mundo interior.

El texto va diseminando aquí y allá algunas claves mediante las cuales el lector va elaborando su perspectiva, su opinión acerca de lo que percibe el protagonista. Después de la segunda vez que Petrone escucha el llanto, el narrador dice lo siguiente: «De no estar allí la puerta condenada, el llanto no hubiera vencido las fuertes espaldas de la pared, nadie hubiera sabido que en la

---

[173] *Ibid.*, p. 311.

pieza de al lado estaba llorando un niño.»[174] Pero ¿realmente existe esa puerta? Recuérdese que Petrone no la ve en la primera inspección del cuarto. En verdad podría decirse que ni siquiera la ve en la segunda inspección: la puerta está detrás de un armario y Petrone sólo ve la parte que de ella sobresale (no sabemos cuánto) del mueble. Antes de imitar el llanto de la mujer, mueve el armario y ve por fin la puerta en su totalidad. Sin embargo, es evidente que Petrone no está del todo despierto: «No estaba completamente despierto aunque le hubiera sido imposible dormirse; sin saber bien cómo, se encontró moviendo el armario hasta dejar al descubierto la puerta polvorienta y sucia.»[175] Además, Petrone está tan acostumbrado a ver siempre una puerta condenada en los hoteles donde se hospeda que su visión bien podría estar influida por este hecho. Podría ser, por así decirlo, un caso de sugestión: «Pensándolo bien, en casi todos los hoteles que había conocido en su vida –y eran muchos– las habitaciones tenían alguna puerta condenada».[176] De hecho, la dudosa existencia de la puerta se expresa casi directamente. Estas puertas están a la vista

> pero casi siempre con un ropero, una mesa o un perchero delante, que como en este caso les daba una cierta *ambigüedad*, un avergonzado deseo de disimular su existencia como una mujer que cree taparse poniéndose las manos en el vientre o los senos.[177]

La insistencia en la puerta resulta sospechosa: «La puerta estaba ahí, *de todos modos*, sobresaliendo del nivel del armario.»[178]

Habría que fijarse también en cada uno de los momentos en que Petrone cree escuchar el llanto. La primera vez lo oye dormido, y no es sino hasta la

---

[174] *Ibid.*, p. 312.
[175] *Ibid.*, p. 314.
[176] *Ibid.*, p. 311.
[177] *Ibid.*, p. 313. El énfasis es mío.
[178] *Ibid.*, pp. 311-312. El énfasis es mío.

mañana siguiente que recuerda haberlo escuchado, pero ni siquiera está perfectamente despierto cuando le llega el recuerdo:

> Cansado, se acostó y se durmió en seguida. Al despertar eran casi las nueve, y en esos primeros minutos en que todavía quedan las sobras de la noche y del sueño, pensó que en algún momento lo había fastidiado el llanto de una criatura.[179]

La segunda noche el llanto despierta a Petrone. Él parece estar seguro de que se trata del llanto de un niño y de que el sonido proviene de la habitación contigua: «No se engañaba, el llanto venía de la pieza de al lado. El sonido se oía a través de la puerta condenada».[180] A continuación, Petrone reflexiona acerca del llanto, que se describe desde su perspectiva. Sin embargo, en este momento no se menciona la voz de la mujer. Se menciona por la mañana, cuando Petrone recuerda haber escuchado esa voz, hecho que tal vez demuestre que el personaje no estaba tan despierto como nos había parecido.

> Por la mañana Petrone lo pensó un rato mientras tomaba el desayuno y fumaba un cigarrillo [...]. Dos veces se había despertado en plena noche, y las dos veces a causa del llanto. La segunda vez fue peor, porque a más del llanto se oía la voz de la mujer que trataba de calmar al niño.[181]

Ni el mismo Petrone puede asegurar que el llanto y la voz de la mujer sean reales. Por eso a la mañana siguiente no puede hacer otra cosa que vacilar al respecto: «Habré soñado.»[182] La frase se lee de dos maneras distintas, según la perspectiva que se adopte. Para Petrone, lo que ha escuchado durante las dos noches anteriores podría ser simplemente parte de un sueño. Para el lector, en cambio, el llanto es producido por el propio personaje durante su sueño. De

---

[179] *Ibid.*, p. 311.
[180] *Ibid.*, p. 312.
[181] *Ibid.*, p. 312.
[182] *Ibid.*, p. 313.

hecho, según se describe, el llanto no parece exactamente el de un niño recién nacido; se trata más bien de los típicos gemidos que producen los adultos durante las pesadillas:

> una serie irregular de gemidos muy débiles, de hipos quejosos seguidos de un lloriqueo momentáneo, todo ello inconsistente, mínimo, como si el niño estuviera enfermo. Debía ser una criatura de pocos meses *aunque no llorara con la estridencia y los repentinos cloqueos y ahogos de un recién nacido*.[183]

Tampoco parece gratuito el hecho de que Petrone imagine que ese bebé que llora sea un varón. El texto da pie para pensar que el personaje se identifica con él y que quizás, al imaginarlo, se esté describiendo a sí mismo: «Petrone imaginó a un niño –un varón, no sabía por qué– débil y enfermo, de cara consumida y movimientos apagados.»[184] ¿No será también de cara consumida y movimientos apagados un hombre que prefiere permanecer encerrado en hoteles silenciosos y sombríos? El cuento comienza así: «A Petrone le gustó el hotel Cervantes por razones que hubieran desagradado a otros. Era un hotel sombrío, tranquilo, casi desierto.»[185]

Pero el hecho que resulta más revelador para el lector ocurre la tercera noche. Petrone llora por imitar a la mujer, pero lo importante es que lo hace medio dormido. Recordemos que el texto dice: «No estaba completamente despierto».[186]

---

[183] *Ibid.*, p. 312. El énfasis es mío.
[184] *Ibid.*, p. 312.
[185] *Ibid.*, p. 310.
[186] *Ibid.*, p. 314.

> En piyama y descalzo, se pegó a ella [a la puerta] como un ciempiés, y acercando la boca a las tablas de pino empezó a imitar en falsete, imperceptiblemente, un quejido como el que venía del otro lado.[187]

Esto es patético desde la perspectiva del lector, ya que Petrone no se da cuenta de que se está imitando a sí mismo. Los papeles se invierten: él llora y la mujer, lógicamente, sale del cuarto espantada. Pero si Petrone es quien llora, ¿por qué ella no había escuchado antes su llanto? La razón parece ser ésta: la tercera noche es la única en que él llora pegado a la puerta condenada (a la pared, desde la perspectiva del lector), de tal modo que es posible que su llanto se escuche por primera vez al otro lado.

Habría que añadir que la mujer y el protagonista no están en una situación muy distinta. Ella vive sola en un cuarto de hotel y Petrone pasa buena parte de su vida, solo también, en cuartos como el que le ha tocado en esta ocasión. No obstante, él es incapaz de darse cuenta de su propia soledad. Esto que Petrone piensa de ella podría pensarse de él: «el llanto que fingía era a la vez su verdadero llanto, su grotesco dolor en la soledad de una pieza de hotel, protegida por la indiferencia y por la madrugada.»[188] El acontecimiento de la cuarta noche no contradice en nada la perspectiva del lector. La mujer se ha ido del hotel y sin embargo Petrone vuelve a escuchar el llanto; es decir, Petrone se escucha a sí mismo una vez más.

Recapitulemos, desde la perspectiva del personaje, la trama del cuento caería en ese «subgénero» que Todorov llama «fantástico-maravilloso», puesto que la vacilación de Petrone concluye con la confirmación del hecho sobrenatural que provoca su despavorida huida. Pero el lector implícito y el real tienen el derecho de pensar que dicha trama es falsa. La verdadera es a fin de cuentas más inquietante: el llanto de Petrone se relaciona con un mundo

---

[187] *Ibid.*, p. 314.
[188] *Ibid.*, p. 314.

interior completamente desconocido que no se reduce a una simple y pasajera pesadilla. Hay en esta otra trama un profundo e inconfesable sentimiento de soledad que no sólo atañe al protagonista; también a nosotros los lectores. ¿Quién no ha llorado dormido alguna vez? Viene muy al caso aquí el pensamiento de Vax: «El monstruo atraviesa los muros y nos alcanza dondequiera que estemos; nada más natural, puesto que el monstruo está en nosotros.»[189]

### I.1.9. *¿Muerte de la literatura fantástica?*

Dice Caillois que la literatura fantástica surge cuando la ciencia nos asegura que el mundo es coherente; que todo lo que en él ocurre responde a un orden racional: «nace en el momento en que cada uno está más o menos persuadido de la imposibilidad de los milagros.»[190] Y sostiene que cada época tiene un número limitado de temas sobrenaturales, porque éstos corresponden a las cosas que la ciencia y la tecnología no han podido aún alcanzar. Por tal razón se pueden deducir o prever. Señala que «son como los calcos, los negativos, los vaciados de lo que cada nivel de cultura *deja que desear*.»[191] Lo que Caillois quiere decir es que, por ejemplo, la alfombra voladora de los cuentos maravillosos caduca definitivamente cuando aparece el avión. Así explica el autor «cómo lo fantástico sustituyó al cuento de hadas y cómo la ciencia-ficción sustituye lentamente a lo fantástico del siglo pasado.»[192]

Creo que estas sustituciones son improbables. Baste señalar que *Otra vuelta de tuerca* data de 1889 y que en 1937 Tolkien enriquece el género

---

[189] L. Vax, *Arte y literatura fantásticas*, p. 11.
[190] R. Caillois, *Imágenes, imágenes* [...], p. 11.
[191] *Ibid.*, p. 23.
[192] *Ibid.*, p. 23. El autor se refiere al siglo XIX.

maravilloso con *El hobbit*. Por otro lado, Isaac Asimov publica sus primeros relatos de ciencia-ficción en 1950; un año después Julio Cortázar publica los cuentos fantásticos de *Bestiario*.

Para Vax, la literatura fantástica propiamente dicha tuvo una vida muy corta: nace en el siglo XVIII y alcanza su perfección a principios del XX. Su postura es parecida a la de Caillois, pero con la diferencia de que ve la posibilidad de que la ciencia-ficción no sea sino una evolución del género fantástico, idea de la que no estoy muy convencido, puesto que al parecer se trata de preocupaciones muy diferentes:

> En nuestros días [la literatura fantástica] parece retroceder, sobre todo en los países anglosajones, ante la literatura de imaginación científica: es posible ver en la "ciencia-ficción" la muerte o la resurrección del cuento fantástico.[193]

Todorov comparte con Vax la idea de que la literatura fantástica tuvo una vida muy breve: empieza con Jacques Cazotte a finales del siglo XVIII y termina hacia 1882 con los relatos de Maupassant. Además, dice que el nacimiento y la muerte de esta literatura están relacionados con la filosofía positivista: «la literatura fantástica no es más que la conciencia intranquila de ese siglo XIX positivista.»[194] Por otra parte, Todorov afirma que el psicoanálisis reemplazó y por tanto volvió inútil la literatura fantástica:

> En la actualidad, no es necesario recurrir al diablo para hablar de un deseo sexual excesivo, ni a los vampiros para aludir a la atracción ejercida por los cadáveres: el psicoanálisis, y la literatura que directa o indirectamente se inspira en él, los tratan con términos directos.[195]

---

[193] L. Vax, *op. cit.*, p. 73-74.
[194] T. Todorov, *op. cit.*, p. 133.
[195] *Ibid.*, pp. 127-128.

Bessière tiene otra opinión. Dice que nuevos conceptos científicos, como los de mutación y antimateria, aseguran la prosperidad de lo fantástico.[196] El argumento de Barrenechea me parece mejor:

> el aumento de la irreligiosidad, la liberación de los complejos secretos, la reducción lógica a que la ciencia somete lo ilógico aparencial, no podrán nunca concluir con el reducto de lo desconocido, explicar todo de modo que nada quede inexplicable. Además, el miedo a la muerte inevitable continuará siempre alimentando la posibilidad de imaginaciones fantásticas como alimentó los mitos.[197]

Pero acaso el mejor argumento contra la crítica que se empeñó en vaticinar la muerte de la literatura fantástica sea la producción reciente de obras de este tipo. Baste recordar a algunos autores hispanoamericanos que escribieron relatos fantásticos después del positivismo: Borges, Julio Cortázar, Felisberto Hernández, Rulfo, Carlos Fuentes, Bioy Casares, Anderson Imbert. Para terminar, diré que pocos años antes de su muerte (1984), Cortázar publica un excelente libro de cuentos fantásticos: *Queremos tanto a Glenda* (1980).

## I.2. EL REALISMO MÁGICO

### I.2.1. *Franz Roh*

Tal vez haya sido el crítico de arte alemán Franz Roh quien inventó el término «realismo mágico», en su libro *Nach Expressionismus (Magischer Realismus)* [...] (1925), para caracterizar la pintura alemana post expresionista. Según Roh, el realismo mágico nace de la síntesis del impresionismo y el expresionismo, síntesis en la cual desaparece la anterior subjetividad deformadora y aparece una «nueva objetividad» –término que empleó como sinónimo de realismo mágico–

---

[196] Véase, I. Bessière, *Le récit fantastique* [...], p. 144

[197] A. M. Barrenechea, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», en *Textos hispanoamericanos: De Sarmiento a Sarduy*, p. 102.

, un nuevo realismo frígido e inanimado cuyo propósito es revelar el misterio que la realidad oculta. Se pintan otra vez objetos tangibles, bruñidos y recortados, pero sin implicar un regreso al realismo tradicional: «La pintura siente ahora –por así decir– la realidad del objeto y del espacio, no como una copia de la naturaleza, sino como una segunda creación.»[198]

### I.2.2. *Arturo Uslar Pietri*

En Hispanoamérica, fue probablemente Arturo Uslar Pietri, en su libro *Letras y hombres de Venezuela* (1948), el autor que acuñó el término «realismo mágico» en la crítica literaria para describir una nueva tendencia en el cuento venezolano, inaugurada –afirma el autor– por él mismo con *Barrabás y otros relatos*, publicado en 1928, fecha apenas posterior a la publicación del libro de Roh, e incluso posterior a la primera traducción al español, que data de 1927 y que invierte el orden de los términos del título, inversión que confiere mayor importancia al término que ahora nos ocupa: *Realismo mágico. Post expresionismo* [...]. He aquí, acaso, la primera vez que se menciona el término en Hispanoamérica:

> Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico.[199]

Refiriéndose a los cuentistas venezolanos pertenecientes al nuevo movimiento, añade Uslar Pietri: «Varía de unos a otros el grado de acercamiento a la realidad. Pero ninguno se resigna ni a copiarla ni a

---

[198] F. Roh, *Realismo mágico. Post expresionismo* [...], p. 48.
[199] A. Uslar Pietri, *Letras y hombres de Venezuela*, p. 287.

ignorarla.»[200] Pero ¿qué significa «Una adivinación poética o una negación poética de la realidad»? ¿Qué debemos entender cuando dice que los cuentistas venezolanos de su generación no copian ni niegan la realidad? En pocas palabras, ¿a qué tipo de literatura se está refiriendo?

Por lo menos puedo decir que los cuentos de *Barrabás* se apartan del realismo y del naturalismo hispanoamericanos. En ellos abundan las imágenes típicas de la vanguardia, como éstas: «la realidad se acurruca detrás de los dientes»;[201] «En el horizonte el cielo es una llaga roja que chorrea sangre sobre el agua»;[202] «Entre las ruedas de la carreta, como un ojo borracho que bambolease, la farola daba tumbos de luz en la oscuridad absoluta del camino.»[203] Por otra parte, hay cuando menos dos cuentos típicamente fantásticos: «La bestia», que recurre al motivo de la mano que goza de una vida independiente, utilizado por Maupassant en «La mano» y registrado por Louis Vax en *Arte y literatura fantásticas*,[204] y «No sé», cuento donde el narrador y sus compañeros militares escuchan la campana de una iglesia, campana que aparentemente toca sola. La narración es tan vacilante que podría figurar en el libro de Todorov. Así termina: «¡Ah! sólo Dios sabe si todos estábamos locos o ciertamente nos alcanzaba la humedad de lo desconocido....»[205] Y es que lo fantástico se cruza con cualquier estilo o movimiento literario; lo podemos encontrar en el romanticismo (Hoffmann), paradójicamente en el realismo (Maupassant), en el impresionismo (Henry James), en el modernismo (Darío, Lugones), en el expresionismo (Gustav Meyrink), en el surrealismo (Felisberto Hernández) y al parecer en lo que Uslar Pietri llama «realismo mágico». Pero

---

200 *Ibid.*, p. 287.

201 A. Uslar Pietri, «No sé» *(Barrabás y otros relatos)*, en *Cuentos completos*, t. 1, p. 73.

202 A. Uslar Pietri, «S. S. San Juan de Dios» *(Barrabás y otros relatos)*, en *Cuentos completos*, t. 1, p. 15.

203 A. Uslar Pietri, «La burbuja» *(Barrabás y otros relatos)*, en *Cuentos completos*, t. 1, p. 52.

204 Véase L. Vax, *op. cit.*, p. 26-28.

205 A. Uslar Pietri, «No sé» *(Barrabás y otros relatos)*, en *Cuentos completos*, t. 1, p. 80.

volvamos a su definición. La «consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas» se parece mucho a la poética que Franz Roh señala en su libro: la revelación del misterio oculto tras la realidad. Quizás Uslar Pietri se esté refiriendo a esto que se lee en su cuento «S. S. San Juan de Dios»: «Todos sienten burla o temor o lástima por mí. Yo se los he atrapado en los ojos en ese instante de relámpago en que uno ve claro lo que está oculto.»[206] O a lo que responde en «La burbuja» el personaje a quien se le pide que cuente la historia de su vida:

> Vaya, mi vida ¿qué interés puede tener? Es una vida vulgar, perfecta, sumamente vulgar. Tal vez en eso radique lo raro de ella en estos tiempos en que nos acostumbramos a encontrar lo raro, lo maravilloso, lo inesperado en todas partes.[207]

Todo parece indicar que el autor venezolano adoptó, retroactivamente, el término «realismo mágico», porque en 1948 veía en sus cuentos de 1928, y en los de sus compatriotas contemporáneos, un estilo similar al que viera Roh en la pintura magicorrealista. En cualquier caso, sospecho que el realismo mágico del que hablan los autores no se distingue mucho del movimiento expresionista, por lo menos en lo esencial, ya que en ambos estilos lo que se intenta alcanzar es la esencia de las cosas oculta tras la impresión o la apariencia. Lo que estoy sugiriendo es que tal vez este realismo mágico no sea sino otra forma de expresionismo, y que esta forma no necesariamente excluye lo fantástico.

---

[206] A. Uslar Pietri, «S. S. San Juan de Dios» *(Barrabás y otros relatos)*, en *Cuentos completos*, t. 1, p. 18

[207] A. Uslar Pietri, «La burbuja» *(Barrabás y otros relatos)*, en *Cuentos completos*, t. 1, p. 47

### I.2.3. *Alejo Carpentier*

Un año después de la publicación de *Letras y hombres de Venezuela*, Alejo Carpentier expone su poética de «lo real maravilloso» en el «Prólogo» a *El reino de este mundo* (1949). Es posible, por la similitud de los términos «realismo mágico» y «lo real maravilloso», que el escritor cubano leyera el libro de Franz Roh o incluso el de Uslar Pietri. Sea como fuere, lo cierto es que Carpentier intentó crear una nueva poética, una nueva literatura hispanoamericana con rasgos propios que la diferenciaran de la literatura europea. Según él, a diferencia de los surrealistas y de los escritores de literatura fantástica europeos, nuestros escritores no tienen que suscitar el prodigio mediante fórmulas literarias, porque la maravilla es parte de la realidad americana y el escritor sólo debe ser capaz de documentarla: se encuentra en la vegetación, en la arquitectura, en la cultura popular, en la Historia. Así, el paraguas y la máquina de coser sobre la mesa de disección deben ceder su lugar a un mestizaje cultural del cual surge la maravilla y el mito. Aunque el autor no lo diga, lo real maravilloso apunta hacia una suerte de surrealismo pero que no nace de las asociaciones de la memoria involuntaria, sino que se halla en el mundo real americano. Afirma Carpentier que los hechos extraordinarios relatados en *El reino de este mundo* siguen una «documentación extremadamente rigurosa».[208] Para él, el recurso a lo fantástico literario resulta artificioso ante el hecho de que en la isla de Santo Domingo «existió un Mackandal dotado de los mismos poderes por la fe de sus contemporáneos, y que alentó, con esa magia, una de las sublevaciones más dramáticas y extrañas de la Historia.»[209] Podría argumentarse que Carpentier esboza en el citado prólogo un programa estético

---

[208] A. Carpentier, «Prólogo» a *El reino de este mundo*, en *Obras completas de Alejo Carpentier*, t. 2, p. 17.
[209] *Ibid.*, p. 17

particular. Sin embargo, parece innegable que la idea de una realidad maravillosa americana, producida por el sincretismo cultural, no sólo toma forma literaria en la obra del escritor cubano; también en la de otros escritores hispanoamericanos, como Miguel Ángel Asturias o García Márquez. Vale la pena anotar otra idea de Carpentier: «la sensación de lo maravilloso presupone una fe.»[210]

Anderson Imbert objetó las dos ideas de Carpentier arriba consignadas. En torno a la primera, señala que es una falacia pensar que el arte puede ser mera imitación de la realidad y que ésta lo supera.[211] Luego arremete contra la fe del escritor: «La segunda falacia de Carpentier es la de suponer que para narrar portentos hay que tener fe.»[212] El crítico argentino concluye que la literatura fantástica «surgió cuando los hombres de una comunidad artística dejaron de creer en lo que contaban. Ni siquiera Homero creía en la verdad de los mitos que él contaba para solaz de descreídos.»[213] Luego veremos que, curiosamente, el narrador heterodiegético de *El reino de este mundo* no tiene fe en la mitología vudú, lo cual entra en contradicción con lo que el propio autor cubano propone en el mencionado prólogo. En la novela hay fe, sí, pero sólo por parte de los esclavos.

---

[210] *Ibid.*, p. 15.

[211] Véase E. Anderson Imbert, «El "realismo mágico" en la ficción hispanoamericana», en *El realismo mágico y otros ensayos*, p. 15.

[212] *Ibid.*, p. 15.

[213] *Ibid.*, p. 16.

### I.2.4. *Ángel Flores*

En 1954 Ángel Flores lee para la Modern Language Association of America su ponencia «Magical Realism in Latin American Fiction», que tanto habrá de influir en la crítica hispanoamericana. A Flores se le debe no sólo el hecho de haber puesto de moda el término «realismo mágico», sino también los fundamentos para futuras elaboraciones teóricas. La novedad de la tendencia consiste, afirma el autor, en la mezcla de dos vertientes que hasta *Historia universal de la infamia* (1935) de Borges habían corrido separadamente: el realismo del periodo colonial y la fantasía, que se remonta a Colón y a los cronistas de Indias.[214] En esta mezcla de realismo y fantasía el ingrediente realista tiene la función de impedir que la nueva modalidad se deslice hacia el género maravilloso:

> Quienes profesan el realismo mágico se apegan a la realidad como para evitar que la "literatura" invada sus senderos, como para impedir que su ficción se remonte, *como en los cuentos de hadas*, a dominios sobrenaturales.[215]

Por lo visto, Flores distingue entre realismo mágico y literatura maravillosa, pero no entre realismo mágico y literatura fantástica. Es más, ni siquiera menciona este último término. En su extensa enumeración de escritores figuran, además de Borges, Rulfo, Bioy Casares, Felisberto Hernández, Julio Cortázar y hasta el Ernesto Sábato de *El túnel*. Por momentos se tiene la impresión de que Flores pone la etiqueta de realismo mágico a

---

[214]Véase Á. Flores, «El realismo mágico en la narrativa hispanoamericana», en *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, pp. 20-21. La ponencia original, «Magical Realism in Latin American Fiction», apareció en *Hispania*, vol. XXXVIII, núm. 2 (mayo de 1955), pp. 187-192. La edición que manejo reproduce la traducción de Miguel Rodríguez que apareció en *Et Caetera* (Guadalajara, México), vol. VI, núms. 23-25 (julio de 1957-marzo de 1958), pp. 99-108.

[215]*Ibid.*, p. 23. El énfasis es mío.

cualquier escritor dedicado a romper con las convenciones del realismo y del naturalismo hispanoamericanos. Pero no hay que perder de vista que el autor escribe su ensayo en 1954, antes de que vieran la luz las teorías más conocidas sobre la literatura fantástica (Caillois, Vax, Todorov, etcétera). A esto se debe quizá la ausencia del término «fantástico» en su ponencia aunque, claro está, se viene utilizando, con diferentes significados –he ahí tal vez el problema– desde que Charles Nodier lo empleara por primera vez en el prólogo a *Smarra* (1821) y lo desarrollara luego en su artículo «De lo fantástico en literatura» *(Revue de Paris*, noviembre, 1830).[216] Borges, Cortázar, Felisberto Hernández y Bioy Casares son escritores que hoy la crítica en general asocia más con la literatura fantástica que con la magicorrealista. Hay que llegar a la conclusión de que el realismo mágico del que habla Flores puede remitir a varios tipos de ficción, incluyendo la fantástica.

Flores señaló en aquel entonces –además de la mezcla de realidad y fantasía– los dos procedimientos que años después Irlemar Chiampi desarrollará ampliamente en su teoría sobre el realismo maravilloso:[217] la sobrenaturalización de lo real y la naturalización de lo irreal. Al primer procedimiento corresponden las siguientes palabras del crítico acerca de la gran variedad de escritores que convoca: «En todos ellos, escrupulosos artífices, se encuentra la misma preocupación de estilo y, también, la misma *transformación de lo común y lo cotidiano en lo tremendo o irreal*.»[218] Y a propósito de *La metamorfosis*

---

[216]Según Walter Mignolo, Nodier es el primer escritor que toma conciencia de que está haciendo literatura fantástica. Véase W. Mignolo, *Literatura fantástica y realismo maravilloso*, pp. 11-15.

[217]Irlemar Chiampi prefiere el término «realismo maravilloso», tal vez invención suya en 1980. La autora lo prefiere por la siguiente razón. El vocablo «maravillosos» pertenece a la teoría contemporánea de la literatura desde la *Morfología del cuento* (1928) de Vladimir Propp, y se presta muy bien para establecer relaciones estructurales con los discursos realista y fantástico. En cambio, «mágico» se asocia con religión, mitos, ritos, etc., y es por lo tanto más apropiado para los estudios antropológicos. Véase I. Chiampi, *El realismo maravilloso* [...], pp. 49-56.

[218]Á. Flores, *op. cit.*, p. 22. El énfasis es mío.

(1916) de Kafka –que, según el crítico, inaugura la nueva corriente e influye sobre Borges–, Flores sugiere el segundo procedimiento:

> El tiempo existe en una especie de fluidez intemporal, y *lo irreal acaece como parte de la realidad*. La transformación de Gregor Samsa en cucaracha o chinche [...] no es asunto de conjeturas o discusión: sucedió y fue aceptado por los demás personajes como un acontecimiento casi normal.[219]

Además de los dos procedimientos señalados y de ese «flujo intemporal», el autor enumera otras características: la intrusión de «lo inconcebible», «un suspenso dramático», «ambigüedad», «confusión» y «el rechazo del sentimentalismo empalagoso que inficiona a tantos clásicos hispanoamericanos».[220] Las palabras «inconcebible», «ambigüedad» y «confusión» prueban que el realismo mágico de Flores podría confundirse fácilmente con lo fantástico.

El autor no menciona a Franz Roh; sin embargo, es muy probable la influencia del crítico alemán, puesto que se trata –dice Flores– de «relatos fríos y cerebrales y a menudo eruditos»,[221] términos muy similares a los que emplea Roh para definir el arte magicorrealista: «frígido», «helado», «cultivado».[222] Además, dichos relatos cumplen, precisamente por su frialdad y erudición, con los preceptos de *La deshumanización del arte* (1925) de Ortega y Gasset,[223] quien en 1927 hizo traducir al español el libro de Franz Roh.

Puede afirmarse que estas primeras definiciones del realismo mágico hispanoamericano son un tanto imprecisas –más la de Uslar Pietri que la de

---

[219] *Ibid.*, p. 23. El énfasis es mío. Chiampi afirma que Flores no tiene en cuenta la sobrenaturalización de lo real; sin embargo, la cita anterior a ésta demuestra lo contrario. Véase I. Chiampi, *El realismo maravilloso* [...], p. 27. La autora atribuye sólo a Luis Leal el descubrimiento del primer procedimiento –véase I. Chiampi, *op. cit.*, pp. 28-29–, supuesto descubrimiento que hace el crítico en su ensayo «El realismo mágico en la literatura hispanoamericana», en *Cuadernos Americanos*, vol. CLIII, núm. 4 (julio-agosto de 1967), pp. 230-235.

[220] Á. Flores, *op. cit.*, pp. 22-23

[221] *Ibid.*, p. 21.

[222] F. Roh, *op. cit.*, p. 134.

[223] Véase Á. Flores, *op. cit.*, p. 23-24

Flores– y, sobre todo, que no distinguen, ni existe la intención de hacerlo, entre éste y literatura fantástica. En cuanto a Flores específicamente, creo que sus aciertos en el nivel teórico tienden a diluirse en la práctica al incluir en el género no sólo obras que considero fantásticas, como *La invención de Morel*, sino también obras que al parecer nada tienen que ver ni con lo fantástico ni con el realismo mágico, como *El túnel* de Ernesto Sábato. El caso de Carpentier es diferente, puesto que en su tesis lo real maravilloso tiende a distinguirse de lo fantástico y del surrealismo, y tengo la impresión de que su idea acerca de una realidad maravillosa americana, *extraliteraria*, es la que la crítica hispanoamericana en general ha venido asociando con el realismo mágico. Vemos aquí una diferencia fundamental: ni Uslar Pietri ni Flores hablaron nunca de un sobrenatural extraliterario. Por eso no me parece gratuito el hecho de que Flores no incluyera en su lista de escritores a Carpentier, quien ya había publicado *El reino de este mundo* (1949) e incluso *Los pasos perdidos* (1953). De hecho, al tomar como paradigma *La metamorfosis*, relato en el cual «lo irreal acaece como parte de la realidad», Flores no sólo sugiere que el realismo mágico no es privativo de la literatura hispanoamericana, sino también que esa realidad contaminada de lo irreal es una realidad literaria.

### I.2.5. *Luis Leal*

Habrá que esperar más de diez años para leer el próximo trabajo sobre el tema: «El realismo mágico en la literatura hispanoamericana» (1967) de Luis Leal. Su definición toma como punto de partida las ideas de Franz Roh (hasta donde sé, Leal es el primer crítico hispanoamericano que menciona a Roh), de Uslar Pietri y de Alejo Carpentier. Cito a continuación su definición, en la cual puede apreciarse la influencia del crítico alemán y sobre todo la de Uslar Pietri, ya que se expresa prácticamente en los mismos términos: «En el realismo

mágico el escritor se enfrenta a la realidad y trata de desentrañarla, de descubrir lo que hay de misterioso en las cosas, en la vida, en las acciones humanas.»[224] Pero Leal no se detiene aquí: cree, con Carpentier, en la existencia extraliteraria de una realidad maravillosa hispanoamericana, y ve en dicha realidad el material idóneo para el escritor hispanoamericano, así como el origen del realismo mágico: «La existencia de lo real maravilloso es lo que ha dado origen a la literatura de realismo mágico».[225]

Por otra parte, Leal es el primer crítico que pretende distinguir entre realismo mágico y literatura fantástica, distinción que aquí debe interesarnos sobremanera. Y es que cuando el crítico escribe su ensayo ya Caillois y Vax habían publicado sus respectivas teorías sobre lo fantástico. De hecho, es muy probable que para hacer dicha distinción Leal estuviese asistido por la lectura de *Arte y literatura fantásticas* (1960) de Vax, aunque no lo dice. En su ensayo hay una reflexión que demuestra la influencia:

> Tengamos presente que en estas obras de realismo mágico el autor no tiene necesidad de justificar lo misterioso de los acontecimientos, como le es necesario al escritor de cuentos fantásticos. *En la literatura fantástica lo sobrenatural irrumpe en un mundo sujeto a la razón.*[226]

Comparemos la oración que he subrayado con la idea original: «lo fantástico exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón.»[227] Es evidente que Leal define lo fantástico en términos idénticos a los del autor francés.

Habría que entender que en el realismo mágico, a diferencia de lo que ocurre en la literatura fantástica, no se proponen explicaciones en torno a lo

---

[224] L. Leal, «El realismo mágico en la literatura hispanoamericana», en *Cuadernos Americanos*, vol. CLIII, núm. 4 (julio-agosto de 1967), pp. 232-233.

[225] *Ibid.*, p. 233.

[226] *Ibid.*, p. 234.

[227] L. Vax, *op. cit.*, p. 10.

sobrenatural, ya que todo tiene lugar en un mundo que no está regido por leyes racionales. Esta tesis no deja de tener un problema: el realismo mágico se confundiría fácilmente con la literatura maravillosa. De todos modos, la distinción entre realismo mágico y literatura fantástica conduce al autor a un catálogo de obras que difiere respecto del que habíamos observado y que parece un poco más acorde con la opinión de la crítica actual. En desacuerdo explícito con Flores, señala que la obra de Borges no es magicorrealista sino fantástica, y que el realismo mágico no se deriva de *La metamorfosis* de Kafka.[228] Enumero a continuación las obras que según Leal se inscriben en el nuevo género: *El reino de este mundo*, «Viaje a la semilla», *Los pasos perdidos*, de Carpentier; *Pedro Páramo* de Rulfo; *Las armas secretas* de Cortázar; *Cantaclaro* de Rómulo Gallegos. Dice Leal que los personajes de *Pedro Páramo* aceptan lo irreal como parte de la realidad.[229] Esto habría que matizarlo un poco. Por lo menos para Juan Preciado y para el lector, Comala es un lugar sumamente inquietante, un pueblo lleno de voces, ecos y murmullos extraños, de personas que se desvanecen. Y es que el personaje acaba de llegar de Sayula, o sea, del mundo de los vivos y es, al parecer, el único ser vivo en Comala, hasta que lo matan los murmullos. Un hombre vivo en tierra de fantasmas no puede menos que experimentar esa inquietante extrañeza que siente el personaje y que empieza con esta pregunta dirigida a su guía Abundio: «¿Y por qué se ve esto tan triste?»[230] Juan Preciado es «un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.»[231] La novela de Rulfo, por lo menos en lo que al relato de Juan Preciado se refiere, parece más fantástica que magicorrealista. Es verdad que la Comala fantasmal no es en

---

[228]Véase L. Leal, *op. cit.*, p. 231.

[229]Véase *ibid.*, p. 234.

[230]J. Rulfo, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 65

[231]T. Todorv, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 24.

absoluto un mundo sujeto a la razón, como sugiere Luis Leal, pero a ello se debe precisamente el extrañamiento del personaje y del lector.

### I.2.6. *Enrique Anderson Imbert*

Enrique Anderson Imbert, en «El "realismo mágico" en la ficción hispanoamericana» (1976), continúa con el afán de definir el realismo mágico precisando los límites entre éste y la literatura fantástica.[232] El autor ajusta a la narrativa magicorrealista la fórmula de Franz Roh. La dialéctica propuesta por el crítico alemán –tesis (impresionismo), antítesis (expresionismo) y síntesis (realismo mágico)– se traslada a la literatura de la siguiente manera: tesis: la «categoría de lo verídico», que da el realismo; antítesis: la «categoría de lo sobrenatural», que da la literatura fantástica; síntesis: la «categoría de lo extraño», que da la literatura magicorrealista.[233] Esta formulación estaba ya presente en el planteamiento de Flores, en el cual se combinaban el realismo y la fantasía o magia. Aquí, sin embargo, se introduce el término «extraño» como sinónimo de realismo mágico, pues el autor sostiene que en este género «el narrador se propone provocar sentimientos de extrañeza.»[234] Por otro lado, Anderson Imbert separa los dos procedimientos que viera Flores (naturalización de lo irreal y sobrenaturalización de lo real) y los adjudica a la narración fantástica y al realismo mágico, respectivamente: «en las narraciones extrañas el narrador, en vez de presentar la magia como si fuera real [categoría

---

[232]Después del ensayo de Luis Leal y antes del de Anderson Imbert, A. Valbuena Briones publica en 1969 «Una cala en el realismo mágico», en *Cuadernos Americanos*, vol. CLXVI, núm. 5 (septiembre-octubre de 1969), pp. 233-241. Pero no lo reseño aquí por considerarlo harto confuso.

[233]Véase, E. Anderson Imbert, «El "realismo mágico" en la ficción hispanoamericana», en *El realismo mágico y otros ensayos*, pp. 8-11.

[234]*Ibid.*, p. 19.

de lo sobrenatural o de lo fantástico], presenta la realidad como si fuera mágica.»[235]

Intentaré ilustrar mejor el pensamiento del autor recurriendo a los ejemplos que nos proporciona. En la «categoría de lo verídico»: «el viaje de Sofía, contado muy realistamente en *El siglo de las luces*, capítulo VI, sección XLIII.» En la «categoría de lo sobrenatural»: «el fantástico "Viaje a la semilla", donde un viejo se hace niño, entra en la placenta de su madre y desaparece.» Bajo esta categoría el crítico coloca también su cuento «El leve Pedro». Y en la «categoría de lo extraño»:

> el viaje que, en *Los pasos perdidos*, emprende un músico cubano, de Nueva York a la selva venezolana. Es un viaje real, por la geografía, pero también es un viaje mágico, por la historia, pues el protagonista desanda etapas y se traslada a redrotiempo del siglo XX a la época romántica, al renacimiento, a la Edad Media, a la antigüedad, al paraíso perdido.... Este viaje por un tiempo reversible suscita un sentimiento de extrañeza que es característico del "realismo mágico" [236]

La «categoría de lo verídico» no tiene ningún problema: se trata de literatura realista, entendida aquí simplemente como aquella que no refiere hechos sobrenaturales. Pero me parece que la «categoría de lo sobrenatural» y la «categoría de lo extraño», es decir, literatura fantástica y realismo mágico, tienden a confundirse. ¿Hay gran diferencia entre «Viaje a la semilla» y *Los pasos perdidos?* ¿No se trata en ambos casos de un tiempo revertido que ocurre en el mundo «real»? Parece que, en efecto, el realismo mágico se mueve entre los órdenes natural y sobrenatural pero, como habíamos visto en la primera parte del presente capítulo, lo mismo sucede en la literatura fantástica. Hay otro problema: los sentimientos de extrañeza se relacionan también con lo fantástico. ¿No hay sentimientos de extrañeza, por parte del protagonista y del

---

[235] *Ibid.*, p. 19.
[236] *Ibid.*, pp. 10-11.

lector, en «El leve Pedro», cuento cuyo autor, el mismo Anderson Imbert, considera fantástico?[237] En este relato al protagonista le ocurre algo inexplicable: cada día que pasa siente que la gravedad ejerce menor fuerza sobre su cuerpo, hecho que le produce gran extrañamiento, hasta que un día se eleva como un globo y se pierde en el infinito.[238]

### I.2.7. *Irlemar Chiampi*

El libro de Irlemar Chiampi, *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana* (1980), es uno de los estudios más completos sobre el tema que ahora nos ocupa. La autora aborda el realismo maravilloso con el mismo afán científico que encontramos en los tratados de la literatura fantástica de Todorov y de Bessière. El término «realismo maravilloso» no debe confundirnos aquí; no implica que hayamos cambiado de tema. Lo que pasa es que la autora argumenta que el vocablo «maravilloso» se presta mejor para los estudios literarios que el vocablo «mágico».[239] En su teoría, el realismo maravilloso se define siempre en relación con los dos géneros que se le aproximan, el maravilloso y el fantástico, sobre todo con este último.

Una de las diferencias fundamentales entre la literatura fantástica y el realismo maravilloso tiene que ver con el efecto emotivo. De acuerdo con la

---

[237]Véase *ibid.*, p. 12.

[238]Véase E. Anderson Imbert, «El leve Pedro», en *El milagro y otros cuentos*, pp. 57-60. Teodosio Fernández publicó en 1991 un ensayo consagrado a poner de relieve las dificultades que se presentan cuando se intenta distinguir entre lo real maravilloso, realismo mágico y literatura fantástica. Su comunicación está motivada por la perplejidad que le causó el ensayo de Anderson Imbert en el cual –dice Fernández– el crítico «insistía en hacer de "Viaje a la semilla" una muestra de la literatura fantástica, y veía en la mayoría de los cuentos de Jorge Luis Borges –se mencionaban expresamente "Funes el memorioso", "El muerto", "El Zahir"– una manifestación del "realismo mágico". Que Borges quedase de pronto asociado a *Mulata de tal* o a *Cien años de soledad* resultaba llamativo, y no lo era menos que Carpentier, el teórico de lo real maravilloso americano, se hubiese distraído con fantasías puras en los años en que meditaba sobre la posible especificidad de un arte diferente al europeo.» (T. Fernández, «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», en E. Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, p. 37.)

[239]Véase la nota 217 del presente capítulo.

autora, el nuevo género sustituye el efecto de inquietante extrañeza, de escalofrío, de miedo o de terror –términos que asocia con lo fantástico– por un efecto de «encantamiento», experimentado por los personajes y por el lector, efecto producido por la no disyunción de los órdenes natural y sobrenatural. Lamentablemente, Chiampi nunca define el término «encantamiento», pero podemos recurrir al diccionario y a la literatura. Entre las diferentes acepciones, veamos la que más se relaciona con el tema. Según el Diccionario de la Real Academia Española (vigésima edición, 1984), «encantamiento» significa «Acción y efecto de encantar», y «encantar» se define a su vez de la siguiente manera: «Obrar maravillas por medio de fórmulas y palabras mágicas, y ejerciendo un poder preternatural sobre cosas y personas, según la creencia del vulgo.» Sin embargo, comúnmente tiene un sentido más preciso, similar al que se le atribuye en los cuentos de hadas donde, por ejemplo, mediante algún encantamiento un príncipe es convertido en sapo y se dice que el príncipe está «encantado» para aludir a esa metamorfosis. Cervantes emplea el término con ese mismo sentido, como en esta graciosa inversión que se lee en el capítulo X de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*: «Donde se cuenta la industria que Sancho tuvo para encantar a la señora Dulcinea» [...],[240] es decir, para transformar a una «princesa» en una labradora, cosa que don Quijote atribuye a «un maligno encantador» que ha puesto cataratas en sus ojos «y para sólo ellos y no para los otros ha mudado y transformado sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre».[241]

En su análisis de «Viaje a la semilla» de Carpentier –cuento realista-maravilloso según Chiampi–, la autora, al igual que Cervantes, da al vocablo «encantamiento» el significado de transformación: «La lógica determinista que exige la demolición de la casa al comienzo del cuento [...] es transformada

---

[240] M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, t. 2, p. 601.
[241] *Ibid.*, p. 607.

("encantada") en el relato al contrario.»[242] En lugar del efecto de inquietante extrañeza o de terror, habría que pensar entonces en una *emoción positiva* derivada de una transformación mágica, puesto que la autora pone en contraposición los dos efectos:

> Contrariamente a la «poética de la incertidumbre», calculada para obtener el extrañamiento del lector, el realismo maravilloso rechaza todo efecto emotivo de escalofrío, miedo o terror respecto al hecho insólito. En su lugar, coloca el encantamiento como un efecto discursivo pertinente a la interpretación no-antitética de los componentes diegéticos.[243]

El efecto de encantamiento sería, pues, el resultado de la contigüidad entre lo natural y lo sobrenatural o, como enseguida veremos, de la transformación de lo natural en lo sobrenatural, y viceversa. Para entender mejor el pensamiento de la autora debe tenerse presente que su concepto de la literatura fantástica proviene de Todorov y de Bessière: para Chiampi, la vacilación y la recusación mutua entre los órdenes en cuestión son inseparables, y la inquietante extrañeza (o el sentimiento de terror) es el resultado del no-sentido producido por la irresolución del relato fantástico. Fundamentándose en estas ideas, señala que Borges, Bioy Casares y Cortázar se inscriben en el realismo maravilloso. Dice que «Borges habla de la fe poética que sustituye la duda suspendida.»[244] Quizás algunos relatos de los tres escritores argentinos puedan asimilarse a este tipo de literatura; no vamos a examinar aquí uno por uno. En cuanto a *La invención de Morel* de Bioy, ya he indicado por qué creo que pertenece a la literatura fantástica, aun cuando se despeja la duda y se ofrece una explicación final. De Cortázar hay varios relatos que mantienen la vacilación hasta más allá de concluida la lectura. El propio Borges, que para

---

[242] I. Chiampi, *op. cit.*, p. 73.
[243] *Ibid.*, p. 70.
[244] *Ibid.*, p. 72.

Chiampi es el iniciador del realismo maravilloso, llama «fantásticas» las obras de la primera parte de *Ficciones*.[245] La ausencia de vacilación no es la única razón que asiste a Chiampi; también que en los autores mencionados no se vea la intención de provocar el efecto emotivo de lo fantástico, lo cual, me parece, requeriría demostración. Pero sigamos con su definición:

> Lo insólito, en óptica racional, deja de ser el «otro lado», lo desconocido, para incorporarse a lo real: la maravilla es (está) (en) la realidad. Los objetos, seres o acontecimientos que en lo fantástico exigen la proyección lúdica de dos probabilidades externas e inalcanzables de explicación, son liberados de misterio en el realismo maravilloso, puesto que no son dudosos respecto al universo de sentido al cual pertenecen. Esto es, poseen probabilidad interna, tienen causalidad en el propio ámbito de la diégesis y no apelan, por tanto, a la actividad de desciframiento del lector.[246]

Vemos ahora que se ha introducido un factor nuevo: la causalidad. Explica la autora que en la narración realista la causalidad es explícita; hay contigüidad entre causa y efecto. En el género maravilloso está ausente –esto también requeriría demostración–. En la literatura fantástica es cuestionada. El realismo maravilloso, en cambio, no explicita la causalidad; tampoco la cuestiona. En el realismo maravilloso la causalidad es «difusa».[247] Para entender qué significa esto, veamos el ejemplo que nos proporciona. En «Viaje a la semilla», una vez concluida la demolición de la mansión, el negro Melchor, mediante unos como pases mágicos, causa la inversión del tiempo. Dice el narrador que «hizo gestos extraños, volteando su cayado sobre un cementerio de baldosas.»[248] Podría rebatirse la causalidad cuestionada de lo fantástico y la

---

[245]He aquí las palabras de Borges: «Las ocho piezas de este libro no requieren mayor elucidación. La octava ("El jardín de senderos que se bifurcan") es policial [ ]. Las otras son fantásticas». (J. L. Borges, «Prólogo» a su libro de cuentos *El jardín de senderos que se bifurcan*, incluido en *Ficciones*, p. 11.)

[246]I. Chiampi, *op. cit.*, p. 70.

[247]Véase *ibid.*, pp. 71-72.

[248]A. Carpentier, «Viaje a la semilla», en Á. Flores (ed.), *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, p. 180.

causalidad difusa como característica del realismo maravilloso, puesto que algunos relatos fantásticos con aceptación de lo sobrenatural no sugieren, como vimos en la primera parte del presente capítulo, causalidad alguna (por consiguiente no puede ser cuestionada), o sugieren una causalidad difusa o metaempírica, como en *Aura* de Carlos Fuentes. Por otra parte, afirma Chiampi que el no-sentido de la literatura fantástica es sustituido en el realismo maravilloso por «Otro Sentido», pues se instaura la fe en un estado extranatural y en las leyes metaempíricas: «el papel de la mitología, de las creencias religiosas, de la magia y tradiciones populares consiste en traer nuevamente el "Heimliche", lo familiar colectivo, oculto y disimulado por la represión de la racionalidad.»[249]

Si hacemos abstracción de la causalidad difusa y del Otro Sentido o sentido trascendente, se observa que es la relación no antitética de los elementos constitutivos del realismo maravilloso –expresada en la construcción oximorónica del propio término– y su efecto de encantamiento lo que en todo caso marca la diferencia entre este género y la literatura fantástica. De acuerdo con Chiampi, el realismo maravilloso tiene dos formas: la no disyunción entre lo natural y lo no-natural y la no disyunción entre lo no-sobrenatural y lo sobrenatural. Supongo –pues no define los términos– que lo no-natural es menos intenso o escandaloso, por decirlo de algún modo, que lo sobrenatural. La primera modalidad implica el paso de lo natural a lo no-natural. Se trata, pues, de una especie de sobrenaturalización de lo natural, primer procedimiento señalado por Ángel Flores. En la segunda modalidad lo sobrenatural se naturaliza, segundo procedimiento anotado por el crítico. Estas dos formas pueden manifestarse en una misma obra. La autora se vale de dos paradigmas: en *El siglo de las luces* de Carpentier se da con mayor frecuencia la primera

---

[249] I. Chiampi, *op. cit.*, p. 82.

modalidad, mientras que en *Cien años de soledad* tiene preponderancia la segunda. Chiampi observa que en la novela del escritor cubano la naturaleza de los trópicos se metamorfosea en entidad suprarreal: «los mangos voluptuosos en haces de serpiente; las lluvias torrenciales en vasta sinfonía; la esbeltez de catedral de los caracoles en creaciones góticas; [...] las caprichosas formas geológicas de las islas del Caribe en santuarios».[250] Para ejemplificar la segunda modalidad, la autora analiza el segmento narrativo de *Cien años de soledad* que da cuenta de la levitación del padre Nicanor Reyna, milagro mediante el cual el cura consigue que los habitantes de Macondo den dinero para la construcción de un templo, pues demuestra el infinito poder de Dios. Leamos el segmento:

> El muchacho que había ayudado a misa le llevó una taza de chocolate espeso y humeante que él se tomó sin respirar. Luego se limpió los labios con un pañuelo que sacó de la manga, extendió los brazos y cerró los ojos. Entonces el padre Nicanor se elevó doce centímetros sobre el nivel del suelo. Fue un recurso convincente. Anduvo varios días por entre las casas, repitiendo la prueba de la levitación mediante el estímulo del chocolate, mientras el monaguillo recogía tanto dinero en un talego, que en menos de un mes emprendió la construcción del templo.[251]

El acontecimiento sobrenatural es percibido por los personajes como no-sobrenatural. La naturalización de lo sobrenatural se logra aquí mediante un tono asertivo que excluye lo que Chiampi llama «términos modalizadores de lo insólito» (parecía, como si, se diría, una especie de, etcétera). Afirma la autora que el milagro se justifica no por una causa tan trivial como la taza de chocolate, sino por una instancia causal superior, la causalidad mágica o difusa.[252]

Pasemos ahora al nivel ideológico. Chiampi examina los diferentes discursos que tratan de definir la ontología de América, desde las crónicas de

---

[250] *Ibid.*, p. 191.

[251] G. García Márquez, *Cien años de soledad*, p. 92.

[252] Véase I. Chiampi, *op. cit.*, pp. 191-195.

Indias hasta la ensayística moderna. No vamos a repasarlos todos aquí; sólo conviene retener aquellos que la autora vincula directamente con la forma discursiva de las obras realista-maravillosas. En ellas se observa la vigencia del primer discurso sobre América, en el cual se destacan los ideologemas «maravilla» y «utopía plausible». Pero es, principalmente, el concepto de mestizaje cultural como rasgo positivo y definitorio de América el ideologema que informa el nuevo género:

> las concepciones de América mestiza presuponen un criterio más abierto y menos discriminatorio de la formación social latinoamericana. Como revisión del criterio disyuntivo de los ideologemas de la latinidad, que omitía, entre otros, el legado indígena y el indigenismo purista que renegaba de la herencia europea, la concepción del mestizaje se caracteriza por la no disyunción de los componentes raciales y culturales que fueron integrando la sociedad latinoamericana.[253]

El verdadero referente de la ficción realista-maravillosa hispanoamericana no sería entonces la realidad americana, sino una realidad semiológica, un discurso sobre la ontología de América. El ideologema «América mestiza», o sea, la no disyunción de sus componentes raciales y culturales, se traduce formalmente en el discurso literario como la no disyunción de los componentes diegéticos natural/no-natural o sobrenatural/no-sobrenatural. No es difícil suponer que lo natural o lo no-sobrenatural se asocie con el racionalismo europeo; lo no-natural o lo sobrenatural con los indígenas y los negros. Es innegable la existencia de esta realidad discursiva. Sin embargo, además de Carpentier, otros escritores han insistido en la existencia de una realidad americana llena de prodigios, susceptible de ser transpuesta a la literatura. Un caso conocido es el de García Márquez, que dice haber sido testigo de muchos de los portentos que narra.

---

[253] *Ibid.*, p. 160.

Un sector de la crítica considera las obras de estos autores como representativas de una realidad total y compleja. Lo que se persigue con ese afán de representatividad en la nueva novela hispanoamericana es una literatura original, verdaderamente hispanoamericana. Esta pretensión, no tan reciente en verdad, tiene hoy sus detractores. Guillermo Sucre ha objetado la concepción de obra representativa y la originalidad que ella supone en nuestra literatura. De acuerdo con el crítico, ni la «pasión adánica», «ese *nombrar* para que *fuesen* nuestros seres y cosas, nuestra vasta geografía, nuestras tradiciones y mitos»,[254] ni las técnicas empleadas para expresarla, son tan originales como se ha dicho, sino que más bien han sido importadas de Europa.

> Aún más, esa actitud estaba mediatizada por una mirada foránea: curiosamente coincidía con la manera con que nos han visto, y aún nos ven, desde afuera. De esta manera, la aventura de lo latinoamericano se fue convirtiendo en una imagen un tanto clisé, al gusto del exotismo que despertábamos en otros.[255]

Y es que, en efecto, la llamada «obra representativa» se reduce a veces a cierto exotismo bueno para fascinar y entretener a lectores de países más desarrollados. Acaso sea ésta la única objeción que se le podría hacer a escritores de la talla de Carpentier: que le devuelven al europeo la mirada de asombro con que éste vio y quizá siga viendo al Nuevo Mundo. Se trata, pues, de una mirada que a fin de cuentas no nos pertenece. Que *El siglo de las luces* se publicara primero en francés, podría ser significativo. Cabe preguntarse: ¿a quién iba dirigida la novela? Para Sucre, ni la poesía de Santos Chocano es más latinoamericana que la de César Vallejo, exenta de todo exotismo, ni la obra de Carpentier es más latinoamericana o representativa que la de Lezama Lima,

---

[254] G. Sucre, *La máscara, la transparencia*, p. 17.
[255] *Ibid.*, p. 17

«aun cuando en la obra de éste no domine ningún impulso genésico o cosmogónico».[256]

Si la literatura fantástica se define, contrariamente a la literatura maravillosa, como la que presenta en forma problemática lo sobrenatural y lo natural, ¿sería concebible un género en el que ambos órdenes convivan en perfecta armonía y que no obstante se distinga de lo maravilloso? Yo diría que sí, y paso a explicar por qué. Aunque por lo general la literatura maravillosa incluye a seres humanos, el mundo narrado no es en absoluto el mundo cotidiano; se caracteriza por la indeterminación espaciotemporal y por la ausencia deliberada de datos acerca del mundo real. Se trata, como ya se ha dicho, de un universo en el que lo prodigioso es la regla. En el realismo mágico lo prodigioso aparece en nuestro mundo cotidiano como una transgresión que poco a poco, o a veces repentinamente, deja de serlo. Esta convivencia no conflictiva exige que lo sobrenatural se vuelva natural, proceso que no necesita la literatura maravillosa, porque en ella lo sobrenatural se presenta desde el principio como natural. Pero no creo que el realismo mágico se caracterice por el procedimiento contrario señalado por Flores y por Chiampi: el pasaje de lo natural a lo no-natural o, como dice Flores, la «transformación de lo común y lo cotidiano en lo tremendo o irreal», apunta hacia una poética más propia de lo fantástico que del realismo mágico. Julio Cortázar y Felisberto Hernández, por ejemplo, observan lo cotidiano de cierta manera que lo vuelven sobrenatural, o cuando menos extraño e inquietante.[257] Esta mirada nos la había hecho notar Barrenechea en «Instrucciones para subir una escalera» y se halla de modo

---

[256] *Ibid.*, p. 17.

[257] Sobre la poética del extrañamiento en Cortázar y en Felisberto Henández, véase E. Morillas Ventura, «Poéticas del relato fantástico», en E. Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, pp. 97-102. Un ejemplo claro de la poética del extrañamiento en Cortázar es su cuento «No se culpe a nadie», donde el acto cotidiano de ponerse un *pull-over* se transforma poco a poco en algo tan extraño que impulsa al protagonista al suicidio. Véase J. Cortázar, «No se culpe a nadie» *(Final del juego)*, en *Cuentos completos*, t. 1, pp. 293-296.

manifiesto en el cuento «Menos Julia», de Felisberto Hernández, donde objetos comunes y corrientes, al ser palpados en la oscuridad, provocan asociaciones inusitadas y revelaciones inesperadas que inquietan sobremanera al protagonista y al lector. Si lo natural se vuelve no-natural, sobrenatural o inquietante, ello parece indicar que estamos más cerca de lo fantástico que de cualquier otro tipo de literatura. En cambio, la naturalización de lo sobrenatural parece a un mismo tiempo alejarse de lo fantástico y apuntar hacia un nuevo tipo de literatura. Todorov termina su *Introducción a la literatura fantástica* hablando de una suerte de realismo mágico, aunque no emplee el término. *La metamorfosis* de Kafka constituye, de acuerdo con el teórico, el paradigma de la literatura de lo sobrenatural del siglo XX.[258] En efecto, contrariamente a lo que se observa en las obras fantásticas de los siglos XVIII y XIX, en *La metamorfosis* se verifica una conciliación gradual entre lo sobrenatural y lo natural. Al principio Gregorio se escandaliza de su nueva condición de insecto, pero paulatinamente se van acostumbrando él y su familia. Señala Todorov que *La metamorfosis* «parte del acontecimiento sobrenatural para ir dándole, a lo largo del relato, un aire cada vez más natural; y el final de la historia se aleja por entero de lo sobrenatural.»[259]

«Un señor muy viejo con unas alas enormes», de García Márquez, podría ilustrar muy bien esta nueva sintaxis. Al principio el viejo con alas es una «pesadilla» que asusta y causa «estupor» a Pelayo y a Elisenda, reacción muy normal, ya que el mundo descrito es más o menos como el nuestro. Pero muy pronto, por una razón más o menos absurda, pierde todo carácter extraordinario. Dice el narrador que «Tanto lo observaron, y con tanta atención, que Pelayo y Elisenda se sobrepusieron muy pronto del asombro y

---

[258]Véase T. Todorov, *op. cit.*, pp. 133-138.
[259]*Ibid.*, p. 135.

acabaron por encontrarlo familiar.»[260] De ahí en adelante el viejo será estorbo para la familia de Pelayo y curiosidad para las gentes del pueblo, quienes al final terminan hasta por ignorarlo. La figura del viejo encarna lo sobrenatural: mitad humano y mitad ángel y sin embargo al final resulta, dentro del mundo diegético, un acontecimiento normal. El texto incluso nos sugiere que esta subversión a las convenciones del género fantástico es consciente por parte del autor. Dice el narrador, refiriéndose al viejo con alas: «Su única virtud sobrenatural parecía ser la paciencia.»[261]

Sin ningún remordimiento yo calificaría este cuento de magicorrealista. Pero no me atrevería a calificar así *La metamorfosis*, pese al paralelismo descrito, porque, por una parte, la transformación de Gregorio no produce ni remotamente el efecto de encantamiento del que habla Chiampi y, por otra parte, es evidente que la motivación de Kafka no es la de Carpentier ni la del escritor colombiano. Creo, con Walter Mignolo, que la motivación de los escritores magicorrealistas es, esencialmente, la búsqueda de la «americanicidad»[262] en la mezcla de razas y culturas. Ese problema de identidad no lo tenía Kafka: lo que él hizo fue presentar como real el mundo onírico, la pesadilla. Tal vez Luis Leal lleve razón cuando dice que lo que ha dado origen al realismo mágico hispanoamericano no es *La metamorfosis*, sino la creencia en una realidad americana llena de prodigios. Poco debe importarnos aquí si tal realidad existe o no. Lo que sí debe importarnos es que se trata de una visión de mundo que informa cierta literatura hispanoamericana. Desde este punto de vista, quedarían excluidos del realismo mágico Borges, Cortázar y otros escritores hispanoamericanos que se dedicaron a contar cosas sobrenaturales, o

---

[260] G. García Márquez, «Un señor muy viejo con unas alas enormes», en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, p. 6.

[261] *Ibid.*, p. 10

[262] Véase Walter Mignolo, *Literatura fantástica y realismo maravilloso*, p. 178.

a transformar en sobrenatural lo cotidiano. Ni Borges ni Cortázar estaban motivados por la búsqueda de la ontología de América.

Excluiría también a Rulfo, aunque más bien por otra razón. Ya expliqué un poco por qué la narración de Juan Preciado parece más fantástica que magicorrealista. Lo mismo podría decir de «Luvina». A fuerza de símiles relacionados con la muerte, proferidos por el profesor al personaje que piensa ir a trabajar a San Juan Luvina, el pueblo va tomando cada vez más un terrible aspecto fantasmal: «Usted verá eso: aquellos cerros apagados *como si* estuvieran muertos y a Luvina en el más alto, coronándolo con su blanco caserío *como si* fuera una corona de muerto...»[263] La acumulación de símiles es de tal magnitud que desemboca en expresiones asertivas: «San Juan Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre. Pero aquello es el purgatorio. Un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros y ya no hay ni quien ladre al silencio».[264] Sin embargo hay que tener cuidado, porque el lector no sabe si continuar por inercia con el símil –Luvina es *como* la muerte–, o si leer tales expresiones en sentido literal: Luvina es, en efecto, un lugar poblado de fantasmas. Es más, *quizás* el profesor no sea más que un fantasma: «Allá viví. Allá dejé la vida...»[265] Pero inmediatamente, como para mantener el equilibrio, añade: «Fui a ese lugar con mis ilusiones cabales y volví viejo y acabado.»[266] Una de cal y otra de arena y nos quedamos en esa ambigüedad que se origina en el lenguaje y que hemos venido observando en algunos relatos fantásticos. De hecho, Chiampi no incluye a Rulfo en el realismo mágico. No podría hacerlo porque los narradores del escritor mexicano emplean constantemente las frases modalizadoras que, según la autora, son propias de la literatura fantástica y no

---

[263] J. Rulfo, «Luvina» (*El llano en llamas*), en *Pedro Páramo y El llano en llamas*, p. 175. Los énfasis son míos.

[264] *Ibid.*, p. 181.

[265] *Ibid.*, p. 177.

[266] *Ibid.*, p. 177.

del realismo mágico. Escuchemos a Juan Preciado cuando acaba de llegar a Comala: «Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en su rebozo que desapareció *como si* no existiera.»[267] Ya hospedado en la casa de Damiana, oye un grito que lo despierta –el de Toribio Aldrete, que murió asesinado en la habitación del huésped– y a continuación un silencio absoluto. He aquí, como querría Todorov, la vacilación de lo fantástico:

> No, no era posible calcular la hondura del silencio que produjo aquel grito. *Como si* la tierra se hubiera vaciado de su aire. Ningún sonido; ni el del resuello, ni el del latir del corazón; *como si* se detuviera el mismo ruido de la conciencia.[268]

Claro que conforme avanza la narración el «como si» vacilante de Preciado va cediendo su lugar a lo sobrenatural aceptado. Pero dicha aceptación no significa que lo sobrenatural haya dejado de ser problemático. Su relato sería, para Todorov, fantástico-maravilloso; para nosotros, simplemente fantástico.

Pero volvamos al realismo mágico. No siempre vamos a encontrar tan claramente ese proceso de naturalización de lo sobrenatural que se verifica en «Un señor muy viejo con unas alas enormes». Lo que pasa en *Cien años de soledad* –epítome del realismo mágico según la crítica– es que los códigos textuales no coinciden con los de ningún lector. Por eso lo sobrenatural no resulta tan natural como supone Chiampi. Su tesis implicaría un mundo al revés y por tanto una poética que correría el riesgo de la previsibilidad. Ciertamente la levitación del padre Nicanor Reyna no es un hecho sobrenatural para los habitantes de Macondo, pero tampoco es totalmente natural: es, como dice el narrador, «un recurso convincente». Muy similar es el caso de la estera voladora que de pronto ven José Arcadio Buendía y sus dos hijos a través de la ventana del laboratorio:

---

[267] J. Rulfo, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 71. El énfasis es mío.
[268] *Ibid.*, p. 98

> Una tarde se entusiasmaron los muchachos con la estera voladora que pasó veloz al nivel de la ventana del laboratorio llevando al gitano conductor y a varios niños de la aldea que hacían alegres saludos con la mano, y José Arcadio Buendía ni siquiera la miró. «Déjenlos que sueñen», dijo. «Nosotros volaremos mejor que ellos con recursos más científicos que ese miserable sobrecamas.»[269]

Lo que maravilla al lector o, si se prefiere, lo que le produce el efecto de encantamiento es el hecho de que para José Arcadio Buendía la estera voladora sea un recurso poco científico. En García Márquez lo que se verifica muy a menudo no es sino una *reacción inadecuada e imprevisible* frente a lo sobrenatural, lo cual nos indica que el mundo narrado está conformado por códigos arbitrarios que, por supuesto, no podría compartir el lector real. Las siguientes palabras de Barrenechea sintetizan lo que acaso sea el verdadero realismo mágico:

> Los patrones que rigen la credulidad o las suspicacias de José Arcadio Buendía y de los demás personajes no corresponden a ningún modelo cultural que sea coherente y localizable (incluidas las regulaciones literarias). García Márquez parece dotar a cada uno de sus héroes (y a veces a sus narradores) de códigos particulares totalmente arbitrarios con respecto a los que rigen o rigieron alguna vez en la serie histórica, pero totalmente congruentes con la función que quiere hacerles desempeñar en el relato y que justifican sus acciones.[270]

¿Qué nos quiere decir en general el escritor colombiano? Tal vez que el pensamiento hispanoamericano es diferente; que por acá funcionamos con una lógica que no es la del racionalismo occidental. Y para decírnoslo recurre, entre otras cosas, al mito, al folklore, al desbordamiento imaginativo, a la hipérbole y al absurdo. De todos modos, ya habíamos visto, en «El último viaje del buque fantasma», cómo lo fantástico puede aparecer aun en mundos elaborados con códigos arbitrarios. En *Cien años de soledad*, el poder premonitorio que demuestra el niño Aureliano cuando a la edad de tres años anuncia que se va a

---

[269] G. García Márquez, *Cien años de soledad*, p. 39.

[270] A. M. Barrenechea, «Función de los códigos socioculturales en la constitución de un género», en *Texto/Contexto en la literatura iberoamericana*, pp. 18-19.

caer una olla de caldo hirviendo, «bien puesta en el centro de la mesa», es para su padre un fenómeno natural, pero para Úrsula no lo es en absoluto. Tenemos, pues, dos opiniones contrapuestas en torno a un mismo acontecimiento. El fenómeno se naturaliza, pero sólo desde la perspectiva de José Arcadio: «Úrsula, alarmada, le contó el episodio a su marido, pero éste lo interpretó como un fenómeno natural.»[271]

Quisiera finalmente retomar *El reino de este mundo* para demostrar que la distinción entre realismo maravilloso y lo fantástico sigue siendo un verdadero problema. En la novela se observa una gramática similar a la que examinamos en «La puerta condenada» de Cortázar. En una palabra, se trata también de un choque de perspectivas. En el capítulo octavo de la primera parte, titulado «El gran vuelo», Chiampi ha querido ver un pasaje privilegiado del realismo maravilloso. Sin embargo, frente a un mismo acontecimiento, dos perspectivas entran en conflicto: la de los esclavos por un lado y la del narrador heterodiegético por el otro, perspectiva que coincide con la de los hombres blancos. Para los esclavos, Mackandal se salva de morir en la hoguera: milagrosamente se transforma en «mosquito zumbón», levanta un gran vuelo sobre la multitud de negros y finalmente se pierde entre ellos. Pero, para el narrador, para los blancos y quizás hasta para algunos negros, Mackandal termina completamente chamuscado:

> Y a tanto llegó el estrépito y la grita y la turbamulta, que muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido de cabeza en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito.[272]

Sobre este pasaje, concluye Chiampi:

---

[271] G. García Márquez, *op. cit.*, p. 22.

[272] A. Carpentier, *El reino de este mundo*, en *Obras completas de Alejo Carpentier*, t. 2, p. 42.

> La ausencia de vacilación hace de la mitología vudú una causa trascendente que «explica» el acontecimiento imposible, de tal manera que el lector no es obligado a optar por la versión natural o por la sobrenatural, sino a revisar la separación de esas dos zonas de sentido.[273]

Es verdad que aquí la vacilación no está inscrita en el texto; ningún personaje vacila. Pero ello no significa que el lector no esté obligado a decidir entre la versión mítica y la racional. Y lo más probable es que se incline por la segunda, la que le ofrece el narrador heterodiegético, puesto que éste, por definición, no miente. Por otro lado, Chiampi pasa por alto la perspectiva de la trama: Mackandal no volverá a aparecer en la novela, ni como hombre ni como insecto; sólo vivirá en el recuerdo de Ti Noel, lo cual parece confirmar el punto de vista racional del narrador. Estas dos perspectivas convergentes (la del narrador y la de la trama) ponen en entredicho no sólo las metamorfosis que anteriormente los negros atribuían a Mackandal, sino también las que hacia el final de la novela lleva a cabo el mismo Ti Noel. Si no pudo metamorfosearse el maestro, que parecía a todas luces una figura mítica, ¿por qué habría de poder su discípulo que parece más bien un hombre normal? Además, nadie es testigo de sus metamorfosis. El escape milagroso de Mackandal tendría una justificación racional implícita: una especie de alucinación colectiva producida por la fe en la religión vudú. Si aplicáramos la teoría de Todorov, el relato encajaría en el subgénero que denomina «fantástico-extraño», o quizás simplemente en el género de «lo extraño». Por eso yo había dicho que quien menos tiene fe en la mitología vudú es el narrador de la novela. Por lo demás, me parece que ha quedado claro que antes de decidir si un relato –o un segmento narrativo– es magicorrealista o fantástico hay que fijarse bien en las perspectivas que lo organizan.

---

[273] I. Chiampi, *op. cit.*, p. 76.

### I.2.8. *Seymour Menton*

En su reciente *Historia verdadera del realismo mágico* (1998), Seymour Menton define el término en cuestión aplicando a la literatura los rasgos de la pintura magicorrealistas anotados en 1925 por Franz Roh. Con Menton regresamos, pues, a los orígenes, y nos alejamos mucho de la tesis de Chiampi. Según el crítico estadounidense, el realismo mágico se distingue de lo fantástico porque «nunca trata de lo sobrenatural»,[274] sino de la realidad cotidiana percibida

> de un modo objetivo, estático y ultrapreciso, a veces estereoscópico, con la introducción poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja desconcertado, aturdido o asombrado al observador en el museo o al lector en su butaca.[275]

Tampoco tiene que ver –añade el autor– con lo onírico del surrealismo ni con la magia de lo real maravilloso de Carpentier; se trata de la realidad misma pero vista como en un sueño, en una pintura o en una fotografía. Menton se vale de los cuentos de Borges para distinguir entre realismo mágico y literatura fantástica. Los que dan cuenta de elementos sobrenaturales, imposibles o inexistentes son fantásticos como, por ejemplo, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» o «Las ruinas circulares». Aquellos que están desprovistos de hechos sobrenaturales y dotados de una cualidad de ensueño que se capta a través de yuxtaposiciones inverosímiles y de un estilo objetivo, preciso y aparentemente sencillo, son magicorrealistas: «El Sur», «El fin», «El milagro secreto», entre otros.[276] Menton cita el episodio de la detención del tiempo en «El milagro secreto», y explica que el efecto magicorrealista se debe sobre todo a la cualidad estática del episodio, reforzada por la comparación explícita con una pintura:

---

[274] S. Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*, p. 37.

[275] *Ibid.*, p. 20. Debo aclarar que Menton no se refiere a hechos sobrenaturales cuando habla de lo inesperado o lo improbable.

[276] Véase *ibid.*, pp. 36-55.

> Las armas convergían sobre Hladík, pero los hombres que iban a matarlo estaban inmóviles. El brazo del sargento eternizaba un ademán inconcluso. En una baldosa del patio una abeja proyectaba una sombra fija. El viento había cesado, *como en un cuadro*.[277]

El crítico termina su libro diciendo que *Pedro Páramo* es una novela fantástica, mientras que «Luvina» es un cuento magicorrealista.[278] Que estos dos relatos, tan similares entre sí en lo que concierne al estilo y a la atmósfera, pertenezcan a géneros distintos, no puede menos que causar perplejidad. En cuanto a «Luvina», el crítico señala que

> La escena de afuera, vista a través de la puerta «en el pequeño espacio iluminado por la luz que salía de la tienda», es otro ejemplo de una técnica empleada frecuentemente por los pintores magicorrealistas: la presentación simultánea y con parecida precisión de un espacio interior y exterior –normalmente a través de una ventana [...][279]

Menton observa otra diferencia que le parece sustancial: «Lo que impide que "Luvina" se clasifique dentro de la literatura fantástica es que los habitantes de ese pueblo *parecen* muertos o fantasmas, pero no lo son, como los de *Pedro Páramo*.»[280] Es curioso que precisamente debido a ese «parecen», Todorov no dudaría en catalogar a «Luvina» dentro de los fantástico puro: no se puede asegurar –como lo hace Menton– que los habitantes de Luvina estén vivos; tampoco que estén muertos. Por otro lado, ya vimos que las expresiones modalizadoras abundan también en *Pedro Páramo*.

No dudo que ciertas características señaladas por Menton conformen una tendencia artística y literaria que se origina en la pintura alemana de los años veinte. Algunas de ellas –ya lo veremos– se encuentran en la obra de Elena Garro, especialmente la ultraprecisión, la cualidad estática de las cosas y la

---

[277] J. L. Borges, «El milagro secreto»; citado por S. Menton en *op. cit.*, p. 45. El énfasis es de Menton.
[278] Véase S. Menton, *op. cit.*, p. 206.
[279] *Ibid.*, p. 207.
[280] *Ibid.*, p. 206.

realidad vista como en un sueño, en una pintura o en una fotografía. De hecho, el crítico menciona, aunque muy de pasada, *Los recuerdos del porvenir* en un capítulo dedicado al «feminismo mágico».[281] Sin embargo, no creo que esas características estén peleadas ni con lo sobrenatural ni con lo fantástico tal como aquí lo entendemos. De acuerdo con el autor, *Cien años de soledad* es uno de los mejores ejemplos de literatura magicorrealista[282] y sin embargo todo el mundo sabe que esa novela está llena de acontecimientos sobrenaturales (desde la perspectiva del lector real) que no pueden (o no deben) explicarse por medio de la razón. Por lo demás, no estoy muy seguro de que la detención del tiempo en «El milagro secreto» de Borges no tenga nada de fantástico. Y es que Menton no concibe la posibilidad de que el estilo magicorrealista se mezcle con lo fantástico. «Funes el memorioso» de Borges es un buen ejemplo de cómo la visión magicorrealista puede combinarse con lo fantástico. Es más, en este caso son inseparables: la implacable memoria de Funes es tan *precisa* que por ello mismo resulta fantástica y angustiosa: «Era el solitario y lúcido espectador del mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso.»[283]

Lo fantástico no implica una cosmovisión colectiva, ni se refiere a escuela, movimiento o época artística alguna, sino más bien a una suerte de narración antinómica y transhistórica que se cruza con la visión de mundo y las peculiaridades de cada escuela o estilo. Prueba de ello es que ha existido, *ininterrumpidamente*, desde Charles Nodier, cuando menos, hasta nuestros días. En cambio, el realismo mágico que describe Menton es en todo caso un movimiento artístico y literario en el sentido que lo es el impresionismo, el expresionismo o el surrealismo. Es posible por consiguiente establecer

---

281 Véase *ibid.*, p. 162.

282 Véase *ibid.*, pp. 56-80.

283 J. L. Borges, «Funes el memorioso», en *Ficciones*, p. 131.

relaciones de oposición entre estos movimientos y el realismo mágico que propone Menton, pero no entre este realismo mágico y lo fantástico.

# II. LA OBRA NARRATIVA ANTES DE 1968

## II.1. *La semana de colores*

### II.1.1. *«Era Mercurio» o el revés del mundo*

Un sector de la crítica que se ocupa de Elena Garro señala que los cuentos de *La semana de colores* (1964) –y el resto de la obra de la escritora en general– se adscriben al realismo mágico. Pese a que raras veces se dice con qué concepto de literatura magicorrealista se opera –ya vimos que existen definiciones diversas–, no es difícil advertir en muchos de los trabajos críticos la influencia, directa o indirecta, del ensayo de Ángel Flores reseñado en el capítulo anterior. Como se recordará, el autor sugiere, entre otras cosas, que el realismo mágico presenta un universo literario donde la realidad y la magia conviven en perfecta armonía, donde «lo irreal acaece como parte de la realidad.»[1] Es muy probable que Emmanuel Carballo tuviera en mente esta definición cuando en 1980 escribía que los cuentos de *La semana de colores* «encajan en la corriente del realismo mágico», porque en ellos «la realidad cede su sitio a la magia, o por lo menos lo comparte con ella».[2]

Si he decidido comenzar el examen de lo fantástico en la narrativa de Elena Garro analizando «Era Mercurio»,[3] es porque en este cuento la vacilación en torno a lo sobrenatural está inscrita en el discurso del protagonista y, además, porque dicha vacilación se prolonga más allá del final del texto. Ésta es acaso la mejor manera de empezar a demostrar que lo predominante en los relatos de la escritora mexicana que refieren hechos sobrenaturales es la pugna

---

[1] Á. Flores, «El realismo mágico en la narrativa hispanoamericana», en *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, p. 23.

[2] E. Carballo, «Elena Garro», en *Protagonistas de la literatura mexicana*, pp. 489-490. Sobre el realismo mágico en *La semana de colores*, véanse también: Ross Larson, *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative*, pp. 89-104; y Doris Meyer, «Alienation and Escape in Elena Garro's *La semana de colores*», en *Hispanic Review*, vol. LV, núm. 2 (primavera de 1987), pp. 153-164.

[3] «Era Mercurio» no figura en la primera publicación de *La semana de colores* (Xalapa, Universidad Veracruzana, 1964). Aparece, junto con «Nuestras vidas son los ríos», desde la primera edición que Grijalbo hace del libro (México, 1987). La que aquí manejo es la de 1989 de esta última casa editorial.

entre el orden de lo real y el orden de lo sobrenatural, forma que caracteriza al género fantástico y lo distingue claramente del género maravilloso y del realismo mágico tal como lo entienden Ángel Flores, Luis Leal, Irlemar Chiampi o Emmanuel Carballo. Tal vez sea innecesario insistir en esto: los relatos en los que un narrador-personaje mantiene la duda respecto de la existencia de un fenómeno sobrenatural son los que exhiben la gramática de lo fantástico con mayor claridad, lo cual no significa que sean más fantásticos que aquéllos en los que el acontecimiento sobrenatural es percibido también como problemático a pesar de su aceptación tras una serie de dubitaciones o sin dubitación previa. En el discurso homodiegético vacilante en torno a lo sobrenatural, el choque entre lo real y lo irreal se nos aparece de modo evidente. Un personaje que con su propia voz duda acerca de la naturaleza de un fenómeno, nos está diciendo que éste es conflictivo; que se opone a los códigos que imperan en el mundo donde vive.

Primero que nada resumiré brevemente la historia que nos entrega Javier en «Era Mercurio». En vísperas de su matrimonio por conveniencia con Ema, una muchacha fea de la alta sociedad mexicana, el narrador-personaje cree tener una serie de encuentros con una hermosa mujer que posee atributos sobrenaturales –a la que al final de su narración pone el nombre de Mercurio–, de quien se enamora perdidamente y con quien tendrá relaciones sexuales. El amor que siente por ella lo lleva a considerar la idea de cancelar la boda, pero pesan más las presiones sociales y familiares.

El primer encuentro tiene lugar en el ascensor que conduce al despacho de don Ignacio, padre de Ema. Obsérvese cómo desde el principio Javier nos hace dudar de lo que percibe:

¡Qué raro!, me había parecido que en el elevador sólo íbamos el elevadorista y yo. Ahora resultaba que también iba ella. Miré su frente abombada, sus cabellos casi plateados, su nariz recta y sus ojos fijos en el tablero.[4]

Él se pregunta dónde la ha visto antes y de pronto escucha su voz: «En el Museo Metropolitano de Nueva York».[5] Pero el narrador duda: «En realidad no me lo dijo... aunque no estoy muy seguro. Más bien pienso que yo mismo lo recordé.»[6] En este punto el relato se interrumpe para dar paso a un segmento analéptico en el que el Javier recuerda que, en efecto, la primera vez que la vio fue en el Museo Metropolitano de Nueva York, recuerdo que considera «absurdo», ya que él nunca ha visitado dicho museo, ni siquiera Nueva York. Él intenta explicar racionalmente este recuerdo imposible: «Debe ser gringa y la debo haber visto por aquí...»[7] Inmediatamente la mujer, como si lo hubiera escuchado, corrige: «No, no soy gringa...»[8] En la acotación a estas palabras Javier vuelve a dudar: «me dijo o yo creí oír.»[9] Una vena azul en el cuello de la mujer le trae a la memoria otro recuerdo de lo no sucedido. La ve en un balcón mirando hacia abajo y cuando se aproxima a su cuello para besar la vena azul, ella se lanza al vacío. Los pensamiento de Javier vuelven al presente del relato para referir un fenómeno extraño que ocurre en el ascensor: en el tablero aparece el número 1715. A continuación, el ascensor acelera hacia arriba vertiginosamente y los números empiezan a saltar en desorden hasta que aparece fijo el número 14, que corresponde al piso donde se ubica el despacho de don Ignacio. Javier trata de explicar el fenómeno: «No me alarmé, en México se descompone todo.»[10] A raíz de este primer encuentro, Javier seguirá viéndola

---

[4]E. Garro, «Era Mercurio», en *La semana de colores*, p. 156.
[5]*Ibid.*, p. 156
[6]*Ibid.*, p. 156
[7]*Ibid.*, pp. 156-157
[8]*Ibid.*, p. 157
[9]*Ibid.*, p. 157
[10]*Ibid.*, p. 157.

en diferentes sitios de la ciudad de México. El penúltimo encuentro tiene lugar en la cafetería del cine París. Allí la ve tomando un helado de vainilla y se ofrece a acompañarla a su casa. «¿Por qué no?»,[11] dice ella, pero una vez más escuchamos la duda en la acotación: «no sé si oí su voz o me la imaginé.»[12] Guiado por ella, Javier la lleva en su coche a una casa ubicada en Coyoacán y hacen el amor en el sótano de la misma. Cuando terminan de hacerlo, ella le dice: «No me verás mañana... ¿verdad?»[13] Javier promete regresar a sabiendas de que no podrá cumplir la promesa, puesto que la boda es precisamente al día siguiente.

En la boda ve el cuerpo desnudo de su amante paseándose líquido entre los altares. Ella se acerca a Javier, lo besa en la boca y desaparece entre los invitados «como una delgada columna de azogue...»[14] El protagonista no expresa duda alguna ante esta última visión, pero sí duda el lector, ahora por pura inercia, es decir, influido por las dubitaciones anteriores del narrador. Finalmente, la luna de miel en Acapulco borra para siempre la imagen de Mercurio: Javier no la volverá a ver nunca más.

Lo sobrenatural, lo imposible, reside sobre todo en la figura de Mercurio. Ella es la belleza femenina personificada, la Mujer imaginada en su perfección por el sexo masculino. Se trata, pues, de un arquetipo, de una abstracción que al principio se le aparece a Javier con un cuerpo que parece tangible, concreto, de carne y hueso. Pero después, durante el acto sexual en el sótano, la mujer que parecía real se diluye como el mercurio; se vuelve liviana, metálica y líquida, casi inexistente, translúcida como los fantasmas:

---

[11] *Ibid.*, p. 162.
[12] *Ibid.*, p. 162.
[13] *Ibid.*, p. 163.
[14] *Ibid.*, p. 164.

> El cuarto era subterráneo y el cuerpo tendido junto a mí era de plata. No era de este mundo. Estar con ella fue como entrar en la veta luminosa de una mina secreta, en donde los tesoros ocultos reaparecen en formas cada vez más preciosas. Por instantes tenía la sensación de no estar con nadie, aunque los placeres más inesperados me rodeaban. El cuerpo se escurría entre mis brazos y reaparecía allí mismo, cada vez más brillante, cada vez más translúcido.[15]

Reparemos una vez más en la vacilación del protagonista: por instantes tiene la impresión «de no estar con nadie», pero al mismo tiempo siente placer sexual, *como si* de veras estuviese haciendo el amor con una mujer de carne y hueso.

Las apariciones de Mercurio «acontecen» en un mundo análogo al mundo real del lector. El narrador-personaje describe la ciudad de México, con sus calles, sus edificios modernos, sus vendedores de periódicos, sus restaurantes, sus políticos corruptos. Como en todo relato típicamente fantástico, este escenario cotidiano asimila el cuento a un realismo necesario para que lo imposible se perciba como tal. El contraste, el choque entre lo real y lo imposible, se refleja en la oposición Ema/Mercurio. Para Javier, «¡Ema es un nombre pesado!»[16] Y su cuerpo es tan pesado como su nombre. Cuando en una ocasión trata de pensar en ella, no logra recordar ni su voz ni su cuerpo ni su rostro: «Sólo sentí sobre el casimir de mi traje el peso compacto de su cuerpo cuando me besa.»[17] Su peso, su materia compacta, es símbolo de una realidad opresiva de la cual el protagonista quisiera escapar. Casarse con ella equivale a asegurarse un buen futuro en términos económicos –cosa que la madre de Javier ve con muy buenos ojos–, pero significa a la vez renunciar a la belleza y entrar en el mundo corrupto de los negocios de don Ignacio. Por el contrario, entrar en el cuerpo ligero de Mercurio, en la «veta luminosa», significa escapar de una realidad vulgar y entrar en la belleza, en el placer erótico, en un mundo acaso imaginario. Dos tipos de lenguaje se contraponen

---

[15] *Ibid.*, p. 163.
[16] *Ibid.*, p. 159.
[17] *Ibid.*, p. 156.

también: el lenguaje poético que emplea el narrador en su intento de aprehender la esencia de Mercurio y las «palabras gruesas», el lenguaje ordinario y trillado que se escucha en el despacho de don Ignacio: «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.»[18] El siguiente segmento es quizás el que mejor resume la contradicción entre los dos mundos en que se mueve la narración:

> El mundo no era tan aparente como parecía, existía otro mundo imprevisto, que era el revés del mundo en el que yo vivía y en el cual sucedía el amor, la música, la belleza... Me pareció que ese otro mundo era inalcanzable para mí, carecía de la clave para penetrarlo.[19]

Es muy probable que este revés del mundo que busca Javier tenga su origen en una obsesión de la escritora que se remonta a su infancia y que ella misma asocia con su rebeldía frente al mundo. En una carta que data del 29 de marzo de 1980, dirigida a Emmanuel Carballo desde Madrid, Elena Garro escribe, a instancias del crítico, una breve autobiografía que se enfoca especialmente en la infancia. Cito a continuación el fragmento que más debe interesarnos ahora:

> Pasé muchas horas examinando los resortes de las camas, el fondo de los sillones, la vuelta de las cortinas y de los trajes y desarmando juguetes. El hecho de que hubiera «un revés y un derecho» me preocupaba tanto que cuando por fin logré aprender a leer, lo hice aprendiendo a leer «al revés» y logré hablar un idioma que sólo comprendía mi hermana Deva.[20]

---

[18] *Ibid.*, p. 158.

[19] *Ibid.*, p. 160.

[20] Carta de Elena Garro a Emmanuel Carballo, fechada el 29 de marzo de 1980, en E. Carballo, «Elena Garro», en *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 480.

«Era Mercurio» está estructurado sobre un sistema de polos opuestos. Todos sus elementos pueden distribuirse bajo la oposición Ema/Mercurio. Tenemos aquí, pues, un derecho y un revés, respectivamente, y lo que importa, lo que tiene verdadero valor, es el revés, o sea, Mercurio o el mundo que está oculto tras la apariencia. Cito otra vez estas palabras de Javier: «El mundo no era tan aparente como parecía, existía otro mundo imprevisto, que era el revés del mundo en el que yo vivía». Sin embargo, él duda constantemente entre la aceptación de la existencia de Mercurio en el mundo real y una explicación racional: que ella no vive más que en su imaginación. Mercurio es un ser ambiguo en el sentido de que no logra adquirir una total concreción. Ora presente, ora ausente, ora sólida, ora líquida, su figura sólo puede ser aprehendida mediante un discurso en extremo vacilante. El discurso de Javier duplica por tanto la ambigua estructura física de Mercurio. Esta evidente vacilación del personaje se relaciona con su incapacidad para instalarse de lleno en el revés del mundo.

Curiosamente, la idea del revés del mundo está también en *El arco y la lira* de Octavio Paz. Según el ensayista, el distraído (el poeta) se pregunta «¿qué hay del otro lado de la vigilia y de la razón? La distracción quiere decir: atracción por el reverso de este mundo.»[21] La distracción, pasividad de una zona de la psiquis, provoca la actividad de otra y hace posible «la victoria de la imaginación frente a las tendencias analíticas, discursivas o razonadas.»[22] Más tarde veremos otros asombrosos paralelismos entre Elena Garro y Octavio Paz.

Podríamos aplicar al cuento que nos ocupa la teoría de Todorov. La aceptación de la existencia real de Mercurio por parte del narrador y del lector implícito inclinaría la narración hacia lo maravilloso; la explicación racional hacia lo extraño. No obstante, para nosotros, lo fantástico no radica en la

---

[21] O. Paz, *El arco y la lira* [...], p. 38.
[22] *Ibid.*, p. 38.

vacilación en sí, ni en la incertidumbre que ésta nos deja, sino más bien en la convivencia en forma de problema entre lo real y lo irreal. Dicho de otro modo, aquí lo fantástico es esencialmente la transgresión que implica la dudosa materialización de una idea, de una abstracción. La existencia de Mercurio no es más que una *posibilidad* de la que sólo Javier es testigo, pero esa posibilidad es suficiente para desestabilizar el código realista elaborado por el propio discurso del protagonista.

En cuanto al efecto emotivo, está claro que Mercurio no produce terror. No podría producirlo porque ella es dadora de placer y, sobre todo, porque no pone en peligro la vida del protagonista, aunque sí su relación con el grupo social al cual éste pertenece. Mercurio provoca en Javier y en el lector implícito la inquietante extrañeza de lo fantástico, la cual nace de la *posible* materialización, en el mundo «real», del ser creado por la imaginación. En el cuento hay una ley implícita que se tambalea: lo imaginado no puede materializarse en el mundo objetivo.

El texto termina con una suerte de moraleja que a primera vista pareciera aportar una solución al enigma:

> En Acapulco no he visto absolutamente nada. Ema me cubre como una espesa capa de tierra, inconmovible a cualquier milagro. Sé que no voy a recuperarla, es el castigo por haber renunciado a la belleza... Nunca más hallaré la preciosa veta... porque ahora sé que era Mercurio...[23]

Fijémonos sobre todo en la última oración. ¿Qué significa «Nunca más hallaré la preciosa veta... porque ahora sé que era Mercurio...»? ¿Qué se nos ha revelado? ¿Qué ha descubierto Javier? ¿Que Mercurio no era más que una quimera, un ser imaginario con el cual ya no puede soñar, o que Mercurio era efectivamente un ser real? Decir «porque ahora sé que era Mercurio...» no

---

[23]E. Garro, «Era Mercurio», en *La semana de colores*, p. 164.

explica absolutamente nada. Otra cosa habría sido si el narrador hubiera dicho: «porque ahora sé que Mercurio era real», o lo contrario: «porque ahora sé que Mercurio vivía sólo en mi imaginación».

Hay que subrayar un punto importante. Javier vacila porque no cree lo suficiente en el poder de la imaginación, privilegio casi exclusivo –según se verá más adelante– de las protagonistas, adultas o niñas, de Elena Garro. Pese a que el protagonista es un personaje masculino, el cuento nos introduce en la visión de mundo de la escritora: *la verdadera realidad es el mundo de la imaginación*, revés del mundo real. Muchas de sus obras caen en lo fantástico cuando lo que está en la imaginación se materializa o, como en el caso que nos ocupa, cuando *parece* materializarse. Si consideramos la tipología de juegos fantásticos que propone Flora Botton, se observa aquí un juego con la materia, ya que tienden a borrarse los límites entre lo material y lo espiritual. Éste es el juego fantástico de «Las ruinas circulares» de Borges, cuento donde un mago se dedica a soñar un hombre con el objeto de imponerlo a la realidad. En este caso no hay vacilación: el mago y el lector tienen la certidumbre de que se ha logrado la materialización. En «Era Mercurio», en cambio, nunca sabremos si la mujer vive sólo en el pensamiento de Javier o también en la realidad. Tan sólo sabemos que se trata de un arquetipo que desde la perspectiva del protagonista adquiere por momentos una consistencia imposible o fantástica. Otra diferencia entre los dos cuentos es que la materialización de Mercurio, si es que en verdad ocurre, se presenta sin causalidad alguna, mientras que en el cuento de Borges la materialización responde a una causalidad mágica: el poder del mago. Está de más señalar que la incertidumbre en «Era Mercurio» no implica que el cuento sea más fantástico que el de Borges, ni estéticamente superior.

Mercurio se parece a otros personajes femeninos de Elena Garro, encarnaciones de la belleza femenina que entrañan un enigma insondable. Es el caso de Julia Andrade en *Los recuerdos del porvenir* (1963) y, sobre todo, el de la

protagonista fantasmal de *Testimonios sobre Mariana* (1981). Debo señalar, además, que «Era Mercurio» trata un tema que la escritora ya había desarrollado un año antes en *Los recuerdos del porvenir*: el de *la memoria no vivida*, tema que convive en dicha novela con el de *la memoria del futuro*. El recuerdo de un pasado no vivido remite en Elena Garro no al tema de la reencarnación, como podría pensarse, sino a un juego con el tiempo y con el espacio que sugiere que vivimos dos vidas que se desarrollan paralelamente, en sendas dimensiones espaciotemporales. A veces, milagrosamente, sus personajes tienen acceso a su otra vida, que es la verdaderamente real, infinitamente mejor que la vida aparencial. Esto es precisamente lo que le pasa a Javier cuando recuerda a Mercurio en Nueva York. El ascensor es el vehículo simbólico (tal vez no tan simbólico) que lo conduce a la memoria de su otra existencia. Claro que este interesante juego espaciotemporal se confunde deliberadamente con la imaginación del protagonista.

En el género fantástico lo sobrenatural, el «otro lado», tiene generalmente –para el protagonista y para el lector– un sentido negativo. Piénsese en algunas de las obras fantásticas convocadas en el primer capítulo del presente trabajo: *Otra vuelta de tuerca* de Henry James; «El Hombre de la Arena» de Hoffmann; *El Gólem* de Meyrink; *Pedro Páramo* de Rulfo; «El dinosaurio» de Monterroso; «Continuidad de los parques» y «La noche boca arriba» de Cortázar; «El cocodrilo» de Felisberto Hernández. En estas obras está claro que lo sobrenatural no forma parte de un orden ameno. En Elena Garro, por el contrario, el recurso a lo sobrenatural (o a la imaginación) suele ser un arma que se esgrime contra una realidad apabullante y tiene una función de *escape*, de *liberación* y, por tanto, un sentido positivo. El «otro lado», el «revés» –en el cuento que nos ocupa Mercurio, la memoria de lo no vivido, lo sobrenatural o la imaginación–, es una suerte de *refugio* para sus personajes. Parece entonces que esta función de lo sobrenatural –función que en «Era Mercurio» no llega a

cuajar del todo, quizá por tratarse de un personaje masculino– distingue la obra de Elena Garro de gran parte de la literatura fantástica. Estamos, pues, frente a una poética de lo fantástico bastante peculiar.

### II.1.2. *«La culpa es de los tlaxcaltecas»: la conquista de Tenochtitlán en el siglo XX*

> 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 asombré. Levanté los ojos y lo vi venir.[24]

Esto lo cuenta Laura Aldama en «La culpa es de los tlaxcaltecas» a Nacha, su cocinera y confidente, aludiendo a su primer encuentro con un guerrero azteca herido durante la guerra entre el imperio azteca y el ejército aliado de españoles y tlaxcaltecas. Laura y el guerrero mantendrán una relación idílica que se prolongará hasta más allá del final del cuento. Este primer encuentro ocurre durante un viaje a Guanajuato que hacen ella y su suegra Margarita, y tiene lugar justo «en la mitad del puente blanco» que cruza el lago de Cuitzeo. El automóvil se detiene en medio del puente y Margarita se va en autobús al pueblo más cercano en busca de un mecánico. Laura se queda sola y es entonces cuando ve venir al guerrero. A este encuentro seguirán otros en la ciudad de México, pues la protagonista escapa de su casa en varias ocasiones para reunirse con su amante.

Aunque el cuento tiene un narrador heterodiegético, es la protagonista quien refiere a Nacha la historia de sus citas con el guerrero azteca mientras lo espera en su cocina para fugarse con él definitivamente. El relato de Laura es entonces un relato en segundo grado, cuyo destinatario es Nacha en primera

---

[24] E. Garro, «La culpa es de los tlaxcaltecas», en *La semana de colores*, pp. 12-13.

instancia y cuyo propósito es conseguir el asentimiento de la cocinera, quien por cierto se identifica plenamente con su patrona: «Sí, yo también soy traicionera, señora Laurita.»[25] De hecho, cuando Laura escapa finalmente con el guerrero, Nacha traiciona también; se convierte en desertora: «Ya no me hallo en la casa de los Aldama. Voy a buscarme otro destino»,[26] le confía a Josefina, la recamarera.

Leer lo que está escrito en el revés de una tarjeta postal equivale aquí a actualizar un pasado histórico. El puente blanco une simbólicamente el tiempo de la Conquista y el presente. Laura Aldama es una señora blanca de la clase dominante de México, pero es también «la otra niña que fui», una india tlaxcalteca enamorada de un guerrero azteca que la lleva de la mano a la «Gran Tenochtitlán» en llamas para presenciar juntos «el final del hombre», el final del tiempo, la derrota del imperio azteca a manos del ejercito aliado. A raíz del primer encuentro, Laura empieza a vivir *simultáneamente* en la época de la Conquista y en el México del siglo XX. La ciudad de México es a un mismo tiempo la moderna ciudad que el lector conoce y la capital del imperio azteca durante su caída. Después de su penúltima cita con el indio en un café de la calle Tacuba, dice la protagonista: «Un taxi me trajo por el periférico. ¿Y sabes, Nachita?, los periféricos eran los canales infestados de cadáveres...»[27] Laura recuerda la magnitud de su traición: haber abandonado al guerrero azteca, su «primo marido», para casarse con Pablo Aldama, su esposo actual. Su traición es, como la culpa que la atormenta, doble. El matrimonio con Pablo es una traición al guerrero azteca, a la cultura indígena, al pasado de México; el matrimonio con el «primo marido», con el indígena, es una traición a Pablo y a la cultura que éste representa: la del hombre blanco. Estamos ante lo que Flora

---

[25] *Ibid.*, p. 12

[26] *Ibid.*, pp 28-29

[27] *Ibid.*, p. 27.

Botton Burlá llama «tiempo simultáneo», una de las variantes del juego con el tiempo, que en este caso está ligada, lo mismo que en «La noche boca arriba» de Cortázar, a un juego con la personalidad: la protagonista es a un mismo tiempo la señora Aldama e india tlaxcalteca. Dicho de otro modo, las dos personalidades se *funden* en un solo ser. La simultaneidad de tiempos y la dualidad del personaje hacen de la bigamia un estado inevitable. Dice Laura a Nacha: «No pude decirle que me había casado [con Pablo Aldama], porque estoy casada con él [con el guerrero azteca]. Hay cosas que no se pueden decir, tú lo sabes, Nachita.»[28]

La traición de los tlaxcaltecas, su alianza con el ejército de Hernán Cortés, se duplica en la alianza de Laura con Pablo Aldama. «Yo soy como ellos: traidora...»,[29] dice Laura a su cocinera refiriéndose a los tlaxcaltecas. Sin embargo, esta traición, el matrimonio con Pablo, con el hombre blanco, con el invasor, produce en la protagonista una conciencia de culpa que la lleva a reconciliarse con el mundo indígena. Lo que viene a reparar Laura, en calidad de india tlaxcalteca, mediante su traición a Pablo es el odio mutuo –del que se valió Cortés para llevar a cabo su empresa, simbolizado en el texto por la herida en el pecho del guerrero– entre dos culturas hermanas: la azteca y la tlaxcalteca. A esta primigenia fraternidad alude Laura cuando habla de «mi primo marido», o cuando dice: «Su padre y el mío eran hermanos y nosotros primos»,[30] relación incestuosa vista con buenos ojos, aunque a la vez «primo marido» podría significar «primer marido», o sea, el verdaderamente legítimo. Así, Laura logra borrar la discordia entre aztecas y tlaxcaltecas que explica el origen de la desaparición del imperio azteca y el nacimiento de la cultura mexicana moderna. Pero, al mismo tiempo, el amor que profesa Laura al guerrero

---

[28] *Ibid.*, p. 13.
[29] *Ibid.*, p. 12.
[30] *Ibid.*, p. 14.

constituye un esfuerzo por conciliar lo que en la realidad ha sido siempre irreconciliable: la cultura indígena, la de los marginados, y la cultura de los de raza blanca, la de los opresores, pues no hay que olvidar que Laura se convierte en india tlaxcalteca sin dejar de ser una señora blanca de la alta sociedad mexicana. De hecho, el texto explicita la oposición racial –oposición que en realidad se disuelve– cuando el guerrero hace notar a Laura la palidez de su mano: «Está muy desteñida, parece una mano de ellos».[31]

En el discurso de Laura no hay vacilación ni temor frente a lo sobrenatural; ni siquiera la inquietante extrañeza de lo fantástico, que en este caso la siente sólo el lector. Para ella, «todo lo increíble es verdadero.»[32] Su relato y el texto que leemos terminan cuando el indio aparece por última vez frente a la casa de los Aldama. Laura sale y desaparece con él para siempre. Este escape final puede interpretarse como el cumplimiento de una misión: la entrada definitiva en un tiempo mítico, la recuperación de una unidad edénica perdida que no puede realizarse hasta que no se acabe el tiempo cronológico. Por eso dice a su cocinera, refiriéndose al guerrero azteca: «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.»[33]

Algunos críticos han visto en la figura de Laura Aldama una inversión del mito de la Malinche. De acuerdo con Margo Glantz, Laura es el revés del personaje mítico:

---

[31] *Ibid.*, p. 14.
[32] *Ibid.*, p. 13.
[33] *Ibid.*, p. 15.

una Malinche rubia que como la indígena traiciona a los suyos pero reforzando el revés de la misma trama: al traicionar no aumenta las filas de los conquistadores sino la de los conquistados, la de los vencidos: ha asumido su visión.[34]

Si Laura es el revés de la Malinche, el guerrero azteca es el revés de Pablo Aldama. Pablo es un personaje estereotípico: no sólo representa a la raza blanca, sino también al macho mexicano que maltrata a su mujer. El azteca, por el contrario, es un arquetipo, el hombre soñado en su perfección. Por eso profesa a Laura un amor incondicional: «Traidora te conocí y así te quise.»[35] El primero se asocia con la represión del pensamiento racional; el segundo con la memoria mítica, con la magia, con el amor. Pablo no tiene memoria, y quien no tiene memoria no puede comprender la realidad de una cultura, porque las claves se hallan en su historia y en su mitología. En cambio, Laura recuerda su otra vida, su pasado no vivido, y recordar así es viajar a la semilla, al origen, a la esencia. Por momentos ella tiene la impresión de que Pablo es su «primo marido», pero esta impresión o recuerdo confuso se borra enseguida para dar paso otra vez a la oposición:

> Yo me enamoré de Pablo en una carretera, durante un minuto en el cual me recordó a alguien conocido, a quien yo no recordaba. Después, a veces, recuperaba aquel instante en el que parecía que iba a convertirse en ese otro al cual se parecía. Pero no era verdad. Inmediatamente volvía a ser absurdo, sin memoria, y sólo repetía los gestos de todos los hombres de la ciudad de México.[36]

Uno podría ver en el relato de Laura el realismo mágico del que hablan Ángel Flores o Irlemar Chiampi, puesto que en él se verifica la naturalización

---

[34]M. Glantz, «Elena Garro: ¿Malinche o Sherezada?», en *La Jornada*, 1 de diciembre de 1991, p. 18. El mito de la Malinche se repite en varios de los personajes femeninos de Elena Garro. Un buen ejemplo lo constituye Isabel Moncada en *Los recuerdos del porvenir* quien, seducida por el poder del general Francisco Rosas, traiciona a su familia y a su comunidad. Véase J. Franco, *Plotting Women, Gender and Representation in Mexico*, especialmente las páginas 129-138 del capítulo titulado «On the Impossibility of Antigone and the Inevitability of La Malinche: Rewriting the National Allegory».

[35]E. Garro, «La culpa es de los tlaxcaltecas», en *La semana de colores*, p. 26.

[36]*Ibid.*, p. 19.

de lo sobrenatural. No perdamos de vista que para la protagonista «todo lo increíble es verdadero». A esto hay que sumarle que su discurso está totalmente desprovisto de las frases modalizadoras del tipo «me había parecido», «quizás imaginé», etcétera, empleadas por Javier en «Era Mercurio» y tan frecuentes en los cuentos fantásticos en los que el protagonista vacila. Ya había advertido que la vacilación respecto de lo sobrenatural no es propia de los personajes femeninos de Elena Garro. Nótese, por ejemplo, que los periféricos no *parecen* canales infestados de cadáveres; los periféricos *son* los canales infestados de cadáveres. En otras palabras, la ciudad de México actual *es* también, por imposible o absurdo que parezca, la «Gran Tenochtitlán». Por otra parte, el hecho de que Laura pueda ser al mismo tiempo blanca e india y logre unirse al guerrero azteca, borra, como ya he sugerido, la vieja oposición racial y cultural entre europeos e indios, entre conquistadores y conquistados y, en última instancia, entre ricos y pobres. Esta oposición disuelta se observa asimismo en la identificación mutua entre la patrona y la cocinera indígena. En este sentido, el discurso de Laura no sólo exhibe la forma del realismo maravilloso, sino también la ideología que según Chiampi se asocia a menudo con el género: América mestiza, el mestizaje cultural como rasgo positivo.

Pero sucede que ni la perspectiva de la protagonista ni su discurso son los únicos que informan el cuento. Hay suficientes indicios para pensar que la señora Aldama está loca y que su relato no es sino el producto de sus alucinaciones. Su locura podría ser el resultado del maltrato físico y psicológico por parte de Pablo Aldama, y la lectura obsesiva de la *Historia verdadera de los sucesos de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, la catapulta que dispara su imaginación. Laura se parece un poco a don Quijote. Su pensamiento es tan anacrónico como el del ingenioso hidalgo quien, influido por la literatura, veía en el siglo XVII caballeros andantes en los campos de la Mancha. Laura ve soldados españoles, guerreros aztecas y tlaxcaltecas en el

México del siglo XX, y pretende enderezar los entuertos sufridos por su cultura. La princesa Dulcinea no es más que una labradora pobre y quizás el príncipe azteca de Laura no sea sino un indio vicioso. De hecho, Laura es tratada por un psiquiatra quien decide que el encierro de la señora aumenta su depresión; que es recomendable «tomar contacto con el mundo y enfrentarse con sus responsabilidades»,[37] recomendación que resulta contraproducente, pues propicia los encuentros con el indio. Desde el punto de vista de Pablo y de su madre Margarita, las manchas de sangre que aparecen en el vestido de Laura y en la ventana de la casa no son las de ningún guerrero azteca herido en batalla, sino las huellas de una violación sexual por parte de un «indio asqueroso» que la ha venido siguiendo desde Cuitzeo y que se aprovecha de su demencia. Cuando Margarita y el mecánico regresan al puente de Cuitzeo y encuentran a Laura con sangre en los labios y tierra en los cabellos, éste exclama: «¡Estos indios salvajes!... ¡No se puede dejar sola a una señora!»[38] Para evitarle otra golpiza a Laura por parte de Pablo, Margarita ofrece una explicación menos dramática que la del mecánico: «Tal vez en el lago tuviste una insolación, Laura, y te salió sangre por las narices. Fíjate, hijo, que llevábamos el coche descubierto.»[39] También se da lo que a primera vista parecería una explicación metaempírica, muy similar a la «causalidad difusa» que Chiampi observa en «Viaje a la semilla» de Carpentier, donde se sugiere que el poder de encantamiento del negro Melchor causa la reversión del tiempo. En «La culpa es de los tlaxcaltecas» Nacha propone esta explicación: «Tal vez el indio de Cuitzeo es un brujo.»[40] Pero a esta hipótesis se contrapone inmediatamente la de Margarita: «¿Un brujo? ¡Dirás un asesino!»[41] En realidad, la explicación de Nacha parece más

---

[37] *Ibid.*, p. 24.
[38] *Ibid.*, p. 16.
[39] *Ibid.*, p. 19.
[40] *Ibid.*, p. 23.
[41] *Ibid.*, p. 23.

bien un recurso ingenuo para proteger a Laura de los truculentos celos del señor Aldama. La explicación racional más verosímil resulta ser, pues, la violación sexual y la locura de la protagonista. La nota roja que se lee en el *Últimas Noticias* sintetiza la hipótesis realista:

> La señora Aldama continúa desaparecida. Se cree que el siniestro individuo de aspecto indígena que la siguió desde Cuitzeo, sea un sádico. La policía investiga en los estados de Michoacán y Guanajuato.[42]

Pero el cuento se mantiene en la indecisión. El texto no le da la clave al lector para poder decidir entre la versión de Laura y la hipótesis racional. En este caso la vacilación y la incertidumbre del lector son consecuencia de perspectivas internas contradictorias. Tengo la certeza de que Todorov no dudaría en calificar este cuento de «fantástico puro». No son muchos los relatos fantásticos que logran mantener este perfecto equilibrio. Para Barrenechea, «La culpa es de los tlaxcaltecas» es un ejemplo indiscutible de literatura fantástica: ya vimos que figura en su lista de obras que presentan el orden sobrenatural y el orden natural en explícita convivencia problemática, que son para ella las más evidentemente fantásticas. Sin embargo, hay críticos que prefieren hablar de realismo mágico. Ya he mencionado a Emmanuel Carballo en el apartado anterior, pero no es el único. Siguiendo la teoría de Anderson Imbert, Doris Meyer, en su ensayo titulado «Alienation and Escape in Elena Garro's *La semana de colores*», define los cuentos de este libro como magicorrealistas o «extraños» –recordemos que el teórico argentino emplea estos dos términos como sinónimos–, porque presentan la realidad como si fuera mágica. Pero, curiosamente, su conclusión sobre «La culpa es de los tlaxcaltecas» está mucho más cerca de Todorov que de Anderson Imbert, pues señala que «al lector se le deja escoger entre una variedad de explicaciones posibles, desde las racionales

---

[42] *Ibid.*, p. 22.

hasta las fantásticas».[43] Esto suena, evidentemente, mucho más a literatura fantástica que a realismo mágico.

Además, la ambigüedad se da también en el lenguaje. Después de la huida definitiva de Laura, dice Nacha: «Yo digo que la señora Laurita no era de este tiempo».[44] La frase puede leerse en sentido figurado: Laura es una inadaptada social que se la pasa soñando con un mundo que ya no existe. Pero también puede leerse en sentido literal: Laura es una india tlaxcalteca y pertenece a la época de la Conquista. En verdad estos dos sentidos no se excluyen mutuamente; son simultáneos e inseparables, como lo son asimismo las dos épocas narradas por la protagonista.

Habría que preguntarse cómo es posible que en un mismo textos algunos críticos vean lo sobrenatural y lo real dándose la mano y otros vean exactamente lo contrario. Para entender a qué se debe esta discrepancia, debo insistir otra vez en las perspectivas que entran en la organización de todo texto narrativo. En Elena Garro sucede muy a menudo que para sus personajes femeninos es perfectamente normal lo que para el lector (real) es sobrenatural. Ellas tienen por tanto una visión maravillosa o, si se prefiere, magicorrealista. Las siguientes palabras de Margo Glantz resumen muy bien la perspectiva de la protagonista del cuento que nos ocupa:

> La Laura del cuento de los tlaxcaltecas vive un amor maravilloso con un príncipe azteca, personaje que aparece y desaparece como en los cuentos de hadas, los mitos o las novelas de caballería.[45]

---

[43]D. Meyer, «Alienation and Escape in Elena Garro's *La semana de colores*», en *Hispanic Review*, vol. LV, núm. 2, pp. 159-160. Versión original: «the reader is left to choose between a variety of possible explanations, from the rational to the fantastic». Creo que aquí debemos entender por «*fantastic*» no el género, sino cualquier término opuesto a «*rational*»: irracional, sobrenatural, etcétera.

[44]E. Garro, *op. cit.*, p. 28

[45]M. Glantz, *op. cit.*, p. 18.

No obstante, a esta visión maravillosa o mítica se contrapone dentro del propio texto una perspectiva racional que tiene la función de explicar dicha visión mediante la locura. Si la crítica en general confiere mayor importancia a la perspectiva de las protagonistas de Elena Garro, es tal vez porque en su obra la locura y la imaginación no son otra cosa que una razón superior. Pero es precisamente esa razón superior, que se confunde deliberadamente con lo sobrenatural, el único recurso de que disponen la escritora y sus personajes para luchar contra la realidad, escapar de ella o modificarla. Para Laura Aldama, la verdadera realidad no es lo que vemos todos los días en la ciudad de México, no es la fotografía de la tarjeta postal, sino lo que está escrito en el revés, que es precisamente su alucinante discurso. Es muy probable, pues, que la etiqueta de «realismo mágico» se deba, en gran medida, a la consideración de un solo punto de vista.

Ahora bien, la función de *escape* o *liberación* que tiene lo sobrenatural en Elena Garro no implica que su literatura sea de evasión, porque el mundo real y la crítica a éste están siempre presentes. Por otra parte, no se trata tanto de la «conciencia intranquila» de un pensamiento positivista la cual es, según Todorov, la motivación fundamental del género fantástico.[46] En «La culpa es de los tlaxcaltecas», y en Elena Garro en general, lo fantástico surge más bien del deseo de modificar el mundo real, de transformarlo en un mundo ideal, en un orden exento de toda contradicción. Pero este orden ideal está siempre en conflicto con el orden de lo real. Por esta razón no creo que sea muy pertinente hablar de realismo mágico en Elena Garro.

Es casi inevitable asociar «La culpa es de los tlaxcaltecas» –y otros cuentos de *La semana de colores*– con *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz, sobre todo con el ensayo titulado «La dialéctica de la soledad». En verdad

---

[46]Véase T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 133.

estos dos escritores no son tan distintos entre sí como podría pensarse. En el cuento que nos ocupa se halla la misma preocupación que tenía el ensayista mexicano. El texto de Paz se fundamenta en las oposiciones tiempo cronométrico/tiempo mítico, cultura mexicana moderna/cultura prehispánica, hombre moderno/hombre primitivo, historia/mito, etcétera. Para él, la soledad mexicana comienza con la Conquista y, al igual que en el relato de Laura, la dialéctica de la soledad conlleva la disolución de las oposiciones, el regreso al amor, a la unidad edénica perdida. La siguiente cita pudo haber servido de epígrafe a «La culpa es de los tlaxcaltecas»:

> El dualismo inherente a toda sociedad, y que toda sociedad aspira a resolver transformándose en comunidad, se expresa en nuestro tiempo de muchas maneras: lo bueno y lo malo, lo permitido y lo prohibido; lo ideal y lo real, lo racional y lo irracional; lo bello y lo feo; el sueño y la vigilia, los pobres y los ricos, los burgueses y los proletarios; la inocencia y la conciencia, la imaginación y el pensamiento. *Por un movimiento irresistible de su propio ser, la soledad tiende a superar este dualismo y a transformar el conjunto de solitarias enemistades que la componen en un orden armonioso.*[47]

Esta otra también:

> El hombre, desprendido de esa eternidad en la que todos los tiempos son uno, ha caído en el tiempo cronométrico y se ha convertido en prisionero de reloj, del calendario, de la sucesión [...] La medición espacial del tiempo separa al hombre de la realidad, que es un continuo presente, y hace fantasmas a todas las presencias en que la realidad se manifiesta [...][48]

El reloj y el calendario son motivos frecuentes en la obra de Elena Garro. Sus personajes quieren detenerlos para entrar en un tiempo mítico, un tiempo sin tiempo, «el tiempo verdadero», como dice Laura Aldama. Comparemos el siguiente fragmento del relato de Laura con las dos citas anteriores:

---

[47] O. Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 181. El énfasis es mío.
[48] *Ibid.*, p. 188

En el café un reloj marcaba el tiempo: «En todas las ciudades hay relojes que marcan el tiempo, se debe estar gastando a pasitos. Cuando ya no quede sino una capa transparente, llegará él y las dos rayas dibujadas se volverán una sola y yo habitaré la alcoba más preciosa de su pecho.»[49]

Y es que el guerrero azteca dibuja sobre la tierra dos rayitas paralelas que paradójicamente terminan juntándose, y dice a Laura: «Somos tú y yo». E inmediatamente añade: «Ya falta poco para que se acabe el tiempo y seamos uno solo... por eso te andaba buscando».[50] En estas dos rayitas se cifra la dialéctica de la soledad. Parece, pues, que ambos autores compartían la misma idea. Paz la escribió en un ensayo y Elena Garro en varios cuentos. Luego veremos que en otras obras de Garro escritas antes de 1968 hay una asombrosa fidelidad a este concepto, y la estructura de los textos está íntimamente ligada a él. En esta coincidencia no descarto un influjo de Paz sobre la escritora mexicana pero, por otro lado, no hay que olvidar que ambos autores pertenecen al mismo país y a la misma generación.[51]

---

[49]E. Garro, *op. cit.*, p. 20.

[50]*Ibid.*, p. 15

[51]En 1965 Joseph Sommers pregunta a Elena Garro de dónde proviene su «manera de tratar el tiempo, o la irrealidad temporal». La escritora no menciona a Octavio Paz, sino que responde lo siguiente: «Tal vez me viene de que en mi casa se hablaba mucho de Einstein y de la relatividad, y de que papá era budista también, entonces el tiempo y el budismo, el tiempo cambia con las religiones, y comentábamos mucho también el tiempo en México, que el tiempo era finito entre los antiguos mexicanos. Pero el tiempo es variable. Pero como decía mi padre, que como éramos ayer, éramos hoy, y éramos mañana, que es como un juego de espejos. Es bastante oriental eso, ¿verdad?, pero coincide mucho con los científicos modernos» («Entrevista con Elena Garro», realizada por J. Sommers el 26 de agosto de 1965, en B. Miller y A. González (eds.), *26 Autoras del México actual*, pp. 205-206.)

### II.1.3. *«¿Qué hora es...?» o el amor que viene del más allá*

En «¿Qué hora es...?» la historia es la siguiente. Durante casi un año, Lucía Mitre se hospeda en un lujoso hotel parisino donde espera pacientemente la llegada de su amante Gabriel Cortina, para quien mantiene reservada la habitación 410. Todos los días pregunta la hora una y otra vez a los empleados del hotel, e insiste en que Gabriel llegará de Londres a las nueve y cuarenta y siete de la noche. Como los días pasan y su amante no llega, se ve obligada, para poder seguir pagando la cuenta del hotel, a vender poco a poco todas sus joyas. La llegada de Gabriel, exactamente a las nueve y cuarenta y siete de la noche, coincide con la muerte de la protagonista.

Lo mismo que Laura Aldama, Lucía está esperando que se gaste el tiempo cronométrico, el de los relojes, para reencontrarse con su amante en el tiempo verdadero, mítico, feliz, que en este caso es el tiempo sin tiempo de la muerte y del amor. Dice al señor Brunier, empleado del hotel y único confidente suyo, que

> el minuto de las nueve y cuarenta y siete llegará cuando hayan pasado estos minutos de piedra con sus enormes ciudades, que están antes del minuto que yo espero. Cuando suene ese instante la ciudad de los pájaros surgirá de este amontonamiento de minutos y de rocas...[52]

Brunier se hace esta pregunta: «¿Cuándo, y cómo, y por qué, había entrado en aquella hermosa dimensión suicida?»[53] La respuesta se halla en el mismo relato que la protagonista dirige a su confidente:

---

[52] E. Garro, «¿Qué hora es...?», en *La semana de colores*, pp. 50-51.
[53] *Ibid.*, p. 53

> Cuando vi las manos de Ignacio y de Emilia acariciándose sobre el mantel, me parecieron las manos desconocidas de personajes desconocidos. En ese momento me fui a vivir a otro palacio, aunque aparentemente seguí durmiendo en el cuarto de la casa de Ignacio. Por las noches después de la visita de mi suegra entraba Gabriel... ¿Usted conoce México? Pues Gabriel es como México, lleno de montañas y de valles inmensos...[54]

Contra el adulterio de su esposo Ignacio, Lucía recurre a un amante imaginario, es decir, al escape psicológico. Al menos esto es lo que sugiere el segmento arriba citado. Algunos empleados del hotel proponen la misma hipótesis. Dice uno de ellos, refiriéndose a Gabriel Cortina: «A lo mejor no existe. A lo mejor ella lo inventó».[55] De este escape psicológico Lucía pasa al escape físico: se fuga de su casa. Toda su estancia en el hotel hay que situarla entonces algún tiempo después de esta fuga. La obra comienza *in medias res*. Lo primero que presenciamos es el último diálogo –con algunas acotaciones de un narrador heterodiegético– entre Lucía y Brunier, diálogo que empieza con la pregunta «¿Qué hora es, señor Brunier?» «Las nueve y cuarenta y cuatro»,[56] responde su confidente. Este segmento concluye con la muerte de la protagonista y es muy breve: dura lo que dura el diálogo entre los dos personajes, los tres minutos que faltan para la muerte de Lucía, tres minutos que a ella le parecen una eternidad: «Faltan todavía tres minutos... ¡qué día tan largo! Ha durado toda la vida.»[57] Inmediatamente después de la muerte de la protagonista, la narración se interrumpe para dar paso a un largo segmento analéptico (ocupa casi toda la obra) que empieza con la llegada de Lucía al hotel y termina muy poco después de su muerte. El último párrafo del cuento refiere el momento en el que Brunier se asoma por última vez al rostro muerto de Lucía.

---

[54] *Ibid.*, p. 54.
[55] *Ibid.*, p. 49.
[56] *Ibid.*, p. 43.
[57] *Ibid.*, p. 43.

Lo primero que debemos preguntarnos es en qué consiste aquí lo sobrenatural. Poco antes de su muerte, Lucía dice a Brunier: «Alguien está entrando en este cuarto... el amor es para este mundo y para el otro.»[58] La frase, ubicada al principio del discurso, cobra plena significación después, cuando ya el lector ha avanzado en la lectura. Y es que en el discurso de Lucía vida y muerte son estados contiguos, y no hay –al igual que en la narración de Laura Aldama– temor ni duda, ni siquiera extrañeza frente a lo sobrenatural. Por el contrario, hay aceptación, certeza, fe en un estado extranatural. La frase antes citada produce inquietud en el lector, porque en ella Lucía sugiere que su amante proviene del más allá. Al señor Gilbert, gerente del hotel, Lucía le provoca escalofrío. Algún tiempo antes de la muerte de la protagonista, había dicho a sus empleados: «¡Por favor! No me hablen de la señora Mitre... Me da escalofríos.»[59]

Además del tiempo mítico en el que amor y muerte van de la mano, está la evocación de otro tiempo: un tiempo que fluye no como el del reloj –«medición espacial del tiempo», dice Paz–,[60] sino intangible como el de la melodía que corre por el tubo de una flauta: tiempo mítico de la infancia, tiempo que las protagonistas de Elena Garro quisieran recuperar. (Laura Aldama no sólo se transforma en india tlaxcalteca, sino también en «la otra niña que fui».) Detrás de las tapias que protegen la niñez de Lucía aguarda agazapada la desdicha, que se origina con el inicio del tiempo cronométrico:

> De niña, señor Brunier, el tiempo corría como la música en las flautas. Entonces no hacía sino jugar, no esperaba. Si los grandes jugáramos, acabaríamos con las piedras adentro del reloj. En ese tiempo el amor estaba afuera de las tapias de mi casa, esperándome como una gran hoguera, toda de oro, y cuando mi padre abrió el

---

[58] *Ibid.*, p. 43.
[59] *Ibid.*, p. 54.
[60] O. Paz, *op. cit.*, p. 188

portón y me dijo: «¡Sal, Lucía!», corrí hacia las llamas: mi vocación era ser salamandra...[61]

Vocación de salamandra, afición al fuego, al amor y a la muerte. Pero, al igual que el frío tritón, Lucía se alimenta del fuego para seguir viviendo «liberada de la hora»,[62] como dice el narrador heterodiegético inmediatamente después de su muerte. Los relojes están llenos de piedras. El tiempo que marcan no fluye; es aparencial, arbitrario, ilusorio: no es más que el desplazamiento de unas manecillas. El único tiempo verdadero, el único que corre es el tiempo mítico. Esta paradoja se encuentra también en *El laberinto de la soledad*. Para Paz, el tiempo mítico es un «manar continuo de un presente fijo». Apenas «el tiempo se divide en ayer, hoy y mañana, en horas, minutos y segundos, el hombre cesa de ser uno con el tiempo, cesa de coincidir con el fluir de la realidad.»[63] Instalada en la medición espacial del tiempo a pesar suyo, Lucía cuenta hasta los minutos que faltan para las nueve y cuarenta y siete de la noche, hora mítica que, como el tiempo de la infancia, coincide con «el fluir de la realidad». Tal vez podamos aplicar otra vez la teoría del derecho y del revés de las cosas. El tiempo cronométrico estaría en el lado derecho y sería aparencial; el tiempo mítico detrás del reloj y sería el único real.

Pero sólo Lucía tiene fe. Los demás personajes dudan y hacen que el lector dude también. Tenemos aquí entonces perspectivas diferentes. El cuento toma un giro inesperado cuando Brunier y Gilbert reciben, «mudos por la sorpresa», a Gabriel Cortina, un apuesto joven con atuendo de tenista. Lo dejan instalarse en el hotel y poco después se dirigen a su habitación para darle la noticia de que Lucía acaba de morir. En el siguiente segmento podemos

---

[61] E. Garro, *op. cit.*, p. 51.
[62] *Ibid.*, p. 43.
[63] O. Paz, *op. cit.*, p. 188

observar el corazón de lo fantástico: un sentimiento de extrañeza ante la inexplicable desaparición del joven tenista:

> Encontraron el cuarto vacío e intacto. Brunier y Gilbert se miraron atónitos, pero recordaron que el cliente no llevaba más equipaje que una raqueta. Buscaron la raqueta sin hallarla. Entonces llamaron a los criados, pero ninguno de ellos había visto al joven que buscaban. Los tres policías revisaron el baño y los armarios. Todo estaba en orden: nadie había entrado en aquella habitación. Perplejos, los cinco hombres bajaron a la administración; tampoco allí, ninguno de los empleados, ni siquiera Ivonne, recordaba la llegada de aquel huésped. La llave del cuarto 410 estaba colgada en el fichero, intocada.[64]

En el cuento hay clara conciencia de la vacilación suscitada por este acontecimiento y a la vez un intento de explicación racional. La palabra «hipótesis», empleada por el narrador heterodiegético, revela esta conciencia. Refiriéndose a Brunier y a Gilbert, dice: «Después de muchas discusiones adoptaron la hipótesis de que habían sido víctimas de una alucinación.»[65] Y a continuación, ambos empleados intentan explicar su 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.[66]

Si la historia concluyera en este punto, el cuento caería en lo que Todorov denomina «fantástico-extraño» («seudofantástico» para Caillois), ya que la vacilación se disipa en virtud de la explicación racional. Pero muy cerca del final, un nuevo acontecimiento mueve el texto hacia lo sobrenatural aceptado: la aparición de la raqueta de Gabriel en el cuarto de Lucía. Para Todorov, el cuento sería entonces, finalmente, «fantástico-maravilloso». Para nosotros es simplemente fantástico. Ciertamente, tanto los personajes (Brunier

---

[64]E. Garro, *op. cit.*, p. 56.
[65]*Ibid.*, p. 56.
[66]*Ibid.*, p. 56.

y Gilbert) como el lector implícito no tienen más remedio que aceptar la existencia objetiva del fantasma. Las pruebas son suficientes: la llegada de Gabriel justo a la hora de la muerte de Lucía, la desaparición inexplicable de éste y, sobre todo, la aparición de la raqueta de tenis, objeto real, tangible que, paradójicamente, acredita lo sobrenatural.

¿Es Gabriel un fantasma o una personificación de la muerte? No sería equivocado suponer que se trata del amante que antes de morir promete a su compañera reunirse con ella en la muerte. Esta interpretación está avalada por las últimas palabras de Lucía: «Alguien está entrando en este cuarto..... el amor es para este mundo y para el otro.» Pero, por otro lado, la coincidencia exacta entre la llegada de Gabriel y la muerte de Lucía, aunque no anula la lectura anterior, puede llevarnos a pensar que se trata de una personificación de la muerte. Ambos motivos –el fantasma y la muerte personificada– están registrados en los inventarios temáticos consignados en el primer capítulo del presente trabajo. En cualquier caso, lo cierto es que Gabriel proviene del más allá y encarna el binomio amor y muerte.

La manera como se estructura la relación entre los personajes es muy frecuente en la obra de Elena Garro. Se trata del triángulo amoroso, lugar común que, gracias a la poética de la escritora, adquiere cualidades artísticas. En «La culpa es de los tlaxcaltecas» y en «¿Qué hora es.....?» esta estructura es casi idéntica. Laura Aldama y Lucía Mitre se oponen a sus esposos Pablo e Ignacio, respectivamente, como se oponen lo mítico y lo real, la imaginación y lo racional, lo femenino y lo masculino. El guerrero azteca y Gabriel Cortina (los amantes) son seres que vienen de otra dimensión a liberar a sus mujeres de la opresión de sus maridos machistas y consentidos por la alcahuetería de sus madres, y se oponen a ellos como se oponen los fantasmas y los humanos, lo ideal y lo real, el verdadero amor y el maltrato. En «Era Mercurio» se invierte la estructura del triángulo amoroso en este sentido: quien debe ser liberado es un

personaje masculino, y quien desempeña la función liberadora es una hermosa mujer. Sin embargo, repito, la liberación en este cuento no llega a efectuarse, tal vez precisamente por tratarse de un personaje masculino.

### II.1.4. *Cuentos sobre la infancia: la irrupción de lo real en un mundo maravilloso*

En *La semana de colores* hay una serie de cuentos donde se conjugan el tema del tiempo y el tema de la infancia: «La semana de colores», «El día que fuimos perros», «Antes de la Guerra de Troya», «El Duende» y «Nuestras vidas son los ríos».[67] En todos ellos las protagonistas son las niñas Leli y Eva y el espacio donde juegan es siempre el mismo: el jardín de una casona provinciana. Los cinco relatos pueden considerarse como variaciones sobre los dos temas mencionados, fundamentales en Elena Garro, y están estructurados sobre la base de las oposiciones *mundo mítico de la infancia/ mundo real de los adultos*, *tiempo mítico/ tiempo cronométrico* y *narración maravillosa/ narración realista*.

No es difícil asociar el mundo de la niñez –que se caracteriza por la libertad imaginativa– con el género maravilloso o con una de sus formas: el cuento de hadas. Esther Seligson ha visto esta relación en los cuentos que ahora nos ocupan: «Para hablar del mundo original de la infancia, Elena Garro ha escogido el lenguaje de la poesía, el tono visionario de los cuentos de hadas y el misterio de los relatos que las nanas susurran junto a las cunas.»[68] La observación me parece correcta, pero no hay que olvidar el lado realista de estos cuentos –cargado de violencia y a veces hasta de sexo– que impide una total asimilación al género maravilloso. Tal vez esté de más aclarar que los

---

[67]Analizo en este trabajo sólo los tres primeros cuentos mencionados, porque muestran con mayor claridad la tesis que a continuación expongo sobre esta serie de cuentos

[68]E. Seligson, «In illo tempore (Aproximación a la obra de Elena Garro)», en *La fugacidad como método de escritura*, p. 28.

cuentos de Elena Garro sobre la infancia no son cuentos para niños –no lo es ningún relato fantástico propiamente dicho–, y su génesis está emparentada no sólo con el cuento de hadas, sino también con la infancia de la escritora.

A excepción de «La semana de colores» –cuento en el que la vacilación está representada en el texto– no se trata aquí de relatos con vacilación en torno a lo sobrenatural: el lector sabe desde el principio, aun cuando el texto no lo explicite, que se lo ha introducido en el mundo imaginario de las niñas. Pero de todos modos permanece la oposición real/irreal sobre la que se construye lo fantástico. Y es que lo que pasa por la imaginación de las niñas no es lo que podría suceder en la realidad: ellas imaginan cosas imposibles o irreales.

Otro punto importante es que Garro invierte en estos cuentos la sintaxis convencional de la literatura fantástica, sintaxis que suele describir *primero* un mundo aparentemente real, similar al del lector empírico, para *luego*, mediante la irrupción de un acontecimiento sobrenatural, poner en tela de juicio el código realista que rige en dicho mundo. Es difícil desligar el relato fantástico de esta sintaxis; hay un sinnúmero de ejemplos que la confirman.[69] En los cuentos de Garro sobre la infancia se trata, por el contrario, de una terrible intrusión de lo real en un mundo aparentemente maravilloso o mítico. Esta inversión tan peculiar se relaciona con el paso simbólico de la infancia a la adultez, y es posible ver en cada cuento una especie de iniciación. Es siempre la irrupción de un hecho real y atroz –sobre todo la muerte– lo que expulsa para siempre a las niñas de su jardín edénico. Este exilio simbólico, esta conciencia de un orden real y amenazante que está del otro lado de las tapias del jardín, da un golpe fatal a la imaginación de las protagonistas. Otra vez vemos que en Elena Garro, contrariamente a lo que se observa por lo regular en la literatura fantástica, lo irreal tiene un sentido positivo y la realidad un sentido negativo.

---

[69]Sobre el aspecto sintáctico de la literatura fantástica, véase T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, pp. 71-74.

«El día que fuimos perros» ilustra muy bien lo que venimos exponiendo. Desde la primera oración (incluso desde el título) el texto parece situarse en el ámbito de la fábula, de lo maravilloso. Leli inicia su relato de la siguiente manera:

> El día que fuimos perros no fue un día cualquiera, aunque empezó como todos los días. Despertamos a las seis de la mañana y supimos que era un día con dos días adentro. Echada boca arriba, Eva abrió los ojos y, sin cambiar de postura, miró a un día y miró al otro.[70]

Huyendo del calor de agosto, los padres de Leli y Eva deciden pasar las vacaciones en la ciudad de México y dejan a las niñas al cuidado de los sirvientes, personajes que debido a su cultura popular se asocian en la obra de Elena Garro –como luego veremos más detenidamente– con la fe en estados extranaturales. La ausencia de los padres, del orden racional, propicia la metamorfosis de las protagonistas, la entrada en un mundo maravilloso, temible también como puede serlo el mundo de los cuentos de hadas. Transformadas Leli y Eva en los perros Cristo y Buda, respectivamente, quedan instaladas en su día junto a su perro Toni, un día sin tiempo desde el cual pueden observar el día de la casa, el día real que transcurre paralelo: «La casa estaba lejos, metida en su otro día. Las campanadas del reloj de la iglesia no indicaban nada.»[71] Las niñas están, pues, en el tiempo mítico de la infancia, tiempo que contrasta vivamente con el tiempo cronométrico representado por las campanadas del reloj.

Pero, de pronto, una detonación que viene de la tarde real, del tiempo cronométrico, irrumpe en el mundo encantado y los tres perros se ponen a observar curiosos la lucha a muerte entre dos hombres que se hallan tras las

---

[70] E. Garro, «El día que fuimos perros», en *La semana de colores*, p. 73.
[71] *Ibid.*, p. 76.

tapias del jardín. Leli cede la voz a un narrador heterodiegético que, desde la perspectiva de las niñas, se encarga de referir el espantoso crimen:

> Los hombres se quejaban en el otro día: «¡Ya vas a ver!»... «¡Ajay! ¡Hijo de la chingada!»... Sus voces sofocadas venían desde muy lejos. Uno detuvo la mano del que llevaba la pistola y con la mano libre le tatuó el pecho con su cuchillo. Estaba abrazado al cuerpo del otro y, como si las fuerzas no le alcanzaran, se deslizaba hacia el suelo en el abrazo. El hombre de la pistola la aguantaba firme, de pie en la tarde esplendorosa. Su camisa y los pantalones blancos se llenaron de sangre. Con un movimiento liberó su mano presa y puso la pistola en la mitad de la frente de su enemigo arrodillado. Un ruido seco partió en dos a la otra tarde, y abrió un agujerito en la frente del hombre arrodillado. El hombre cayó boca arriba y miró al cielo con fijeza.[72]

La cita es un ejemplo de la narración realista o del lado realista de este cuento, y contrasta con la cita anterior, que tiende a asimilarse a la narración maravillosa. El terrible incidente queda grabado para siempre en la mente de las niñas y borra por completo el día de los perros. Desaparece el encantamiento, la imaginación, el tiempo mítico de la infancia y también la narración maravillosa. Hacia el final del cuento, cuando al día siguiente despiertan las niñas, volvemos a escuchar la voz de Leli. El mundo ha perdido ahora toda su magia, como cuando despertamos de un ensueño: «En el sueño, sin darnos cuenta, pasamos de un día al otro y perdimos el día en que fuimos perros.»[73]

El relato de Leli entraña una doble focalización. Este fenómeno está ligado a las oposiciones sobre las cuales se estructura la obra. Lo maravilloso se percibe como tal porque está visto a través de los ojos de las niñas. Pero ésta no es la única conciencia que aquí interviene. Está también la del adulto; es decir, la de quien se sitúa mucho tiempo después del momento en el que ocurren los acontecimientos. La distancia temporal produce una especie de desdoblamiento: el «yo» narrado es Leli-niña y Eva-niña; el «yo» que narra es

---

[72] *Ibid.*, p. 77.
[73] *Ibid.*, p. 80.

Leli-adulta.[74] Y es que la focalización interna no impide que sintamos la presencia de un focalizador externo. Hacia el principio del cuento se lee esta reflexión: «¿Por qué no nos habíamos ido a México? Todavía no lo sé.»[75] El adverbio de tiempo («todavía») indica que existe cierta distancia temporal entre el acto de narrar y lo narrado. Aunque no vemos crecer a las niñas (la duración de la historia no lo permite) sabemos que hacia el final opera un cambio de conciencia: se pasa de la conciencia del niño a la conciencia del adulto. Es la perspectiva de Leli-adulta la que está presente cuando hacia el final del cuento dice «pasamos de un día al otro y perdimos el día en que fuimos perros.» Esta perspectiva es constante en todos los cuentos de Garro sobre la infancia. Se trata de una mirada nostálgica hacia un pasado feliz, mirada que no se limita a esta serie de cuentos; se halla incluso en obras cuyo tema central no es la infancia. La encontramos, por ejemplo, en Laura Aldama, en Lucía Mitre, en Julia Andrade *(Los recuerdos del porvenir)*, en Verónica *(Reencuentro de personajes)*, en la Clara de cincuenta años en el drama «La señora en su balcón». En todos estos personajes femeninos se nota la misma preocupación por recuperar la infancia, así como la intención de contraponerla a la madurez desde la cual se relata.

El tema de la infancia aparece también en la carta que Elena Garro dirige a Emmanuel Carballo el 29 de marzo de 1980. Entre la carta y los cuentos

---

[74]Este fenómeno de doble focalización, que se da a menudo en la narración homodiegética, está muy bien estudiado por Luz Aurora Pimentel. La autora lo ilustra con *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad: «Hemos venido insistiendo en que Marlow, como narrador, focaliza su «yo» en el momento de la experiencia. Y es que las cosas no son tan sencillas como parecen, pues si bien es innegable que un narrador en primera persona no puede focalizar más que su propia conciencia, ese narrador tiene, sin embargo, la opción de cambiar la *perspectiva temporal y cognitiva*, desplazándose en el tiempo, ubicándose en distintos momentos de su devenir existencial como persona. Porque si desde el punto de vista existencial un narrador en primera persona y el personaje objeto de su narración son la misma *persona*, desde el punto de vista narrativo sus funciones son distintas: *diegética* y *vocal*; es decir, el narrador puede focalizar su «yo» narrado o su «yo» que narra. De ahí que, incluso en un relato en primera persona, la perspectiva pueda ser narratorial (centrada en el «yo» que narra) o figural (centrada en el «yo» narrado) [...] Marlow regresa una y otra vez a su posición como narrador para hacer patente el conocimiento que tiene hoy, frente a la ignorancia de entonces». (L. A. Pimentel, *El relato en perspectiva* [...], p. 109.)

[75]E. Garro, *op. cit.*, p. 73.

sobre la infancia no es posible establecer coincidencias en el nivel anecdótico. Sin embargo, la escritora evoca en ellos un ambiente muy parecido al que describe en el breve texto autobiográfico. En los cuentos vemos, al igual que en la carta, una casa, un jardín, un pueblo e incluso los mismos personajes: su padre Antonio, el tío Boni, su hermana Estrellita Garro, los sirvientes Candelaria, Rutilio, Tefa, Fili, Ceferina y hasta su perro Toni. Además, Leli (o Lelinca) era el apodo de Elena Garro, y es probable que Eva se derive de Deva, que a su vez se deriva de Devaki, nombre de una de las hermanas de la escritora. Pero, en los cuentos, la autora no parece estar tan interesada en las anécdotas reales, sino más bien en el recurso a la imaginación y a lo maravilloso para ennoblecer un pasado que recuerda como la época más feliz de su vida. Dice a Carballo en la carta antes mencionada: «Me preguntas: "¿Crees en la felicidad?" Sí, porque la practiqué en la infancia.»[76] El hecho de que la carta se detenga mucho más en la infancia y deje muy poco espacio para la adultez, demuestra quizá la importancia que la autora confiere a su infancia. Que Elena Garro fuese tan feliz durante su infancia, es algo difícil de corroborar. Esa tarea atañe más al biógrafo que al crítico. De lo que sí podemos estar seguros es de que el contraste entre la infancia y la adultez está presente en su breve autobiografía y ficcionalizado en los cuentos que ahora nos ocupan, que pueden verse como un homenaje a su propia infancia y a las «personas reales» que en ellos aparecen.

Por otra parte, parece que este homenaje se combina con las ideas que compartían Elena Garro y Octavio Paz. Es posible ver también en el cuento «Antes de la Guerra de Troya» una especie de ficcionalización de «La dialéctica de la soledad». El texto comienza situándonos en un mundo donde Leli y Eva

---

[76]Carta de Elena Garro a Emmanuel Carballo, fechada el 29 de marzo de 1980, en E. Carballo, «Elena Garro», en *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 476.

aparecen como personajes indiferenciados e integrados a una suerte de unidad mítica:

> Antes de la Guerra de Troya los días se tocaban con los dedos y yo los caminaba con facilidad. El cielo era tangible. Nada escapaba de mi mano y yo formaba parte de este mundo. Eva y yo éramos una.[77]

Esta vez lo que rompe la unidad edénica no es una lucha real, como la que libran los hombres en el cuento anterior, sino una guerra «vivida» a través de la lectura que llevan a cabo las niñas de un libro que su madre les tiene prohibido leer: *La Ilíada*. Pero en ambos casos el efecto es el mismo. La guerra y la conciencia sobre la muerte y lo real provocan una escisión dolorosa. Leli y Eva se separan una de la otra. El mundo se fragmenta y se distancia de ellas. Y es que Leli se identifica con Héctor y Eva con Aquiles. (En *Los recuerdos del porvenir* veremos que la separación entre los hermanos está simbolizada por el juego en el cual Nicolás representa a Roma e Isabel a Cartago.) La guerra, aun la que se asocia con la leyenda y el mito, es sentida por las protagonistas como un hecho terriblemente real. Después de la lectura de *La Ilíada* nace la concepción del tiempo cronométrico la cual no es –dice Paz– «una aprehensión inmediata del fluir de la realidad, sino una racionalización del transcurrir.»[78] El tiempo interior, primigenio, cede su lugar al tiempo racional, al tiempo de los adultos. Por eso dice Leli que «los días empezaron a separarse los unos de los otros. Después, los días se separaron de las noches.»[79] De esta medición espacial del tiempo nace un sentimiento de extrañeza y de soledad:

> Y con Héctor empecé a conocer el mundo a solas. El mundo a solas, únicamente era sensaciones. Me separé de mis pasos y los oí retumbar solitarios en el

---

[77]E. Garro, «Antes de la Guerra de Troya», en *La semana de colores*, p. 81.
[78]O. Paz, *op. cit.*, p. 189.
[79]E. Garro, *op. cit.*, p. 85.

corredor. Me dolía el pecho. El olor de la vainilla ya no era la vainilla, sino vibraciones. El viento del Cañón de la Mano se apartó de la voz de Candelaria. Yo no tocaba nada, estaba fuera del mundo.[80]

También el lenguaje pierde su magia. Las palabras se separan de las cosas que éstas designan. Dice Leli: «las palabras fueron inútiles, porque también ellas se habían separado de su contenido»,[81] reflexión cuyo lenguaje pertenece más a Leli-adulta que a Leli-niña. Sobre el lenguaje del niño, Paz señala lo siguiente: «No hay distancia entre el nombre y la cosa y pronunciar una palabra es poner en movimiento a la realidad que designa.»[82] Y añade:

El niño, por virtud de la magia, crea un mundo a su imagen y resuelve así su soledad. Vuelve a ser uno con el ambiente. El conflicto renace cuando el niño deja de creer en el poder de sus palabras o de sus gestos.[83]

Pero la soledad produce un desesperado deseo de unidad. Saberse solo conlleva la búsqueda del «otro». El amor es el único sentimiento capaz de conducir al reencuentro con el prójimo, a un estado original donde todo está unido. He aquí la dialéctica de la soledad en boca de Leli:

Y también queríamos a nuestras manos como a otras personas, tan extrañas como nosotras o tan irreales como los árboles, los patios, la cocina. Perdíamos cuerpo y el mundo había perdido cuerpo. Por eso nos amábamos, con el amor desesperado de los fantasmas.[84]

Nótese la inversión producida. Al principio «los días se tocaban con la punta de los dedos» y el cielo era «tangible». Pero ahora lo tangible, lo real, las cosas que verdaderamente pertenecen a este mundo, pierden consistencia, se

---

[80] *Ibid.*, p. 86.
[81] *Ibid.*, p. 86.
[82] O. Paz, *op. cit.*, p. 182.
[83] *Ibid.*, p. 183.
[84] E. Garro, *op. cit.*, p. 87

vuelven *como* irreales y las niñas se ven a sí mismas como solitarios fantasmas. Incluso las manos se separan del cuerpo y se vuelven extrañas. Así, el cuento postula primero la realidad de lo imaginario y luego la irrealidad de lo real. Aquí lo problemático no es lo irreal o lo sobrenatural, como ocurre normalmente en la literatura fantástica, sino lo real.

De los cuentos sobre la infancia, «La semana de colores» es el que más se aproxima al género fantástico propiamente dicho. En los otros relatos que componen esta serie lo maravilloso permanece siempre –como he indicado anteriormente– en el terreno de la imaginación. Aquí, en cambio, el lector tiende a aceptar lo sobrenatural como parte del mundo «real» en el que se mueven los personajes. Por otra parte, «La semana de colores» comienza a introducirnos en el próximo tema que estudiaremos en el presente trabajo: las creencias populares. El mundo interior de Leli y Eva se ve influido por los actos de don Flor, el brujo del pueblo, e incluso por el pensamiento rústico de Candelaria, Tefa y Rutilio, sirvientes que pueblan el mundo en el que se desarrollan estos cuentos sobre la infancia. No obstante, he preferido ubicar el cuento en el tema de la infancia, precisamente porque las protagonistas son las niñas Leli y Eva. En la otra serie de cuentos veremos que los personajes que se asocian con las creencias populares pasan a un primer plano.

En «La semana de colores», Leli y Eva escapan de su casa todos los días para observar desde una colina a don Flor tejiendo canastas y platicando con los Días en el patio de su casa redonda. Los siete días de la semana son las siete mujeres de don Flor, y cada una viste uno de los siete colores del arco iris. Además, cada día representa uno de los siete pecados capitales.

Los días no se presentan ante don Flor según el orden normal. Cuenta un narrador heterodiegético: «A veces la semana estaba incompleta y don Flor platicaba sólo con el Miércoles y el Domingo. A veces estaba cuatro veces

seguidas con el Lunes.»[85] Esta imagen maravillosa que observan Leli y Eva desde la colina, en la que aparecen los días personificados o encantados por el poder del brujo, induce a las niñas a alterar el orden de los días reales. Este desorden temporal se opone al orden que les enseña su padre: «Las semanas no se sucedían en el orden que creía su padre. Podían suceder tres domingos juntos o cuatro lunes seguidos.»[86] Una vez más lo fantástico se relaciona con esta oposición, explícita en siguiente diálogo:

> –Papá, ¿qué día es hoy?
> –Domingo.
> –Eso dice el calendario de la guitarrita, pero no es cierto.
> –Eso dice el calendario, porque eso debe decir. Hay un orden, y los días son parte de ese orden.[87]

A la semana de colores el padre de las niñas opone la Semana Santa del catolicismo, cuyos días son blancos y se suceden cronológicamente:

> Su padre les explicó que los días eran blancos y que la única semana era la Semana Santa: Domingo de Ramos, Lunes Santo, Martes Santo, Miércoles Santo, Jueves Santo, Viernes de Dolores, Sábado de Gloria y Domingo de Resurrección.[88]

Trastocar el orden de los días es la forma que toma aquí la poética del revés de las cosas; equivale a leer al revés y a hablar el idioma privado que sólo Elena Garro y su hermana Deva comprendían cuando eran niñas. En «La semana de colores» se observa la misma irreverencia y rebeldía frente al orden «racional» impuesto por los adultos; también la misma ausencia de remordimiento. Según cuenta la escritora en su breve autobiografía (la carta del 29 de marzo de 1980 dirigida a Emmanuel Carballo), sus padres y las monjas

---

[85] E. Garro, «La semana de colores», en *La semana de colores*, p. 61.
[86] *Ibid.*, p. 59.
[87] *Ibid.*, p. 60.
[88] *Ibid.*, p. 71.

teresianas se escandalizaban ante la transgresión al lenguaje, porque para ellos ésta constituía una ofensa a Dios. «Ofendes a Dios», decían las monjas a Elena Garro y, después de amonestaciones y castigos, su padre le preguntaba preocupado: «¿No tienes remordimientos?», pregunta que se repetiría años después y que encontraría siempre la misma respuesta: «todavía no los tengo.»[89] Este pasaje es análogo al segmento en el que Candelaria reprende a las niñas por haber escapado a la colina para espiar a don Flor y por confundir el orden de los días:

> –Nuestro Señor Jesucristo les va a sacar los ojos, por mirar lo que no deben mirar.
>
> –Nuestro Señor Jesucristo no nos da miedo.
>
> –¿Qué dicen, perversas? ¿Tampoco les da miedo equivocar los días?
>
> No contestaron, siguieron comiendo bizcochos. También Nuestro Señor podía equivocarse y haber dicho mal los días. Imposible que lo supiera todo.[90]

Los orígenes de la disidencia que recorre las páginas de Elena Garro parece hallarse en la infancia de la escritora y en estos primeros cuentos que la ficcionalizan. No sin razón Luis Enrique Ramírez ha intitulado *La ingobernable* [...] su libro sobre Elena Garro.[91] Leli se convertirá en Lelinca en el libro de cuentos *Andamos huyendo Lola* (1980), desertora esta vez no del orden exigido por su padre, sino de su país.

Volvamos a «La semana de colores». Cambiar el orden de los días es al principio un juego que divierte a las niñas. Pero este juego maravilloso empieza a volverse fantástico y terrorífico cuando Leli y Eva entran en la casa de don Flor. Éste les muestra las habitaciones de los Días, vacías porque

---

[89]Carta de Elena Garro a Emmanuel Carballo, fechada el 29 de marzo de 1980, en E. Carballo, *op. cit.*, p. 480.

[90]E. Garro, «La semana de colores», en *La semana de colores*, p. 62.

[91]Para los que quieran saber más acerca de la vida de Elena Garro, recomiendo no sólo la carta a Emmanuel Carballo que he venido citando; también el libro de Luis Enrique Ramírez que acabo de mencionar y cuyo título completo es *La ingobernable. Encuentros y desencuentros con Elena Garro*. Véase asimismo P. Rosas Lopátegui, *Yo sólo soy memoria. Biografía visual de Elena Garro*.

supuestamente éstos se han ido a la feria de Teloloapan. Él les habla, de modo indirecto, de las relaciones sexuales que tiene con sus siete mujeres y de sus intentos infructuosos de «acomodarle» a cada una la virtud opuesta al pecado que encarnan. Además, cuenta cómo castiga a los respectivos Días en que «van a correr su suerte» las gentes de la ciudad de México que le piden consulta. Las niñas presienten que la abolición del tiempo –desordenar los días equivale a fin de cuentas a abolir el tiempo– no es sino el tiempo de la muerte. De hecho, el lector, quien en este caso sabe más que los personajes, infiere que don Flor ha muerto poco antes de la visita de las protagonistas y que, por ende, éstas conversan con su espíritu. La siguiente cita habla incluso de un polvo amarillo que cae de unas flores. Para el lector, probablemente se trata de una flor llamada cempasúchitl, símbolo de la muerte en la cultura mexicana:

> De las flores llovía un polvo amarillo y don Flor estaba solo, tumbado en el patio de su casa. No había ni un solo día. Se había acabado la semana. Evita y Leli quisieron volver a su casa. Pero la tarde roja giró alrededor de ellas y continuaron sentadas en la tierra ardiente, mirando el patio abandonado de los Días, y a don Flor derribado en el suelo, mirando inmóvil el cielo.[92]

Después de esta visión, las niñas bajan a conversar con don Flor sin saber que en realidad está muerto. La muerte es aquí algo apenas presentido o entrevisto, un sentimiento que ni siquiera puede verbalizarse. Tal vez por esta razón la escritora ha elegido la narración heterodiegética. Pensemos en «El día que fuimos perros»: no parece casual el hecho de que se interrumpa la narración de Leli y sea una narrador heterodiegético el relator del homicidio. El punto culminante del cuento que ahora nos ocupa, la resquebrajadura del universo infantil, reside en la pregunta tantas veces repetida por don Flor y en

---

[92]E. Garro, *op. cit.*, p 63.

la respuesta diferida por parte de las niñas: «¿Cuál es el día que quieren ver en sangre?»,[93] pregunta que se refiere al día de la muerte de Leli y Eva.

Hay cierta la vacilación inscrita en el texto. Rutilio no parece estar totalmente convencido de que las niñas hayan hablado con don Flor:

> Eso se dice, que fueron ustedes las que dejaron la puerta abierta. Salía tanta pestilencia, que los arrieros, al pasar por allí, la notaron, se metieron hasta el patio y allí lo hallaron tirado en el mero centro. Dicen que fueron las mujeres las que lo mataron, porque la Semana desapareció... ¿Están seguras de que les habló?... Dicen que murió hace varios días...[94]

Rutilio vacila entre la aceptación de que Leli y Eva estuvieron conversando con un fantasma y una explicación racional: la conversación es producto de la imaginación de las niñas. La vacilación se observa también en la conciencia de ellas. La experiencia en la casa redonda de don Flor y el tiempo cronológico que propone (que impone) su padre dejan a las protagonistas en la indecisión. Para ellas, ya no es posible saber cuál de los dos órdenes es el real. Dice Candelaria: «Ya se quedaron como pájaros locos, brincando de la Semana Santa a la Semana de Colores encerrada en la casa de don Flor».[95] Pero el lector implícito no vacila junto con el sirviente ni se confunde junto con las niñas, sino que acepta lo sobrenatural como parte del mundo narrado. Y es que lo sobrenatural –el fantasma de don Flor, su poder, los días convertidos en mujeres, el desorden temporal– está autentificado por la voz del narrador. Una vez más debo advertir que esta aceptación no implica que lo sobrenatural no sea problemático. Los hechos sobrenaturales aquí relatados son sumamente problemáticos porque el mundo narrado, que es supuestamente el mundo real del lector, *no debería admitirlos*.

---

[93] *Ibid.*, p. 71.
[94] *Ibid.*, p. 72.
[95] *Ibid.*, p. 72.

En lo concerniente a los personajes, puede decirse que su caracterización se relaciona con el sistema de elementos opuestos que se verifica en todo texto fantástico. El padre de las protagonistas representa el orden racional y la religión católica impuesta por la clase dominante. En los sirvientes y en don Flor se cifran las creencias del pueblo en los poderes sobrenaturales de brujos y chamanes. Rutilio duda acerca de la conversación entre las niñas y don Flor, pero no duda acerca de los poderes de don Flor ni de lo que la gente dice que sucede en su casa. Para él, lo sobrenatural forma parte de su mundo: «Dicen que fueron las mujeres las que lo mataron, porque la Semana desapareció». «Dicen» representa la voz de los que tienen fe en las creencias populares. El cuento comienza con esta confidencia de Candelaria a Tefa, confidencia que Eva escucha con tanta curiosidad que decide, junto con Leli, visitar la casa del brujo: «Don Flor le pegó al Domingo hasta sacarle sangre y el Viernes salió morado en la golpiza.»[96] Don Flor y los sirvientes pertenecen a un mundo donde lo real y lo maravilloso se toman de la mano.

Entre el orden y el desorden, entre lo blanco y lo que tiene color, están Leli y Eva, desteñidas como Laura Aldama, blancas y rubias como la propia escritora. En «La semana de colores» se observa la imposibilidad de satisfacer este deseo: el de ser como los que tienen la piel oscura y vestidos de colores. Dice el narrador que «Una tarde don Flor se acercó al Jueves, que tejía un ixtle blanco y le puso en la punta de la trenza negra, una flor naranja de nopal. La flor era del color de su vestido.»[97] El deseo de Leli y Eva, provocado por la belleza del Jueves, es muy similar al de Laura Aldama: «¡Lástima que no tengamos trenzas negras!»[98]

---

[96] *Ibid.*, p. 59.
[97] *Ibid.*, p. 62.
[98] *Ibid.*, p. 62.

### II.1.5. *Las creencias populares (aparecidos y endemoniados)*

Al parecer, el cuento fantástico tiene sus orígenes en el cuento popular. Este pasaje de lo popular a lo literario es notorio en esta otra serie de cuentos de *La semana de colores*: «El robo de Tiztla», «El anillo», «Perfecto Luna» y «El árbol». Parece (es difícil demostrarlo) que Elena Garro se propuso transcribir –añadiendo desde luego la imaginación que la caracteriza– historias y leyendas que contaban por las noches en torno al fogón los sirvientes de su casa provinciana en Iguala (estado de Guerrero). Los mismos cuentos sobre la infancia que ya estudiamos nos hacen imaginar las historias que llegan a Leli y a Eva desde el círculo de criados: «El fogón con las cenizas encendidas, Candelaria, Rutilio, los cantos y las brujas, pasaban delante de los ojos de los perros, como figuras proyectadas en un tiempo ajeno.»[99] En este sentido, Garro regresa a los orígenes del género fantástico, puesto que los primeros textos de este tipo de literatura –como *El diablo enamorado* (1772) de Jacques Cazotte o los cuentos de *Infernaliana* (1822) de Nodier– no son sino traducciones, a la ficción literaria, de creencias populares transmitidas oralmente (diabolismo, ocultismo, etcétera).[100] A diferencia de la narración folklórica, la forma culta va dirigida a un público culto que, aun cuando no acredite lo sobrenatural, disfruta de su misterio y del arte con que se relata. Señala Walter Mignolo que:

> Lo fantástico literario, en su forma más general, resulta de la asimilación a una práctica disciplinaria, de narraciones sociales cuya función es la de simbolizar la actitud y el sentimiento del hombre frente a lo desconocido, a lo extraño, al misterio. Las narraciones sociales no-literarias, en la creación literaria sufren un proceso de

---

[99] E. Garro, «El día que fuimos perros», en *La semana de colores*, p. 79.

[100] Tal vez deba aclarar que considero fantásticos y no maravillosos los ejemplos que acabo de consignar. Y es que en ambos libros los fenómenos sobrenaturales no se dan por descontados, como en la literatura maravillosa, sino que ocurren en un mundo supuestamente real que se resiste a admitirlos.

*estilización* que las hace aptas para un público educado que espera –además del misterio– su versión ficcional-literaria.[101]

«El robo de Tiztla» ilustra la prosapia popular de esta serie de cuentos. El relato entraña, por un lado, la visión de los sirvientes –personajes antes apenas esbozados que ahora tienen un papel protagónico– en torno a lo sobrenatural; por otro lado, está la perspectiva del narrador, cuya intención primordial es explicar el acontecimiento sobrenatural que los sirvientes refieren al jefe de la policía de Tiztla. El texto comienza caracterizando a los habitantes del pueblo como gente que tiene la imaginación fácil. Esta cualidad se opone al escepticismo de los capitalinos:

> Un continuo «¡au!» «¡ae!» «¡au!», incendia la imaginación. Los campos se llenan de demonios, que de cuando en cuando irrumpen en la ciudad para meterse en los ojos de los hombres. Las gentes duermen alertas en sus hamacas. El rumor incesante los adormece, mientras el mal, en forma de alimañas y cuchillos, los espía. Duermen oyendo muchas cosas que las gentes de la capital no han oído nunca.[102]

Y es que estos cuentos se estructuran sobre la oposición *campo/ciudad* que Garro trae a colación en una entrevista con Joseph Sommers, realizada un año después de la publicación del libro que nos ocupa. Señala la escritora que en México hay una dualidad, un abismo entre el mexicano de la ciudad y el mexicano del campo, el cual vive en una «realidad mágica» donde «se aparecen fantasmas todos los días, en donde todo es mágico.»[103] La autora habla aquí de una «realidad mágica» extraliteraria, y es muy probable que estuviese convencida de que estaba haciendo realismo mágico. No obstante, sigo insistiendo en que el término de «literatura fantástica» es más apropiado para

---

[101]W. Mignolo, *Literatura fantástica y realismo maravilloso*, p. 5.

[102]E. Garro, «El robo de Tiztla», en *La semana de colores*, p. 89.

[103]Entrevista realizada por J. Sommers el 26 de agosto de 1965, en B. Miller y A. González (eds.), *26 Autoras del México actual*, p. 209.

caracterizar el arte de Elena Garro, a pesar de que, hasta donde sé, ni siquiera ella misma lo empleó alguna vez respecto de su literatura.[104]

En «El robo de Tiztla», desde la perspectiva de los sirvientes interrogados por la policía y de los curiosos del pueblo, un grupo de demonios, u hombres poseídos por el demonio, invaden el patio de la casa donde vive Evita con sus padres. Entran en el bodegón, destrozan los costales de maíz y las plantas del patio, pero no roban nada. Ante lo extraño del suceso, las gentes del pueblo imaginan al principio que se trata de enemigos de don Antonio, el señor de la casa. Pero esta hipótesis se transforma muy pronto en una hipótesis sobrenatural: los enemigos de don Antonio se vuelven cada vez más extraños, hasta que finalmente toman la forma de demonios. Para los testigos, esto explica por qué Evita se negó a decir lo que vio y por qué la sirvienta Lorenza perdió el habla:

> El acta relataba todas las formas extravagantes que adoptaron los demonios esa noche memorable, cómo destruyeron un pabellón y un jardín y «la ronda del fuego infernal» que hicieron. La sirvienta Lorenza Varela perdió el habla a causa de lo que presenció esa noche, lo cual prueba que fue algo del otro mundo, ya que nunca se pudo saber qué fue lo que la hizo quedar muda.[105]

---

[104]En 1991 dice Elena Garro a Luis Enrique Ramírez: «Mira, *Matarazo* lo escribí porque ya estoy ¡harta! de que me digan realismo mágico. Porque ha habido tanto realismo mágico en estos últimos años, y es tan horrendo... Una señora que levanta los brazos y le salen 40 pájaros y luego ella se va volando. Todo eso son... ¡pendejadas!» [...]. Y nomás por no estar entre esa banda de pendejos yo no vuelvo a escribir nunca nada mágico. Ya me harté del realismo mágico. Han echado a perder toda la posibilidad de novela en América Latina con tanto realismo y tanta magia. Por eso escribí *Y Matarazo no llamó...* que es realista, puramente realista. Escribir realista te exige más disciplina. En *Los recuerdos del porvenir* Isabel termina convertida en piedra, pero eso es real, porque en Guerrero hay montón de gente que se convierte en piedra. «Que fulanita andaba en malos pasos y en una de esas quedó hecha piedra», cuentan, y yo lo creo. Pero no es magia, es más que magia.» (Entrevista realizada por L. E. Ramírez, «Elena Garro: Evocaciones de la novelista errante», en *El financiero*, México, 20 de diciembre de 1991, p. 61; también en L. E. Ramírez, *La ingobernable* [...], p. 134). Por lo visto, Elena Garro creía en un realismo mágico real y rechazaba el realismo mágico literario. Al menos esto es lo que he podido sacar en claro de esta declaración. Por lo demás, es cierto que *Y Matarazo no llamó...* (1989) es una novela realista, es decir, una novela desprovista de acontecimientos sobrenaturales.

[105]E. Garro, «El robo de Tiztla», en *La semana de colores*, pp. 97-98.

La madre de Lorenza, bruja de cierto renombre, mata a un conejo en el patio de la casa de Evita y pronuncia unas palabras mágicas untándose cenizas en sus trenzas. Desde entonces Lorenza pudo hablar con lengua de conejo, pero sólo lograba hablar suspirando, debido al tamaño reducido de su nueva lengua.

Ahora bien, hacia la mitad del relato, el narrador, que en todo momento el lector había tomado por heterodiegético, dice «yo» y se dispone a contar lo que verdaderamente ocurrió. Evita abandona el punto de vista de los sirvientes y de las gentes del pueblo y asume el punto de vista del adulto que cuenta mucho tiempo después de los acontecimientos: «El misterio quedó encerrado en la mudez de Lorenza y en el silencio de Evita. Hoy, muchos años después, Evita, que soy yo, se decide a decir la verdad sobre el robo de Tiztla.»[106] Según la nueva versión de los hechos, Evita quiso impresionar a Lorenza contándole del supuesto oro que su padre guardaba en el bodegón. Ésta lleva la noticia a su novio Julián quien, junto con sus secuaces, lleva a cabo el «robo». El acto de vandalismo en el jardín es consecuencia de saberse engañados, pues no había en el bodegón ningún oro. La mudez de Lorenza es la excusa para evitar el interrogatorio del jefe de la policía. Se trata, pues, del tipo de relato fantástico que Todorov llama «fantástico-extraño» y Caillois «seudofantástico». Demonios evanescentes, sólo duran lo que dura el relato focalizado de Evita-niña.

Lo importante aquí es, a mi juicio, que la escritora cede la voz y la visión a los de abajo. A los sirvientes se les da la oportunidad de contar lo que presenciaron, de expresar sus sentimientos y su visión de mundo. Son ahora los pobres los verdaderos protagonistas de estos cuentos, y sus actos «perversos» son referidos muchas veces con humor. Y es que, como ya habíamos visto, para Elena Garro la cultura mexicana entraña estas dos visiones de mundo

---

[106] *Ibid.*, p. 98.

opuestas: una realista, citadina y otra rústica, sobrenatural, mágica. Dar voz al pueblo tiene una función ideológica: rescatarlo de la marginación y el olvido por parte de la clase dominante, de un gobierno centralizado en la capital y aun de la literatura. Luego veremos este afán en *Los recuerdos del porvenir*, novela contada por un «yo» colectivo: el pueblo de Ixtepec.

Pero Garro no sólo hace protagonistas y concede la voz al campesino y a las gentes del pueblo, sino también –lo mismo que Rulfo en *Pedro Páramo* y en «Luvina»– al fantasma. Tradicionalmente éste se ha caracterizado por su silencio. De acuerdo con Rosalba Campra, el texto fantástico, cuando refiere la voz del fantasma, lo hace por lo general a través de una voz humana (la del protagonista) o de un narrador heterodiegético.[107] En efecto, no abundan mucho los testimonios de fantasmas. Lo que ha prevalecido en el género es la imposibilidad de escuchar la palabra del «otro». Éste, histórica y ficcionalmente, «resulta afásico para los que lo juzgan a partir de la propia realidad.»[108] Sin embargo, parece que una de las transformaciones que ha venido dándose en la literatura fantástica se relaciona con el papel que desempeña el fantasma. De entidad marginal encargada de asustar a los personajes, éste se convierte a veces en protagonista e incluso en narrador de su propia historia. Hemos empezado a escuchar por fin las voces del otro lado y a compadecernos de la soledad y la nostalgia de quien ha abandonado este mundo. Señala Campra, refiriéndose al fantasma, que «su experiencia del más allá es la de un exilio».[109] Nuestra actitud frente al problema de la otredad ha cambiado: estamos dispuestos ahora a tomar en consideración los valores y los sistemas del otro:

---

[107]Véase R. Campra, «Los silencios del texto en la literatura fantástica», en E. Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica;* especialmente la segunda parte del ensayo, titulada «Voces del otro lado», pp. 57-70.

[108]*Ibid.*, p. 59.

[109]*Ibid.*, p. 61

> Dado que la criatura fantástica ha sido definida tradicionalmente por su condición de otredad, no es difícil imaginar la inversión de la perspectiva que se ha ido produciendo en los últimos años, por lo menos como tendencia. Y así, en el catálogo de la literatura contemporánea encontramos, junto a testimonios de los marginales de la sociedad, la palabra de estos marginales de la realidad.[110]

En «Perfecto Luna» el protagonista encarna esta doble marginalidad: es a la vez un albañil pobre y un fantasma, un ánima en pena que cree que aún pertenece al mundo de los vivos. Aunque el cuento está narrado en tercera persona, lo que se relata en él es la historia de Perfecto Luna y del fantasma en que se ha convertido. Además de tener un papel protagónico, el fantasma se vale a menudo de la palabra para reflexionar sobre sí mismo o para contar su historia a «el sin cabeza», ser que lo espanta por las noches con el fin de vengarse de la broma que le hiciera Perfecto cuando aún éste estaba vivo: desenterrarlo, separar sus huesos y enterrarlos en sendos adobes destinados a la construcción que le encomienda don Celso, su patrón. Aterrado y arrepentido después de la broma, Perfecto pide a don Celso que le permita dormir en el almacén donde se guardan los costales de maíz, creyendo que allí estará a salvo del enemigo que lo espanta por las noches. Pero «el sin cabeza» hace agujeros en los costales y Perfecto muere sepultado por el maíz. Esto es poco más o menos lo que cuenta el protagonista a «el sin cabeza», ignorando que está frente a su adversario y que ha muerto ahogado en un mar de maíz. El diálogo entre Perfecto y el otro fantasma ocurre mientras éste busca su cabeza entre los matorrales. El relato de Perfecto termina cuando descubre que ha estado contando su historia precisamente a «el sin cabeza». Dice el narrador que «apenas tuvo tiempo para ver el rostro sin rostro de su nuevo amigo: el cuerpo del desconocido terminaba sobre los hombros.»[111]

---

[110] *Ibid.*, p. 60.

[111] E. Garro, «Perfecto Luna», en *La semana de colores*, p. 133

El tema es típico de la literatura fantástica: «El alma en pena que pide para su reposo que una cierta acción sea cumplida».[112] Más que recuperar la cabeza, lo que necesita «el sin cabeza» para descansar en paz es la venganza, la muerte de Perfecto Luna. Lo interesante aquí es que Perfecto no sabe que está muerto; él cree que logró escapar con vida de la avalancha de maíz, pero el lector sabe que Perfecto se equivoca.

Pese a que todo comienza como una broma del protagonista, el cuento nos hace pensar en el universo espectral de *Pedro Páramo*. De hecho, en «Perfecto Luna» sentimos la misma atmósfera enrarecida y sofocante:

> Las capas de aire se separaron; su nariz quedó en el espacio vacío entre dos de ellas y casi no podía respirar. En cambio, a la altura de sus ojos y de sus cabellos el aire soplaba sin soplar, levantándole los pelos y enfriándoselos, hasta sentir que miles y miles de hielitos le perforaban la cabeza.[113]

En 1965 dice Elena Garro a Joseph Sommers que, para ella, el mejor escritor americano es Juan Rulfo.[114] La influencia es, pues, bastante probable. En cualquier caso, la confusión vida/muerte no tiene en el cuento que nos ocupa la seriedad que tiene en la obra del escritor mexicano. Esto no debe verse como un defecto o una carencia; Elena Garro ha querido tratar el tema con un poco de humor.

«Perfecto Luna» es un ejemplo de relato fantástico sin vacilación o, con mayor precisión, de lo sobrenatural aceptado desde el principio por parte del lector, implícito si se prefiere. Sin embargo, lo sobrenatural no se presenta como cosa normal. Después de su muerte, Perfecto Luna siente que todo se ha vuelto extraño; que el aire se ha enrarecido y que sus palabras salen sordas de

---

[112] R. Caillois, *Imágenes, imágenes...* [...], p. 25.

[113] E. Garro, *op. cit.*, p. 124.

[114] Véase la entrevista realizada por J. Sommers el 26 de agosto de 1965, en B. Miller y A. González (eds.), *26 Autoras del México actual*, p. 214.

su boca, apagadas por un silencio total e inexplicable. Y podemos imaginar su reacción al descubrir que el cuerpo de su interlocutor no tiene cabeza. Por lo demás, resulta gracioso, no para Perfecto, claro está, sino para el lector, que sabe más que el protagonista, el hecho de que un fantasma asuste a otro fantasma. Habría que preguntarse si el humor es incompatible con lo fantástico, si borra el efecto de extrañeza inquietante en el lector. Louis Vax se hace esta misma pregunta y su respuesta es negativa cuando se trata, como en este caso, de humor negro o macabro.[115]

Lo fantástico y el terror se combinan en el cuento de «El árbol», acaso el más interesante de esta serie que hemos denominado «Las creencias populares (aparecidos y endemoniados)». La escritora recurre aquí al suspenso para producir un efecto de terror creciente. A la protagonista y al lector se les van revelando poco a poco los propósitos y la índole perversa del personaje antagónico. Veamos la historia que se cuenta.

Marta, una solitaria señora de la clase social alta de la ciudad de México, se siente obligada a hospedar en su casa durante una noche a Luisa, una india pobre que muchos años atrás conoció en el pueblo de Ometepec y a quien solía reprender por celar demasiado a su esposo Julián, por seguirlo a todas partes «con una tenacidad estúpida.»[116] Luisa muestra a Marta los golpes que supuestamente Julián le ha propinado, y a continuación cuenta los pormenores de una serie de acontecimientos que aterrorizan a su interlocutora: que mató a una mujer enterrándole un cuchillo en el vientre porque ésta la acusaba infundadamente de ser amante de su marido; que por ello pasó muchos años felices en la cárcel de Tacubaya; que se le apareció el diablo en dos ocasiones (antes y después del asesinato); que confesó el crimen a un árbol para quitarse

---

[115]Véase L. Vax, *Arte y literatura fantásticas*, pp. 14-16.

[116]E. Garro, «El árbol», en *La semana de colores*, p. 136

el cargo de conciencia y que como consecuencia el árbol se secó. Esto último es lo que más aterroriza a Marta, pues relaciona la confesión que Luisa hace al árbol, y la muerte del mismo, con su situación de receptora del relato de la india y, por tanto, con su posible muerte a manos de ésta. Una especie de coda entrega el desenlace: Gabina, la sirvienta de Marta, halla por la mañana a su patrona muerta. La policía encuentra a Luisa escondida en una casa vecina con el cuchillo ensangrentado y la devuelve a la cárcel de Tacubaya, donde veinticinco años antes había terminado de cumplir su antigua condena. El texto no da cuenta directamente de la manera como Luisa asesina a Marta. Realismo tan truculento sería acaso innecesario, porque Luisa ya ha contado gráficamente (haciendo en el aire movimientos con el cuchillo) cómo mató a la mujer que «decía cosas» de ella. Así, pues, la analogía es obligatoria: se sobreentiende que Marta muere –también por «decir cosas»– con las entrañas abiertas por el cuchillo de Luisa.

Es casi inevitable comparar este cuento con «La culpa es de los tlaxcaltecas». Como ya sabemos, la señora Laurita y su cocinera Nacha (blanca e india, respectivamente) se identifican entre sí. Aquí, en cambio, Marta y Luisa son enemigas, y el esquema de la confidencia aparece invertido: ahora es la india la que confiesa su crimen a la señora de la casa, para quien aquélla carece «como la mayoría de las mujeres del sentimiento de culpa.»[117] Además, la confesión no tiene por objeto conseguir el asentimiento de la destinataria, como sucede en el cuento de los tlaxcaltecas sino, por el contrario, provocar desaprobación, repugnancia y terror. Por parte de ambas mujeres se observa la intención deliberada de oponer las costumbres de los indios del campo y las costumbres de los blancos, incluso en lo concerniente a cosas tan simples como las necesidades fisiológicas. Dice Luisa: «Allá no es como acá, Martita, allá

---

[117] *Ibid.*, p. 145.

vamos a la barranca.»[118] La historia del crimen que refiere Luisa con lujo de detalles y con desparpajo despierta en Marta un odio para con los indios heredado de sus antepasados:

> La mató y lo decía con ese aire inocente. Se arrepintió de haber sido suave en su trato con los indios: sentada a sus pies estaba la prueba de su error. La vieja repugnancia criolla hacia lo indígena se sublevó en ella con violencia. ¡No merecían sino latigazos![119]

Los calificativos que Marta pone a Luisa, o que emplea el narrador heterodiegético desde la perspectiva de aquélla, son extremadamente peyorativos: «vieja estúpida», «india maldita», «perra», «ladina», que está «más cerca del animal que del hombre».

En términos de estructura narrativa no hay grandes diferencias entre ambos cuentos. En un primer nivel se sitúa el relato presente de un narrador heterodiegético bastante objetivo, el cual refiere lo que ocurre dentro de la casa entre las respectivas parejas de mujeres, incluyendo el acto de dialogar. Pero hay también un relato varias veces interrumpido y enmarcado por esa narración básica, un «metarrelato» o «relato en segundo grado», para usar la terminología de Gérard Genette,[120] que se enuncia a manera de confidencia y cuyo contenido está separado del primero por cierta distancia espaciotemporal. No obstante el paralelismo, es evidente que Garro utiliza en «El árbol» esta estructura de confidencia enmarcada para presentar una relación entre la cultura de los blancos y la cultura indígena muy distinta de la que presenta el diálogo entre Laura Aldama y su cocinera. Aquí se podría hablar de una convivencia disyuntiva entre los dos personajes y entre las dos culturas. Incluso la manera de sentir el paso del tiempo es ahora opuesta en los personajes femeninos.

---

[118] *Ibid.*, p. 138.

[119] *Ibid.*, p. 144.

[120] Véase G. Genette, «Discurso del relato», en *Figuras III*, p. 283-289.

Luisa regresa a la cárcel creyendo encontrar a sus antiguas compañeras. Pero, dice el narrador al final: «Había olvidado que entre su salida y su regreso había transcurrido más de un cuarto de siglo.»[121] En cambio, el tiempo psicológico de Marta, tiempo que va hacia la muerte, se acelera: «De pronto las manecillas corrieron frenéticas y armaron un ruido ensordecedor.»[122] Si en «La culpa es de los tlaxcaltecas» se logra recuperar un pasado mítico y feliz, en «El árbol» ese pasado –el tiempo de Luisa en la cárcel– es en realidad irrecuperable. La visión negativa de Marta sobre la cultura de los indios se parece a la visión que tienen los detractores de Laura Aldama, para quienes el príncipe azteca que se le aparece a ésta no es más que un «indio asqueroso». Pero, lo mismo que en el resto de los cuentos que conforman esta serie, Garro no sólo confiere en «El árbol» un papel protagónico al indígena, sino también un lugar para su relato. Se trata de la otra visión: la de los vencidos. Por otro lado, la relación entre Marta y su sirvienta Gabina dista mucho de ser como la que mantienen la pareja Laura/Nacha en «La culpa es de los tlaxcaltecas». En el cuento que nos ocupa la patrona puede ser condescendiente con los indios, pero sólo con los que la adulan, como Gabina.

Habría que preguntarse ahora hacia qué lado se inclinan las simpatías del texto. En el otro cuento está claro que el texto se inclina a favor de la cultura indígena y de quienes se identifican con ella. En «El árbol» no parece tan fácil determinar esto. La india no consigue reencontrarse en la cárcel de Tacubaya con sus antiguas compañeras. Por eso al final, con tono nostálgico, termina dándole la razón a su enemiga: «Martita tenía razón: el pasado era irrecuperable.»[123] Pero, por otro lado, la india logra vengar a los de su raza asesinando a Marta. Además, el discurso de Luisa se parece un poco al de Laura

---

[121] E. Garro, *op. cit.*, p. 153.

[122] *Ibid.*, p. 152.

[123] *Ibid.*, p. 153. Aunque la voz pertenece aquí al narrador, la perspectiva es de Luisa. Por eso el lector puede llegar a tener la impresión de que las palabras son de la india.

Aldama en este sentido: es poético, casi mítico, como si el indígena tuviese un lenguaje poético por naturaleza. Por último, habría que señalar que el texto no pretende que los prejuicios de Marta sean compartidos por el lector. Tal vez sean suficientes estas tres razones para pensar que el texto favorece a Luisa y a la cultura que ella representa.

Contrariamente a lo que sucede en «La culpa es de los tlaxcaltecas», donde lo sobrenatural funciona para la protagonista como mecanismo de liberación, en «El árbol» Garro convoca lo sobrenatural para atormentar a una mujer de la misma clase social de Laura Aldama. El cuento roza lo fantástico cuando Marta (y el lector) sospecha que Luisa está poseída por el demonio. Ciertos indicios hacen pensar en esta posibilidad, como el olor nauseabundo de la india y sobre todo las apariciones del «Malo» que ésta refiere. La frase «la que está endemoniada es usted»,[124] que Marta pronuncia en defensa de Julián y que se lee primero con el sentido figurado de mujer mala, perversa, etcétera, llega a adquirir por momentos su sentido literal, tanto para Marta como para el lector. Otras veces parece que el texto juega a un mismo tiempo con ambos sentidos:

> Marta descubrió que ella había provocado sus confidencias diciéndole que estaba endemoniada. La había querido asustar y lo único que había logrado era abrir la puerta por la que escapaban sus demonios.[125]

Asimismo se observa cierta vacilación en los pensamientos de Marta que escuchamos a través del narrador heterodiegético. La maldad de Luisa se le aparece tan injustificada a la protagonista que sólo puede explicarse mediante la locura o la posesión demoniaca. La idea de que Luisa es verdaderamente una energúmena podría ser a su vez producto del terror y de la imaginación de Marta. He aquí, en este segmento, cómo se vacila entre las tres hipótesis:

---

[124] *Ibid.*, p. 140.
[125] *Ibid.*, p. 147.

«Los locos son malos, creen que todos los persiguen y por eso persiguen a todos y Luisa está loca, señora», le repetía Gabina mientras le alcanzaba las sales del baño y las toallas perfumadas de romero. Y era verdad, Luisa tenía algo singular, sobre todo esa noche. Era como si todos sus años de desdicha empezaran a tomar forma y estuvieran encarnando en un ser de tinieblas. Marta se asustó de sus propios pensamientos y miró en derredor suyo para cerciorarse de que era el miedo lo que la hacía pensar extravagancias.[126]

¿Locura, «ser de tinieblas», «extravagancias» de Marta? Sin embargo, la coda que se añade al final sugiere una explicación completamente racional que inclina el texto hacia lo que Todorov llama «lo extraño»: Luisa asesina a Marta para poder volver a la cárcel de Tacubaya, donde había pasado los años más felices de su vida. Así, la vacilación en torno a lo sobrenatural, que por un tiempo alimentó el terror de Marta, termina por desvanecerse del todo, si no para el personaje, por lo menos para el lector.

Ahora bien, en uno de los segmentos del relato de Luisa aparece lo fantástico con vacilación indefinida, como querría Todorov. Recordemos que Harry Belevan matiza la teoría de Todorov aclarando que lo fantástico es un síntoma (la vacilación) que puede tener lugar en obras que no se consideran fantásticas en su totalidad. Recordemos asimismo que, para nosotros, la vacilación de la que hablan ambos teóricos entraña, necesariamente, la posibilidad de una transgresión al orden real o a los códigos del texto. Veamos la vacilación en este microrrelato en el que Luisa refiere a Marta su primer encuentro con el demonio:

Cuando lo vi, estaba en el corral de mi casa. Era un charro que respiraba lumbre; no tenía botas sino cascos de caballo y al caminar sacaban lumbre. Llevaba en la mano un látigo y con él azotaba a las piedras y las piedras echaban lumbre. Eran las cuatro de la tarde y yo comencé a gritar: «¡Ahí está! ¡Ahí está!» «¿Quién ha de estar?», me contestaban mis padres, porque ellos no lo veían. El «Malo» me oyó gritar y se me

---

[126] *Ibid.*, p. 142. Nótese en la cita la expresión modalizadora: «Era como si»

fue acercando, y sus ojos echaban lumbre. «¡Ahí está! ¡Ahí está!», gritaba yo. «¿Quién ha de estar?», me contestaban mis padres, porque ellos no lo veían.[127]

¿Vio en verdad Luisa al diablo? ¿A quién debemos creer, a ella o a sus padres? Al igual que otros campesinos que pueblan esta serie de cuentos, Luisa parece creer en apariciones diabólicas, pero vacila el lector y también Marta. Digo «parece» porque también cabe la posibilidad de que el microrrelato de Luisa sea simplemente una patraña inventada en ese momento para someter a su víctima a una suerte de suplicio que debe preceder a su muerte. En pocas palabras, no podemos saber con certeza cuánto de verdad o de mentira deliberada hay en este parlamento de la india. Pero, en cualquier caso, tiene su efecto: aterra a la protagonista el hecho de que la india esté contando semejante historia.

La misma función terrorífica tiene el pasaje en el que Luisa cuenta cómo se le apareció el Malo en la cárcel. Esta vez se describe como un ser andrógino al que Luisa debe castigar y al que quizás (imposible asegurarlo) ven sus compañeras también:

Estaba pintado en una pared, ¡así, de mi tamaño! Y estaba doble, como hombre y como mujer. Me dieron el trabajo de azotarlo y me dieron el látigo [...]. Y cuando acababa de azotarlo y que ya no podía ni moverme, alguna compañera me decía: «¡Ándale, Luisa, pégale otro ratito por mí!»[128]

Este segmento es igualmente dudoso. ¿Un demonio pintado en una pared? ¿Presidiarias que piden que se lo castigue? ¿No serán alucinaciones de una loca que además es objeto de bromas por parte de sus compañeras? ¿O mentiras de una india a la vez ingenua y perversa que pretende que su interlocutora le crea? Nada de esto podemos asegurar.

---

[127] *Ibid.*, p. 143.
[128] *Ibid.*, p. 147.

Luisa refiere otras dos historias que se relacionan entre sí y que para Marta resultan aún más terroríficas que las apariciones demoniacas: el asesinato de la mujer y la confesión que la india hace al árbol para que éste cargue con sus pecados y los de la muerta. Según Luisa, siguiendo la creencia de sus compañeras, el asesino no sólo lleva a cuestas su pecado, sino que también hace suyos los pecados de su víctima, y la manera de desembarazarse de ellos es confesándolos a un árbol:

> Y así fue, Martita, pasó el tiempo y sólo yo sabía lo que era mi vida. Hasta que las piernas se me empezaron a doblar y la comida ya no la aguantaba, pues mis pecados y los de la muerta, que eran más que los míos, se me sentaron en el estómago [...]. Y me fui al monte y encontré un árbol frondoso y tal como me dijeron mis compañeras lo hice. Me abracé a él y le dije: «Mira, árbol, a ti vengo a confesar mis pecados, para que tú me hagas el beneficio de cargarlos.»[129]

Como ya sabemos, después de la confesión el árbol se seca, hecho que prefigura la muerte de Marta. Pero otra vez nos asalta otra clase de duda: ¿Semejante creencia anticatólica tiene un referente real, o se trata de otra de las patrañas de Luisa? ¿Existe en algún campo de México gente que sustituya al sacerdote por un árbol? ¿O el único propósito de este segmento es llegar al clímax del terror? Me parece que lo importante aquí no es determinar si tal prodigio es posible en la realidad, o si tiene o no un referente real, o sea, si verdaderamente existe como creencia en la realidad extratextual mexicana. Lo importante es más bien la manera como el texto lo presenta. La historia del árbol, insertada en el mundo de Marta, se presenta como parte de una mitología indígena mexicana, representada por el pensamiento primitivo de Luisa y de sus compañeras. En una palabra, el texto quiere convencernos de que dicha creencia existe en México.

---

[129] *Ibid.*, p. 150

El *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant dedica doce páginas al símbolo del árbol en diversas culturas, pero no en la cultura mexicana. Sin embargo, hay que advertir que en la tradición judeocristiana «el árbol de la vida del Génesis prefigura la cruz y la muerte de Cristo; es ya árbol-cruz.»[130] Marta podría ser una suerte de árbol-cruz mediante el cual Luisa busca a su manera la redención. En casi todas las culturas el ciclo del árbol (nacimiento, crecimiento y muerte) se toma como símbolo de la vida de los hombres.[131] En algunos pasajes del *Veda* el árbol se invoca como un dios que borra los pecados.[132] Es muy probable que Elena Garro hubiera leído este libro, porque en *Testimonios sobre Mariana*, Augusto dice, refiriéndose a Mariana –*alter ego* de la escritora–, que «La pobre leía los Vedas.»[133] Y en la breve autobiografía que Elena Garro escribe a Emmanuel Carballo, dice que sus padres le enseñaron el orientalismo.[134] En cualquier caso, se trata de un símbolo universal que Garro atribuye en el cuento que nos ocupa a la cultura indígena de México.

Hemos visto aquí cómo la metadiégesis puede tener efectos sobre el mundo diegético. El texto establece una relación de analogía entre el árbol que se seca y Marta, receptores ambos del mismo relato, de la misma confesión. Está también lo *fantástico metadiegético* que afecta al mundo diegético, pues gran parte del terror de Marta se debe a las historias sobre el diablo que Luisa cuenta.

---

[130] J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, p. 125.

[131] Véase *ibid.*, pp. 117-129.

[132] *Ibid.*, p. 122.

[133] E. Garro, *Testimonios sobre Mariana*, p. 146.

[134] Véase la carta de Elena Garro a Emmanuel Carballo, fechada el 29 de marzo de 1980, en E. Carballo, *op. cit.*, p. 477.

## II.2. *LOS RECUERDOS DEL PORVENIR*: LA DETENCIÓN DEL TIEMPO Y EL ETERNO RETORNO

Parece que es unánime entre la crítica la consideración de *Los recuerdos del porvenir* (1963) como una novela adscrita al realismo mágico o, cuando menos, como una novela que emplea algunos recursos de dicha corriente literaria.[135] Pero otra vez nos preguntamos, como lo hicimos a propósito de *La semana de colores*, ¿qué entiende esta crítica por realismo mágico? ¿Cuáles son esos recursos? A estas preguntas es difícil responder categóricamente, porque los estudios dedicados a la novela no nos proporcionan definición alguna del término. Sin embargo, es posible extraer de los textos críticos una definición implícita: se sugiere que los acontecimientos prodigiosos que aparecen en la novela se presentan de tal modo que su existencia no resulta en absoluto dudosa, ni para los personajes ni para el lector. Por ejemplo, dice Emmanuel Carballo que

> Los personajes vuelan y escapan como «sombra y sueño» de sus perseguidores, caminan bajo la lluvia y no se mojan, se convierten transitoriamente en piedras, y el lector no protesta: asiste complacido a estas metamorfosis tan extrañas como absurdas. Desde las primeras páginas, el lector pierde su mundo razonable y se instala (lo instalan) en un mundo en el que todo es posible por obra y gracia de la imaginación.[136]

Aunque obviamente imposibles desde una perspectiva extratextual, racional, estos portentos serían perfectamente posibles y normales dentro del orbe textual. Parecerían obedecer por tanto a códigos internos diferentes de los

---

[135]Véanse los siguientes textos críticos: E. Carballo, «Elena Garro», en *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 487; John S. Brushwood, *México en su novela* [...], p. 91; Fabienne Bradu, «Testimonios sobre Elena Garro», en *Señas particulares: Escritora* [...], pp. 13-18; S. Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*, p. 162. Martha Robles no habla de realismo mágico, como los autores enumerados, pero sí de una «trama mágica» (M. Robles, «Elena Garro», en *Escritoras en la cultura nacional*, t. 2, p. 125).

[136]E. Carballo, *op. cit.*, p. 487.

códigos socioculturales de un lector que vive en un «mundo razonable», un mundo que no obstante «pierde» durante la lectura. El problema es que esta descripción general de la novela coincide más o menos con el concepto que los teóricos tienen de la literatura maravillosa pura. Recordemos que según Todorov

> Lo maravilloso implica estar inmerso en un mundo cuyas leyes son totalmente diferentes de las nuestras; por tal motivo, los acontecimientos sobrenaturales que se producen no son en absoluto inquietantes.[137]

El detenimiento del tiempo que propicia que unos personajes escapen de sus perseguidores es, para Fabienne Bradu, un recurso mágico que se inserta en una narración realista como verosímil y posible, porque cabe dentro de la visión del mundo que el texto presenta:

> Es en sí mismo y dentro de la narración realista de la novela un rompimiento de la acción que se antojaría un exabrupto inverosímil si no estuviera integrado en una visión del mundo que hiciera posible tal rompimiento.[138]

A esto habría que añadir otro factor que, hasta donde sé, nunca se menciona: el mundo narrado en *Los recuerdos del porvenir* se presenta desde el principio –lo presenta el narrador– como un «mundo imaginario».[139]

Hay que advertir, sin embargo, que el hecho de que un texto cree con libertad imaginativa códigos muy particulares y se presente de entrada como la relación de un mundo imaginario, no significa forzosamente que esté exento de la inquietante extrañeza, o hasta de la vacilación, propia de lo fantástico: este sentimiento aparece con la introducción de algún elemento sobrenatural, o

---

[137] T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 135

[138] F. Bradu, «Testimonios sobre Elena Garro», en *Señas particulares: Escritora* [...], p. 17. Más adelante examinaremos en detalle esa detención del tiempo y el escape de los personajes.

[139] E. Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p. 14.

incluso natural, que constituya un atentado contra esos mismos códigos. Esto nos suena bastante familiar: Flora Botton Burlá lo ha demostrado en el análisis que hace de «El último viaje del buque fantasma» de García Márquez.[140] He dicho «incluso natural» porque ¿no es el hielo en *Cien años de soledad* un elemento sumamente extraño e inquietante para los personajes? Definitivamente, para ellos es un elemento sobrenatural. Ello quiere decir que el lector real no es el único que decide cuáles acontecimientos son naturales y cuáles sobrenaturales, o qué tan naturales o sobrenaturales son. Antes que él, el texto se ha encargado de hacerlo.

Ahora bien, si todo lo referido es declaradamente imaginario, el lector no debería inquietarse ante ningún acontecimiento sobrenatural; está bien advertido desde el principio. No obstante, en *Los recuerdos del porvenir* hay un intenso sentimiento de extrañeza provocado por un hecho –dudoso, por cierto– que afecta a toda la novela, pues se relaciona precisamente con lo de «mundo imaginario», y que considero a la vez sobrenatural y en términos narrativos, subversivo. Este sentimiento surge cuando el lector se da cuenta de que los personajes tienen la sospecha o la impresión de no ser otra cosa que entes de ficción condenados a la repetición eterna del texto en el que habitan. Luego volveremos sobre este tema.

*Los recuerdos del porvenir* produce, pues, ciertos códigos que no coinciden con los de un lector cuya lógica es la del racionalismo. Pero no obstante la elaboración de regulaciones y mitos propios, hay que señalar que no siempre está tan claro, desde la perspectiva del lector implícito y del lector real, que los hechos prodigiosos hayan ocurrido realmente. Que el mundo narrado sea declaradamente imaginario no impide que haya hechos dudosos dentro de ese mundo. El texto se encarga, aunque subrepticiamente, de suscitar la indecisión,

---

[140]Véase I.1.3 del presente trabajo.

la ambigüedad, la vacilación que a menudo se asocia con la literatura fantástica. Si algunos acontecimientos sobrenaturales son dudosos para el lector –como intentaré demostrar–, son por tanto conflictivos, problemáticos. Y aun a veces son problemáticos sin ser dudosos. Esto quiere decir entonces que tal vez el lector no pierda del todo su «mundo razonable».

En este apartado me propongo examinar los acontecimientos sobrenaturales de la novela, teniendo en cuenta el mundo en el que se inscriben y las diferentes perspectivas desde las que se contemplan. Basta que el texto insinúe un punto de vista racional que ponga en entredicho la naturaleza sobrenatural de ciertos acontecimientos, para vernos obligados a abandonar el terreno de lo maravilloso (o del realismo mágico) y entrar en el ámbito de la literatura fantástica. En otras palabras, si debido a la divergencia de puntos de vista la lectura se vuelve un ejercicio conflictivo, en el sentido de que hay que decidir entre una aceptación de lo prodigioso y una justificación racional, estamos con toda seguridad en el terreno de lo fantástico. Esto es precisamente lo que sucede en *Los recuerdos del porvenir*, donde el lector, en virtud de su perspectiva privilegiada sobre todas las demás, puede proponer, como *hipótesis*, una versión natural de los hechos que entra en conflicto con la que nos entregan el narrador y los personajes. Pero dejemos estas reflexiones generales y entremos en materia.

La historia se desarrolla en Ixtepec, un pueblo del sur de México ocupado por el general Francisco Rosas y sus soldados, durante un periodo que comienza hacia el final de la Revolución mexicana armada y termina exactamente el 5 de octubre de 1927, pasando por la rebelión de los cristeros. Los ajusticiamientos a los rebeldes cristeros cometidos por órdenes de Francisco Rosas no se deben tanto a los ideales revolucionarios de éste, sino más bien a otra cosa que todos los habitantes de Ixtepec conocen de sobra: los celos y la inseguridad que provoca en el militar la infinita belleza de Julia

Andrade, su querida. Cualquier sospecha es suficiente para que el general se desquite matando a quienes se oponen al gobierno que él representa.

Esta situación se agrava cuando llega al pueblo Felipe Hurtado, un enigmático fuereño que provoca entre las gentes la constante repetición de la frase «vino por ella», pues dan por sentado que el propósito de la visita del joven no es otro que el de llevarse consigo a Julia Andrade. Atormentado por el rumor, el general decide matar a Felipe Hurtado, quien se hospeda en casa de Joaquín Meléndez y doña Matilde, tíos de Isabel Moncada, la protagonista de la segunda parte de la novela. Hurtado sale de la casa de sus amigos dispuesto a encontrarse con la muerte pero, mágicamente, el tiempo se detiene para todos los pobladores de Ixtepec, salvo para el fuereño y para Julia, quienes montados en un caballo logran escapar para siempre del pueblo.

La segunda parte de la novela concede un papel más importante a otros personajes que ya habían sido más o menos caracterizados en la primera. Entre ellos se destacan los miembros de la familia Moncada, sobre todo Isabel y nuevamente Rosas, ahora más solitario y abatido que nunca por la traición de su amante. Es la época del presidente Plutarco Elías Calles y de la rebelión cristera –apoyada por todos los habitantes de Ixtepec, menos por el latifundista Rodolfo Goríbar y su madre– contra la intención por parte del gobierno de crear un Estado completamente laico.

Los soldados de Rosas toman la iglesia del pueblo y golpean gravemente al sacristán don Roque hasta dejarlo aparentemente muerto. Una vecina, Dorotea, lo esconde en su casa, donde lo cura el doctor Arrieta. Luchi, la patrona de las prostitutas, ayudada por Juan Cariño, el loco del pueblo, esconde en su casa al padre Beltrán. A instancias de doña Elvira Montúfar, secundada por los Moncada y los Arrieta, se organiza una gran fiesta en casa de doña Carmen B. de Arrieta para distraer a Rosas, invitado de honor, y posibilitar así la fuga del cura y del sacristán quienes, ayudados por los hermanos de Isabel,

Juan y Nicolás, pretenden unirse a los guerreros cristeros. El plan fracasa debido a la delación de Inés, sirvienta de doña Elvira Montúfar y querida del sargento Illescas. Pero la verdadera traición a Ixtepec, a su familia y a la causa de los cristeros es la de Isabel, porque se convierte en la nueva querida del general. Se lleva a cabo un juicio contra los conspiradores detenidos y mueren fusilados el padre Beltrán, don Joaquín Meléndez, el doctor Arrieta y Nicolás Moncada, quien no acepta el indulto que Rosas concede a última hora a petición de Isabel. Atormentado ahora por la valentía de los Moncada y sobre todo por el enigma que encierra el comportamiento de Isabel, el general, moralmente derrotado, huye de Ixtepec.

Finalmente, Isabel es conducida por su sirvienta Gregoria al santuario de la Virgen para que ésta la cure del amor que siente por Rosas. Al no aceptar esta última oportunidad de redención, Isabel termina convertida en la «piedra maldita», o sea, «la piedra aparente» desde la cual el narrador cuenta la historia. Así, el enigma que entraña el adjetivo «aparente», planteado al principio de la novela, no se resuelve sino hasta el final.

El único conspirador que logra escapar del rencor de Rosas es el sacristán don Roque, última esperanza real de Ixtepec, aunque hay otra esperanza: Abacuc, «¡el gran guerrero!» cristero que el pueblo espera eternamente y que parece más legendario que real.

Como puede apreciarse en este resumen de la novela, el escenario donde tienen lugar los prodigios se parece al mundo real. Pero no se trata precisamente de una narración realista como, por ejemplo, la de *Los de abajo* de Mariano Azuela –para mencionar una novela de la Revolución mexicana–, sino tan sólo de la inclusión de una serie de datos reales que se manipulan ahora de forma muy diferente. Los datos sacados de la realidad alejan el texto de la literatura maravillosa pura. Hay que insistir en esto: en el género maravilloso, aunque su referencia última es, como en todo relato, a un mundo de acciones

humanas, el universo narrado, indeterminado en lo que se refiere a tiempo y a espacio, tiene muy poco que ver con el mundo cotidiano del lector real. Por eso sus seres y acontecimientos sobrenaturales no representan una amenaza a la coherencia de nuestro mundo familiar. Curiosamente, esta definición está más o menos implícita en la novela. La obra de teatro (el «teatro mágico») que ensayan Felipe Hurtado, los tres hermanos Moncada y su amiga Conchita, es comparada con los cuentos de hadas, y en su escenario se representa un mundo irreal apartado totalmente de la realidad cotidiana:

> Los jóvenes, apenas subían sus gradas, alcanzaban un reino diferente en que danzaban y hablaban también de una manera diferente. Las palabras se llenaban de paisajes misteriosos y ellos, *como en los cuentos de hadas*, sentían que de sus labios brotaban flores, estrellas y animales peligrosos.[141]

Este mundo como de cuento de hadas, creado por la palabra, es percibido por los mismos actores como imaginario o ilusorio, y se contrapone a la realidad opresiva en la que viven los protagonistas y todo el pueblo de Ixtepec –que espera ansioso el estreno de la obra– a causa de la Revolución y de la ocupación militar. El teatro no es más que una ilusión, una forma de escape psicológico y momentáneo, y los personajes de la novela están perfectamente conscientes de ello. Para ellos habría, pues, un mundo imaginario y otro real, aunque ya sabemos que para el narrador todo es imaginario.

La sola inclusión de una serie de datos pertenecientes a una realidad extratextual, localizable en el tiempo y en el espacio, impiden que el texto caiga en lo maravilloso puro. La Revolución mexicana, probablemente a partir del gobierno de Venustiano Carranza, y su secuela, la rebelión de los cristeros, son hechos históricos entretejidos con las desdichas de los personajes y de todos los

---

[141] E. Garro, *op. cit.*, p. 119. El énfasis es mío.

habitantes de Ixtepec, incluyendo a los militares. Y es que el propósito de ubicar la historia en un pueblo de México poco después del triunfo de la Revolución armada, descrito en todos sus detalles cotidianos, no parece ser el de producir una ilusión referencial que sirva de contraste a elementos fantásticos. La Revolución es, precisamente, contra lo que atenta Elena Garro mediante el recurso a lo fantástico. En su ensayo «Historia y fantasmagoría», Silvia Molloy señala que

> para reescribir (y desmitificar) la Revolución Mexicana –ficcionalizada una primera vez, de manera realista, en la narrativa de principios de siglo– dos novelas de los años cincuenta y sesenta, *Pedro Páramo* de Rulfo y *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, recurren a lo fantástico.[142]

Uno de los aspectos pertinentes para nuestro análisis es la identidad de la voz narrativa. El narrador, Ixtepec, es la personificación de la memoria de la gente del pueblo. En la primera página dice: «Estoy y estuve en muchos ojos. Yo sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga.»[143] Dicha personificación no incluye la memoria de los protagonistas. Se trata, pues, de un «yo» colectivo o a veces de un «nosotros», formas pronominales que el narrador emplea indistintamente para referirse a los pobladores de Ixtepec y a veces al pueblo en este otro sentido: sus calles, sus casas, su plaza, etcétera. Al comienzo de su relato, presumiblemente oral, Ixtepec dice que está «sentado» sobre la «piedra aparente»,[144] es decir, sobre la piedra en la que se ha

---

[142]S. Molloy, «Historia y fantasmagoría», en E. Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, p. 107. El concepto que tiene Molloy sobre la literatura fantástica proviene de Todorov, pero añade al género una posible función que el teórico no considera: «Lo fantástico, género mal llamado de evasión, permite volver sobre la historia una mirada inquisidora. Es una manera de expresar nuestra inquietud hacia el pasado, una vía alternativa para contar la historia. En su reversión del tiempo cronológico, en su afantasmamiento de personajes y en su básica duplicidad narrativa el relato fantástico se presta a tal ejercicio. Permite, por la ambigüedad misma que plantea, inquietar las certidumbres de un saber heredado.» (S. Molloy, *op. cit.*, p. 107.)

[143]E. Garro, *op. cit.*, p. 11.

[144]*Ibid.*, p. 11.

transformado Isabel, colocada por Gregoria en la cima de la colina desde la que él puede contemplar todo el pueblo. Allí, aunque muy a pesar suyo, se recuerda a sí mismo; o sea, recuerda la historia del pueblo, y el texto se produce. Pero no se produce una sola vez: se *reproduce* cada vez que Ixtepec se recuerda a sí mismo o, lo que sería lo mismo, cada vez que alguien lee el texto: «Hay días como hoy en los que recordarme me da pena. Quisiera no tener memoria o convertirme en el piadoso polvo para escapar a la condena de mirarme.»[145] La condena de mirarse es el eterno retorno de los recuerdos, o sea, de la narración. Después de la petrificación de Isabel, último acontecimiento de la novela, Ixtepec se mirará de nuevo en el espejo de la memoria y pronunciará la primera frase de su discurso: «Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente.»[146] Así, se crea la ilusión de que el texto que leemos se ha producido ya infinidad de veces. Nuestra lectura equivaldría a ese «hoy» en que Ixtepec no puede escapar de su eterna condena de mirarse a sí mismo. No es impertinente volver a citar a Octavio Paz:

> Para el poeta lo que pasó volverá a ser, volverá a encarnar [...]. Y reencarna de dos maneras; en el momento de la creación poética, y después, como recreación, cuando el lector revive las imágenes del poeta y convoca de nuevo ese pasado que regresa.[147]

---

[145] *Ibid.*, p. 11.

[146] *Ibid.*, p. 11. Tal vez sería más preciso decir que Ixtepec comienza su relato después de la muerte de Ana Moncada, madre de Isabel, pues es probable que su muerte sea el último acontecimiento de la novela. Éste se cuenta en una prolepsis externa –externa, porque nunca llegaremos a ese momento en nuestra lectura– que se inserta muy al principio del texto (en la segunda página). He aquí el segmento proléptico: «El día que sacaron el cuerpo de la señora Moncada, alguien que no recuerdo cerró el portón y despidió a los criados.» (E. Garro, *op. cit.*, p. 12.) Si continuamos la cita, puede observarse la posición ulterior de la narración respecto de la historia: «Desde entonces las magnolias florecen sin nadie que las mire y las hierbas feroces cubren las losas del patio [...]. Hace ya mucho que murieron las palmas de sombra y que ninguna voz irrumpe en las arcadas del corredor.» (E. Garro, *op. cit.*, pp. 12-13.)

[147] O. Paz, *El arco y la lira* [...], p. 64.

A veces Ixtepec baja de la colina, entra en las casas deshabitadas de los personajes y le llegan los recuerdos, como cuando nos refiere el ensayo del «teatro mágico» en casa de los Meléndez:

> Ahora, después de muchos años, los veo a todos esa noche. A Isabel en mitad del tablado, a Hurtado junto a ella, como aturdido por un recuerdo súbito y doloroso; a Nicolás y a Juan, con los ojos interrogantes y listos para entrar en escena [...]. Recorro la casa y encuentro en el salón de doña Matilde los lazos de colores, las capas hilvanadas, el manto de Isabel.[148]

Como sucede con frecuencia en la narración homodiegética que da cuenta de acciones pasadas, aquí el narrador se desdobla: a veces focaliza su «yo» que narra, un «yo» que por estar situado después de los acontecimientos ya no tiene participación en la diégesis, como en la cita anterior; otras veces focaliza su «yo» narrado, cuya posición temporal es el presente de la acción en proceso. Este «yo» (o «nosotros») se comporta como un observador, casi siempre impotente, de lo que ocurre en Ixtepec. Citemos un segmento que sirva para ejemplificar esta perspectiva. El «yo» narrado está ubicado en la plaza de Ixtepec observando a los protagonistas, y el narrador no nos puede dar más información que la que está al alcance de los ojos de la gente del pueblo:

> La aparición de Julia en la serenata, después de varios domingos de no verla, nos devolvió en un instante a los días anteriores al teatro. Olvidamos todo por verla entrar en la plaza. Venía con uno de aquellos trajes suyos de tonos rosa pálido, escarchado de pequeños cristales translúcidos, centelleante como una gota de agua, con sus joyas enroscadas al cuello y los cabellos ahumados meciéndose como plumas ligeras sobre la nuca. Dio varias vueltas, apenas apoyada en el brazo de su amante que avanzaba con ella con respeto, como si llevara junto a él a toda la belleza indecible de la noche. Nada podía leerse en su rostro impasible. Las gentes se abrieron para darles paso y ella avanzó como un velero incandescente rompiendo las sombras de los árboles. Francisco Rosas la llevó a su banca de costumbre. Las otras queridas la

---

[148] *Ibid.*, p. 120.

rodearon y le hablaron con alegría. Ella apenas si contestó. Inmóvil, escrutaba la plaza.[149]

Aun cuando haya participado en los hechos que ahora relata y se haya visto en gran medida afectado por ellos, este «yo» narrado no tiene un papel protagónico en la historia; es más bien un testigo de la vida de los verdaderos protagonistas. Por eso su narración no se siente en realidad como autodiegética (relato en primera persona con carácter autobiográfico), sino más bien como una narración homodiegética testimonial.[150] Ambos («yo» que narra y «yo» narrado) se ubican en el mismo espacio (Ixtepec), pero no en el mismo nivel temporal. El acto de narrar ocurre, según dice con frecuencia el mismo «yo» que narra, «después de muchos años», cuando ya todos los protagonistas están muertos y sus casas abandonadas.

La personificación de la memoria es evidentemente un fenómeno sobrenatural, pero no afecta en nada a los personajes. No los afecta porque no está al alcance de sus percepciones, ya que se verifica en un nivel extradiegético. En otras palabras, los personajes, que habitan en un segundo nivel, o sea, en la diégesis, no pueden saber que la memoria del pueblo ha encarnado en un individuo que está recordando, relatando sus vidas. La personificación es perceptible entonces únicamente desde la perspectiva del lector y, claro está, del mismo «yo» que narra. Ni para el lector implícito ni para el narrador, el fenómeno es dudoso, extraño o conflictivo; es extraño, sí, pero sólo para el lector real, sobre todo si se tiene en cuenta que no es nada frecuente en

---

[149] *Ibid.*, pp. 122-123.

[150] Cito aquí la distinción que hace Luz Aurora Pimentel entre narración autodiegética y narración testimonial, formas que puede asumir la narración homodiegética: «no toda narración en primera persona se reduce a la forma autodiegética. La otra es la *testimonial*: aunque como persona haya participado en los eventos que ahora relata, el narrador testimonial no tiene sin embargo un papel central sino de mero testigo. El objeto de la narración no es la vida pasada del «yo» que narra, sino la vida de otro.» (L. A. Pimentel, *El relato en perspectiva* [ ], p. 137.)

literatura. Existen desde luego narradores colectivos que fungen como testigos de otras vidas; lo raro, lo «imposible» aquí es la personificación de la memoria.

Podríamos darnos una mejor idea de lo que aquí ocurre si pensamos en algunos relatos donde el acto de narrar se produce después de la muerte del narrador-personaje. Un ejemplo podría ser «La lluvia de fuego. Evocación de un desencarnado de Gomorra», de Leopoldo Lugones. En este relato *post mortem* el «yo» que narra es –según se anuncia en el título– un espíritu que cuenta la destrucción de su ciudad a causa de una lluvia de cobre incandescente. La narración se corta cuando el «yo» narrado se suicida, acto que constituye el único escape posible del terrible castigo. El hecho de que exista este espíritu y que además nos cuente el acontecimiento que lo llevó al suicidio, es un fenómeno evidentemente sobrenatural pero, lo mismo que la personificación de la memoria en la novela que nos ocupa, tiene lugar fuera de la diégesis. Nadie en el universo narrado puede tener acceso al fenómeno; es sólo percibido por el lector y por el «yo» que narra, los cuales se hallan en un primer nivel separado del universo diegético. Tampoco en el cuento de Lugones el hecho resulta ambiguo o problemático desde la perspectiva del lector implícito ni desde la del narrador, pero es evidentemente problemático para el lector real. Hasta donde sé, los teóricos no han contemplado estos casos que podríamos denominar de *lo sobrenatural extradiegético* o, mejor, de *lo fantástico extradiegético*.[151] Entonces en «La lluvia de fuego» lo fantástico es doble: está, por un lado, el

---

[151]Huelga decir que no todo relato *post mortem* encaja en la categoría de lo fantástico extradiegético. Por ejemplo, en *Pedro Páramo* de Rulfo, el relato de Juan Preciado es también *post mortem*, pero ocurre dentro de la diégesis: su narración no está dirigida a nosotros los lectores, sino a Dorotea, que es un personaje de la novela. Se trata, pues, de un relato *post mortem* pero esta vez intradiegético. Quizá valdría la pena volver a subrayar que existe también lo *fantástico metadiegético*. En «Chac Mool» de Carlos fuentes, por ejemplo, lo sobrenatural (la humanización de la estatua del dios maya) no aparece al principio en el nivel diegético en que se encuentra el «yo» narrado del primer narrador, sino en un relato en segundo grado escrito por su amigo: el diario de Filiberto. En un primer nivel el cuento no refiere al principio ningún acontecimiento sobrenatural, pero sí refiere las impresiones de un lector (Pepe) frente a un relato fantástico que se presenta como verídico. En casos como éste es conveniente estudiar los dos niveles por separado (la diégesis y la metadiégesis) y la relación que mantienen entre sí. De hecho, como ya sabemos, al final se sugiere que el primer narrador-personaje ve con sus propios ojos lo que tanto espanto causó a su amigo.

fenómeno extradiegético y, por otro lado, el fenómeno diegético: la lluvia de cobre encendido que es, desde el punto de vista del personaje y del lector, que inevitablemente se identifica con él, un acontecimiento sobrenatural, problemático e incluso dudoso durante parte de la lectura.[152]

Ixtepec nos dice desde el principio que su memoria evoca un «mundo imaginario», cosa que saben con certeza él (el que narra) y el lector, pero no el «yo» narrado (la gente del pueblo) ni los protagonistas. Es necesario advertir que «mundo imaginario» no parece ser aquí sinónimo de mundo maravilloso o sobrenatural, sino más bien de ficción, de leyenda, de una realidad desfigurada por la gente del pueblo. Y es que, como luego veremos, hay indicios que hacen sospechar al lector que lo referido por Ixtepec, especialmente en lo que respecta a lo sobrenatural, no es lo que verdaderamente aconteció, sino lo que la gente del pueblo cree que aconteció. La elección de este punto de vista subjetivo impide muchas veces la autentificación de los portentos. Garro ha preferido contar desde la imaginación y las creencias del pueblo, lo cual confiere al texto cierto carácter de leyenda, de mito, de relato que, mediante la imaginación popular, transforma en prodigios hechos que admiten que se los mire desde una perspectiva realista sugerida por el propio texto. Que el punto de vista predominante sea el de la gente del pueblo no significa que se hayan acallado otras perspectivas, incluyendo la autorial. De hecho, cuando el «yo» que narra dice que se trata de un «mundo imaginario», o sea, de un universo ficcional, está asumiendo claramente un punto de vista autorial. Se establece así cierta disonancia entre este punto de vista y la perspectiva de los personajes,

---

[152]A Irlemar Chiampi el cuento de Lugones le sirve para establecer ciertas distinciones entre la literatura fantástica y el realismo maravilloso. Pero sólo se ocupa del nivel diegético, como si el hecho de que la historia nos llegue a través de la voz de un espíritu no tuviese ninguna importancia o careciera por completo de pertinencia para los estudios del género fantástico. Véase I. Chiampi, *op. cit.*, pp. 67-70. Cuán problemática es la distinción entre literatura fantástica y realismo mágico, nos lo indica el hecho de que Ángel Flores incluye «La lluvia de fuego» en su libro *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, mientras que Chiampi utiliza el mismo cuento como ejemplo supremo de literatura fantástica.

pues se supone que para éstos el mundo que los circunda no es ficción: es real. La transgresión surge –ya lo he dicho– con la creciente sospecha por parte de los personajes de que viven en un mundo hecho de palabras.

Aparte de la personificación de la memoria, el análisis que hasta este punto hemos realizado de la instancia narrativa y su relación con el mundo narrado no revela nada extraordinario en este sentido: el texto sigue las reglas de una narración retrospectiva a cargo de un narrador-testigo que tiene dos funciones: una vocal y otra diegética. Pero en verdad aquí los problemas de la voz y de la perspectiva son mucho más complejos debido a una serie de transgresiones, tanto a las leyes de la narrativa como a las leyes de la física implícitas en el mundo «real» en el que se mueven los personajes.

Si repasamos la cita que describe el ensayo del teatro mágico («Ahora, después de muchos años, los veo a todos esa noche»), deberíamos preguntarnos cómo es posible que Ixtepec refiera ese episodio; cómo puede decir «los veo a todos esa noche», cuando al parecer la gente del pueblo a quien él representa no asistió al ensayo. ¿Cómo le llegó, pues, tal información? Este tipo de transgresión –muy frecuente en la novela– no resulta inverosímil porque está implícitamente justificada por la misma índole del «yo» que narra. Al hablar de la personificación de la memoria, he simplificado un poco el problema. Es evidente que la memoria del pueblo ha encarnado en un ser más que humano, aunque esté sentado sobre una piedra, entre en las casas o camine por las calles del pueblo, y nos lo representemos por consiguiente como una figura humana. Para empezar, es un ser inmortal, pues no solamente recuerda eternamente la historia que leemos; también quedarán en su memoria las futuras generaciones de Ixtepec:

> Una generación sucede a la otra, y cada una repite los actos de la anterior [...]. Y así las seguiré viendo a través de los siglos, hasta el día en que no sea ni siquiera un montón

de polvo y los hombres que pasen por aquí no tengan ni memoria de que fui Ixtepec.[153]

En realidad se trata, al decir de Brushwood, de una «semipersonificación».[154] Ixtepec tiene, por así decirlo, poderes divinos que por momentos lo asimilan a un narrador heterodiegético y omnisciente. El acceso a cierta información resultaría inverosímil si fuera un portavoz realmente humano. Pero Ixtepec no lo es del todo. Por eso puede meterse incluso en la conciencia de los personajes. Un ejemplo en el que este poder es muy visible se lee en el capítulo III de la primera parte, cuando el narrador da cuenta de los «recuerdos» acerca de la nieve –entre comillas porque pertenecen a un «pasado no vivido»–[155] que tenía Martín Moncada, padre de Isabel, cuando era niño: «Él recordaba la nieve como una forma del silencio.»[156] Y podrían citarse un sinnúmero de casos similares. A menudo un segmento narrativo comienza completamente focalizado en los habitantes de Ixtepec y poco a poco, casi imperceptiblemente, no sólo se va focalizando en alguno de los personajes, sino que el pronombre «yo» se ve inevitablemente desplazado por el pronombre «él» propio de la narración heterodiegética. En una narración testimonial es bastante normal que se dé una oscilación entre una primera y una tercera persona: «toda narración homodiegética testimonial da pie a un fenómeno interesante: una inestabilidad vocal que la hace oscilar entre lo heterodiegético y lo homodiegético.»[157] De ahí, Ixtepec pasa a la verdadera transgresión: el cambio de foco. La posición en la que se halla mayormente el «yo» que narra –en la cima de la colina desde donde se divisa todo el pueblo– es símbolo de su perspectiva privilegiada. De todos modos, la libertad de desplazamientos

---

[153] E. Garro, *op. cit.*, p. 248.
[154] J. S. Brushwood, *México en su novela* [...], p. 91
[155] E. Garro, *op. cit.*, p. 21.
[156] *Ibid.*, p. 21.
[157] L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 138.

focales constituye una transgresión al código de focalización: un narrador-testigo no puede (no debería) tener acceso a la conciencia de los personajes. Dicha transgresión sólo puede ser percibida, al igual que la personificación de la memoria, por quienes se sitúan en el nivel extradiegético: el lector y el «yo» que narra. Pero éste no comenta nada al respecto; no siente la necesidad de justificar la violación que lleva a cabo. Es un acto que da por descontado. No obstante, hemos de guardarnos de clasificarlo como un hecho maravilloso o mágico. Parece más bien fantástico, ya que admite lo mismo una explicación sobrenatural que una racional. El paso de lo homodiegético testimonial a lo heterodiegético omnisciente tendría, por un lado, una justificación metaempírica (los poderes sobrehumanos del «yo» narrador) que inclina el hecho hacia lo maravilloso y, por otro lado, una explicación en términos narratológicos que tiende a borrar los poderes sobrenaturales de Ixtepec en lo concerniente a su perspectiva irrestricta: se trata de una transgresión al código de focalización ocasionada por la necesidad de desplegar un vasto contenido narrativo que supera por mucho la experiencia de los testigos.

Si bien Ixtepec tiene, en calidad de enunciador, ciertos poderes en virtud de los cuales se identifica con el tradicional narrador omnisciente, cuando focaliza su «yo» narrado, que es desde luego completamente humano, se impone a sí mismo un punto de vista restrictivo. A esta limitación se debe en gran medida no sólo la selección del material narrativo, sino también las muchas cosas que dice no recordar o no saber bien; también sus sospechas, sus conjeturas y el problema de la autentificación de los hechos. Relatar a través de los ojos de la gente se relaciona estrechamente con las intrigas de la novela y con la irresolución de algunos enigmas. Por ejemplo, nunca sabremos con certeza si Felipe Hurtado y Julia tuvieron alguna relación antes de su primer encuentro en Ixtepec:

> Como si sintiera la presencia extraña, abrió los ojos y miró soñolienta y curiosa al extranjero. No pareció sobresaltarse, aunque ella era capaz de disimular más de un sobresalto. Desde la tarde que la vi desembarcar del tren militar me pareció mujer de peligro. Nunca había andado nadie como ella en Ixtepec. Sus costumbres, su manera de hablar, de caminar y mirar a los hombres, todo era distinto en Julia. Todavía la veo paseándose por el andén, olfateando el aire como si todo le pareciera poco. Si alguien la veía una vez, era difícil que la olvidara, de modo que no sé si el extranjero ya la conocía; el hecho es que no pareció sorprenderse del encuentro ni de su belleza.[158]

Sin embargo, más adelante alguien del pueblo (el narrador no sabe quién) pronunciará la frase «vino por ella». Se corre la voz y, probablemente por lo mismo, nadie pondrá en duda esas palabras. Todo el pueblo dará por sentado ahora que Felipe conoció a Julia tiempo atrás y en otro lugar, y que el propósito de su visita a Ixtepec no es otro que el de robarse a la querida del general Rosas. Más aún: pareciera que el rumor pronunciado de boca en boca tiene el poder de trazar (de inventar) un destino que debe cumplirse. El pueblo no tiene conciencia del terrible poder de sus palabras, pero el «yo» que narra sí:

> ¿Cuál fue la lengua que por primera vez pronunció las palabras que habían de cambiar mi suerte? Han pasado ya muchos años y todavía no lo sé. Aún veo a Felipe Hurtado seguido por aquella frase como si un animal pequeño y peligroso lo persiguiera de día y de noche.[159]

Pero, desde la perspectiva del lector, no sólo es difícil acreditar los rumores del pueblo; ni siquiera podemos asegurar que la fuga milagrosa de los enamorados haya ocurrido en verdad. Ciertamente, Julia y Felipe escapan de Ixtepec. La pregunta es, como luego veremos, ¿hacia adónde?

He señalado que el punto de vista de Ixtepec, en tanto que narrador, es privilegiado, mientras que el del «yo» narrado es restrictivo. Así se explica, por un lado, el hecho de que se nos dé información a la que el pueblo no tuvo acceso y, por otro lado, el carácter no confiable que tiene a veces lo narrado.

---

[158] E. Garro, *op. cit.*, p. 41

[159] *Ibid.*, p. 75

Pero hay más. El mismo afán por contar desde los ojos del pueblo ocasiona que se viole el código que rige la perspectiva figural. El narrador no tiene que hacer valer su perspectiva superior o recurrir a la de los protagonistas para contar hechos que están fuera del campo de visión del «yo» narrado. De hecho, se pretende que el lector entienda que mucho de lo narrado proviene estrictamente de las percepciones de la gente del pueblo. Después de la cita en la que se cuenta la entrada de Julia y del general en la plaza, viene una escena que involucra a estos personajes y a sus amigos. No hay duda de que los diálogos con acotaciones nos llegan a través de la perspectiva del «yo» narrado. La gente no le quita los ojos de encima al grupo, sobre todo a Julia, que busca con la mirada a alguien, probablemente a Felipe Hurtado. Al no verlo, manifiesta que quiere regresar al hotel:

> Escrutó la plaza con disimulo. Buscaba a alguien y se alejaba de la conversación de sus amigos. Acaso llevaría media hora entre *nosotros* cuando pidió defraudada irse al hotel. Francisco Rosas se inclinó ante ella y con la punta de los dedos le rozó los cabellos. Pareció asentir de buen grado a su deseo.[160]

De pronto, entran los Moncada acompañados de Felipe, y Julia cambia de opinión. Una de las prostitutas insinúa ante el grupo que Julia conoce a Felipe. Encolerizado, el general se retira de la plaza arrastrando consigo a su querida. Hay que entender que toda la escena es observada por los ixtepeños y que los diálogos llegan hasta sus oídos por el mismo interés que tienen en los personajes. En pocas palabras, el pueblo los está espiando. Este caso denota el esfuerzo por mantener el punto de vista del pueblo y, claro, en ese esfuerzo se corre el riesgo de caer en lo inverosímil. Pero, a fin de cuentas, las palabras proferidas por los personajes –proferidas «a gritos para hacerse oír a través de

---

[160] *Ibid.*, p. 123. El énfasis es mío.

la música»—[161] son un acto que no está totalmente fuera de las posibilidades de percepción de los testigos.

El próximo episodio tiene lugar en la habitación del hotel donde vive Julia. Lleno de celos, Francisco Rosas golpea a su querida. Obviamente, los que están en la plaza no pueden presenciar la escena. El problema se resuelve relatando a través de otros testigos:

> Las criadas del hotel contaron que el general, al llegar a su cuarto, golpeó a su querida con el rebenque «sin ninguna compasión». Ellas desde el corredor escucharon los golpes y la voz entrecortada del hombre que parecía quejarse. De Julia no se escuchó nada. Luego el general salió a buscar a Gregoria, la vieja ayudante de la cocina, que sabía de muchos remedios.[162]

Otras veces la transgresión al código de focalización es evidente y rayana en lo sobrenatural. El pueblo acusa a Rodolfo Goríbar, aliado de Rosas, de la muerte de Ignacio y de otros cuatro agraristas. Como las desdichas de Ixtepec están relacionadas con los crímenes y atropellos cometidos por este latifundista protegido por la Revolución, los ixtepeños se dedican a espiar su casa para confirmar que a éste su maldad no le produce el menor cargo de conciencia. Así, parte de la caracterización del personaje (y de su madre sobreprotectora) nos llega mediante la perspectiva del «yo» narrado. Pero no es a través de las ventanas que Ixtepec tiene acceso a lo que ocurre dentro de la casa, sino a través de las paredes:

> Pasamos muchas veces frente a la casa de doña Lola. «Aquí está durmiendo el asesino», decía la luz que la envolvía, y *a través de sus paredes* lo vimos despertarse ya muy tarde y vimos a su madre llevarle una bandeja de comida.
>
> —¿Te sientes bien, hijito?
>
> Doña Lola se inclinó sobre Rodolfo y lo observó con ansiedad. «Ahorita está comiendo», nos dijimos, *viendo lo que ocurría dentro de la casa*. No quitamos la vista de su

---

[161] *Ibid.*, p. 123.

[162] *Ibid.*, p. 126.

cuarto y sus amigos encerrados en sus casas miraban el ir y venir de doña Lola llevándole croquetas, ensaladas y sopitas.[163]

Ver a través de las paredes no sólo constituye una transgresión al código de focalización; es al mismo tiempo un acontecimiento sobrenatural, una violación a las leyes de la física tal como las entendemos nosotros los lectores. Sin embargo, el hecho parece obedecer a un código establecido por el texto, que confiere al «yo» narrado el poder de ver (y oír) lo que no debería estar a su alcance. No siempre dicho poder se muestra de manera tan visible; es decir, no siempre es necesario explicar, para que así lo entendamos, que gran parte de lo narrado, tanto lo perceptible como lo no-perceptible, es transmitido a través de la visión del pueblo. Este poder mágico se ubica dentro del ámbito de la diégesis, pero no provoca ninguna reacción intratextual. Es un acontecimiento normal para quienes lo llevan a cabo. A primera vista, parecería un hecho maravilloso o mágico. Pero, desde el punto de vista del lector, podría tener una explicación racional: no es que los ixtepeños tengan el poder de ver a través de las paredes; lo que sí tienen es imaginación. Acaso por eso el narrador dice desde el principio que se trata de un «mundo imaginario». Esto no significa que debamos poner en tela de juicio toda la información ofrecida por vía de esta perspectiva. Respecto del caso antes citado, por ejemplo, no contamos con otra versión de los hechos que la que nos ofrece el «yo» narrado. En otras palabras, no hay más remedio que aceptarlos como verídicos. De lo que sí puede dudar el lector es de esa especie de clarividencia que el pueblo exhibe. Me parece que el acontecimiento es ambiguo y por tanto fantástico: el lector deberá decidir si la clarividencia que aquí se da es un poder mágico o si es sólo sinónimo de imaginación. En un contexto en el que el tiempo se detiene y una muchacha se convierte en piedra no es de extrañar que se verifiquen otros prodigios. De

---

[163] *Ibid.*, p. 89. Ambos énfasis son míos.

todos modos, parece que la vacilación persiste. Ahora, que el pueblo imagine la escena no implica necesariamente que la información narrativa en sí sea falsa o dudosa. La gente conoce suficientemente bien la relación entre doña Lola y Rodolfito como para no equivocarse. Es decir: la escena que el pueblo asegura ver no debe de distar mucho de la realidad.

Otras veces el narrador sugiere que hay otra realidad que el pueblo no vio o no recuerda en todos sus detalles, o que simplemente no recuerda en absoluto; también que algunos recuerdos son falsos. Se lucha por resolver esta interesante paradoja: referir lo que no se recuerda o aquello que jamás sucedió. En el primer caso el procedimiento utilizado suele ser el resumen, el cual implica, obviamente, que se quedaron hechos por contar (por recordar); en el segundo se recurre a enmiendas por parte del «yo» que narra. Se cuenta primero la versión del pueblo para enseguida corregirla. En el siguiente ejemplo se observan ambos casos. El pueblo, reunido en la plaza, espera el resultado del juicio contra los conspiradores. Inmediatamente después de que se pronuncian las sentencias, dice Ixtepec:

> Si la memoria me devolviera todos los instantes contaría ahora cómo nos retiramos de la plaza y cómo cayó polvo sobre el pan caliente de Agustina y cómo esa tarde no hubo nadie que lo comiera.
>
> Diría también cómo fue la luz de duelo de esa noche y qué formas tuvieron sus árboles violetas, pero no lo recuerdo. Quizá la plaza se quedó vacía para siempre y sólo Andrés, el peluquero, siguió bailando muy abrazado a su mujer. Tanto, que ella lloraba al compás de la música y nosotros mirábamos asombrados aquel abrazo. Pero el cinco de octubre no era domingo ni jueves y no hubo serenata ni Andrés bailó con su mujer. Sólo hubo desidia y el nombre de Nicolás Moncada vagando cada vez en voz más baja.[164]

Anteriormente habíamos indicado que el texto no es otra cosa que los recuerdos del narrador. Esto es desde luego perfectamente normal. En una narración retrospectiva y homodiegética recordar y narrar son equivalentes.

---

[164] *Ibid.*, p. 269.

Decir en la primera página de la novela «Hay días como hoy en los que recordarme me da pena», para luego empezar la narración propiamente dicha, establece sin duda esa equivalencia. Sin embargo, también se tiene la impresión de que hay algo más. Escuchemos algunas locuciones del «yo» que narra que ya nos son familiares. En el «teatro mágico»: «los veo a todos esa noche». Cuando el pueblo crea la frase «vino por ella»: «Aún veo a Felipe Hurtado seguido por aquella frase». Sobre la llegada de Julia a Ixtepec: «Todavía la veo paseándose por el andén». Sobre las generaciones de Ixtepec: «Y así las seguiré viendo a través de los siglos». O esta otra que refiere la caminata de Gregoria e Isabel al santuario de la Virgen: «La joven se dejó llevar y las dos tomaron el camino del santuario en el que ahora me encuentro y desde el cual me contemplo. Desde aquí las veo rodeando al pueblo».[165] Y podríamos seguir citando. Reparemos en el efecto que se persigue: se tiene la impresión de que el «yo» narrador está literalmente viendo los acontecimientos conforme los va narrando. Parecería legítimo entonces formularse esta pregunta: ¿narrar o recordar no equivaldrán aquí a hacer que los acontecimientos se produzcan de nuevo? Hay un segmento donde el efecto es muchísimo más patente. Antes del juicio contra los «traidores» a la patria, dice Ixtepec:

> Basta decir la magia de una cifra para entrar en un espacio inmediato que habíamos olvidado. El primero de octubre es para siempre en mi memoria el día en que empezó el juicio de los invitados. Al decirlo ya no estoy sentado en esta aparente piedra, estoy abajo, entrando despacio en la plaza, en los pasos de mis gentes que desde muy temprano se encaminaron allí para seguir la suerte de los acusados.[166]

La magia a la que parece aludir Ixtepec no es sólo la de recordar los hechos invocando la fecha cuando ocurrieron; también la de volver a producirlos mediante el poder de las palabras. Pronunciar la fecha es como

---

[165] *Ibid.*, p. 290.
[166] *Ibid.*, p 260

subir el telón del escenario para presenciar de nuevo esta tragedia. Ocurre aquí un fenómeno interesante en términos narratológicos. La producción del discurso y la diégesis se encuentran ahora no sólo en el mismo espacio, sino también en el mismo nivel temporal, lo cual debería ser imposible en una narración que de entrada se presenta como retrospectiva. De esto se desprende que el «yo» que narra y el «yo» narrado se han unificado o, dicho de otro modo, la narración, el acto enunciativo, ha cruzado el umbral que separa el nivel extradiegético del nivel diegético.

Estamos frente a otro fenómeno sobrenatural, ya que en nuestro mundo familiar pronunciar una fecha que pertenece al pasado no hace presentes los hechos que ocurrieron en esa fecha. Al mismo tiempo se trata de una transgresión a esta convención literaria: una narración no puede ser a la vez retrospectiva y simultánea. Tomando como punto de referencia la posición temporal del acto enunciativo, debería haber aquí sólo dos posibilidades: o los hechos ya ocurrieron o están ocurriendo. Pero no es tan fácil para el lector asegurar que efectivamente en virtud del acto de enunciación todo vuelve a suceder. Decir, así en presente, «los veo a todos», «todavía la veo», «aún veo», etcétera, podría ser simplemente una manera de hablar, de expresar que los recuerdos son harto precisos. Habría, pues, una metáfora implícita: rememorar es *como* ver (y vivir) las cosas otra vez. Pero la verdad es que nos quedamos en la incertidumbre. Nunca sabremos si el eterno retorno («la condena de mirarme») se refiere únicamente a la repetición del texto o también a la de los acontecimientos. Si el lector se decide por lo primero, no habría entonces nada sobrenatural, ni transgresión alguna a las leyes de la narrativa. El eterno retorno de los acontecimientos y la abolición de la distancia temporal entre la enunciación y la diégesis se explicarían racionalmente o, mejor, psicológicamente: los acontecimientos son tan dolorosos y han permanecido por lo mismo tan fijos en la memoria que cada vez que Ixtepec los evoca, cada

vez que los narra, *parecen* producirse ante sus ojos. Si nuestra lectura se queda en el nivel metafórico, en el «parecen», estamos en el terreno de lo que Todorov llama «lo extraño». Pero si se acepta que narrar equivale a reproducir acontecimientos pretéritos, entramos en el campo de lo maravilloso. El poder mágico del acto narrativo parece, pues, por la ambigüedad con que se presenta, un acontecimiento fantástico, aunque sólo lo sea para el lector, ya que opera en el nivel extradiegético. Creo que la siguiente oración entraña esta ambigüedad:

> Es curiosa la memoria que reproduce como ahora tristezas ya pasadas, días lisonjeros que no veremos más, rostros desaparecidos y guardados en un gesto que acaso ellos no se conocieron nunca, palabras de las cuales no queda ya ni el eco.[167]

¿Es capaz la memoria de reproducir realmente los hechos? ¿Qué quiere significar Ixtepec cuando dice que la memoria «reproduce como ahora tristezas ya pasadas, días lisonjeros», etc.? Otras veces el «yo» que narra parece estar escuchando las palabras que una vez se pronunciaron. *Tal vez* los parlamentos de los personajes se han quedado resonando en Ixtepec; *tal vez* esas voces que escucha el narrador sean más que un simple recuerdo. Continuemos aquella cita que da cuenta de lo que pasa en el ensayo del «teatro mágico»:

> Vuelvo al pabellón y escucho todavía flotantes las palabras dichas por Isabel y que provocaron su interrupción: «¡Mírame antes de quedar convertida en piedra!...»
>
> Las palabras de Isabel abrieron una bahía oscura e irremediable. Aún resuenan en el pabellón y ese momento de asombro allí sigue como la premonición de un destino inesperado.[168]

Dejemos por ahora las palabras proféticas de Isabel. Sobre ese asunto volveremos cuando examinemos el tema de los recuerdos del porvenir. En lo que concierne a lo fantástico, el aparente poder de la enunciación (o de la

---

[167] *Ibid.*, p. 117.
[168] *Ibid.*, p. 120.

evocación) es acaso más relevante y pertinente que cualquier otro acontecimiento sobrenatural de la novela, porque abarca todo el texto. El eterno retorno de los acontecimientos no afecta a un episodio en particular; afecta al texto entero. De hecho, la vacilación del lector sobre la repetición de los acontecimientos comienza desde las primeras páginas y se extiende más allá de la última palabra de la novela. El primer capítulo encierra ya la ambigüedad. Los juegos entre los hermanos Moncada cuando eran niños se presentan como un recuerdo por parte de Ixtepec pero, curiosamente, todos los verbos están en presente. Nótese la paradoja:

> Un punto luminoso determina un valle. Ese instante geométrico se une al momento de esta piedra y de la superposición de espacios que forman el mundo imaginario, la memoria me devuelve intactos aquellos días; y ahora Isabel está otra vez ahí, bailando con su hermano Nicolás [...]. Un coro de jóvenes vestidas de claro los rodea. Su madre la mira con reproche. Los criados están bebiendo alcohol en la cocina.[169]

Se habrá podido observar que no se trata, como a veces sucede, de una historia que debido a su progreso en el tiempo termina por alcanzar la posición temporal del acto enunciativo. No hay que esperar al final de la historia para encontrar expresiones del tipo «y ahora Isabel está otra vez ahí». La indecisión en cuanto a la posición temporal del acto narrativo se expresa poéticamente en esa especie de introducción a los acontecimientos incluida en la cita anterior. Parece que el «instante geométrico» al que hace alusión el «yo» que narra no es sólo el pueblo de Ixtepec que se ve allá abajo, sino también la historia misma con todos sus escenarios («espacios»), personajes, etc. En una palabra, todo un universo diegético que se remonta al pasado. El «momento de esta piedra» sería la posición espaciotemporal de la acción de narrar. El texto se produce cuando el tiempo de la historia y el tiempo ulterior del acto de narrar se unen, literal o

---

[169] *Ibid.*, p. 14.

figuradamente. Literalmente, si narrar es, como he dicho, igual a reproducir de veras los acontecimientos pasados; figuradamente, si narrar no pasa de un *como* ver las cosas otra vez. Este concepto sobre el poder de la enunciación se lee en *El laberinto de la soledad*. Así entiende Paz el carácter mágico del lenguaje del niño y del hombre primitivo:

> No hay distancia entre el nombre y la cosa y pronunciar una palabra es poner en movimiento a la realidad que designa. La representación equivale a una verdadera reproducción del objeto, del mismo modo que para el primitivo la escultura no es una representación sino un doble del objeto representado. Hablar vuelve a ser una actividad creadora de realidades, esto es, una actividad poética.[170]

El poder de las palabras pronunciadas es un tema que se encuentra también en el interior de la historia. La labor de Juan Cariño, el «loco» del pueblo, consiste precisamente en recoger por las calles «las palabras malignas pronunciadas en el día»[171] para luego encerrarlas en el diccionario, de donde no debieron haber salido nunca. Y es que, para él, palabras como «torturar» o «ahorcar», escapadas del diccionario (o sea, pronunciadas), son peligrosas porque inevitablemente producen la acción que designan:

> Todos los días buscaba las palabras ahorcar y torturar y cuando se le escapaban volvía derrotado, no cenaba y pasaba la noche en vela. Sabía que en la mañana habría colgados en las trancas de Cocula y se sentía el responsable.[172]

Está claro que el poder que se atribuye a sí mismo Juan Cariño no tiene nada de fantástico. Está perfectamente explicado mediante la locura. Pero es evidente que expresa la misma idea del narrador y de Octavio Paz.

---

[170] O. Paz, *El laberinto de la soledad*, pp. 182-183.
[171] E. Garro, *op. cit.*, p. 61.
[172] *Ibid.*, p. 61.

Por ser tan abarcadora textualmente, la ambigüedad en torno a la enunciación debería bastar para considerar *Los recuerdos del porvenir* como un relato fantástico. Vale la pena sin embargo examinar ahora los acontecimientos sobrenaturales que aparecen en el mundo diegético. Con el objeto de demostrar el afán por mantener el punto de vista de los testigos, examinamos ya uno: el supuesto poder que tienen ellos de ver a través de las paredes. Pero hay otros más interesantes o por lo menos de mayor importancia dentro de la historia. Por eso, no estoy de acuerdo con Brushwood cuando dice que: «El único aspecto realmente turbador de la novela es el de la semipersonificación del poblado, que determina que hable en primera persona.»[173] Hay dos acontecimientos espectacularmente sobrenaturales inscritos en sendos lugares estratégicos: la detención del tiempo al final de la primera parte de la novela y la metamorfosis de Isabel al final de la segunda. La simple localización indica ya su importancia. Empecemos por el primero.

Como ya sabemos, el general Francisco Rosas, provocado por la consabida frase «vino por ella», va a casa de los Meléndez con el objeto de matar a Felipe Hurtado. Cuando el joven sale a la calle dispuesto a enfrentar la muerte, sobreviene el milagro: el tiempo se detiene para el general y para sus secuaces, y para toda la gente de Ixtepec, menos para Felipe y Julia, que escapan de la escena, como si la escritora decidiera sacarlos de la novela para protegerlos de un destino ineluctable, un destino que se había venido gestando en las palabras. Porque todo el mundo está seguro de que los amantes van a morir a manos del general. Es más, ya los dan como por muertos antes de la escena. Así, en este diálogo sobre Felipe que tienen don Joaquín Meléndez y su esposa:

> –Tengo miedo... Pobre muchacho, tan bueno como es.
> –¿Por qué no dices tan bueno como era? –respondió su marido con violencia.

---

[173] J. S. Brushwood, *op. cit.*, p. 91.

–Sí... Tan bueno como era.[174]

Después de la frase «vino por ella» el pueblo inventa otra: «La va a matar.»[175] Y lo mismo dice Julia a doña Matilde sobre el destino de Felipe: «Lo va a matar...»[176] También Juana, la refresquera del pueblo, anuncia la muerte de Julia mientras ésta se dirige a la casa de los Meléndez para pedirle a Felipe que se vaya de Ixtepec: «Anda caminando su última tarde».[177] La misma Julia, durante el trayecto, tiene la impresión de que camina hacia la muerte, o hacia la infancia, términos que por implicar a menudo en Elena Garro una negación del tiempo cronológico llegan a confundirse. Deberíamos añadir un tercer término, aunque aquí no aparece de manera explícita: el amor. Muerte, amor e infancia implican un tiempo sin tiempo al que se quisiera siempre llegar o regresar. A Julia le pasa lo que a Lucía Mitre en «Qué hora es...?»: que cuando se asoma a la muerte adquiere gestos de niña. Escuchemos los pensamientos de Julia:

> Llegó descalza a los portales, caminando frente a un futuro que se alzaba delante de sus ojos como un muro blanco. Detrás del muro estaba el cuento que la había guiado de niña: «Había una vez el pájaro que habla, la fuente que canta y el árbol que da los frutos de oro.» Julia avanzaba segura de encontrarlo.[178]

La detención del tiempo se expresa mediante la inmovilidad, el silencio y la ausencia de aire. También por el hecho de que un arriero que llega al pueblo «Se asustó al ver que sólo en Ixtepec seguía la noche.»[179] Todos los personajes y las cosas quedan suspendidos, quietos como en una fotografía, durante un tiempo que Ixtepec no puede medir: «No sé cuánto tiempo anduvimos

---

[174] E. Garro, *op.cit.*, p. 140.
[175] *Ibid.*, p. 77
[176] *Ibid.*, p. 133.
[177] *Ibid.*, p. 131.
[178] *Ibid.*, pp. 136-137
[179] *Ibid.*, p. 146.

perdidos en ese espacio inmóvil.»[180] Y podemos imaginar a los amantes escapando alegremente de esa «fotografía» nocturna. Pero sólo imaginar, suponer, porque el escape en sí no se cuenta. No es sino *a posteriori*, cuando el arriero cuenta haber visto a las afueras del pueblo, en medio de una mañana radiante, a un joven y a una mujer huyendo en un caballo, que «vemos» a los amantes escapando entre las figuras inmóviles.

Pero ¿realmente escapan Julia y Felipe, u ocurre lo que todos habían vaticinado? Creo que el texto es deliberadamente ambiguo al respecto. Es más, ni siquiera podemos acreditar totalmente la detención del tiempo –sin la cual no habría escape milagroso–, porque el mismo narrador no parece estar muy seguro del fenómeno. Escuchemos la indecisión, la vacilación de Ixtepec después de la salida de Felipe a la calle:

> Don Joaquín iba a seguirlo, pero entonces sucedió lo que nunca antes me había sucedido; el tiempo se detuvo en seco. No sé si se detuvo o si se fue y sólo cayó el sueño: un sueño que no me había visitado nunca. También llegó el silencio total. No se oía siquiera el pulso de mis gentes. En verdad no sé lo que pasó. Quedé afuera del tiempo, suspendido en un lugar sin viento, sin murmullos, sin ruido de hojas ni suspiros.[181]

En este caso parecería a primera vista que es la perspectiva del «yo» narrado la que orienta el relato; que son los ixtepeños los que de algún modo perciben el misterioso fenómeno. Por lo menos se puede afirmar que el narrador no emplea aquí, como suele hacerlo, esos deícticos que remiten al tiempo ulterior de la enunciación y a los que ya estamos acostumbrados. No dice, por ejemplo, «han pasado ya muchos años», «todavía no lo sé», «no lo recuerdo», etcétera. No obstante, tengo la impresión de que el episodio se cuenta desde la perspectiva del «yo» que narra. De hecho, sabemos con certeza

---

[180] *Ibid.*, p. 146.
[181] *Ibid.*, p. 145.

que nadie ve el momento preciso en que se fugan los amantes. Y si seguimos leyendo nos percatamos de que es el arriero el que describe para los ixtepeños esa especie de sueño en que cayó todo el pueblo, como si en efecto nadie más hubiera presenciado el prodigio: «El arriero entró al pueblo y nos contó cómo todo Ixtepec dormía redondo y negro con las figuras inmóviles en las calles y en los balcones.»[182] Parece, pues, que lo que refiere aquí el narrador no estuvo nunca al alcance de los sentidos de ese «yo» narrado colectivo: el narrador nos cuenta lo que el arriero contó a la gente del pueblo. La detención del tiempo conlleva entonces no sólo la inmovilidad de los cuerpos de los personajes sino, además, la supresión de sus sentidos. Pero no habría, por el momento, motivo alguno para dudar del testimonio del arriero. Más adelante el texto se encargará de que el lector lo ponga en tela de juicio.

Haciendo por ahora abstracción del asunto de la vacilación, es evidente que el fenómeno es conflictivo tanto para el «yo» que narra como para el arriero. El primero nos transmite la sensación de inquietante extrañeza propia de lo fantástico, porque presenta el acontecimiento como algo raro, insólito, algo «que nunca antes me había sucedido».[183] El segundo expresa su temor ante lo desconocido: «En su miedo no sabía si cruzar aquella frontera de luz y sombra»,[184] dice refiriéndose al hecho de que mientras en el campo estaba amaneciendo en Ixtepec seguía de noche.

En cuanto a la vacilación en sí, no la que apenas nos comunica el narrador sino esta vez la del lector, es posible asociar con la muerte la detención del tiempo, el escape de los amantes, el hecho de que el fenómeno ocurra de noche e incluso el final del discurso (de la primera parte de la novela). Tal vez Julia y Felipe encontraron esa muerte tantas veces anunciada. De

---

[182] *Ibid.*, p. 146

[183] *Ibid.*, p. 145.

[184] *Ibid.*, p. 146

hecho, en este libro cualquier frase que se proyecte al futuro corre el riesgo de hacerse efectiva. Esto es particularmente visible en «vino por ella» o en la frase que profiere Isabel en el teatro mágico: «¡Mírame antes de quedar convertida en piedra!...» El caso de la Luchi es interesante. Cómplice de los detractores de Rosas, habla de su muerte como de algo que a la vez va a suceder y que ya ha sucedido: «"Siempre supe que me iban a asesinar", y sintió que la lengua se le enfriaba. "¿Y si la muerte fuera saber que nos van a asesinar a oscuras?"»[185] ¿Será la muerte de Felipe y Julia la única «premonición» que no se cumple? Después del testimonio del arriero, surgen varias versiones acerca del paradero de los amantes:

> Los que salían de Ixtepec volvían siempre con noticias de ella: uno la había visto paseándose por México. Iba del brazo de Hurtado, riéndose como en aquellas noches en que Francisco Rosas la llevaba a caballo hasta Las Cañas. Otro contaba en voz baja haber visto el brillo de su traje en la feria de Tenango y cómo cuando él se acercó a saludarla se le hizo perdediza.
>
> –¡De seguro de miedo a que yo le dijera al general su paradero! Otros más creían en su muerte y oían por las noches la risa de Julia rondando por las calles como un fantasma.
>
> –Anoche oímos su risa subiendo y bajando la calle del Correo hasta que se metió por la rendija del portón de los Meléndez, penó por el jardín y luego se encerró en el pabellón. Allí se pasó la noche con él riéndose de Rosas y de verlo tan desgraciado por ella.[186]

Más adelante, cuando ya Isabel ha entregado su amor al general, sentencia Gregoria refiriéndose a éste: «A la única que quiere es a la difunta Julia».[187] Podría pensarse que la supuesta muerte de los amantes ocurre después de la milagrosa fuga, pero esta hipótesis no tendría mucho sentido. ¿Por qué habrían de morir poco después de haber logrado escapar de la muerte? Semejante ironía restaría toda importancia al escape milagroso. Más lógico sería pensar en estas

---

[185] *Ibid.*, p. 224.
[186] *Ibid.*, pp. 151-152.
[187] *Ibid.*, p. 250.

dos posibilidades: o bien los amantes están disfrutando del amor en el mundo terrenal, o bien murieron durante la supuesta detención del tiempo. Que las ánimas de Julia y Felipe anden vagando por Ixtepec confirmaría la segunda hipótesis, porque tradicionalmente el fantasma se queda donde murió el cuerpo del cual se desprendió. Pero, a fin de cuentas, estos rumores podrían ser creados por la imaginación de la gente de Ixtepec. Más importante es el hecho de que el mismo Francisco Rosas asocia la ausencia de Julia con las muertes que él mismo ordena:

> Así le habían arrebatado a Julia, engañándolo con gritos que nadie profería y enseñándole imágenes reflejadas en otros mundos. Ahora se la mostraban en los muertos equivocados de los árboles y él, Francisco Rosas, confundía las mañanas con las noches y los fantasmas con los vivos.[188]

En cualquier caso, lo mismo que en «La dialéctica de la soledad», parece que amor y muerte tienden aquí a confundirse. Dice Paz: «Y le pedimos al amor –que, siendo deseo, es hambre de comunión, hambre de caer y morir tanto como de renacer– que nos dé un pedazo de vida verdadera, de muerte verdadera.»[189]

Al comienzo de la segunda parte se habla de la tristeza que siente todo Ixtepec por la «desaparición»[190] de Julia. Y poco más adelante dice Ixtepec: «no nos consolábamos de haber perdido a Julia.»[191] Desaparición y pérdida son palabras que al parecer se utilizan con deliberada ambigüedad: podrían aludir igualmente al escape milagroso de Julia –triste para Ixtepec porque ahora ella está ausente– o a su muerte. No es la primera vez que Garro se vale de la ambigüedad del lenguaje. Ya vimos que en «La culpa es de los tlaxcaltecas» la

---

188 *Ibid.*, p. 182.
189 O. Paz, *op. cit.*, pp. 176-177.
190 E. Garro, *op. cit.*, p. 149.
191 *Ibid.*, p. 151.

incertidumbre queda en gran medida sintetizada en la penúltima frase de Nacha: «Yo digo que la señora Laurita no era de este tiempo».[192]

Un dato curioso es el hecho de que en la segunda parte de la novela nadie comente nada sobre la detención del tiempo y el escape milagroso. Antes al contrario, lo que se nota es una voluntad por parte del pueblo de olvidar todo lo relacionado con la vida de los amantes: «Había que olvidar también a Felipe Hurtado, borrar la huella de su paso por Ixtepec; sólo así nos evitaríamos mayores males.»[193] Hay quizás otra manera de explicar ese olvido voluntario: esas «muertes» son un hecho demasiado doloroso para el pueblo y también para el «yo» que narra. Tal vez Francisco Rosas sí mató a los amantes pero Ixtepec, en calidad de «yo» que narra, prefiere «recordar» la detención del tiempo y el escape milagroso. Prefiere contar el mito pero dejando a la vez una puerta abierta, aunque pequeña, que sólo puede utilizar el lector y que desemboca en una interpretación realista. Si en *El reino de este mundo* el escape milagroso de Mackandal se cuenta desde dos perspectivas distintas –la de los esclavos y la de los blancos– inscritas nítidamente en el texto, aquí es sólo el lector el que formula la hipótesis realista, hipótesis que va construyendo mediante la serie de indicios que acabamos de examinar. Si el escape de Mackandal tiende hacia lo extraño, esto es, hacia una explicación racional, el de Julia y Felipe se aproxima a lo fantástico puro no sólo por ser problemático para el que narra, para el arriero y para el lector, sino también por la vacilación que suscita sobre todo en este último.

El aparente escape milagroso se relaciona con la ideología que presenta la novela: es un triunfo sobre el general y en última instancia sobre la Revolución. O mejor: una venganza. El peor castigo para Rosas: la «desaparición» de su querida. Contra el poder sólo puede la imaginación, la leyenda, el mito, la

---

[192] E. Garro, «La culpa es de los tlaxcaltecas», en *La semana de colores*, p. 28.

[193] E. Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p. 149.

literatura. Por eso la guerra real, la de los cristeros ixtepeños contra Rosas, fracasa. Y es que el texto no cuenta en verdad con ninguna ideología política que pueda contra la Revolución. Para Elena Garro, la única revolución genuina fue la de Madero.[194] Esta añoranza de la escritora está en la voz de Martín Moncada, uno de los personaje hacia el cual el texto inclina sus simpatías. Frente al grupo de personas que llega a casa de los Meléndez, movidas por la curiosidad de conocer a Felipe Hurtado, dice Martín: «Desde que asesinamos a Madero no tenemos sino una larga noche que expiar».[195] Tampoco parece estar de acuerdo la autora con los cristeros, aunque vea con buenos ojos la ingenuidad con la que sus personajes se entregan a la causa. Los interlocutores de Martín se asombran de lo que éste les informa. Dice el narrador:

> En verdad estaban asombrados de la amistad sangrienta entre los porfiristas católicos y los revolucionarios ateos. Los unía la voracidad y el origen vergonzoso del mestizo. Entre los dos habían inaugurado una era bárbara y sin precedente en mi memoria.[196]

En 1965, en la entrevista con Joseph Sommers que he citado en el apartado anterior («Las creencias populares»), Elena Garro califica la revolución cristera de «un movimiento artificial», es decir, un movimiento que no surge del pueblo y que en el fondo se opone a los principios de la reforma agraria. Explica que dicha revolución «fue alimentada por la Iglesia y por el callismo para impedir la reforma agraria, para impedir el reparto de tierras.»[197] La novela, por su parte, no es de ninguna manera un elogio del movimiento cristero. Si la escritora hace cristeros a los hermanos Moncada y a

---

[194]Véase el ensayo apologético de Elena Garro en torno a la figura de Madero, titulado «Francisco I. Madero», en E. Garro, *Revolucionarios mexicanos*, pp. 49-85. También, en el mismo libro: «El interinato de De la Barra y el gobierno de Francisco I. Madero», pp. 87-112; «La Decena Trágica. Diez días de infamia, hipocresía, traición», pp. 113-166; «¿Cuál fue el castigo de los asesinos del Presidente Madero?», pp. 167-183.

[195]E. Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p. 71.

[196]*Ibid.*, p. 72.

[197]Véase J. Sommers, «Entrevista con Elena Garro», en B. Miller y A. González (eds.), *26 Autoras del México actual*, p. 208.

prácticamente todo Ixtepec, es porque no existe (ni en la novela ni en la realidad) otra fuerza real que pueda oponerse a las arbitrariedades de generales como Francisco Rosas.

Si el desarrollo de la primera parte de la novela desemboca en un final inesperada y aparentemente feliz, la segunda termina en una verdadera tragedia. No sólo son procesados y ejecutados los «traidores» a la patria; también Isabel recibe su castigo: se convierte en la «piedra maldita» en la cual Gregoria pone una inscripción que resume el pecado de la muchacha: la desdicha que ocasiona a sus padres a causa del amor que siente por Rosas y la traición a sus hermanos, a los cristeros ixtepeños y a todo el pueblo de Ixtepec. Isabel rechaza la última oportunidad de redención. He aquí las palabras que pronuncia justo antes de la metamorfosis: «¡Aunque Dios me condene quiero ver a Francisco Rosas otra vez!»[198] El juego de la primera escena de la novela, la «guerra» entre Roma y Cartago, los árboles desde los que luchaban Nicolás e Isabel, respectivamente, se convierte finalmente en una oposición real. Nicolás será siempre para Ixtepec el mártir, el héroe; Isabel la pecadora, la vencida. En balde Juan previno en cierta ocasión a Isabel: «¡Quítate de "Cartago", vente junto a "Roma"!» Él quería «ahuyentar la mala suerte del árbol de su hermana.»[199] Y es que de eso se trata, de mala suerte, de una predestinación irrevocable. El comportamiento de esta antiheroína es el «único enigma de Ixtepec.»[200] También lo es para Francisco Rosas: «¿Cómo era posible que una joven decente estuviera en su cama después de lo que había ocurrido en su familia?»[201] Sin embargo, se nos ofrece una solución al enigma: Isabel fue concebida con lujuria por su madre. Por lo menos así lo explica la misma Ana Moncada a través de la voz del narrador: «Todos sabrían su lujuria gracias a la viveza de su hija [...]. Isabel

---

[198] E. Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p. 291.
[199] *Ibid.*, p. 264.
[200] *Ibid.*, p. 249.
[201] *Ibid.*, p. 250.

había venido al mundo a denunciarla. Se juró corregirse y lo cumplió, pero Isabel siguió pareciéndose a aquellas noches.»[202] Esta solución no es, por supuesto, enteramente satisfactoria, ya que no explica por qué Isabel escoge a Francisco Rosas para satisfacer su heredada lujuria. Propongamos entonces otra. Hacia el final de la novela Isabel parece cambiar el sentido que su hermano Juan había dado a los árboles del juego infantil. Ahora Cartago representa a sus hermanos y al pueblo de Ixtepec, y Roma a Francisco Rosas. Isabel prefiere estar del lado de quienes tienen el poder. Pasarse al otro bando sería una forma de escapar de Ixtepec, de la repetición. Pero, como ya sabemos, el texto la condena a la repetición eterna.

Ahora bien, ¿realmente se convierte Isabel en piedra? En este punto, como en el escape milagroso, el texto parece dejar una puerta abierta hacia otra explicación. Si observamos bien el episodio, nos percatamos de que nadie ve el momento en que Isabel se transforma en piedra, ni siquiera Gregoria, como tampoco nadie ve el momento justo en que se fugan Felipe y Julia. Tenemos otra vez un testigo de un acontecimiento que en realidad no fue percibido. Después de las últimas palabras de Isabel, ésta sale corriendo y es después de mucho buscarla que Gregoria la encuentra convertida en piedra. ¿Cómo sabe la sirvienta que esa piedra es Isabel? Pero citemos el texto porque parece que hay algo más importante: «En su carrera para encontrar a su amante, Isabel se perdió. Después de mucho buscarla, Gregoria la halló tirada muy abajo, convertida en una piedra, y aterrada se santiguó.»[203] Fijémonos en esto: «Isabel se perdió». Parece que Garro juega con la ambigüedad de este verbo. Debido al contexto, el lector no puede menos que vacilar entre un sentido literal y un sentido figurado. Primero entiende que Isabel se le perdió de vista a Gregoria (sentido literal), pero luego el texto de la inscripción lo invita a reconsiderar esa

---

[202] *Ibid.*, pp. 238-239.
[203] *Ibid.*, p. 291.

lectura: «preferí el amor del hombre que me perdió y perdió a mi familia.»[204] ¿Isabel se perdió física o moralmente? ¿Se perdió físicamente primero y luego apareció convertida en piedra, o se fue a buscar a su amante (quien ya se había ido del pueblo) y desapareció para siempre de los ojos de Gregoria y de la gente de Ixtepec? De hecho, desapareció de Ixtepec como figura humana. El problema es complicado porque perderse físicamente, es decir, fugarse de Ixtepec para reunirse con Rosas, implica también la perdición espiritual.

Como en el caso del testimonio del arriero, es Gregoria quien cuenta en el pueblo el fenómeno, la supuesta metamorfosis. Ambos pasajes terminan de modo muy similar. En cuanto al primero, se dice que «El arriero entró al pueblo y nos contó»... Y en el caso que ahora nos ocupa: «Después bajó [Gregoria] a Ixtepec a contar lo sucedido.»[205] En pocas palabras, el «yo» que narra cuenta para nosotros lo que el arriero y Gregoria contaron en el pueblo. No parece casualidad que se haya elegido el punto de vista de un arriero y de una sirvienta, tipos que pertenecen a un estrato social que podemos identificar fácilmente con la creación de la mitología popular. Lo interesante es que luego Gregoria se incluye en la inscripción como verdadero testigo de vista del prodigio, cuando había quedado claro que ella no tuvo acceso al momento en que se efectúa la metamorfosis: «En piedra me convertí el cinco de octubre de 1927 delante de los ojos espantados de Gregoria Juárez.»[206] Además, en la inscripción Gregoria da al verbo «perderse» sólo su sentido figurado, hecho que establece disonancia con el sentido literal que le había dado el narrador. Creo que es legítimo pensar que Garro nos está mostrando el proceso mediante el cual un hecho real se transforma en leyenda. Y lo mismo podría decirse del escape milagroso. Pero la verdad es que no se puede negar totalmente el

---

[204] *Ibid.*, p. 292.
[205] *Ibid.*, p. 291
[206] *Ibid.*, p. 292.

prodigio de la metamorfosis. El hecho sigue siendo, en este caso sólo para el lector, ambiguo, problemático y por tanto fantástico.

Si dejamos de lado la perspectiva del lector y nos concentramos en la perspectiva de Gregoria y en la del narrador, ¿podría considerarse la metamorfosis de Isabel como un hecho maravilloso o magicorrealista? Aplicando la teoría de Chiampi, ¿sería un acontecimiento sobrenatural desprovisto de la inquietante extrañeza que produce lo fantástico? Pero es que incluso en esto el texto parece un poco ambiguo. Se dice que Gregoria «aterrada se santiguó»; luego se habla de sus «ojos espantados». Podría parecer a primera vista que para Gregoria la petrificación de Isabel es un hecho más que inquietante. Pero creo que el lector tiene derecho a hacerse esta pregunta: ¿qué cosa causa el terror que experimenta Gregoria? ¿La metamorfosis en sí, o lo que la ocasiona, el hecho de que Isabel repudie a la Virgen y prefiera el amor del hombre que mató a su familia? En una palabra, ¿por qué se santigua Gregoria? La respuesta a esta pregunta sería crucial para determinar si el acontecimiento es natural o sobrenatural dentro de los códigos textuales. Pero el texto no da la respuesta. Por lo demás, es posible que la vieja se santigüe por las dos cosas a la vez, en cuyo caso estaríamos de nuevo en el terreno de lo fantástico.

El hecho de que la sirvienta de Isabel dé por sentado que esa piedra que encuentra por allí es Isabel Moncada, carece de toda lógica, al menos para un lector racional. En este sentido, podría hablarse de un realismo mágico o de esa nueva literatura fantástica que, según Barrenechea, subvierte los códigos socioculturales que rigen en el extratexto. Si la crítica en general ha considerado *Los recuerdos del porvenir* como una obra magicorrealista, es quizás porque le ha dado mayor importancia a ciertos puntos de vista intratextuales, como el de Gregoria o el del arriero. Pero es evidente que este tipo de textos no va dirigido

a lectores que piensan como ellos. De ahí la disonancia que se produce entre la lógica de los personajes y la del lector.

Es probable que la ambigüedad que hemos intentado demostrar en torno a la metamorfosis de Isabel no sea del todo consciente por parte de la escritora. Citemos lo que dice la autora a Luis Enrique Ramírez:

> En *Los recuerdos del porvenir* Isabel termina convertida en piedra, pero eso es real, porque en Guerrero hay montón de gente que se convierte en piedra. «Que fulanita andaba en malos pasos y en una de esas quedó hecha piedra», cuentan, y yo lo creo. Pero no es magia. Es más que magia.[207]

Es difícil, cuando no imposible, que un autor culto logre adoptar el punto de vista de ese «cuentan» popular sin dejar entrever otras perspectivas. (El caso de Carpentier es muy ilustrativo: el narrador heterodiegético de *El reino de este mundo* no tiene la fe en la mitología vudú que profesan los esclavos y el propio autor en el «Prólogo» a la novela.) Puesto que de arte se trata, el escritor tiende a menudo, consciente o no, a buscar la ambigüedad, la oscuridad, la polisemia.

En Elena Garro lo sobrenatural muchas veces se engendra primero en el lenguaje, procedimiento que, como ya sabemos, Todorov asocia con la literatura fantástica: «el sentido figurado es tomado literalmente.»[208] La petrificación de Isabel nace de este símil: «Isabel estaba en el centro del día como una roca en la mitad del campo.»[209] Inmediatamente se lee esta frase que el lector todavía no toma al pie de la letra: «De su corazón brotaban piedras que corrían por su cuerpo y lo volvían inamovible.»[210] A continuación, Isabel recuerda un juego que jugaba con sus hermanos:

---

[207]Entrevista realizada por Luis Enrique Ramírez, «Elena Garro: Evocaciones de la novelista errante», en *El financiero*, 20 de diciembre de 1991, p. 61. También en L. E. Ramírez, *La ingobernable* [...], p. 134.

[208]T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, pp. 64-68.

[209]E. Garro, *op. cit.*, p. 289.

[210]*Ibid.*, p. 289.

«¡A las estatuas de marfil, una, dos, tres...!» La frase del juego infantil le llegaba sonora y repetida como una campana. Ella y sus hermanos se quedaban fijos al decirla, hasta que alguien a quien habían señalado en secreto pasaba por allí, los tocaba y rompía el encantamiento. Ahora nadie vendría a desencantarla; sus hermanos también estaban fijos para siempre.[211]

Nótese cómo en la última oración el sentido literal ha desplazado casi por completo al sentido figurado, como si ya Isabel estuviese encantada, petrificada. Poco después, como ya sabemos, se produce la metamorfosis o, mejor dicho, termina de producirse. El movimiento que va de lo figurado a lo literal no puede separarse del sentimiento de Isabel. Ella va experimentando la metamorfosis poco a poco. Por otra parte, me parece que es posible añadir un sentido simbólico. No es difícil asociar con la muerte la «piedra aparente» y el hecho de que la petrificación se ubique, lo mismo que el escape milagroso, al final del discurso. La inscripción que pone en ella Gregoria lleva, cual si se tratara de una lápida sepulcral, el lugar y la fecha exacta del nacimiento y de la petrificación (o muerte) de Isabel, además de los nombres completos de sus padres. De hecho, la misma heroína asocia el juego de las estatuas de marfil no sólo con su petrificación; también con la muerte de sus hermanos. Recordemos esto: «Ahora nadie vendría a desencantarla; sus hermanos *también* estaban fijos para siempre.»[212] «Fijos» alude aquí, obviamente, a la muerte. Por tanto, el texto mismo establece la asociación entre la petrificación y la muerte. Tal vez pasar del sentido simbólico al sentido literal no sea una sobreinterpretación.

La última oración de la inscripción es también la última de la novela, y se refiere al eterno retorno: «Aquí estaré con mi amor a solas como recuerdo del porvenir por los siglos de los siglos.»[213] ¿Es posible semejante oxímoron? ¿Es posible recordar el futuro? Por lo menos en esta novela sí. Porque en virtud del

---

[211] *Ibid.*, p. 289.
[212] *Ibid.*, p. 289. El énfasis es mío.
[213] *Ibid.*, p. 292.

eterno retorno del texto lo que va a pasar ya pasó. Por eso la «piedra maldita» está situada al final del texto y de la historia, pero también al comienzo de ambos como un dispositivo que pone en marcha a la narración. Ixtepec recuerda (o cuenta) lo que ocurrió, lo que va a ocurrir (porque el texto se va a repetir desde la primera palabra hasta la última) y tal vez (ya lo vimos) lo que está ocurriendo. Y también está la posibilidad del eterno retorno de los acontecimientos, en cuyo caso nuestra noción del tiempo quedaría hecha añicos. Pasado, presente y futuro serían el mismo tiempo. Pero sucede que el texto emplea un lenguaje muy ambiguo cuando habla de dicha repetición. Dentro del contexto, oraciones como «El porvenir era la repetición del pasado» pueden leerse literal o figuradamente. Tomadas al pie de la letra señalan un hecho sobrenatural, pero también podrían leerse como una hipérbole, una manera de decir que la situación en Ixtepec no cambia mucho:

> El mundo pierde su variedad, la luz se aniquila y los milagros quedan abolidos. La inercia de esos días repetidos me guardaba quieto, contemplando la fuga inútil de mis horas y esperando el milagro que se obstinaba en no producirse. El porvenir era la repetición del pasado.[214]

Antes de la primera palabra de la novela y después de la última no hay nada. Lo único que existe es el relato circular de Ixtepec. Esto lo sabemos desde el principio nosotros los lectores y quien nos lo dice: el «yo» que narra. Habíamos hablado de una discrepancia entre la perspectiva de ese «yo» y la perspectiva de los personajes, en el sentido de que para el primero el universo diegético es imaginario, mientras que para los segundos ese universo es real. No se supone que los personajes se sientan otra cosa que seres de carne y hueso. Pero lo interesante es que ellos tienen la sospecha de que están encerrados en un relato, en una memoria que los ha condenado a la repetición eterna de sus

---

[214] *Ibid.*, p. 64.

mismos gestos. Por eso los Moncada se ven a sí mismos fuera de la realidad (de la realidad real) y como «personajes de la memoria.»[215] Conforme avanza la narración, se va intensificando un sentimiento por parte de los protagonistas de no ser más que entes de una ficción inalterable. Después de la traición de Isabel y poco antes de la muerte de Juan y Nicolás, Ana Moncada se hace esta pregunta: «¿Y si estuviera viviendo las horas de un futuro inventado?»[216] Antes de su metamorfosis, Isabel tiene la misma impresión: «Lo único existente era un futuro fuera del tiempo en el cual avanzaba como dentro de un previsto final.»[217] Pero el futuro también se acaba, como se acaba la vida, el texto, la historia, el tiempo de la ficción. Al final de la novela, Isabel tiene la impresión de que más allá no hay porvenir, como si se hubiera topado con el final del texto, con la página en blanco: «El futuro no existía y el pasado desaparecía poco a poco.»[218] El pasado no es más que un tejido de palabras ya pronunciadas. Después del texto, sólo su repetición. Hay un pasaje en el que vemos a Isabel desesperada buscando algo en sus cajones. Tal vez ese «algo» sea una realidad extratextual. Pero Francisco Rosas le advierte:

> –No busques, no hay nada..... Todavía no lo sabes, pero no hay absolutamente nada.
>
> –¿Nada?
>
> –Nada –repitió Francisco Rosas, seguro de su afirmación.
>
> –Nada –repitió Isabel, mirando su traje rojo a medio abrochar.
>
> El general se sintió aliviado. «Nada son cuatro letras que significan nada», y la nada era estar fuera de ese cuarto, de esa vida, era no volver a caminar el mismo día durante tantos años: el sosiego.[219]

Que los personajes se sepan entes de ficción, me parece un hecho sobrenatural. Pero no pasa de ser una impresión, una pregunta como la que se

---

[215] *Ibid.*, p. 20.
[216] *Ibid.*, p. 238.
[217] *Ibid.*, p. 278.
[218] *Ibid.*, p. 289.
[219] *Ibid.*, p. 272.

hace Ana Moncada: «¿Y si estuviera viviendo las horas de un futuro inventado?» O una metáfora: «avanzaba como dentro de un previsto final.» Es un sentimiento que se confunde aquí con lo que comúnmente llamamos el destino, porque ser personaje implica la imposibilidad de cambiar lo que está escrito. «¿Y la Virgen podrá borrar esta mañana?»,[220] pregunta Isabel a Gregoria. A lo que ésta responde: «Con el favor de Dios».[221] Si Isabel hubiera aceptado a la Virgen, no habría eterno retorno.

Sólo Julia y Felipe logran escapar de Ixtepec, que equivale a decir de la novela. Y para ello es necesario detener el tiempo diegético y poner una página en blanco entre las dos partes de la novela para que por ese «hueco» puedan huir los amantes. Rosa, Rafaela, Luisa y Antonia, queridas de los militares, tratan infructuosamente de escapar de Ixtepec. Dice Rosa: «¡Muy cierto que quiero oír otras palabras!»[222] Por presión del contexto, ¿no será éste un enunciado metatextual? «Oír otras palabras» significaría el deseo de vivir en otra realidad, tal vez en otro texto. Y escuchemos a Luisa después de la frustrada fuga: «Aceptaría siempre la abyección en la que había caído. "Nadie cae; este presente es mi pasado y mi futuro; es yo misma; soy siempre el mismo instante."»[223] O como dice Conchita refiriéndose al día de la fiesta en la casa de los Arrieta: «Este es un día muy largo....» A lo que responde su madre: «No tendrá fin. Aquí nos quedaremos para siempre....»[224] Y acerca de la misma fiesta, dice Isabel a su padre: «Siempre supe lo que está pasando.... También lo supo Nicolás.... Desde niños estamos bailando en este día....»[225] El sueño de los hermanos Moncada jamás se cumple. O tal vez sí, pero en la muerte:

---

[220] *Ibid.*, p. 290.
[221] *Ibid.*, p. 290.
[222] *Ibid.*, p. 230.
[223] *Ibid.*, p. 280.
[224] *Ibid.*, p. 211.
[225] *Ibid.*, p. 206.

> «Nos iremos de Ixtepec, nos iremos»... habían dicho él [Nicolás] y sus hermanos desde niños. Juan era el primero que había encontrado la salida; cuando se acercó a verlo, estaba tirado boca arriba mirando para siempre las estrellas.[226]

Ixtepec sabe lo que va a pasar después de la metamorfosis de Isabel: el texto entero otra vez. Además, como él conoce la historia de principio a fin, puede contar por adelantado acontecimientos que vamos leer más tarde. Gérard Genette llama prolepsis interna a este tipo de anacronía.[227] Lo que no es normal es que también los personajes tengan semejante capacidad. Y es que a veces ellos también recuerdan el porvenir; saben lo que va a suceder algunas páginas más adelante, como si de tanto repetir la historia algo se les hubiera quedado en la memoria. Ya vimos uno de estos «recuerdos» por parte de Isabel, aunque no demasiado evidente por ser retroactivo: «Siempre supe lo que está pasando...» Hay que entender que Isabel, cuando era niña, sabía lo que iba a ocurrir (o lo que estaba ocurriendo) durante la fiesta de los Arrieta. Más evidente resulta aquella frase que por alguna extraña razón figura en el parlamento de Isabel en el ensayo del «teatro mágico»: «¡Mírame antes de quedar convertida en piedra!...» Inmediatamente, ante el estupor de su familia, añade: «Pensé algo horrible».[228] Luego dice que se trata de «un maleficio».[229] A continuación, los Moncada y el narrador asocian las enigmáticas palabras de Isabel con la muerte:

> Los tres hermanos se miraron a los ojos como si se vieran de niños corriendo en yeguas desbocadas cerca de las tapias del cementerio cuando un fuego secreto e

---

[226] *Ibid.*, p. 262.
[227] Véase G. Genette, «Discurso del relato» [...], en *Figuras III*, pp. 121-131.
[228] E. Garro, *op. cit.*, p. 121.
[229] *Ibid.*, p. 121.

invisible los unía. Había algo infinitamente patético en sus ojos. Parecieron siempre mejor dotados para la muerte.[230]

Aunque no pueda hablarse aquí de vacilación alguna, es evidente que la frase provoca un sentimiento de extrañeza en los actores y en el pequeño auditorio. Prueba de ello es la interrupción del ensayo. Sin embargo, habría que preguntarse si la causa del estupor es solamente el contenido de la frase –contenido que se siente como una terrible premonición, ya que los presentes, sobre todo los Moncada, asocian la petrificación con la muerte– o también el hecho de que la obra de teatro invada la realidad. En mi opinión, son las dos cosas al mismo tiempo las que producen el extrañamiento fantástico. En cuanto al lector, ese efecto no hace sino aumentar cuando lee el final de la novela, pues en este momento de la lectura no puede saber que efectivamente Isabel se va convertir en piedra. Más bien cree que el contenido de la frase es una premonición o, mejor dicho, un anuncio de su muerte.

Debido a la precariedad económica de la familia Moncada, Martín manda a Juan y a Nicolás a trabajar a las minas de Tetela. Antes de su partida, Ana Moncada llama a Blandina para que haga la ropa que necesitan los muchachos. Pero la costurera rehúsa trabajar en el cuarto de costura: «No me gustan las paredes; necesito ver hojas para recordar el corte.»[231] La frase no tendría nada de extraño si el lector entendiera que Blandina se propone confeccionar ahora unas prendas similares a las que hizo antaño. Esa interpretación es posible. Pero me parece que el contexto obliga al lector a entender que se trata de otro recuerdo del porvenir; es decir, de esta paradoja: Blandina no ha cosido las prendas todavía y sin embargo podría recordar el corte porque en realidad ya las cosió, puesto que el texto se está repitiendo. Cuando finalmente encuentra el lugar propicio, dice: «Desde aquí sólo veo el follaje; lo ajeno se pierde entre

---

[230] *Ibid.*, pp. 120-121.
[231] *Ibid.*, p. 25.

lo verde.»[232] Y entonces «de las manos de Blandina empezaron a salir camisas, mosquiteros, pantalones, fundas, sábanas.»[233] La oración anterior a ésta no se deja descifrar fácilmente, pero podríamos aventurar la siguiente interpretación. Lo ajeno es una especie de interferencia que atenta contra el ejercicio de la memoria; es aquello que no pertenece a la historia que estamos leyendo, lo que no está dentro de la repetición, lo que está fuera del «mundo imaginario». Lo ajeno es la realidad real.

Otros recuerdos del porvenir podrían pasar inadvertidos. Según vimos en el resumen de la novela, es Inés, la sirvienta de doña Elvira Montúfar, quien delata a las familias que organizan la fiesta para facilitar la huida del cura y del sacristán. Días antes de la fiesta, los militares se dedican a buscar en las casas de los vecinos el cuerpo desaparecido del sacristán don Roque. Vencidos ya por el silencio de la gente, a Corona se le ocurre esta idea absurda: «¡Hay que encontrar al soplón!»,[234] como si alguien ya hubiera informado sobre el escondite del sacristán, en cuyo caso no tendría sentido buscar a dicho soplón. Más lógico hubiera sido decir algo así: «Hay que esperar a que alguien sople» o «hay que hacer que alguien sople.» Es gracioso el hecho de que todos asienten de buena gana y se van a buscar al soplón que aún no existe como tal. Esto es totalmente deliberado, porque inmediatamente dice el narrador: «A los pocos días el sargento Illescas cortejaba a Inés, la sirvienta de la señora Montúfar.»[235] En este momento de la lectura el lector no puede saber –quizás sólo sospechar– que Inés va a ser la delatora. La frase de Corona es absurda pero se explica de la misma manera como la de «recordar el corte».

Esas dos «premoniciones» (la de Blandina y la de Corona) llegan de modo involuntario a la memoria de los personajes. Ni siquiera parecen estar

---

[232] *Ibid.*, p. 26.
[233] *Ibid.*, p. 26.
[234] *Ibid.*, p. 187.
[235] *Ibid.*, p. 187.

conscientes de que sus palabras se refieren a incidentes con los cuales se toparán (o nos toparemos) más adelante. No producen extrañamiento más que en el lector real. De todos los personajes, Martín es quien demuestra tener mayor conciencia de que es posible recordar el porvenir. Pero muchas veces proponérselo no sirve de nada. Muy temprano en la novela, intenta recordar la catástrofe que les espera a sus hijos, pero no pasa de saber que algo aciago les va a acontecer:

> No podía dormir: había presencias extrañas en torno a su casa, como si un maleficio lanzado contra él y su familia desde hacía muchos siglos hubiera empezado a tomar forma aquella noche. Quiso recordar el daño que rondaba a sus hijos y sólo consiguió el terror que lo invadía cada Viernes Santo [236]

Existen además los «recuerdos no vividos», recuerdos de un «pasado» que está fuera del tiempo de la historia, fuera del «mundo imaginario» que relata Ixtepec. Tal vez Martín tenga razón. La verdadera realidad es un «pasado no vivido»: «Luchaba entre varias memorias y la memoria de lo sucedido era la única irreal para él. De niño pasaba largas horas recordando lo que no había visto ni oído nunca.»[237] Para él, el mundo cotidiano que lo rodea es «la irrealidad de cada día.»[238] Incluso Rosas tiene la sospecha de que vive en un «pueblo irreal que había terminado por convertirlo a él también en un fantasma.»[239] ¿Existe otra realidad fuera del texto? ¿No serán los recuerdos de Martín productos de su imaginación?

Hacia el final de la primera parte (ya lo vimos), Ixtepec dice que sucede algo que nunca antes le había sucedido: «el tiempo se detuvo en seco.» Ello significa que el tiempo se había detenido antes de otra manera. En efecto, hay

---

[236] *Ibid.*, p. 24.
[237] *Ibid.*, p. 21.
[238] *Ibid.*, p. 85.
[239] *Ibid.*, p. 181

otra detención del tiempo pero es psicológica, y puede tener dos sentidos: uno positivo y otro negativo. Ilustra muy bien el primer sentido la costumbre de Martín de detener los relojes de la casa por las tardes. Con este gesto Martín pretende impedir que el tiempo de la historia llegue al «final previsto», al «final inventado». Que esta detención es completamente ilusoria, queda claro hacia el final de la novela. Mientras Nicolás camina hacia la muerte, «su padre muy lejos detenía los relojes, y a pesar de su gesto los minutos avanzaban veloces por el camino que llevaba hacia el cementerio».[240] El deseo de parar el tiempo sólo se realiza para propiciar el escape milagroso de Julia y Felipe, aunque también podría considerarse la petrificación de Isabel como una detención del tiempo diegético y del tiempo del discurso, porque, en efecto, con esa petrificación ambos tiempos se agotan.

La detención del tiempo psicólogico con sentido negativo es provocada por la Revolución y afecta a todo el pueblo. Los revolucionarios son mestizos que han tomado el poder por la fuerza. Aliados de latifundistas como Rodolfo Goríbar, se dedican a despojar de sus tierras a los indios y a exterminar a los rebeldes, a la «indiada sublevada» con la cual se identifica el pueblo todo. «Para nosotros, los indios, es el tiempo infinito de callar»,[241] dice Félix, el sirviente preferido de los Moncada. La mezcla de sangres tiene un sentido negativo: el mestizo no puede identificarse ni con los de arriba ni con los de abajo. La mezcla los ha dejado sin país y sin cultura:

> Cuando se reunían se miraban desconfiados, se sentían sin país y sin cultura, sosteniéndose en unas formas artificiales, alimentadas sólo por el dinero mal habido. Por su culpa mi tiempo estaba inmóvil.[242]

---

[240] *Ibid.*, p. 281.
[241] *Ibid.*, p. 27.
[242] *Ibid.*, p. 27.

Francisco Rosas es el representante en Ixtepec de la Revolución, pero tiene doble faz. Está el Francisco que se afana en descubrir a los conspiradores contra el gobierno revolucionario y está el otro, el verdadero, el que no tiene más remedio que seguir «órdenes de sus superiores»,[243] el que busca incansable algo profundo en que perderse, algo que jamás ha tenido: el amor. «¿Qué le importaban a él las beatas y los curas?»[244]

> Quería olvidar a esas gentes y al sacristán. Él andaba en busca de algo más intangible, perseguía la sonrisa de un pasado que amenazaba esfumarse como una voluta de humo. Y ese pasado era la única realidad que le quedaba.[245]

De todos modos es su gobierno opresor el responsable del tiempo psicológico detenido, que se expresa mediante la inmovilidad de los seres y las cosas. Los personajes y toda la gente de Ixtepec tienen la sensación de vivir en un presente fijo. Por eso muchas situaciones se ven como en una fotografía, como cuando Nicolás se dirige al camposanto donde lo espera el pelotón de fusilamiento: «alguien atraviesa mis calles para ir a la muerte y el mundo se queda fijo como en una tarjeta postal.»[246] Este efecto, producido también cuando el tiempo se detiene «en seco», es quizá lo que ha llevado a Seymour Menton a incluir *Los recuerdos del porvenir* en su *Historia verdadera del realismo mágico*. Ciertamente, en esta novela las cosas suelen verse como en una fotografía, pero ¿habría otra manera efectiva de conseguir la detención, real o psicológica, del tiempo?

---

[243] *Ibid.*, p. 183.

[244] *Ibid.*, pp. 182-183.

[245] *Ibid.*, p. 183. Francisco Rosas se parece a Pedro Páramo no sólo por el poder que tiene sobre el pueblo. ¿Hay algo más importante para Pedro Páramo que Susana San Juan?

[246] *Ibid.*, p. 269.

La Revolución, la de Madero, echó a andar el tiempo, «estalló una mañana y las puertas del tiempo se abrieron para nosotros.»[247] Pero la que vino después convirtió en piedra no sólo el tiempo de Ixtepec; también el de todo México:

> las batallas ganadas por la Revolución se deshicieron entre las manos traidoras de Carranza y vinieron los asesinos a disputarse las ganancias, jugando dominó en los burdeles abiertos por ellos. Un silencio sombrío se extendió del Norte al Sur y el tiempo se volvió otra vez de piedra.[248]

Ixtepec habla también de sus «días petrificados».[249] A partir de Carranza, la Revolución convierte en piedra todo lo que toca, incluyendo a Isabel Moncada. Pero hay una excepción: Julia y Felipe, los fuereños, los que pertenecen a otra dimensión: la del amor. De la detención ilusoria del tiempo se pasa a la detención real, a la detención «en seco», y los amantes escapan de esta novela-piedra. Pero también del tiempo psicológico congelado se pasa a la petrificación de Isabel. Si Isabel es piedra, Julia es mercurio, como aquel personaje escurridizo del cuento de *La semana de colores*. A Francisco Rosas, Julia se le escapaba «como una gota de mercurio y se perdía en unos parajes desconocidos».[250] Julia nunca perteneció a Ixtepec y menos al general: «vagaba perdida en las calles de unos pueblos que no tenían horas, ni olores, ni noches».[251] Ella siempre estuvo fuera de Ixtepec, fuera del tiempo; encarna la belleza pura y la «imagen del amor».[252] «La belleza de Julia no tiene hora»,[253] dice Felipe Hurtado.

---

[247] *Ibid.*, p. 36.
[248] *Ibid.*, pp. 36-37.
[249] *Ibid.*, p. 64
[250] *Ibid.*, p. 109
[251] *Ibid.*, p. 109
[252] *Ibid.*, p. 97
[253] *Ibid.*, p. 97.

La petrificación del tiempo lleva hasta el límite la asociación que, consciente o inconscientemente, hacemos entre la tristeza y la lentitud. Ciertos poemas sobre la muerte (los de Antonio Machado, por ejemplo) emplean versos largos, y una marcha fúnebre un ritmo lento. Ixtepec lo expresa así: «La desdicha como el dolor físico iguala los minutos.»[254] La alegría, en cambio, da movimiento al tiempo, como cuando llega al pueblo Felipe Hurtado, «el no contaminado por la desdicha.»[255] La noticia corre «con la velocidad de la alegría.»[256] Y el tiempo, «por primera vez en muchos años, giró por mis calles».[257]

Al presente fijo se suma la circularidad del tiempo. La desdicha de Ixtepec –metáfora de México– se repetirá por los siglos de los siglos. Ambos conceptos del tiempo están amalgamados en una sola metáfora: Ixtepec es un «espejo de piedra».[258] Es decir: tiempo detenido que se repite. El tiempo lineal de la Revolución, el tiempo que debería traer el progreso, se ve aquí despojado de todo movimiento. Difícil encontrar crítica más severa a la Revolución, crítica que no se limita al momento histórico que abarca la historia de la novela. Después del asesinato de Madero, México no tendrá –al decir de Martín Moncada– sino «una larga noche que expiar». Hay un segmento que indirectamente se refiere a esa «larga noche» y que a primera vista podría parecer un error de la autora. Antes del juicio contra los traidores a la patria, dice Ixtepec: «¿Qué traición y qué patria? La Patria en esos días llevaba el nombre doble de Calles-Obregón. Cada seis años la Patria cambia de apellido; nosotros, los hombres que esperamos en la plaza lo sabemos».[259] Pero sucede

---

[254] *Ibid.*, p. 64
[255] *Ibid.*, p. 65
[256] *Ibid.*, p. 65
[257] *Ibid.*, p. 65
[258] *Ibid.*, p. 182
[259] *Ibid.*, p. 261

que en «esos días» aún no había sexenios en México. Habrá que esperar a Lázaro Cárdenas para ver a un presidente gobernar durante seis años (1934-1940). Semejante anacronismo que proyecta el problema de Ixtepec (y de todo el país) a un futuro podría ser un desliz de Elena Garro, pero también podría ser deliberado e incluso estar justificado por el mismo tema de la novela: el tiempo o, mejor, la abolición del tiempo.

Veamos ahora cómo la novela produce en el lector la sensación de tiempo detenido mediante la discordancia entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso (medido en cantidad de páginas). Los capítulos VI, VII y VIII de la segunda parte se superponen temporalmente. Es decir, se trata de tres escenas distintas que ocurren simultáneamente. El lector se entera de lo que está pasando en otros lugares durante el tiempo que dura la fiesta en la casa de doña Carmen B. de Arrieta (capítulo VI). En el capítulo VII, que empieza «La noche de la fiesta de doña Carmen» [...],[260] nos enteramos de que la Luchi tiene escondido en su casa al padre Beltrán y del plan preparado para que éste escape junto con el sacristán. También vemos el fracaso del plan cuando el coronel Justo Corona descubre al cura en casa de la Luchi. El capítulo VIII sorprende al lector con la primera frase, que profiere el teniente coronel Cruz a sus amantes, las gemelas Rosa y Rafaela: «¡Les juro que yo no voy a la fiesta!»[261] Así, volvemos al tiempo del comienzo de la fiesta, ahora para enterarnos de la conversación entre Cruz y sus queridas en el Hotel Jardín y posteriormente de la frustrada fuga de las prostitutas Rosa, Rafaela, Luisa y Antonia. Asimismo vemos al general y a Isabel Moncada llegando al hotel. Este hecho hay que ubicarlo después de que Isabel y sus padres (únicos invitados a los que Rosas permite abandonar la fiesta) salen de la casa de doña Carmen y antes del regreso a la misma del general para arrestar a los cómplices de los

---

[260] *Ibid.*, p. 222.
[261] *Ibid.*, p. 229.

conspiradores. En relación con el capítulo VI, los capítulos VII y VIII se presentan como analepsis internas con función completiva, pues nos entregan acontecimientos que no se contaron durante el tiempo diegético del capítulo VI, acontecimientos omitidos, pues, por el texto de dicho capítulo.[262] En el capítulo XII se refiere el momento en que Rosas va a la casa de los Moncada buscando a Isabel para llevársela al Hotel Jardín, hecho que también debe situarse en el tiempo del capítulo VI, aunque no se narre en él. El procedimiento de contar después lo que se había dejado de lado produce un discurso estancado en el tiempo diegético; o sea, avanza el discurso (las páginas) pero no el tiempo de la historia, que vuelve siempre al inicio de la fiesta, de tal suerte que el lector tiene la misma sensación que tienen los personajes encerrados en esa eterna fiesta. Recordemos lo que dicen ese día Conchita y su madre: «Éste es un día muy largo...» «No tendrá fin. Aquí nos quedaremos para siempre...» Los puntos suspensivos no son gratuitos.

Como se habrá podido notar, abundan en la novela, empezando por el título, las construcciones oximorónicas que trastruecan las dimensiones temporales y que implican una modificación del uso lingüístico corriente. Así consigue Elena Garro la abolición del tiempo tal como lo entendemos o, mejor dicho, así inventa una concepción diferente del tiempo, una concepción que resulta imposible y acaso absurda desde un punto de vista racionalista, pero que tiene una rigurosa lógica interna. El lenguaje poético de la novela está íntimamente ligado a dicha modificación.

Podríamos hablar entonces de dos juegos diferentes con el lenguaje. Está el que ya conocemos: lo fantástico dimana del tránsito de lo figurado a lo literal. Pero está también un juego que crea frases ilógicas o imposibles en el nivel semántico, como cuando muy al principio de la novela dice Ixtepec que Martín

---

[262]Sobre la analepsis interna con función completiva, véase Gérard Genette, «Discurso del relato» [...], en *Figuras III*, pp 106-108.

Moncada «Quiso recordar el daño que rondaba a sus hijos».[263] Cuando la frase es enunciada, el lector, perplejo, confundido, no puede menos que hacerse esta pregunta: ¿cómo podría el personaje recordar el destino trágico que les espera a sus hijos? No obstante, la novela hará, merced a la hazaña narrativa del eterno retorno, que frases de este tipo se vuelvan inteligibles y posibles. Lo fantástico radicaría, en buena medida, en el poder que tiene la narración de hacer posible una combinación imposible de palabras relativas al tiempo. Este juego con el lenguaje nos revela una vez más que el relato fantástico es esencialmente paradójico.

La combinación de tiempos que lleva a cabo Elena Garro en *Los recuerdos del porvenir*, combinación vertiginosa, antitética e ininteligible sólo en apariencia, se parece mucho a lo que César Vallejo hace en un conmovedor poema sobre su lavandera Otilia: «El traje que vestí mañana / no lo ha lavado mi lavandera: / lo lavaba en sus venas otilinas, en el chorro de su corazón» [...][264]

---

[263] E. Garro, *op. cit.*, p. 24.

[264] C. Vallejo, poema «VI» de *Trilce*, en *Obra poética completa*, p. 123.

# III. RELATOS DESDE EL EXILIO

## III.1. «LAS CUATRO MOSCAS» Y «UNA MUJER SIN COCINA»: LA INFANCIA EN EL EXILIO

Días después de involucrar a los intelectuales mexicanos en el movimiento estudiantil de 1968 y de hacerlos responsables de la masacre de Tlatelolco, ocurrida el 2 de octubre de ese mismo año, comienza el delirio persecutorio de Elena Garro. De esta paranoia (al parecer no fue más que eso) surgirán, como se dijo en la introducción al presente trabajo, el *tema persecutorio*, el *tema del exilio* y el de la *«No Persona»*. El drama personal de Elena Garro será también el drama de sus nuevas protagonistas que se encuentran en Europa o en los Estados Unidos a pesar suyo, desprovistas de pasaporte y acosadas por un gobierno o por una especie de secta perversa cuyos miembros se han conjurado para perseguirlas hasta conseguir su destrucción moral y física. En la carta de 1980 que Elena Garro escribe desde Madrid a Emmanuel Carballo, la escritora dice haber alcanzado la nueva categoría de «No Persona», término que define de la siguiente manera:

> Las No Personas carecen de honor, de talento, de fiabilidad, de sentimientos y de necesidades físicas. A la No Persona se le insulta, se le despoja de manuscritos, que más tarde se publican deformados en otros países y firmados por alguna Persona [...]. A la No Persona se le despoja de familia, animales caseros, amigos, y sobre todo, se le niega Trabajo. Si se queja, se le considera una Perseguidora Peligrosa, en el mundo democrático.[1]

Que Elena Garro haya sido víctima de una persecución cuyo propósito último era convertirla en una «No Persona», es un dato difícil de corroborar. Pero lo esencial, para los fines de este trabajo, no es la veracidad o falsedad del dato, sino el hecho de que este sentimiento pasa a su literatura informándola en

---

[1]Carta de Elena Garro a Emmanuel Carballo, fechada el 29 de marzo de 1980, en E. Carballo, «Elena Garro», en *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 476.

gran medida. Inaugura este segundo periodo de su narrativa *Andamos huyendo Lola* (1980), libro de cuentos que ficcionaliza las vicisitudes de la huida al extranjero de la escritora en compañía de su hija Helena Paz y de su gata Lola. El libro mezcla a menudo lo autobiográfico y lo fantástico, y buena parte de él puede leerse como una novela, sobre todo si se juntan aquellos cuentos donde se repiten los nombres de las protagonistas.

En general, la obra refiere distintos episodios de la vida en el exilio de Lelinca y Lucía, dos mexicanas, madre e hija, respectivamente, que por razones políticas no muy claras huyen de su país y se refugian, desprovistas de pasaporte y dinero, en los Estados Unidos primero y luego en Madrid, donde pasan hambre y frío. Pero el exilio no sirve de nada; ellas siguen sintiéndose perseguidas y espiadas, y continúan huyendo, mudándose de hostal en hostal, sin saber exactamente de quién ni por qué huyen. La misma Lelinca lo admite en «Las cabezas bien pensantes». Dice a su gata Lola: «Claro que no sabemos de quién huimos, Lola, ni por qué huimos».[2] Y enseguida añade con ironía: «pero en este tiempo de los Derechos del Hombre y de los Decretos es necesario huir y huir sin tregua, Lola, lo sabes...»[3] Se trata, pues, de una huida sin sentido, completamente irracional, que tal vez tuvo en un pasado alguna justificación, pero que se ha convertido ahora en un hábito, en un movimiento que no depende de otro impulso que el de su propia inercia. En esta enloquecida huida suelen acompañar a las protagonistas la Lola que se menciona en las citas anteriores y Petrouchka, dos gatos que Lelinca y Lucía rescatan de las calles y que padecen con ellas iguales penurias y temores. La pareja de gatos no es más que un reflejo de la condición de estas mujeres, de modo que lo que se dice de ellos (o lo que éstos dicen, pues la narración los personifica) es aplicable asimismo a las protagonistas. Los misteriosos motivos

---

[2]E. Garro, «Las cabezas bien pensantes», en *Andamos huyendo Lola*, p. 174.
[3]*Ibid.*, p. 174.

de la huida han quedado tan lejos, temporal, espacial y psicológicamente, que han terminado por borrarse de la memoria. En el cuento que da título al libro, dice el narrador en tercera persona: «Lola, como todos los perseguidos, no recordaba su pasado, no tenía futuro y en su memoria sólo quedaban imágenes confusas de sus perseguidores.»[4]

Es evidente, para el lector que haya leído los textos autobiográficos de Elena Garro, que *Andamos huyendo Lola* guarda una estrecha relación con la vida de la escritora en el exilio junto a su hija Helena Paz. De hecho, no hay que olvidar que Lelinca, a veces Leli –como también aparece en los cuentos sobre la infancia– es el apodo de la autora en la vida real, derivado probablemente de su primer nombre. Esta coincidencia no demuestra por sí sola el carácter autobiográfico de la obra. Pero a esto hay que añadir el hecho de que las historias tienden a la reproducción, aunque con mucha imaginación, de anécdotas de la vida real contadas por la propia escritora en diversas entrevistas y en las cartas dirigidas a su amigo y confidente Emmanuel Carballo. Si se lee esta serie de cuentos como una novela, la historia que se nos entrega a través de estos textos (o capítulos) traza el mismo itinerario de la huida real de Elena Garro y Helena Paz: desde que abandonan la casa de Las Lomas a principios de octubre de 1968 –atemorizadas por las acusaciones a la escritora que la señalaban, por un lado, como instigadora del movimiento estudiantil de 1968 y, por el otro, como delatora de los intelectuales que lo apoyaron– hasta su largo exilio en Madrid, pasando por los Estados Unidos de donde, según la escritora, son deportadas. No es mi propósito seguir registrando aquí estos paralelismos (evidentes sólo para ciertos lectores) entre la vida de Elena Garro y su obra. Me parece más pertinente para este trabajo demostrar por qué los textos que nos

---

[4]E. Garro, «Andamos huyendo Lola», en *Andamos huyendo Lola*, pp. 75-76.

ocupan son fantásticos y, más importante aún, intentar explicar la paradoja que implica el recurso a lo fantástico en unos textos francamente autobiográficos.

El aspecto autobiográfico del libro no sólo remite a la vida en el exilio de la autora y su hija; se evoca también la infancia de la escritora. En los relatos sobre la infancia de *La semana de colores*, el mundo maravilloso propio de la niñez es visto desde la adultez, pero no sabemos con exactitud cuándo ni desde dónde cuenta el «yo» que narra. En verdad nada sabemos de la narradora, es decir, de la Leli-adulta. Estos cuentos refieren simbólicamente, como ya hemos visto, el doloroso tránsito de la infancia a la adultez, del mundo maravilloso al mundo real, lo cual puede verse también, aunque en términos más temporales que espaciales, como un exilio. Recordemos las nostálgicas palabras de Leli en «El día que fuimos perros»: «En el sueño, sin darnos cuenta, pasamos de un día al otro y perdimos el día en que fuimos perros...»[5]

Los dos cuentos que aquí analizaremos se remontan también a la infancia; volvemos al mundo de Leli y Eva, pero esta vez la perspectiva está explícitamente muy alejada en el tiempo y en el espacio: la evocación se realiza desde la vejez y desde el exilio. Digo «se realiza» porque, en efecto, se vuelve real, se *actualiza* en la dimensión espaciotemporal de un exilio propiamente dicho, descrito en todos sus pormenores. No se trata ahora, como sucede en los cuentos de *La semana de colores*, de una irrupción o intrusión del mundo real de los adultos en el mundo maravilloso de la infancia, sino de la dinámica contraria que, llevada a un nivel más abstracto (irrupción de lo sobrenatural en lo real o transgresión a un código realista), resulta más propia de la literatura fantástica, aunque no por ello menos interesante.

«Las cuatro moscas» empieza con el tema del exilio, el persecutorio y el de la «No Persona». Lelinca y Lucía viven en una paupérrima pensión en

---

[5]E. Garro, «El día en que fuimos perros», en *La semana de colores*, p. 80.

Madrid con sus gatos Lola y Petrouchka, a quienes mantienen ocultos en su habitación. Los cuatro personajes se sienten amenazados por un fisgón que los espía por las noches desde una terraza y cuya identidad nunca conocerán ni los personajes ni el lector. También se sienten amenazados, como ocurre en otros cuentos del libro, por los dueños de la pensión, Jacinto y Repa, que están arrepentidos de haber admitido en su casa a estas extrañas y sospechosas mujeres. Lola y Petrouchka son, lo mismo que Lelinca y Lucía, «Personas Desplazadas», «No Personas», y la vida de esta pareja de gatos es, repito, el exacto reflejo de la vida de las protagonistas:

> Siempre estaban en peligro y las nuevas leyes contra los extranjeros los tenían paralizados de terror. ¿Cómo podían justificar sus entradas económicas si no tenían ninguna? Los dos vivían de lo que buenamente les daba la señora Lelinca. Eran dos parásitos, no trabajaban, eran refugiados, carecían de permanencia pues no tenían papeles y nadie tenía poder suficiente para darles un pasaporte.[6]

La situación adversa y monótona produce una *sensación* de tiempo detenido que, como suele suceder en esta segunda parte de la narrativa de Garro, no llega a entrar verdaderamente en el terreno de lo fantástico. El tiempo detenido aquí es, pues, sólo psicológico. Nótese en la siguiente cita la expresión repetida «se diría», que en este caso sólo tiene la función de mantener el fenómeno en un nivel metafórico; o sea, el tiempo está *como* detenido:

> Los días en el hostal eran amargos, se diría que siempre eran el mismo día, se diría que alguien había abolido a los domingos, a las fechas y a las fiestas y que ya no quedaba espacio para ningún sueño.[7]

En lugar del detenimiento del tiempo o del eterno retorno, fenómenos que se verifican en *Los recuerdos del porvenir*, aquí Elena Garro ensaya una vez

---

[6]E. Garro, «Las cuatro moscas», en *Andamos huyendo Lola*, p. 202.
[7]*Ibid.*, p. 203.

más el tipo de juego con el tiempo que ya habíamos observado en «La culpa es de los tlaxcaltecas»: la fusión (o confusión) del presente y el pasado, fenómeno que también puede formularse como actualización del pasado o simultaneidad de tiempos. Pero no se trata de más de lo mismo, pues ahora presente y pasado no remiten al tiempo actual de México y al tiempo de la conquista de Tenochtitlán, sino al tiempo del exilio y al tiempo de la infancia, respectivamente.

En «Las cuatro moscas» la intención de llevar a cabo esta fusión empieza a notarse en la forma en la que se pasa del presente de la narración a los recuerdos de Lelinca. La secuencia analéptica se inserta en el relato en curso de modo casi imperceptible debido a la ausencia deliberada de frases introductorias del tipo «años atrás», que indican al lector que lo que viene a continuación en el texto es anterior al momento diegético en el que nos encontramos. Vale la pena detenerse un poco en el punto en el que se inserta la analepsis. Es de noche y Lelinca está en su cuarto mirando en dirección a la ventana, temerosa de los ojos del fisgón:

> «Sí, amanecerá algún día», repitió [Lelinca] y le llegaron los perfumes del portal de los Varilleros. Allí había puestos de cintas de colores, trozos de sedas columpiándose a la luz de las farolas de petróleo, pañuelos tendidos como palomas con las alas abiertas, borlas pequeñas de Peluche de color albaricoque para ponerse polvos rosa sobre las mejillas. Ella no podía usarlas, no había llegado el tiempo de cubrirse las pecas con polvos aromáticos. Sólo podía admirar las maravillas que ofrecía el portal de los Varilleros.[8]

La primera impresión que tiene el lector, provocada por la frase «de llegaron los perfumes»..., es que el portal de los Varilleros se encuentra en Madrid, muy cerca del hostal donde vive Lelinca e incluso al alcance de su vista. Al principio la tendencia es a creer, pues, que todavía se está en el presente de

---

[8] *Ibid.*, pp. 203-204.

la narración. Pero muy pronto el lector corrige esta falsa impresión. Para empezar sabe, o cuando menos sospecha, que ni el nombre ni la descripción corresponden a ningún mercado de Madrid. Y al llegar a la penúltima oración («Ella no podía usarlas, no había llegado el tiempo de cubrirse las pecas con polvos aromáticos»), el lector no dudará ya de que lo que está leyendo es un recuerdo de Lelinca y que éste remite probablemente a la niñez de la protagonista en México.

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

> «Algún día seremos grandes», aseguraba Evita, atontada por la belleza de Ifigenia y Amparo. *Sí, y algún día fueron grandes y no pasearon por el portal de los Varilleros... ¡La vida es inesperada! Ahora, «Amanecerá algún día...»* y una noche muy lejana, que resultó ser esa misma noche oscura en el hostal de Jacinto y de Repa, Lelinca entró a la jabonería»...[9]

La analepsis se inserta, lo mismo que en la cita anterior a ésta, después de la frase «Amanecerá algún día». La entrada de Lelinca a la jabonería se inscribe, pues, en la secuencia retrospectiva. Sin embargo, la retrospección en sí es poco

---

[9] *Ibid.*, p. 204.

convencional, porque se pretende que la noche en que Lelinca-niña entra en la tienda sea la misma noche en el hostal donde se encuentra la Lelinca-adulta: «y una noche muy lejana, que resultó ser esa misma noche oscura»... Ahora vemos con más claridad la intención de fundir los dos tiempos en que se mueve el texto. La escritora ensaya aquí lo imposible en términos físicos y narratológicos: que pasado y presente sean el mismo tiempo; que el presente de la narración y el segmento analéptico se encuentren en la misma dimensión espaciotemporal. Y es que en Elena Garro recordar equivale a menudo a la *reproducción* o *actualización* de los acontecimientos. Esto ya lo vimos en *Los recuerdos del porvenir*. Si en el cuento que nos ocupa el lector tiende a ubicar la entrada de Lelinca a la jabonería y lo que viene a continuación en un tiempo pretérito desconectado del presente de la narración, es porque su lógica no le permite comprender que un segmento narrativo sea a la vez relato en curso (o presente de la narración) y analepsis externa. En cualquier caso, lo importante es la transgresión que se pretende llevar a cabo no sólo a las leyes de la física, sino también a las que rigen la temporalidad narrativa.

Lo que se cuenta después de la entrada de Lelinca a la jabonería es lo siguiente. La niña descubre en la tienda a una hermosa muñeca con ramilletes de flores en ambas manos, y pide a don Tomás, el jabonero, que se la regale. Al negarse éste, Lelinca pide entonces que se la venda, pero don Tomás le responde enojado: «¡Así son los gachupines, creen que todo se compra! Esta muñeca es mía, no se vende.»[10] En México «gachupín» significa, despectivamente, de nacionalidad española. Y es que la niña se siente extranjera en su propio país:

---

[10] *Ibid.*, p. 205.

> Era una pena ser gachupín; si no lo fuera, don Tomás le regalaría la muñeca. Volvió triste a su casa y notó que sus padres y sus hermanos no se parecían a don Tomás, ni a Ifigenia, ni a Amparo. Todos tenían el pelo rubio [...][11]

El sentimiento de ser extranjera en su propio país se acentúa mucho más en las obras de Garro que tratan el tema de la infancia desde el exilio. Aún más, en éstas se observa un sentimiento de doble exilio que no existe en los cuentos sobre la infancia de *La semana de colores*. De hecho, ahora se busca en la niñez el origen de la huida, según se verá con mayor claridad en «Una mujer sin cocina».

Pese a la discusión con el jabonero, Lelinca continúa visitando a la muñeca, acompañada ahora por su hermana Evita. Un buen día a las niñas se les ocurre exclamar: «¡Qué limpia está! En ella nunca se ha parado una mosca.»[12] A raíz de esta exclamación, Lelinca pide a Dios repetidas veces que por un día las convierta en moscas para poder posarse sobre la muñeca, pasando por alto la advertencia de don Tomás: «La mosca que se acerque a ella se muere en el mismo instante. Por eso, niñas, eviten convertirse en moscas volanderas y molestas».[13] El segmento analéptico termina con estas palabras de don Tomás: «No se preocupen, algún día se les hará el milagro. Todo se alcanza cuando en verdad se desea y se pone el corazón en la plegaria».[14]

Alcanzar la muñeca no es más que un capricho por parte de las niñas. Pero, desde el exilio y la vejez, el inalcanzable objeto adquiere otra significación: la felicidad que no se tiene. Hasta aquí el augurio del jabonero permanece en suspenso y volvemos al presente de la narración con esta pregunta que confirma la decepción actual de Lelinca: «¿Y ahora en dónde estaba don Tomás?»[15] Sin embargo, la desesperanza concluye con la irrupción

---

[11] *Ibid.*, p. 205.
[12] *Ibid.*, p. 206.
[13] *Ibid.*, p. 206.
[14] *Ibid.*, p. 208.
[15] *Ibid.*, p. 208.

de lo fantástico: una noche, en una pared del cuarto del hostal, aparecen milagrosamente la puerta abierta de la jabonería y don Tomás ofreciendo la muñeca a Lelinca, Lucía, Lola y Petrouchka convertidos en moscas. Y dice el jabonero: «Vengan, vengan mis moscas. Han ganado a la reina de las flores. ¡Pobres moscas!, han esperado tantos años y han sufrido tantos fríos...»[16] Las cuatro moscas entran en la jabonería y se posan felices sobre las mejillas rosadas de la muñeca. Por la mañana Jacinto y Repa deciden quemar todas las pertenencias de sus indeseables huéspedes. Las cuatro moscas los escuchan tras la puerta cerrada de la jabonería. El cuento termina así:

> Sabían que jamás, jamás, volverían a dormir en esas camas de hierro... Petrouchka saltaba entre las pilas del jabón de oro y Lola estaba quieta, la frase: «Andamos huyendo Lola...» nunca más la volvería a escuchar...[17]

Como en el caso de las analepsis anteriores, el acontecimiento fantástico está introducido por la frase «Amanecerá algún día», sólo que esta vez ni Lelinca ni el lector saben quién la profiere. Y es que Lelinca tampoco sabe bien a bien si ella y los demás están despiertos o dormidos. He aquí el momento cuando irrumpe lo fantástico: «Oyó decir: "Amanecerá algún día..." No supo si ella, Lucía, Lola y Petrouchka estaban dormidos cuando un olor penetrante a jabón inundó el cuarto.»[18] Esta simple oración basta para suscitar una vacilación, sobre todo en el lector, que se extiende, como querría Todorov, más allá de la última palabra del texto: nunca sabremos si se trata de un sueño o de un acontecimiento sobrenatural. Lo que sí sabemos con certeza es que en cualquiera de los dos casos se cumple el deseo de los personajes por vía irracional. Por otra parte, es posible proponer otra interpretación: tal vez el

---

[16] *Ibid.*, p. 209.
[17] *Ibid.*, pp. 209-210.
[18] *Ibid.*, p. 208.

episodio fantástico remita, simbólicamente, a la muerte de los personajes como única vía real para escapar de la persecución y alcanzar la felicidad. Esta interpretación está sustentada por el propio texto. Recordemos la advertencia de don Tomás, según la cual la mosca que se acerque a la muñeca se muere en el mismo instante. Además, los dueños de la casa no dan información alguna sobre la repentina ausencia de los personajes en la pensión, lo cual abre una puerta hacia la posibilidad de que en efecto hayan muerto. No sería la primera vez que en el libro la muerte se ve como único escape posible. En «Andamos huyendo Lola», refiriéndose a Lola, dice el narrador: «¡Estaba tan cansada de huir y de esconderse, que a veces se le ocurría que morirse era lo mejor que podía ocurrirle!»[19] Una vez más hemos visto el carácter polisémico que tiene lo fantástico en Elena Garro.

Aparte de la personificación de los gatos –explicable en términos psicológicos–, el mundo en el que se desarrollan las dos historias es, obviamente, el mundo «real»: una típica pensión de Madrid y una tienda en México, y todo se comporta como en el mundo del lector. Estamos, pues, en un mundo sujeto a la razón. Aunque no provoquen terror en los personajes, la aparición de la jabonería en la pensión y la metamorfosis de los personajes en moscas son hechos sobrenaturales que atentan contra el código realista, por lo menos desde la perspectiva del narratario. Lo fantástico no parece residir entonces en la vacilación en sí, sino más bien en la paradoja que implica la admisión de lo imposible en un mundo que por definición no admite lo imposible.

Habíamos visto que el segmento dedicado a lo fantástico se inserta en el relato en curso de la misma forma como se insertan las secuencias analépticas. No sólo está precedido por la consabida frase «Amanecerá algún día»; también

---

[19]E. Garro, «Andamos huyendo Lola», en *Andamos huyendo Lola*, p. 110.

por un olor. La primera vez los recuerdos de la infancia le llegan a Lelinca a través del perfume del portal de los Varilleros; la última vez a través del perfume de los jabones. Pero no se trata esta vez de una analepsis propiamente dicha, sino de una suerte de proeza narrativa mediante la cual se logra que lo que debió ser un segmento analéptico, en virtud de una costumbre establecida por el texto, se vuelva relato en curso. En pocas palabras, se logra que el mundo de la infancia se meta, literalmente, en el hostal. Este mundo *se actualiza, se realiza*, para dar cumplimiento a un deseo que había quedado pendiente. A menudo en Elena Garro se convoca lo fantástico cuando es imposible conseguir lo que se desea mediante acciones reales. De lo autobiográfico se pasa a la ficción o, mejor, a lo fantástico. Podría aplicarse aquí este pensamiento de Vargas Llosa, aunque lo considero una generalización un poco arriesgada:

> La vida que las ficciones describen [...] no es nunca la que *realmente* vivieron quienes las inventaron, escribieron, leyeron y celebraron, sino la ficticia, la que debieron artificialmente crear porque no podían vivirla en la realidad [...][20]

En «Las cuatro moscas» el juego con el tiempo conlleva un juego con el espacio. Dos tiempos diferentes (infancia y vejez) con sendos espacios (México y Madrid) convergen, a pesar de lo ilógico que pueda parecer, en la misma dimensión espaciotemporal. Aplicando la tipología de los juegos fantásticos que propone Flora Botton, éste sería un caso a la vez de tiempos simultáneos y espacios superpuestos, como ocurre, por ejemplo, en «El otro» de Borges o en «La noche boca arriba» de Cortázar.[21] En «Las cuatro moscas», la simultaneidad de tiempos y la superposición de espacios se refleja en la confusión que se verifica entre las secuencias analépticas y el presente de la narración. Ello quiere decir que la transgresión no es sólo a las leyes de la física; también se atenta

---

[20]M. Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, pp. 12-13.

[21]Véase F. Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, pp. 192-193.

contra una convención narrativa: por lo general las anacronías (analepsis y prolepsis) se señalan a sí mismas para orientar al lector («años antes», «muchos años después», etcétera) Pero aquí lo que se persigue es, precisamente, desorientar al lector para producir la ilusión de tiempos simultáneos y espacios superpuestos.

Lo mismo que en el cuento anterior, «Una mujer sin cocina» se estructura sobre la base de dos tiempos con sus respectivos espacios: el exilio de Lelinca en Madrid y su infancia en la ciudad de México, evocada desde la capital española. Se trata, pues, de dos historias también, pero con la diferencia de que en este caso se establece un paralelismo entre ambas que no se observa en «Las cuatro moscas». La historia de Lelinca en Madrid y la de Lelinca en México se desarrollan el mismo día y el mismo mes, un 28 de junio, pero, por supuesto, con una diferencia de muchos años.

«Una mujer sin cocina» es uno de los cuentos más conmovedores de Elena Garro. En él la soledad es total. Vemos a la protagonista caminando sola por las calles de Madrid, sin Lucía, sin Lola y sin Petrouchka. Más que nunca antes Lelinca se siente como un fantasma, es decir, como una «No Persona». No tiene adónde ir, no conoce a nadie ni nadie la conoce: «Había aprendido a ser fantasma recorriendo avenidas y cuartos amueblados. Vagamente recordaba que alguna vez había existido.»[22] Lo único que le queda son algunos recuerdos de su infancia, o sea, de cuando existía: un jardín maravilloso con «fuentes alborozadas, jacarandas tendidas como sombrillas moradas y tulipanes rojos»[23] y, sobre todo, una cocina, «el lugar donde sucedía lo maravilloso»[24]: «los postres, los hechos históricos, las hadas, los enanos y las brujas que salían de las

---

[22]E. Garro, «Una mujer sin cocina», en *Andamos huyendo Lola*, p. 211.
[23]*Ibid.*, p. 211.
[24]*Ibid.*, p. 219

bocas de las criadas.»[25] Este jardín y esta cocina, de los que por supuesto carece Lelinca en el exilio, se parecen a los que se describen en los cuentos sobre la infancia de *La semana de colores*, pero con la diferencia de que ya no se disfruta en ellos; ahora sólo se evocan con nostalgia porque, como dice Esther Seligson en su ensayo sobre Elena Garro,

> Después está el exilio. El paraíso perdido del artista es su infancia, el jardín de todos los olores y todos los sabores, de todos los colores y todas las texturas, de todos los sonidos y todos los silencios.[26]

Durante el recorrido que hace por Madrid, los recuerdos de Lelinca se remontan al 28 de junio en la ciudad de México, cuando ella y Evita se ven acosadas por un siniestro hombre de traje negro que les ofrece dulces, pasteles, globos y un paseo en lancha por el lago de Chapultepec. Las niñas corren desesperadas para escapar del hombre. En la huida se separan y Lelinca se pierde en la enorme ciudad por tiempo indefinido. Su única preocupación es encontrar su casa, su familia y el vestido verde que ha reservado para ir a la iglesia el 29 de junio a conmemorar el día de San Pedro y San Pablo. Pero nunca los encuentra.

En la secuencia analéptica se intercalan con frecuencia breves segmentos narrativos introducidos por el adverbio «ahora», deíctico que aquí se emplea con deliberada ambigüedad, pues se refiere a la vez al presente y al pasado. Y es que las dos historias se van contaminando mutuamente, como se contaminan la historia del moteca y la del motociclista en «La noche boca arriba» de Julio Cortázar. La Lelinca de Madrid se empieza a ver perdida en la ciudad, buscando el hostal donde vive y donde piensa que se halla su traje verde que necesita para

---

[25] *Ibid.*, p. 220.

[26] E. Seligson, «In illo tempore (Aproximación a la obra de Elena Garro)», en *La fugacidad como método de escritura*, p. 24.

ir a misa el próximo día. Asimismo el exilio de Lelinca contamina la otra historia. El sentimiento de soledad se transfiere al pasado: de pronto Lelinca-niña se queda sorda y la avenida Jalisco se convierte en un lugar totalmente despoblado, sin vida: «En el mundo no quedaba nadie, ni una hormiga, ni un caballo, ni un perro, sólo el hombre vestido de negro que las sujetaba por los hombros.»[27] El paralelismo entre las dos historias es, por tanto, consecuencia de dicha contaminación. Veamos un pasaje donde se pasa de la secuencia analéptica a la confusión total entre ambas historias, confusión a tal grado que desde la perspectiva de la Lelinca exiliada el perseguidor de las niñas continúa persiguiéndola en Madrid. Nótese la ambigüedad del deíctico «ahora»:

> Lelinca se preguntó cuánto habían corrido. La iglesia estaba cerrada hacía ya tiempo, por eso no entraron y tuvieron que seguir corriendo [...]. ¿Cuánto habían corrido? No pudo saberlo, pues *ahora* continuaba corriendo sola para escapar del hombre vestido de negro y estaba muy cansada. Además hacía calor y la ciudad había cambiado ¡tanto! que era una ciudad desconocida y en donde nadie la conocía, sólo el hombre vestido de negro.[28]

La historia de Lelinca en México queda en suspenso y entonces vemos a la Lelinca exiliada llegando a su hostal muy tarde en la noche donde la reciben, enfadados por su retraso, Pascual y Atanasia, los dueños de la casa. Como en las pesadillas, las escaleras que conducen a su habitación se vuelven interminables, porque el hombre vestido de negro viene tras ella. Lelinca entra por fin en su habitación y descubre en un muro blanco una como fotografía en la que aparecen sus cuatro tías vestidas de luto (por la muerte de la madre de Lelinca) mirándola con severidad. A continuación, vestida de color miel pálido, entra su madre en la habitación y se coloca en el centro de la fotografía, desde

---

[27]E. Garro, *op. cit.*, p. 215

[28]*Ibid.*, p. 216. El énfasis es mío.

donde mira a Lelinca «con ojos llenos de un reproche infinito».[29] De pronto, en el transcurso de un segundo, pasan muchos años y su madre desaparece atravesando el muro blanco, seguida de las cuatro tías enlutadas. Lelinca grita «¡Mamá!», corre hacia el muro, lo atraviesa también y se encuentra en la vieja cocina de su casa. Allí están Tefa la cocinera y su hermana Evita reprochándole su tardanza de años y su ausencia el día de la muerte de su madre. Lelinca llora. Pero, ¿cuál de las dos? En realidad lloran la niña y la vieja. Porque ahora el presente y el pasado se han amalgamado a tal punto que Tefa es al mismo tiempo la cocinera de antaño y una india envejecida. También Evita es a la vez niña y vieja. La misma protagonista está confundida:

> Lelinca la miró con atención: su hermana tenía el rostro arrugado y sus cabellos rubios estaban casi blancos; entonces, *confundida*, no supo si era Evita o era ella misma, pues notó que tampoco sus pies alcanzaban el suelo [...][30]

En virtud del paralelismo entre las dos historias, el regaño de Tefa va dirigido a las dos Lelincas:

> Desobedeciste a tus padres. Te fuiste corriendo ese domingo. Anduviste en parajes lejanos, abandonada de tus padres y contaminada por extraños, por eso me quedé yo a esperarte en la cocina [...]. Pensaste sólo en vanidades...[31]

Lelinca ha regresado por fin a la cocina de su infancia. Sin embargo, ésta ha dejado de ser el lugar donde sucedía lo maravilloso para convertirse en una «cocina oscura», una especie de limbo en el que, según Tefa, Lelinca deberá permanecer si se le niega la entrada a la Gloria:

---

[29] *Ibid.*, p. 225.
[30] *Ibid.*, p. 227. El énfasis es mío
[31] *Ibid.*, p. 227.

> Si no te permiten entrar, volveremos aquí, a esta cocina oscura, en donde te expliqué los dos caminos, el de las rosas y el de las espinas y que tú no quisiste escuchar y sembraste la desdicha en tu familia...[32]

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

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

Hay otra diferencia fundamental, pero esta vez en lo referente a la función de lo fantástico. En «Las cuatro moscas» la convocatoria de lo fantástico responde al deseo de alcanzar la felicidad cuando no es posible mediante acciones reales. La jabonería se actualiza en el hostal para satisfacer un deseo que se origina en la infancia. En «Una mujer sin cocina» lo fantástico sirve para buscar en el paraíso perdido de la infancia el pecado original que engendra la tragedia: la desobediencia que caracteriza a Lelinca, a todas las protagonistas de Elena Garro y a ella misma.

---

[32] *Ibid.*, p 228.

## III.2. *TESTIMONIOS SOBRE MARIANA*: EL FANTASMA CONTRA EL OLVIDO

Aparte de los nuevos temas discutidos en el apartado anterior, hay que señalar que el detenimiento del tiempo y el eterno retorno sufren un cambio importante en las obras de Elena Garro publicadas desde el exilio. En *Los recuerdos del porvenir* estos dos juegos fantásticos ocurren realmente o por lo menos parecen ocurrir. En cambio, después del exilio ambos juegos se quedan en el nivel puramente verbal; es decir, ya no se pasa de las palabras a los hechos, como si la escritora hubiera perdido respecto de estos dos temas aquel poder, aquella magia que la caracterizaba antaño. El problema es que se insiste en que el tiempo es circular o en que no transcurre, pero en realidad nunca lo vemos repetirse o detenerse. En pocas palabras, se sigue empleando el mismo discurso, sólo que ahora no trasciende el nivel metafórico, no se hace efectivo, no cuaja. Tengamos presente que en *Los recuerdos del porvenir* el eterno retorno de la historia se logra mediante la idea de que los acontecimientos se *reproducen* cada vez que el narrador los cuenta, cada vez que leemos el texto; y la detención del tiempo mediante la supresión del movimiento, como sucede espectacularmente al final de la primera parte de la novela. Y es que tal vez el único modo *efectivo* de lograr que el tiempo diegético gire indefinidamente es creando la ilusión de la repetición perpetua del texto. En cuanto al detenimiento del tiempo, parece que no hay otro recurso efectivo que el de la inmovilidad de los seres y las cosas del universo narrado: de dicho recurso se valen también Borges en «El milagro secreto» y Giovanni Papini en «El espejo que huye».

En *Testimonios sobre Mariana* (1981) se siguen convocando los motivos del reloj y el calendario con el mismo sentido negativo que les diera Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, pero ahora es imposible escapar de ellos. Y es que la literatura de Elena Garro se ha vuelto harto pesimista: ya no existe amor alguno

que posibilite la salida del tiempo, la salida del laberinto de la soledad. Del pensamiento de Octavio Paz se conserva únicamente el aspecto negativo: la soledad. Elena Garro ya no quiere (o no puede) detener el tiempo para propiciar un escape milagroso y feliz, y para llevar a cabo sus propósitos ha recurrido al tema del fantasma.

Como sugiere el título de la novela, toda la historia gira alrededor del personaje de Mariana, *alter ego* de la escritora para quienes hayan leído sus textos autobiográficos. De hecho, el fragmento acerca de la «No Persona», citado en el apartado anterior, describe en buena medida lo que le sucede a la protagonista. Sin embargo, paradójicamente, la historia no se nos entrega en forma autobiográfica, o sea, en primera persona, como podría esperarse, sino que se prefiere la narración testimonial. En su última novela, *Mi hermanita Magdalena* (1998), Elena Garro vuelve a emplear este raro punto de vista narrativo: se trata de la vida de Magdalena (también *alter ego* de la escritora) contada por su hermana Estefanía. Y es que al parecer a Elena Garro ya no le interesa (o no puede) definirse a sí misma directamente; prefiere presentar la imagen que los demás tienen de ella o, mejor, la imagen que desearía permaneciera en la memoria de los otros. *Testimonios sobre Mariana* es un autorretrato, sí, pero un autorretrato alterado, un deseo por parte de la autora. En otra carta dirigida a Emmanuel Carballo, dice Elena Garro refiriéndose a la protagonista: «no podía ponerla tan fea como la autora, pues el caso Mariana se vendría abajo. En literatura se permite todo.»[33] Y tiene razón. ¡Qué mejor que la literatura, que la ficción, para modificar o vindicar nuestra imagen!

El texto está dividido en tres capítulos que corresponden respectivamente a la narración de Vicente, un donjuán sudamericano amante de Mariana, a la de Gabrielle, una comunista francesa confidente de la protagonista y a la de André,

---

[33]Carta de Elena Garro a Emmanuel Carballo, fechada en 1982, en E. Carballo, *op. cit.*, p. 496.

un muchacho de la alta sociedad parisina eternamente enamorado de Mariana. Aunque los tres testigos se ven grandemente afectados por Mariana, el objeto principal de sus respectivos relatos no es la vida de ellos, sino la de Mariana. Los tres relatos coinciden en el tiempo (aproximadamente diez años) en casi toda su extensión textual, pero más que referir una vida desde distintos ángulos, cada uno se encarga de proporcionar la información que no figura en los otros. Es decir, cada narración rellena los «huecos» que van dejando las otras.

Si se acepta *a priori* que existe cierta relación entre la protagonista y la vida de la escritora –después volveremos sobre dicha relación–, contar acerca de Mariana desde la voz de otros personajes es una manera de luchar contra el olvido. Permanecer en la memoria de los demás es un triunfo –completamente ilusorio, claro está, pues se trata de narradores ficcionales– sobre quienes supuestamente se han empeñado en decretar la calidad de «No Persona» de la escritora. «Tratar de volver a ser Persona es tarea casi imposible»,[34] dice Elena Garro a Emmanuel Carballo en la carta de 1980. *Testimonios sobre Mariana* es precisamente esa «tarea casi imposible» de volver a ser persona.

Si la circularidad y la detención del tiempo acaban siendo un fiasco, un discurso que no llega a ser fantástico propiamente dicho, el motivo del fantasma entra con éxito en el ámbito de lo fantástico. La cualidad fantasmal de Mariana se relaciona con el tema de la «No Persona» y hasta con el del exilio. El fantasma es un ser de existencia precaria, un ser marginal en el mundo de los vivos, un exiliado de la realidad. Tal vez lleve razón Rosalba Campra cuando dice que el fantasma contemporáneo está aquejado de una dolorosa nostalgia: «su experiencia del más allá es la de un exilio».[35] Pero, por otro lado, el fantasma implica aquí una tenaz pervivencia. Aparecerse a los vivos, llamarlos

---

[34]Carta del 29 de marzo de 1980, en E. Carballo, *op. cit.*, p. 476.

[35]R. Campra, «Los silencios del texto en la literatura fantástica», en E. Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, p. 61.

por teléfono, hacer el amor con ellos, convertirse incluso en perseguidora de sus perseguidores, es una forma desesperada de no dejar de ser, una manera de luchar contra el olvido.

La historia se desarrolla casi toda en París y una parte en Nueva York, y comienza un par de años después de la Segunda Guerra Mundial. Vicente ve en su país (presumiblemente Argentina) una fotografía de Mariana, quien vive en París con su esposo Augusto, un arqueólogo adepto a la ideología de moda entre los intelectuales de esa época: el comunismo. En un viaje turístico a París que hace con sus padres, su esposa Sabina y su amante Tana, decide conocerla. A partir de entonces, Vicente regresará varias veces a París con el único objeto de enamorar a la esquiva Mariana. Su narración resulta monótona, puesto que se limita a una serie de encuentros, desencuentros, acontecimientos y circunstancias muy similares entre sí. Todo se reduce prácticamente a los esfuerzos del narrador por poseer sexualmente a Mariana y protegerla de una especie de secta aficionada al Marqués de Sade, integrada por Augusto, sus amantes y sus amigos pseudointelectuales, la cual se obstina en humillarla en público, en degradarla y calumniarla, acusándola de prostituta, parásito, inútil, frívola, pequeñoburguesa y otros epítetos similares. El narrador se debate entre los rumores en torno a ella y una Mariana idealizada por él. Además, a través de toda su narración son constantes las mismas preguntas que se hace el lector: ¿quién es Mariana?, ¿qué quiere?, ¿por qué no huye con su hija Natalia y con Vicente de la secta que la quiere destruir?, ¿por qué el grupo se empeña en destruirla?, ¿qué sabe Mariana de Augusto que pone en peligro su carrera de intelectual?, ¿por qué acepta a los amantes que le impone su marido?, ¿por qué es tan sumisa, tan indigna? Ni siquiera ella misma lo sabe: «me revuelven como a un rompecabezas y necesito juntar las piezas»,[36] dice a Vicente.

---

[36]E. Garro, *Testimonios sobre Mariana*, p. 20.

Hacia el final de su relato, el narrador regresa definitivamente a su país, desde donde se escribe con Mariana hasta que ésta deja de contestarle, y desde donde cuenta la historia unos años después de no recibir correspondencia suya. En el país de Vicente, después de una conferencia dictada por Augusto sobre los derechos humanos y contra el totalitarismo latinoamericano, éste da noticias a Vicente sobre el paradero de Mariana y Natalia: «No sé nada de ella. Sólo sé que huyó a la Unión Soviética con Natalia. Logró lo que deseaba: destruir a mi hija, destruirme a mí y destruir a mis amigos. ¡Era implacable!»[37] E inmediatamente, ante la perplejidad de Vicente, explica que Mariana «siempre fue confidente de una red soviética de espías.»[38] Ahora los papeles se invierten: Mariana es una «Perseguidora Peligrosa» comunista y él defensor de los derechos humanos, admirador de Alexander Solschenizyn y de todos los disidentes de Estados totalitarios. Pero el lector confirmará luego, a través de los otros testimonios, lo que ahora sospecha: que esto no es más que una patraña inventada por este seguidor de ideologías de moda. De hecho, Mariana y Natalia se suicidaron hace tiempo (probablemente en la época en que Vicente dejó de recibir su correspondencia), pero Augusto necesita mantenerlas «vivas» para justificar su fracaso como arqueólogo. Esta interpretación coincide con la que ofrece la misma Elena Garro en la carta de 1982 dirigida a Emmanuel Carballo, cuyo tema es precisamente *Testimonios sobre Mariana*: «Augusto dice que Mariana lo persigue, y la famosa Mariana ya está muerta. Lo dice para cubrirse delante de su grupo.»[39] Esto explica por qué él nunca le concedió el divorcio y por qué escondía su pasaporte.

En el fondo, aunque sus enemigos no se den cuenta o no quieran admitirlo, Mariana representa el valor supremo que predican Augusto y su

---

[37] *Ibid.*, p. 120.
[38] *Ibid.*, p. 120.
[39] Carta de 1982, en E. Carballo, *op. cit.*, p. 497.

secta, valor del que sin embargo ellos carecen: la libertad. Católica, pequeñoburguesa, suicida, bailarina de ballet, admiradora de aristócratas rusos destronados, aficionada a la vez al lujo y a lugares de baja estofa, Mariana es un espíritu libre porque sus creencias, aficiones y actos no están sujetos a la moda del momento o a la influencia de grupo alguno, sino que son el resultado de su ahistoricismo y de un ejercicio inconsciente de total libertad que la lleva incluso a elecciones contradictorias. Pero esa libertad y ese ahistoricismo son interpretados por sus detractores como mera aceptación de valores tradicionales y decadentes. Que la novela se inclina a favor de Mariana, está claro cuando el mismo Augusto exhorta a Vicente a incorporarse al grupo defensor de los Derechos Humanos, «para encontrar la libertad del hombre, sometido a presiones y a torturas físicas y mentales.»[40] Y añade: «Tú sabes que un ser libre siempre es un personaje sospechoso, subversivo y peligroso».[41] La acotación del narrador es reveladora: «sin proponérselo, me pareció que hacía el retrato de Mariana.»[42] Aún más, dice a Vicente que Barnaby, el miembro de la secta encargado de espiar y controlar a Mariana, «Está escribiendo una novela sobre este tema»,[43] novela que a Augusto le parece «magnífica». En efecto, más adelante el lector se enterará, por el testimonio de Gabrielle, que la novela de Barnaby se titula *Mariana*. Que uno de sus perseguidores esté escribiendo sobre Mariana, indica hasta qué punto es recordada y admirada por el sádico grupo.

De Mariana, Vicente sólo conserva una zapatilla de ballet, las cartas y unas fotografías en las que su figura se anima y empieza a desaparecer poco a poco: da la espalda al narrador, hace gestos de despedida y finalmente se borra de la cartulina. La narración de Vicente termina con este acontecimiento fantástico en el que nos detendremos más adelante.

---

[40] E. Garro, *Testimonios sobre Mariana*, p. 120.
[41] *Ibid.*, p. 120.
[42] *Ibid.*, p. 120
[43] *Ibid.*, p. 121

Habíamos hablado del carácter autobiográfico de la novela y prometimos volver sobre el tema. Ahora es necesario matizar esta afirmación. Lo autobiográfico no se refiere aquí precisamente a lo anecdótico, sino más bien a la caracterización del personaje. Se sabe que Elena Garro fue, lo mismo que Mariana, rubia, bailarina de ballet, dramaturga, monárquica, admiradora de la cultura rusa, anticomunista... La descripción de la educación de Mariana que hace Augusto para Gabrielle cuando ésta le informa que su mujer desea volver a su casa –el deseo es más que nada simbólico: significa regresar a la infancia–, coincide casi punto por punto con lo que cuenta Elena Garro a Joseph Sommers y a Carballo acerca de su crianza,[44] sólo que Augusto emplea un tono despectivo:

> ¿A cuál casa? Su padre, un viejo expatriado ya murió. ¿No le ha dicho que era un pobre fracasado? Mariana no tiene casa [...]. ¿No le ha dicho que la educó en el vegetarianismo, en el budismo, en el orientalismo más ridículo y en el catolicismo más cerrado? La pobre, leía los *Vedas*, *El Ramayana*, para sentirse diferente. Tampoco le ha dicho que le permitía todos los caprichos, ¡hasta el teatro![45]

Sin embargo, lo anecdótico real no deja de estar presente, sobre todo en el testimonio de Vicente. La relación entre Mariana y él se parece mucho a la relación amorosa que mantuvieron en París y por correo Elena Garro y Adolfo Bioy Casares, precisamente en la misma época en que se desarrolla la historia de la novela. En septiembre de 1997, la Universidad de Princeton abrió al público las cartas de amor que el escritor argentino envió desde su país a Elena Garro. La novela no muestra el contenido de las cartas entre los personajes, pero es evidente que las que escribió Bioy (las de Elena Garro no se han publicado aún) han inspirado el testimonio de Vicente. Ambos (Vicente y Bioy)

---

[44]Véanse J. Sommers, «Entrevista con Elena Garro», en B. Miller y A. González (eds.), *26 Autoras del México actual*, pp. 204-206; y la carta a Carballo del 29 de marzo de 1980, en E. Carballo, *op. cit.*, pp. 477-478.

[45]E. Garro, *Testimonios sobre Mariana*, p. 146.

cuentan que ella se les aparece en sueños o caminando por las calles de Buenos Aires y perdiéndose entre la multitud como un fantasma. También hablan de las fotografías que conservan de ella, de los viajes a Marly que hicieron juntos, de los encuentros en Chez Francis y del deseo de un encuentro en Buenos Aires (en la novela no se menciona el nombre de la ciudad).[46] En la novela, Mariana se quita una zapatilla de ballet y la arroja al Bois de Boulogne, gesto que simboliza su derrota, su renuncia a la felicidad. Y Vicente guarda el otro zapato como un fetiche. Parece que algo de esto fue verdad, porque en una de sus cartas a Elena Garro, dice Bioy: «¿Recuerdas el zapato, el hermano del que tiraste en el Bois de Boulogne? Lo visito diariamente.»[47] La idealización del personaje, una Mariana soñada en su perfección, que tiene la función deliberada de oponerse al concepto que de ella tiene la secta, está presente en las cartas de Bioy, como en ésta que también podría haber escrito Vicente:

> Yo no sé si te lo confesé, pero a mí antes me gustaban todas las mujeres (antes=antes de conocerte). Ahora las veo como si un velo se hubiera caído de mis ojos: son tontas, feas (al cosmos le cuesta producir a una mujer linda) y son otras. Esto de que sean otras, de que ni siquiera se parezcan a ti, es su más grosera e imperdonable imperfección.[48]

No vale la pena seguir hallando coincidencias. Lo importante es –repito– que Elena Garro ha preferido presentar, mediante el personaje de Mariana, no tanto un retrato de sí misma, sino más bien el concepto que los demás tienen de ella. Contra la maledicencia de la secta, Vicente, al igual que los otros narradores, lleva a cabo una especie de labor de rescate que tal vez no habría sido tan efectiva si la autora hubiera recurrido al género autobiográfico o a la

---

[46]Véanse algunos fragmentos de las cartas en Pascal Beltrán del Río, «La Universidad de Princeton abre al público la correspondencia de Adolfo Bioy Casares a Elena Garro», en *Proceso*, núm. 1097, 9 de noviembre de 1997, pp. 74-79.

[47]*Ibid.*, p. 79.

[48]*Ibid.*, p. 79.

ficción en primera persona. Quizá no sería exagerado afirmar que partiendo de algunas anécdotas y circunstancias biográficas, Elena Garro ha creado una novela para redimirse. Pero, en mi opinión, la crítica se ha extralimitado al querer ver en *Testimonios sobre Mariana* un propósito de difamar a personajes vivos. Martha Robles, por ejemplo, señala lo siguiente:

> Esposa de un intelectual mexicano residente en París, Mariana protagoniza un recorrido infernal que, por su contenido anecdótico, resulta tendencioso y más próximo al libelo que al propósito novelístico.[49]

Un caso similar es el de Emmanuel Carballo y Huberto Batis. Remitiendo al lector a un programa de Radio Universidad, durante el cual ambos se dedicaron a analizar y a enjuiciar *Testimonios sobre Mariana*, recuerda Carballo: «Batis y yo coincidimos en que la Garro en este *roman à clef* se dejaba ganar por las malas pasiones y veía a ciertos personajes con desafecto y en momentos con insidia.»[50] En la carta a Carballo de 1982, la escritora se defiende muy bien de dicha acusación:

> Si piensas que en *Mariana* aparecen personajes vivos te equivocas. Aunque es verdad que tomé rasgos de algunas personas vivas y difuntas para crear a un solo personaje. Acuérdate de Ortega y Gasset: «lo que no es vivencia es academia». Recuerda también a Dostoyevski y a Balzac: «la novela es vida». Eso no quiere decir que lo que cuento en *Mariana* sea una simple calca de mi vida al papel.[51]

---

[49]M. Robles, «Elena Garro», en *Escritoras en la cultura nacional*, t. 2, p. 134.

[50]E. Carballo, *op. cit.*, p. 493. Esta extralimitación se lee también en un ensayo de Luz Elena Gutiérrez de Velasco, publicado en *La Jornada* el 30 de agosto de 1998: «el centro de sus críticas es Paz y un cierto grupo de intelectuales que lo circundan. La actitud herética de Elena Garro residió en atentar contra una gran figura de la cultura nacional, en oponerse a las normas patriarcales.» Y más adelante afirma que «Nos encontramos [...] alusiones directas contra Paz en las obras de la segunda etapa, apenas el nombrar "Augusto" al personaje agresor de *Testimonios*, emperador como Octavio». Para Margo Glantz, *Testimonios sobre Mariana* es una «autobiografía novelada». Véase M. Glantz, «Elena Garro: *In memoriam*», en *La Jornada*, 30 de agosto de 1998.

[51]Carta de 1982, en E. Carballo, *op. cit.*, p. 494.

De hecho, parece que la historia de la novela en general no es sino el desarrollo de la mezcla de dos anécdotas reales de las que Elena Garro sólo fue testigo. En la carta antes citada, dice Garro al crítico:

> Te diré algo: ¿recuerdas que Mariana lleva a Vicente a visitar a una bailarina en Nueva York? Pues era una amiga rusa, bailarina del Ballet de Montecarlo, que se casó con un monstruo que la perseguía y la destruyó. Tenían un hijo y ella no pudo escapar de él por esa razón. Callo su nombre. Tuve otra amiga, rusa también, pianista, casada con un doctor americano que se hizo famoso por las amistades de ella; la hija era amiga del grupo de amigos de la Chata [Helena Paz] El doctor logró encerrarla en un manicomio y a la hija la echó a la calle y acabó de heroinómana.[52]

De ahí nace no sólo la historia del personaje de Dimitrova –una antigua bailarina de ballet muy amiga de la protagonista, que por culpa de su tirano esposo no puede seguir ejerciendo su arte y teme que éste le quite a su hijo si se divorcia–, sino también la historia de Mariana. Elena Garro ha incluido en el discurso de la novela la anécdota que la genera. El paralelismo entre la historia de Dimitrova y la de Mariana se hace evidente cuando Vicente dice: «Tal vez había algo en la antigua bailarina que le recordaba a ella misma.»[53] Aquí el lector sabe más que el narrador-personaje: no había «algo»: había mucho. Es muy probable que la escritora se haya identificado con sus dos amigas (la bailarina y la pianista), del mismo modo como Mariana se identifica con Dimitrova. Las dos anécdotas reales vienen muy bien al propósito novelístico de Elena Garro, ya que obviamente no se puede rescatar la imagen de una persona que no haya sido previamente degradada. Primero hay que presentar a una Mariana vituperada por sus enemigos para luego poder elevarla hasta la perfección.

La novela recurre a menudo a un expresionismo que recuerda un poco al de Valle Inclán, por la utilización de espejos que distorsionan la imagen física y moral de la protagonista. Dice Gabrielle:

---

[52] *Ibid.*, p. 497.

[53] E. Garro, *Testimonios sobre Mariana*, p. 95.

> La mano que borró la imagen de Mariana guardada en la memoria de sus amigos como una imagen reflejada en el agua, fue la mano de Augusto su marido, que implacable revolvió el agua, desfiguró su rostro, su figura, hasta volverla grotesca y distorsionada. Al final, cuando las aguas se aquietaron, de Mariana no quedó ¡nada! Cambiar la memoria para destruir una imagen es tarea más ardua que destruir a una persona.[54]

Pero a este expresionismo se contrapone un esfuerzo de vindicación que opera en la memoria de los narradores. Esta modificación hacia arriba, hacia la plenitud, es más frecuente en el relato de Vicente, que tiende a transformar a Mariana en una especie de arquetipo de belleza física y espiritual:

> Si Mariana desaparecía de mi vida se convertiría en una Mariana imaginada, depurada de su charlatanería, sólo quedaría su substancia como una sombra melancólica de color ocre. El pasado ofrecía el encanto de lo irrecuperable. Lo perdido se convierte en algo precioso, en algo apenas entrevisto, evocado casi a voluntad, en la esencia más pura del presente.[55]

Y poco más adelante, añade:

> Cuando la joven Mariana desaparecía por la puerta iluminada de su casa, su imagen transfigurada por la ausencia, tomaba caracteres felices e intocables. Era mejor dejarla así: luminosa y elástica. Reflexioné en la perfección de su recuerdo cuando volví a dejar de verla.[56]

El único objetivo de Mariana es sentirse genuina y eternamente amada. La verdad es que Vicente no es el indicado para suplir esta carencia. Al igual que Javier en «Era Mercurio» –que rechaza la belleza y el amor de la fugaz Mercurio por no atreverse a renunciar a su novia Ema–, Vicente no se atreve a renunciar a su esposa Sabina y a su amante Tana. Vicente no deja de ser, al decir de la propia Elena Garro, «tomo y pendejo como cualquier gigoló

---

[54] *Ibid.*, p. 123.
[55] *Ibid.*, p. 52.
[56] *Ibid.*, pp. 52-53.

engreído.»[57] Lo que pasa es que al igual que Vicente ama a una Mariana idealizada, Mariana ama no al «gigoló engreído», sino a un Vicente imaginario. Ella dice a Gabrielle que el rostro de Vicente tiene «algo degenerado»,[58] pero que no puede impedir «amar a su otra cara.»[59] Si en las fotografías Mariana se despide y termina borrándose para siempre, es porque no halla en Vicente el amor que tanto busca. Además, desaparecer de las fotografías –último acontecimiento del testimonio de Vicente– equivale a desaparecer definitivamente de la memoria del narrador. En este sentido, su testimonio sólo cumple a medias la función de rescatar del olvido a la protagonista. Dicha función se cumplirá cabalmente en el testimonio de Gabrielle y en el de André, ya que éstos seguirán recordándola siempre y hasta viéndola convertida en un fantasma.

Antes de pasar a examinar en detalle la serie de acontecimientos sobrenaturales relacionados con las fotografías que guarda Vicente, veamos cómo los juegos con el tiempo caen en la categoría que Todorov denomina literatura de «lo extraño» o de lo sobrenatural explicado racionalmente. Un mes después de conocer a Mariana, Vicente regresa a su país y empieza a imaginarla dorada por el sol corriendo por las canchas de tenis, hasta que de pronto siente su presencia real:

> Me volví a las tribunas vacías y la vi sentada [...]. Solté la raqueta y me dirigí a las gradas, las subí de prisa y en efecto era ella, Mariana, pero, al acercarme retrocedí espantado [...]. Era ella, Mariana, y yo al acercarme y en el espacio de unas zancadas, poseído de un amor desconocido había cruzado el tiempo, para encontrar a una Mariana convertida en una vieja harapienta [...]. La certeza de que el tiempo era un

---

[57]Carta de 1982, en E. Carballo, *op. cit.*, p. 496.
[58]E. Garro, *Testimonios sobre Mariana*, p. 162
[59]*Ibid.*, p. 162.

espacio tan breve que podía cruzarlo en una carrera para enfrentarme al horror, me dejó paralizado.[60]

Comparemos este pasaje con «La culpa es de los tlaxcaltecas». Como ya sabemos, en este cuento el tiempo retrocede cinco siglos. Laura Aldama se convierte en una joven tlaxcalteca y el «indio asqueroso» en un valiente guerrero azteca. La protagonista abandona a su esposo y escapa para siempre con el guerrero. En el pasaje arriba citado, por el contrario, el tiempo no retrocede sino que se acelera para alcanzar un futuro aterrador que no sólo involucra a la protagonista; también Vicente teme despertar de pronto «en algún banco público, olvidado de todos, con un gabán raído y un rostro irreparablemente viejo.»[61] Esta aceleración o premonición sería aquí sin lugar a dudas un acontecimiento fantástico si no fuera perfectamente explicable en términos racionales. El episodio está introducido por un hecho explícitamente imaginario: Vicente se la imagina corriendo por las canchas de tenis. Pero lo más importante es el hecho de que la trama misma no confirma la aceleración del tiempo: ni Mariana llegará a vieja ni Vicente terminará hecho un viejo pordiosero. Así, al terminar la novela la vacilación en torno al fenómeno tiende a disiparse, pues el lector concluye que se trata de una alucinación por parte de Vicente, la cual tiene a su vez una explicación psicológica: no sólo el temor a la vejez por parte del narrador, sino también el temor a que surta efecto el corrosivo que vierte Augusto sobre la imagen de Mariana. De hecho, según Augusto, Mariana «no se da cuenta de que ya está vieja»,[62] cuando la verdad es que no tiene más de treinta años. Este comentario hace recordar al narrador el incidente en la cancha de tenis y él mismo, influido por el corrosivo de Augusto, termina comparando a la joven Mariana con «esas viejas prostitutas

---

[60] *Ibid.*, pp 24-25.
[61] *Ibid.*, p. 25
[62] *Ibid.*, p. 90

que se cuelan en los lugares de lujo a pedir limosna o a entonar una canción con voz aguardentosa.»[63]

Aparte de que no entra legítimamente en el terreno de lo fantástico, el juego con el tiempo tiene aquí un sentido negativo que no tiene en «La culpa es de los tlaxcaltecas». Cuenta Laura a su cocinera que el guerrero tomó una piedrita y «dibujó dos rayitas paralelas, que prolongó hasta que se juntaron y se hicieron una sola.»[64] Estas dos rayitas representan el tiempo en el que vive Laura (en calidad de señora blanca) y el tiempo prehispánico en el que vive el guerrero. En la novela ocurre lo contrario: el tiempo de Vicente y el de Mariana están condenados a separarse. Dice el narrador-personaje:

> Tuve la certeza de que un destino adverso marcaba las líneas paralelas de nuestras vidas que corrían juntas pero sin tocarse. En un determinado punto las dos líneas estaban condenadas a separarse [...][65]

También la repetición del tiempo tiene una justificación psicológica que impide que el fenómeno sea plenamente fantástico. En *Los recuerdos del porvenir* existe la sospecha de que el texto y los acontecimientos se repiten cada vez que Ixtepec se mira en el espejo de la memoria, y los personajes tienen la impresión de ser entes de ficción, «personajes de la memoria». Toda la novela podría reducirse al deseo por parte de ellos de escapar de dicha repetición. Pero en *Testimonios sobre Mariana* no se puede tomar al pie de la letra el discurso sobre la repetición del tiempo: se refiere sólo a la monótona vida de la protagonista:

> ¿Qué era el tiempo sino un interminable desfile de días iguales a sí mismos? «El infierno es la repetición», decía Mariana, y ella había escogido su infierno repetido con Augusto.[66]

---

[63] *Ibid.*, p. 91.

[64] E. Garro, «La culpa es de los tlaxcaltecas», en *La semana de colores*, p. 15.

[65] E. Garro, *Testimonios sobre Mariana*, p. 36.

Pasemos ahora a la serie de acontecimientos relacionados con las fotografías de Mariana. La primera vez que Vicente se ocupa del tema, dice: «su rostro empezaba a suavizarse, como las fotografías de los muertos antes de borrarse con delicadeza.»[67] El narrador presenta este hecho como natural, como si se tratara de un código compartido entre él y el lector: «como las fotografías de los muertos»... Pero la verdad es que el lector no comparte el código implícito en la metáfora. La imagen en una fotografía, por el solo hecho de tratarse de una persona que ha muerto, no tiene por qué borrarse. Se trata, pues, de una *causalidad ilógica*. Lo que aquí es sobrenatural para el lector es natural en el mundo narrado. Esto es lo que críticos como Ángel Flores llaman realismo mágico: «lo irreal acaece como parte de la realidad».[68] Según Emmanuel Carballo –probablemente con fundamento en la teoría de Flores–, *Testimonios sobre Mariana* tiene algo de «novela real-maravillosa».[69] Para nosotros, sin embargo, el hecho (y la novela en general) es fantástico, simplemente porque desde la perspectiva del lector se produce un choque (implícito) entre los órdenes natural y sobrenatural. Y es que, contrariamente a cualquier tipo de literatura maravillosa, la irrupción de lo sobrenatural en este caso tiene lugar en un mundo «real», perfectamente racional, con el cual el lector se ha identificado previamente. Lo sobrenatural, aunque natural para el narrador-testigo, rompe la coherencia de las leyes de ese mundo, y en este trabajo hemos definido lo fantástico precisamente por dicha ruptura. La definición de lo fantástico de Roger Caillois nos es aquí preciosa por su carácter general: «Es lo imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está

---

[66] *Ibid.*, p. 66.

[67] *Ibid.*, p. 25.

[68] Á. Flores, «El realismo mágico en la narrativa hispanoamericana», en *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, p. 23.

[69] E. Carballo, *op. cit.*, p. 493.

desterrado por definición.»[70] O la de Louis Vax: «lo fantástico exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón.»[71] Tampoco sería apropiado hablar aquí de lo que Todorov llama «relato sobrenatural del siglo XX» y que ejemplifica con *La metamorfosis* de Kafka: «el acontecimiento sobrenatural ya no produce vacilación pues el mundo descrito es totalmente extraño, tan anormal como el acontecimiento al cual sirve de fondo.»[72] En *Testimonios sobre Mariana* el mundo de donde emerge lo sobrenatural no es extraño ni anormal; ese telón de fondo es, como ya he sugerido, un mundo como el nuestro, «sujeto a la razón», y lo sobrenatural constituye una excepción en ese mundo.

Por otra parte, el episodio propicia la vacilación que propone Todorov para lo fantástico puro, aunque dicha vacilación no esté inscrita en el texto y por tanto no sea evidente a primera vista. El lector no puede dejar de preguntarse: ¿en verdad desaparece Mariana de la fotografía (maravilloso o sobrenatural aceptado), o se trata de una alucinación por parte de un enamorado que teme la muerte de su amada o que ésta termine borrándose de su vida y hasta de su memoria (extraño o sobrenatural explicado racionalmente). De hecho, sabemos desde el principio de la novela que Vicente es dado a tener visiones: cree ver a Mariana en todas partes. Está también la vacilación en el lenguaje. El lector debe decidir entre darle al texto el sentido literal fantástico o un sentido figurado. Porque tal vez Vicente se ha valido de un lenguaje simbólico para expresar el hecho de que Mariana terminará esfumándose de su memoria. De hecho, esta preocupación no es infrecuente, sobre todo en los periodos que pasa en su país:

---

[70] R. Caillois, *Imágenes, imágenes...* [...], p. 11.
[71] L. Vax, *Arte y literatura fantásticas*, p. 10.
[72] T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 204.

> Mariana se había transformado en una substancia sin rasgos a la que recordaba como una sensación de frescura. Trataba a veces de reconstruir su rostro, pero era inútil [...] Sabía que vivía con Augusto, llevaba trajes que no podía visualizar y que me intrigaban sólo como manchas de un pasado que no existió entre nosotros.[73]

En una segunda ocasión, Vicente cuenta cómo las «Marianas» de las fotografías se convierten en «seres reales»[74] que lo miran, algunas con tristeza y otras obsequiándole «sonrisas alegres y relampagueantes».[75] Y agrega:

> Yo pasaba largos ratos descifrándolas, temiendo que cambiaran de actitud y de postura, o que de pronto y por simple capricho amanecieran dándome la espalda. Hasta hace muy poco nunca lo hicieron y cuando las hallé en posturas diferentes, supe que Mariana había cesado de confiar en mí o de quererme. Aquí las tengo, bajo mi vista; en ellas las Marianas pequeñísimas contemplan las montañas nevadas y sólo veo su anorak de espaldas [...]. Me ha vuelto la espalda para que no vea su rostro demacrado. No quiero que nadie sepa su desdén, escondo las fotografías de espaldas de Mariana...[76]

El testimonio de Vicente termina sugiriendo que muy pronto Mariana desaparecerá para siempre de la última fotografía en la que todavía «vive». Pero antes, Mariana vuelve a mirar al narrador para despedirse de él agitando su mano:

> Sólo me queda aquella en la que está sobre la nieve, pero ahora no carga sus skíes *[sic]* sobre los hombros ni sonríe. Tampoco me da la espalda, ha vuelto a mirarme y su figura pequeñísima agita la mano en señal de despedida antes de desaparecer para siempre y dejarme sólo una cartulina grisácea, como lo hizo en las demás fotos...[77]

Lo mismo que en el primer episodio de esta serie, en estos dos lo sobrenatural está completamente destonalizado, y asombra al lector no sólo la animación de las Marianas, sino la falta de asombro de Vicente. Ni la

---

[73] E. Garro, *op. cit.*, p. 25.
[74] *Ibid.*, p. 81.
[75] *Ibid.*, p. 82.
[76] *Ibid.*, p. 82.
[77] *Ibid.*, p. 122.

inquietante extrañeza ni la vacilación propias de lo fantástico tienen cabida en la mente del personaje, pero sí en la del lector, quien siente que se han violado (o que se amenaza con violar) los propios códigos que el texto ha ido elaborando implícitamente. Todo relato fantástico lleva a cabo esta suerte de violación a sí mismo, independientemente de que sea sentida como tal por el narrador o por los personajes. Dicho de otro modo, el objeto último de todo relato fantástico propiamente dicho es transgredir las leyes físicas que rigen en un universo ficcional que el narratario siente como real.

El segundo testimonio es el de Gabrielle, amiga de Mariana y secretaria de Augusto. Su conflicto principal consiste en que debe ser al mismo tiempo fiel a su amiga y a su patrón. Su narración muestra una progresiva identificación con Mariana y con su grupo protector de rusos destronados, de tal suerte que termina por aficionarse a la vieja aristocracia rusa y por poner en entredicho la validez de su ideología marxista. «Hasta que la conocí, mi única meta era ayudar a la Revolución. La muchacha me había puesto el mundo boca arriba».[78] Este cambio indica hasta qué punto la novela se inclina a favor de la protagonista y hasta qué punto se lleva a cabo la tarea de «volver a ser Persona». En *Testimonios sobre Mariana*, Elena Garro vive, como querría Vargas Llosa, la vida que quiso tener y no tuvo y por eso debió inventarla. Esto es más patente en el testimonio que ahora nos ocupa. Se sabe, como se ha señalado, que la escritora era una gran admiradora de la cultura rusa. En la novela, Mariana resulta ser, según cuentan Vasily e Irina a la narradora, hija de un oficial zarista (Vladimir) y de una señora de San Petersburgo (Nina), y discípula predilecta de Ana Pavlova. En una gira a algún país de Sudamérica, Augusto la conoce y se empeña en casarse con ella, después de prometer que no se opondría a que continuara en

[78] *Ibid.*, p. 254.

el ballet. Sus padres intentan rescatarla y por alguna razón se quedan en ese país. Además, según Augusto, el espionaje que lleva a cabo Mariana contra las fuerzas de izquierda «había puesto en peligro a la revolución mundial»[79] Durante años él había luchado por el triunfo de la Revolución de Octubre «y su mujer había terminado con todo...»[80] Así, los detractores de «la pequeña Mariana», como la llama Gabrielle, le confieren un papel protagónico en la política internacional –papel que nunca tuvo; se trata de otra patraña de Augusto para justificar su insignificancia como político–. Y es que en realidad da igual habitar en la memoria de los demás como reaccionaria que como símbolo de libertad. Lo importante es ser alguien, ser «Persona», para permanecer en la memoria de los otros. Quien resulta ser a fin de cuentas una «No Persona» es Augusto. Nadie escribe sobre él, y su «famosa» investigación sobre el antiguo Egipto («los papeles de Karnak») jamás se publica, porque no es más que otra de sus mentiras.

La intriga que cuenta Gabrielle tiene que ver precisamente con los supuestos papeles de Karnak. Según Augusto y su secta, Mariana los ha robado con el propósito de arruinar su carrera entregándolos a algún otro arqueólogo. Se supone que los papeles estén guardados en un baúl que Mariana esconde en casa de Boris, un ex oficial del Zar. Hacia el final del testimonio, cinco años después de la desaparición de Mariana y Natalia, el día en que entierran a Boris, Gabrielle, Vasily e Irina abren el baúl y descubren, para sorpresa suya, que en su interior no hay más que objetos personales de Mariana: viejas muñecas exóticas, una fotografía de sus padres, las primeras zapatillas de ballet de Mariana y Natalia, las cartas de Vicente y el diario de la protagonista; o sea, cosas que cifran a Mariana e impiden que su vida caiga en el olvido.

---

[79] *Ibid.*, p. 276
[80] *Ibid.*, p. 276

Lo sobrenatural aparece en este testimonio cuando una muñeca oriental de ropas harapientas guiña un ojo a la narradora. Por un breve instante –el tiempo que dura un guiño–, Mariana reencarna en la muñeca. Por lo menos así lo creen Gabrielle, Vasily e Irina. El hecho no podría ser más fantástico. Contrariamente a la forma destonalizada que emplea Vicente al referir lo sobrenatural, aquí el acontecimiento produce en los personajes la extrañeza y la vacilación típicas de lo fantástico. Gabrielle trata de encontrar una explicación racional: «Creí sufrir una alucinación producida por la melancolía de aquella tarde inolvidable en que enterramos a Boris.»[81] Sin embargo, la explicación queda descartada cuando la muñeca vuelve a guiñar el ojo. «¡Le hizo un guiño!»,[82] grita Irina dejando caer las cartas de Vicente que tiene en sus manos. Desde la perspectiva de los personajes, lo sobrenatural termina aceptándose: Mariana ha reencarnado en la muñeca y ha hecho un gesto de complicidad a sus amigos. Para Todorov, el hecho pasaría de lo fantástico a lo maravilloso, puesto que desaparece la duda y en su lugar se coloca la aceptación de lo sobrenatural. Para nosotros, sin embargo, seguiría siendo fantástico tan sólo por el estupor que provoca en los personajes. Pero la verdad es que el pasaje no es tan sencillo. Habría que considerar también la perspectiva del lector, que raras veces se tiene en cuenta en este tipo de análisis. No sólo me refiero al lector real, sino también al narratario, es decir, al tipo de lector al cual va dirigido el discurso del narrador. Sin la consideración de este punto de vista, la lectura resultaría falsa o en el mejor de los casos incompleta. El narratario no tiene por qué aceptar aquí lo sobrenatural, no tiene por qué confiarse a la subjetividad de los personajes. Desde su punto de vista, hay otra explicación que el texto deja fuera y que nada tiene que ver con la alucinación que propone Gabrielle. Todo el mundo sabe que hay muñecas que guiñan los ojos y que esto

---

[81] *Ibid.*, p. 279.
[82] *Ibid.*, p. 279.

no tiene, obviamente, nada de sobrenatural. El lector no puede decidir entonces entre la perspectiva de los personajes, que desemboca en lo sobrenatural aceptado, y la suya, que tiende a explicar el fenómeno en términos psicológicos: la muñeca harapienta guiña el ojo como lo hacen otras muñecas pero los personajes, debido a la asociación que hacen entre la muñeca y una Mariana que para este momento esté acaso muerta, adjudican hecho tal trivial a la esfera de lo sobrenatural. Así, pues, para el lector siempre quedará en pie esta pregunta: ¿es el guiño de la muñeca un acontecimiento verdaderamente sobrenatural? Por lo demás, lo fantástico tiene aquí una función clarísima: el gesto de la muñeca-Mariana implica su deseo de pervivencia en este mundo, sobre todo en la memoria de sus amigos.

Años después, ocurre otro hecho aparentemente fantástico. Gabrielle recibe una llamada telefónica de la desaparecida Mariana: «Aquí Viena! ¿Acepta usted pagar la conferencia? La llaman de parte de Mariana.»[83] Aterrada, Gabrielle cuelga el aparato. La llamada telefónica abre una puerta a lo fantástico, tanto para la narradora como para el lector: ¿se ha tratado de comunicar con ella el fantasma de Mariana? ¿O se trata, como también sugiere Gabrielle en un intento por hallar una explicación, de una «broma siniestra»?[84] La inquietante extrañeza ante lo desconocido está implícitamente expresada a través de la acción de colgar el teléfono. Al otro lado de la línea se insinúa el más allá, la vida de ultratumba, el fantasma, pero el gesto de Gabrielle nos ha privado de la posibilidad de escuchar su nostálgica voz y por ello mismo nos hemos quedado sin respuesta.

Poco después, un tal Harald se presenta en el despacho de Augusto para informar que le pareció haber visto a Mariana pidiendo limosna a las puertas de la Ópera de Viena. Dice a Gabrielle: «me pareció que era Mariana, quise hablar

---

[83] *Ibid.*, p. 281.
[84] *Ibid.*, p. 281.

con ella y huyó. Creo que hay que hacer una investigación, y si es Mariana, ayudarla...»[85] Para Harald, el hecho no puede tener nada de fantástico; él no sabe que Mariana está muerta. Lo sabe el lector (casi con certeza) y lo sospecha Gabrielle. Por eso ella no sigue indagando sobre el asunto: «Me quedé petrificada».[86] Petrificada ante la posibilidad de una aparición, de un regreso de Mariana al mundo de los vivos. Pero lo cierto es que nada podemos asegurar. ¿Se trata de una confusión por parte de Harald? ¿Estará viva Mariana? ¿O está muerta y su alma anda penando en este mundo? Una vez más, lo fantástico es un recurso desesperado para no dejar de ser «Persona».

Ese mismo día, por la noche, Gabrielle ve a Mariana y a Natalia en el escenario del Bolshoi y trata de convencerse a sí misma y al lector de que la aparición es real: «Mariana y Natalia nos hicieron un signo desde el escenario del Bolshoi. Gérard las descubrió en el coro de *Giselle* entre las *Willis* y puede asegurar que no miento.»[87] El relato de Gabrielle termina así: «Es mejor que Mariana aparezca a sus amigos en las puertas de la Ópera de Viena o en los coros de ballet. Yo sé que a Natalia le gustaría más este final imprevisto...»[88]

Se trata, pues, de una aceptación de lo sobrenatural, intratextualmente hablando. Pero el lector, o con más precisión el narratario, no está obligado a admitirla no sólo porque el contexto en el que tiene lugar la aparición lo ha anclado en un mundo sujeto a la razón, sino también por lo siguiente: la oración que cierra el testimonio («Yo sé que a Natalia le gustaría más este final imprevisto...») sugiere que en realidad las cosas ocurrieron de otro modo; que Gabrielle ha cambiado el final de la historia para que termine felizmente, es decir, para que Mariana perviva en la memoria de sus amigos, de tal suerte que la narradora –lo mismo que Ixtepec en *Los recuerdos del porvenir*– nos estaría

---

[85] *Ibid.*, p. 282
[86] *Ibid.*, p. 282
[87] *Ibid.*, p. 282
[88] *Ibid.*, p. 283

contando no lo que realmente aconteció sino, como diría Vargas Llosa, «la vida que no fue».[89] ¿Hay mejor recurso que lo fantástico para crear «la vida que no fue»? De todos modos, el lector deberá escoger entre el final inventado por Gabrielle y el otro, el final «real», una Mariana olvidada. El testimonio de Gabrielle exhibe, pues, su naturaleza ficcional. Pero ¿es la realidad literaria menos real que esa otra realidad deliberadamente eliminada del texto? No para Elena Garro. En la carta de 1982 dice a Emmanuel Carballo que antes de publicar la novela corrigió los finales de los testimonios de Gabrielle y de Vicente.[90] Las enmiendas responden a la teoría de Elena Garro según la cual la literatura traza el porvenir. En otra carta (1979) al crítico mexicano, escrita siete años después de su exilio y dos años antes de la publicación de la novela, dice la autora: «estoy cambiando los finales de todos mis cuentos y novelas inéditos para modificar mi porvenir.»[91] En este sentido, la ficción sería mucho más que la creación de un mundo imaginario paralelo al mundo de la vida real. La ficción sería, paradójicamente, *la invención de la realidad*.

Veamos el último testimonio. André conoce a Mariana en casa de Bertrand, primo del narrador, durante la época en que ella intenta infructuosamente recuperar su pasaporte para viajar al país de Sudamérica en el que ahora se encuentra Vicente. Poco después organiza una fiesta en su casa, pretexto para ver de nuevo a Mariana. Más tarde comienza a introducirse sutilmente lo fantástico. Una noche André ve a una mujer con aspecto fantasmal acodada al pretil de piedra que bordea el Sena:

---

[89] M. Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 13.
[90] Véase la carta de 1982, en E. Carballo, *op. cit.*, p. 493.
[91] *Ibid.*, p. 475.

Pensé que podía ser una aparición, pues la silueta brillaba con gran claridad en medio de la noche. Tal vez era una ahogada que contemplaba el lugar desde donde había saltado.[92]

Como era de esperarse, la mujer resulta ser Mariana, pero en realidad el episodio no es fantástico; es «extraño» o sobrenatural explicado, aun cuando la explicación no sea del todo convincente desde una óptica racional: Mariana aún está viva y si parece un fantasma es porque ya se está asomando a la muerte. El fantasma aparente es sólo un anuncio del suicidio y de la serie de apariciones de las que será testigo el narrador. Si en el primer testimonio Mariana termina desapareciendo de la memoria del narrador, en el de André ocurre, como en el de Gabrielle, lo contrario. Dice Gabrielle: «Su rostro se quedó dibujado en mi memoria con una terquedad asombrosa, como el de un milagro entrevisto.»[93] El fantasma de Mariana se le aparecerá a André con esa misma «terquedad asombrosa» para asegurarse un lugar en la memoria de su admirador.

Diez años después del primer encuentro, André ve a Mariana y a Natalia en Cannes. Pero esta vez la aparición es fantástica, pues el lector sospecha –porque ya ha leído los testimonios anteriores– que a estas alturas de la historia ambas mujeres deben de estar muertas. A su regreso a París, el narrador escucha el rumor de que Mariana todavía anda persiguiendo a Augusto; que se esconde y «sólo aparece para lanzar amenazas».[94] Sin embargo, Bertrand se sorprende cuando André le dice que acaba de estar con Mariana y Natalia en Cannes, pues había oído decir recientemente que Mariana se había suicidado dos o tres años atrás. Bertrand duda de las palabras de su primo y, ante su insistencia, no tiene más remedio que decir: «No lo sé. Sólo tú y Augusto la han

---

[92]E. Garro, *Testimonios sobre Mariana*, p. 294.
[93]*Ibid.*, p. 313.
[94]*Ibid.*, p. 323.

visto.»[95] Una semana más tarde, André la ve en un café de la rue Montalambert mirando abstraída un huevo duro: «Mariana me miró con ojos interrogantes, parecía venir de otro mundo y mis palabras resultaron inútiles frente a su ensimismamiento.»[96] A continuación, la ve entrar en un hotel y se precipita a llamarla por teléfono, pero el empleado le informa que ahí no vive ninguna señora llamada Mariana ni nadie que corresponda con su descripción. En otra ocasión, cuando André y su socio Moulinot van a Notre Dame a sacar fotografías de las gárgolas para una revista, ven a dos turistas «con una mano alzada y una paloma posada en la muñeca».[97] Las turistas resultan ser Mariana y Natalia. Hay aquí una asociación implícita que tiene que ver con el expresionismo de la novela: la imagen de Mariana y Natalia se ha vuelto monstruosa cual gárgola, como querría Augusto. André saca fotografías a las dos mujeres para mostrarlas al incrédulo de Bertrand. Por la mañana lo llama Moulinot para decirle: «Lo siento, tu rollo se veló y tus turistas desaparecieron.»[98] El penúltimo encuentro con Mariana y Natalia tiene lugar en un cinematógrafo. André las describe como seres «irreales»[99] y «casi transparentes».[100] La misma Natalia dice al narrador: «¿No conoce a gente muerta? Hay muchos asesinados que caminan junto a nosotros.»[101] El fantasma aparece aquí como un autómata que repite con mecánica precisión las acciones que en vida hacía con naturalidad y sin premeditación. El fantasma no tiene presente ni futuro; tiene que conformarse con la repetición de su pasado.

---

[95] *Ibid.*, p. 318.
[96] *Ibid.*, p. 320.
[97] *Ibid.*, p. 324.
[98] *Ibid.*, p. 326.
[99] *Ibid.*, p. 327.
[100] *Ibid.*, p. 328.
[101] *Ibid.*, p. 328.

Noté que no se interesaban en el film. Durante el intermedio comieron un helado de vainilla con la disciplina de quien cumple con un rito. Hasta los menores gestos los hacían con una precisión mecánica, esforzándose en ejecutarlos con una exactitud premeditada. Me asustaron sus caras inmóviles.[102]

Después de la película, André deja a las dos mujeres frente al piso donde viven, en la rue du Colisée. Varias veces intenta comunicarse con ellas por teléfono sin obtener respuesta. Un día contesta una inglesa que asegura llevar algún tiempo viviendo sola en ese piso. Desde la perspectiva de nosotros los lectores –perspectiva privilegiada respecto de la de André, sobre todo porque hemos tenido acceso a los testimonios anteriores–, todo indica que Mariana y Natalia no son más que dos fantasmas que andan penando en este mundo pero, pese a las evidencias, André duda, vacila, se resiste a creerlo. Y es que a fin de cuentas es verdad que las ha visto, que ha conversado con ellas, y si anda persiguiéndolas no es sólo para propiciar otro encuentro, sino también para convencerse a sí mismo de que están vivas, de que no son fantasmas. Hasta aquí su testimonio se ajusta bastante bien a la gramática de lo fantástico puro que propone Todorov. Lo fantástico dura el tiempo de esta incertidumbre. No es sino hasta el último encuentro que André se verá obligado a aceptar la condición fantasmal de sus amigas. Veámoslo.

Una noche recibe una llamada telefónica de la fantasmal Mariana, en la que ésta suplica le conceda una breve visita. Él accede, descorre el pestillo de la puerta de su casa y regresa a su cama. De pronto, aparece Mariana en un traje blanco de ceremonia, se acuesta junto a él y le dice que tiene miedo; que está cansada de tener miedo; que «Abrieron y entraron...» «¿Quiénes?», pregunta André. «Ellos... no lo sé... Natalia y yo corrimos al otro cuarto. Después...»[103] Evidentemente, la última reticencia remite al momento en el que se lanza por la

---

[102] *Ibid.*, pp. 326-327
[103] *Ibid.*, p 337

ventana llevando consigo a su hija. Hay que advertir que no se trata de un suicidio voluntario, por decirlo de algún modo, sino de un suicidio inducido por sus enemigos. Mariana se suicida porque está cansada de huir de sus perseguidores, cansada de tener miedo. Para ella, el suicidio es «una vocación terrible... el peor de los pecados para nosotros los católicos».[104] Sin embargo, la novela la defiende: el único problema de Mariana no reside en ella, sino en sus perseguidores. En palabras llanas, se trata de un problema externo. La novela en general podría verse como una autodefensa, como si Mariana (o la autora) nos estuviese advirtiendo: «Mis pecados se deben a mis perseguidores». André lo dice de este modo:

> tuve la seguridad de que Mariana era como cualquiera de nosotros y de que su extrañeza provenía de algo que actuaba fuera de ella y no de algo que residía dentro de ella misma.[105]

Vemos aquí la razón por la cual Elena Garro no ha empleado la narración en primera persona. Es más, apenas permite que su personaje se exprese mediante el diálogo con otros personajes. En un texto con carácter autobiográfico como lo es éste, la primera persona llevaría al narrador-personaje, casi inevitablemente, a las confesiones, a la introspección, a hablar de sus problemas internos, y esto es precisamente lo que aquí se evita. No hay punto de vista más restrictivo por naturaleza que el que se ha elegido: un narrador-testigo no puede tener acceso a la conciencia del personaje-objeto de su narración. Elena Garro ha respetado esta restricción porque así conviene a los propósitos de su novela. Pero sigamos con la historia para no perder el hilo.

Mariana dice al narrador que su suicidio, su caída desde un cuarto piso, sucede todas las noches, y que sólo «el amor salva de cualquier pecado.»[106] Y

---

[104] *Ibid.*, p. 300.
[105] *Ibid.*, p. 294.

añade: «Tu amor me sostendrá para no caer.»[107] Éste es un tema típico de la literatura fantástica, registrado por Roger Caillois en su inventario de temas fantásticos: «El alma en pena que exige para su reposo que una cierta acción sea cumplida»,[108] aunque en este caso no se trata exactamente de una acción, sino más bien de una pasión. El amor de André es lo que necesita el alma de Mariana para reposar en paz, para dejar de repetir su caída, su pecado: «Le dije que mi amor era una poderosa red que la salvaría de cualquier caída.»[109] A continuación, en el umbral de la puerta aparecen Natalia (también vestida de blanco) y Saturnal, un poeta peruano de baja estatura que viste de negro. En realidad este nuevo personaje no es sino el demonio, a quien probablemente Mariana ha pedido le permita regresar a este mundo para asegurarse de que André la ama. Una vez oída la declaración de amor, dice Mariana: «Saturnal, ahora, si quieres, ya podemos irnos».[110] Y Saturnal le ordena: «Vámonos, ya debes descansar».[111] Seguramente el alma de Mariana va al infierno, pero lo importante es que el amor impide la perpetua repetición de su pecado. El episodio no está totalmente desprovisto de la vacilación todoroviana. Por un momento André cree que ha soñado la presencia de Mariana, pero ésta deja una prueba tangible de su aparición:

> Tuve la sensación de haber soñado la presencia de Mariana, pero sobre la almohada quedaba su perfume y en el suelo un guante blanco abandonado en la precipitada partida.[112]

---

[106] *Ibid.*, p. 338.
[107] *Ibid.*, p. 338.
[108] R. Caillois, *Imágenes, imágenes...* [...], p. 25.
[109] E. Garro, *op. cit.*, p. 338.
[110] *Ibid.*, p. 340.
[111] *Ibid.*, p. 341.
[112] *Ibid.*, p. 342.

Hacia el final de la novela, André ve a Saturnal montado en una motocicleta esperando la luz verde del semáforo. Al inquirir aquél sobre Mariana, Saturnal revela que hace dos años, en Liverpool, Mariana se tiró con Natalia de un cuarto piso a raíz de que Augusto le quitara todo y se negara a guardar a Natalia. «¿No sabes que los amigos de Augusto la seguían?... ¿No sabes que lo estorbaba... por algo?»[113] Pero todavía André se resiste a aceptar su experiencia sobrenatural: «Saturnal mentía, hacía menos de dos meses que él mismo me había visitado con ellas.»[114] Sin embargo, poco más adelante, termina aceptando sus primeras impresiones: «el peruano no me había mentido y recordé una a una las palabras de Mariana, sus gestos, sus apariciones y desapariciones.»[115]

Ahora bien, ¿a qué tanta reticencia por parte de Saturnal? Evidentemente, los puntos suspensivos esconden una verdad que el texto no está dispuesto a revelar. El mismo narrador acaba su discurso sugiriendo que sabe mucho más de lo que nos ha dicho. Nótese otra vez la reticencia: «Es difícil explicar lo sucedido y además no me gusta revelar mi secreto...» El enigma en torno a Mariana nos ha mantenido interesados durante toda la novela para finalmente dejarnos frustrados. Fabienne Bradu explica de la siguiente manera el porqué de esta reticencia en la última oración de la novela:

> Lo que se dice así no es solamente lo irreductible del misterio que rodea a Mariana sino también que no existe la voluntad de aportar una palabra definitiva sobre el «caso» Mariana. Al negarse esta palabra final y definitiva, Elena Garro se asegura la posibilidad de volver sobre el mismo tema, cosa que de hecho hace en las dos novelas siguientes con distintas variantes. La novela encierra la promesa de un texto por venir, tal vez más satisfactorio. Cada novela, al no esclarecer el misterio de la persecución de sus personajes, deja abierta la posibilidad y la necesidad de otra novela mejor. De esta manera, Elena Garro recrea en su escritura misma el círculo vicioso del drama existencial que acosa a sus personajes femeninos. Su literatura se adhiere en su forma

---

[113] *Ibid.*, p. 351.
[114] *Ibid.*, p. 351.
[115] *Ibid.*, p. 352

al delirio persecutorio que padecen sus personajes, y el rumor de sus ficciones reproduce o traduce el rosario de las huidas que se convierten todas en una sola huida interminable.[116]

La función de lo fantástico, en este caso de lo sobrenatural aceptado, se relaciona con el sentido global de la obra. Por su ahistoricismo Mariana es, en sentido figurado, un fantasma, una «No Persona». «Somos dos fantasmas»,[117] dice en una ocasión a Vicente, aunque lo cierto es que aquí no hay otro fantasma, otro ser marginado de la sociedad, que Mariana. De este sentido figurado se pasa al sentido literal. Mariana muere y se convierte en un fantasma de verdad que regresa a este mundo para hacerse sentir, para convertirse, paradójicamente, en «Persona» y por tanto en personaje de la memoria. Una «No Persona», un fantasma en sentido figurado, no es de cuidado ni tiene importancia alguna para nadie. En cambio, un fantasma en sentido literal no puede (ni quiere) pasar inadvertido; no puede caer en el olvido, al menos en el mundo real. Por eso esta novela no podría pertenecer al realismo mágico. En *Testimonios sobre Mariana* se acepta la existencia del fantasma en un mundo que se parece al nuestro. En este sentido, el fantasma está en la realidad. Está, sí, pero no como lo están los seres y las cosas cotidianos, sino como una excepción, como una transgresión a un mundo construido a imagen y semejanza del mundo real del lector a quien se dirige la obra.



---

[116] F. Bradu, «Testimonios sobre Elena Garro», en *Señas particulares: Escritora* [...], p. 23.
[117] E. Garro, *op. cit.*, p. 104.

## III.3. *LA CASA JUNTO AL RÍO*: LA INFANCIA RECOBRADA EN EL MÁS ALLÁ

La historia de *La casa junto al río* (1982) tiene lugar en algún pueblo de España poco después de la muerte del general Francisco Franco, y abarca un periodo de algunos días, desde la llegada al pueblo de la protagonista hasta su muerte. Ella, Consuelo Veronda, nace y pasa su infancia en este pueblo del que solamente recuerda algunas imágenes imprecisas: una casa como de ensueño a orillas de un río y las amables figuras de sus dueños, sus tíos José Antonio y Adelina Veronda, quienes murieron algún tiempo antes del regreso de la protagonista.

Durante la Guerra Civil los padres de Consuelo deciden asilarse en México. Tras la muerte de éstos y de su hermana Estela, Consuelo regresa a su pueblo natal con el propósito de recuperar un pasado perdido en el que espera encontrar el germen de su derrota. Nada se nos explica acerca de la naturaleza de esta derrota; lo único que sabemos es que Consuelo es portadora de un «germen extraño» y hereditario que provoca la curiosidad de la gente. Después de muchas averiguaciones, la protagonista descubre que es víctima de una antigua conspiración en la que están implicados casi todos los parroquianos, dirigida por Pablo, Ramona y sus hijos, una familia fascista de baja clase social que asesinó a sus tíos y se adueñó del apellido Veronda para convertirse en heredera de la casa junto al río y de una enorme fortuna guardada en el banco. Consuelo no es bienvenida, pues todos creen que viene a reclamar su herencia. Hacia el final, los conspiradores le ponen una trampa: la hacen responsable de una explosión que destruye el banco y causa la muerte de su amigo Manolo, un muchacho revolucionario que la ayuda en su labor detectivesca.

La historia termina con una persecución desenfrenada por parte de los conspiradores y de la policía, y con la huida desesperada de Consuelo hacia la

casa junto al río. Cuando va por la mitad del puente romano que conduce a ella, Ramona dispara su pistola y el cuerpo de Consuelo cae sobre el puente, pero su espectro sigue corriendo hasta llegar por fin a la anhelada casa, donde la reciben los fantasmas de sus tíos. Desde allí ve su cuerpo caído y a sus perseguidores alrededor de él, y se siente a salvo y protegida.

En *La casa junto al río* se mezclan el género fantástico y la novela policial. A través de casi toda la novela la labor de Consuelo consiste en descubrir a los asesinos de sus tíos y el motivo del crimen. Sin embargo, esta investigación no es, como se desprende del resumen anterior, el objetivo inicial del personaje. Consuelo regresa al pueblo para indagar sobre el pasado de su familia, pasado que explicaría su situación presente, la causa de su derrota. Pero la verdad es que no lleva a cabo tal investigación y nada importante se nos revela acerca de su familia ni de la desdibujada infancia de la protagonista. Consuelo, *alter ego* de Elena Garro, cual suelen serlo sus protagonistas, desaprovecha así la oportunidad de penetrar en su pasado, de buscar las claves de su marginación y de su derrota. Lo que se promete al principio de la novela no se cumple: «ir al encuentro del pasado remoto que estaba en su memoria» para no seguir siendo «sombra flotando en ciudades sin memoria.»[118] Involuntariamente y en detrimento de la obra, Consuelo pasa de «detective del pasado»,[119] como la califica el narrador en tercera persona, a detective común y corriente. A Consuelo se la podría acusar de «desviar la investigación», para decirlo en jerga policial. Por eso la historia se vuelve trivial y el personaje no llega nunca a adquirir la complejidad psicológica que espera el lector. No se devela ni se sugiere ningún conflicto familiar, ningún hábito extraño, nada que determine o influya en el fracaso de Consuelo. Acaso más interesante habría sido la historia si Consuelo hubiera descubierto aspectos de su familia que no concordaran con

---

118E. Garro, *La casa junto al río*, p. 7.
119*Ibid.*, p. 9.

sus recuerdos; que hubiera descubierto, por ejemplo, que era verdad la mentira que el pueblo todo quería hacerle creer: que su tía Adelina Veronda era una pobre loca que usaba peluca, polvos blancos en la cara y cejas postizas, y que José Antonio Veronda era un loco solitario, callado, enlutado siempre, que había terminado ahorcándose. Pero no. Estas patrañas quedan descartadas y de la infancia del personaje lo único que sabemos –sólo porque el texto lo sugiere– es que fue la época más feliz que jamás vivió la protagonista. La casa junto al río –que mantiene una relación metonímica con la infancia de Consuelo– se describe «tan lejana como el Paraíso», donde ella «jugó de niña, entre las rosas, los manzanos, los castaños y los lirios.»[120] Encontrar esta suerte de jardín edénico equivale, pues, a recuperar la infancia perdida. El deseo de retornar a la niñez, de volver a ser como las niñas Leli y Eva que figuran en los cuentos sobre la infancia, lo hemos observado ya en otros personajes femeninos de Elena Garro y parece estar motivado por la experiencia de la propia escritora. Recordemos que en la carta del 29 de marzo de 1980 escribe a Emmanuel Carballo: «Me preguntas: "¿Crees en la felicidad?" Sí, porque me acuerdo que la practiqué en la infancia.»[121] En realidad, la causa de la derrota debería hallarse en la expulsión del Paraíso de la infancia, pero este tema pasa a un segundo plano y adquiere mayor importancia el tema de la conspiración. Lo mismo que en *Testimonios sobre Mariana*, la culpa de la desdicha la tienen los otros, los perseguidores.

La novela reúne los temas principales de esta segunda parte de la narrativa de Garro. Uno de estos temas es el del exilio, que en el caso de Consuelo es doble: de España a México y de México a España. Dice el narrador: «En ambos lados del océano era extranjera y sospechosa. Había huido

---

[120] *Ibid.*, p. 101.

[121] Carta del 29 de marzo de 1980, en E. Carballo, *op. cit.*, p. 476

a México, y después había huido de México.»[122] El verbo «huir» nos introduce inmediatamente en el otro tema que no podía faltar: el persecutorio. La secta que dirige Augusto en *Testimonios sobre Mariana* encuentra su equivalente aquí en la conjuración de un pueblo fascista que por interés económico –ni siquiera por cuestiones ideológicas– persigue a la protagonista. El tema persecutorio se vuelve ahora más literal, más obvio y menos psicológico que en la otra novela y, en consecuencia, menos profundo. Después de todo, la secta que persigue a Mariana tiene cierto encanto; es de una perversidad refinada y expresionista que distorsiona la imagen del personaje. «Cambiar la memoria para destruir una imagen es tarea más ardua que destruir a una persona»,[123] dice Gabrielle. En *La casa junto al río* la tarea es mucho menos ardua: no se pretende deformar la imagen de la protagonista, sino destruir al personaje de «carne y hueso». Está también el otro tema obsesivo de los relatos escritos desde el exilio: Consuelo es una «No Persona», aunque no se mencione el término: «A ella la habían expulsado de todo lo que amaba: familia, casa, pueblo.»[124] De más está señalar de nuevo que la motivación de este tema radica en los sentimientos de la escritora a raíz de su exilio. Compárese con la anterior la siguiente cita extraída de la carta antes citada: «A la No Persona se le despoja de familia, animales caseros, amigos».[125]

Por otra parte, al igual que en *Testimonios sobre Mariana*, en *La casa junto al río* el discurso sobre el tiempo no se hace efectivo y por ende no llega nunca a ser fantástico. El texto comienza así:

> Las tragedias se gestan muchos años antes de que ocurran. El germen trágico está en el principio de las generaciones y éstas, como los caballitos de las ferias, hacen

---

[122] E. Garro, *La casa junto al río*, p. 9.

[123] E. Garro, *Testimonios sobre Mariana*, p. 123.

[124] E. Garro, *La casa junto al río*, p. 101.

[125] Carta del 29 de marzo de 1980, en E. Carballo, *op. cit.*, p. 476.

la ronda alrededor del tiempo, pasan y nos señalan [...]. Y el tiempo circular e idéntico a sí mismo, como un espejo reflejando a otro espejo nos repite.[126]

Y en el párrafo siguiente: «Enfrentarse al reflejo del pasado produce el exacto pasado y buscar el origen de la derrota produce la antigua derrota.»[127] Después de leer esto es probable que el lector espere una historia perfectamente circular o cuando menos un paralelismo fantástico entre el pasado y el presente. Pero la verdad es que ninguno de los dos fenómenos ocurre. El «exacto pasado» es tan sólo una hipérbole y como tal no hay que tomarla al pie de la letra. En general, la narración se mueve en dos tiempos: el presente o relato en curso (la historia de Consuelo a partir de su llegada al pueblo) y un pasado (la historia de los Veronda) que el narrador heterodiegético nos entrega parcialmente en analepsis externa o a través de los parlamentos de algunos personajes. Lo que el texto pretende llevar a cabo es una fusión entre estos dos tiempos; que uno sea el exacto reflejo del otro; que se vuelvan uno solo. Pero no hay tal reflejo, tal repetición en sentido estricto. Se trata tan sólo de circunstancias un poco parecidas entre sí. El paralelismo se limita al hecho de que a Consuelo le pasa más o menos lo mismo que le pasó a su familia, lo cual no tiene nada de fantástico. Es más, Consuelo ni siquiera repite los actos de su familia; es el pueblo todo el que repite la conspiración contra los Veronda.

Como todas las protagonistas de Elena Garro, Consuelo detesta los relojes. Ya sabemos que tanto el reloj como el calendario constituyen en Elena Garro –lo mismo que en Octavio Paz– una representación del tiempo cronológico, que aparece siempre en oposición al tiempo mítico. Regresar a la infancia equivale a escapar de la cárcel de la sucesión del tiempo, a «traspasar nuestra soledad y a rehacer los lazos que en un pasado paradisíaco nos unían a

---

[126] E. Garro, *La casa junto al río*, p. 7

[127] *Ibid.*, p. 7

la vida.»[128] En la novela el tiempo cronológico –o «cronométrico», como lo llama Octavio Paz– encarna en la figura del relojero del pueblo, uno de los perseguidores de Consuelo. Dice el narrador: «El oficio del hombre le pareció maléfico. Se diría que ese hombre poseía el secreto de la hora de la muerte de todos los vecinos y también la suya.»[129] Ésta es la impresión de Consuelo, sin embargo la trama no la confirma y el lector se dará cuenta de que en realidad se trata de un vulgar relojero que no posee ningún secreto ni control sobre el tiempo. Así, el tema del tiempo no sólo queda fuera de lo fantástico, sino que carece de la profundidad y el efecto que tiene en otras obras de Elena Garro. Los juegos con el tiempo requieren una gran destreza que después de *Andamos huyendo Lola* la escritora empieza a perder. Puede decirse respecto de la novela que nos ocupa lo mismo que señalamos a propósito de *Testimonios sobre Mariana*: Elena Garro sigue invocando el tiempo circular, pero ya no puede hacerlo girar, y para llevar a cabo sus propósitos ha tenido que recurrir al tema persecutorio y al tema del fantasma o «No Persona».

El procedimiento que informa toda la novela no es nada infrecuente en la literatura fantástica. Ya lo hemos estudiado: «Lo sobrenatural surge a menudo del hecho de que el sentido figurado es tomado literalmente.»[130] Veamos cómo en *La casa junto al río* lo fantástico nace de este juego con el lenguaje:

> Cruzaría el tiempo para hablar con sus abuelos muertos [...]. No tenía absolutamente nada que decir a los vivos. Todos los seres de este mundo le producían terror y para esconderse de ellos, buscaba a los otros, a los muertos. Dejó de pensar en los muertos de México, para concentrarse en los muertos de España, ellos le darían la deseada compañía y la anhelada respuesta.[131]



---

[128] O. Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 175.
[129] E. Garro, *op. cit.*, p. 31.
[130] T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 94.
[131] E. Garro, *op. cit.*, p. 9

En este momento de la lectura –estamos apenas comenzando la novela–, el lector tiende a dar a este segmento un sentido figurado. Cruzar el tiempo, buscar a los muertos, etcétera, no significa que Consuelo ande literalmente tras los fantasmas de sus familiares; es tan sólo una manera de presentar su proyecto inicial: la indagación sobre la historia de su familia. Toda la novela está salpicada de expresiones de esta índole, cuyo sentido literal remite a un hecho fantástico, pero que sin embargo el lector tiende a leer primero en su sentido figurado. Cuando Consuelo pregunta cuándo y cómo murió José Antonio Veronda, Pablo le responde: «Señora, deje usted en paz a los muertos».[132] Evidentemente esto no debe leerse más que como una amenaza: «Cuidado con averiguar nada acerca de la muerte de su familia». Pero, al final de la novela, se pasa de las palabras a los hechos: Consuelo se encuentra literalmente con los fantasmas de sus tíos y, retroactivamente, el lector dará a aquellas expresiones, con toda legitimidad ahora, su sentido literal. La irónica oración final no puede tener ya otro sentido que el literal: «¿Acaso no había venido a España en busca de sus muertos...?»[133] Éste es el paso que Elena Garro no ha sabido dar respecto del tiempo y que sin embargo daba magistralmente en la primera producción de su obra narrativa. Se necesita una especie de magia, de alquimia narrativa, para transformar el sentido figurado en el sentido literal fantástico.

La ecuación ser marginal=fantasma en sentido figurado, utilizada en *Testimonios sobre Mariana*, no es tan explícita en la novela que nos ocupa. Consuelo no emplea la palabra «fantasma» para definirse a sí misma, como lo hace Mariana, pero sí se leen expresiones como, por ejemplo, «sombra flotando».[134] Al final de la novela Consuelo se convierte literalmente en «sombra flotando», es decir, en fantasma. Lo mismo ocurre con la casa, que al

[132] *Ibid.*, p. 30.
[133] *Ibid.*, p. 103.
[134] *Ibid.*, p. 7.

principio aparece en la memoria de Consuelo como desdibujada, como un vago recuerdo:

> árboles amables envueltos en la niebla, un puente romano tendido sobre un río invisible y una casa desdibujada por las ramas y la bruma. Temía que aquella casa fantasmal no hubiera existido nunca.[135]

Al final esa casa «fantasmal», o sea, esa casa casi inexistente en la memoria, se convierte efectivamente en una casa habitada por fantasmas.

Si siguiéramos al pie de la letra la teoría de Todorov, *La casa junto al río* no sería un texto fantástico puro; sería «fantástico-maravilloso». La vacilación en torno a lo sobrenatural está inscrita al principio de la obra, aunque de manera implícita. La primera vez que Consuelo intenta cruzar el puente romano para llegar a la casa junto al río, escucha a alguien llamándola varias veces por su nombre, pero no ve a nadie. Su reacción nos remite a la inquietante extrañeza de lo fantástico: «Su nombre misteriosamente pronunciado la detuvo».[136] Pese al misterioso llamado, Consuelo se dispone a cruzar el puente romano que conduce a la casa, pero un segundo llamado la paraliza totalmente, y acota el narrador: «Decidió no seguir adelante y bajó para regresar al puente nuevo. Tuvo la sensación de que la acechaba algo adverso.»[137]

¿Por qué he hablado de vacilación implícita? ¿Quién vacila? ¿Cuál es el acontecimiento sobrenatural respecto del cual se vacila? Hay que considerar las tres perspectivas que entran aquí en juego: la del personaje, la del lector y la de la trama. El lector, y seguramente Consuelo, vacila respecto de la naturaleza de la voz; es decir, debemos decidir, junto con la protagonista, si esa voz proviene del más allá o de alguno de los conspiradores que trata de amedrentarla. El

---

[135] *Ibid.*, p. 8.
[136] *Ibid.*, p. 14.
[137] *Ibid.*, p. 14.

nombre de Consuelo, «misteriosamente pronunciado», el hecho de que ella no vea a nadie detrás de esa voz y su reacción de inquietud, nos hacen sospechar que la voz proviene del más allá, tal vez de sus tíos muertos, pero en este momento de la trama no podemos asegurarlo. Aun cuando el lector se incline hacia una aceptación de lo sobrenatural, deberá esperar a que la trama confirme o no su sospecha. Y en efecto, muy cerca del final, cuando Consuelo empieza a dar el primer paso para descender por el puente romano y llegar al otro lado, escucha otra vez la voz que la llamó la primera noche. Duda, se debate una vez más entre continuar o detenerse, porque aun cuando sospeche que se trata de sus amables tíos, el más allá le sigue provocando inquietud. En este momento de duda recibe el disparo y es su «sombra» la que continúa hasta llegar al otro lado, el lado de los muertos. Ahora ya no hay incertidumbre: la misteriosa voz provenía de sus tíos, que la llamaban desde el más allá para protegerla de sus perseguidores. Pero lo interesante es que no sólo desaparece la incertidumbre, sino también el sentimiento de extrañeza. Y es que no es lo mismo entrever el más allá desde afuera, desde el mundo de los vivos, que percibirlo desde adentro, desde la muerte misma. De una página a otra, de un lado del puente al otro, de la vida a la muerte, la visión de Consuelo cambia radicalmente y el más allá deviene un lugar maravilloso y ameno que contrasta con el mundo realista que oprime a la protagonista.

¿Cómo logra el texto que el mundo de los muertos se distinga del mundo de los vivos? ¿Cómo logra Elena Garro describir lo inefable? En la muerte se hallan los mismos seres y las mismas cosas, pero revestidos de colores infinitamente más luminosos y como flotando silenciosos en una apacible atmósfera de ensoñación en la que todo se mueve lentamente, como en cámara lenta. También se recurre a la metáfora para expresar lo inefable. Veamos el pasaje al que me estoy refiriendo. Cuando el fantasma de Consuelo entra en la casa de sus tíos, dice el narrador:

En el salón los candiles de cristal lucían encendidos y las sedas amarillentas de los muebles brillaban con destellos cegadores. Su tía levantó la vista del bordado y sonrió. Consuelo ignoraba que el esplendor de los colores fuera tan variado, cada color contenía todos los colores y sus matices se convertían en rayos de oro con vetas celestes. Avanzó sin esfuerzo, como si avanzara en cámara lenta. Su tía avanzó hacia ella también muy lentamente, casi flotando en su traje de seda gris igual al pecho de una paloma torcaz. El bastidor con el bordado quedó sobre el sofá como una luna olvidada. Por la gran puerta que conducía al fumador apareció su tío José Antonio, avanzando hacia ella despacio, muy despacio. Venía como siempre, vestido de negro y sus ojos parecían hojas de menta...[138]

Esta visión afable del más allá, esta suerte de *locus amœnus*, contrasta vivamente con la manera como suele presentarse la vida de ultratumba en la literatura fantástica. La atmósfera es más maravillosa que fantástica debido a la imposible brillantez de los colores y a la serenidad. En «Luvina» y en *Pedro Páramo* de Rulfo, por ejemplo, el mundo de los muertos está inmerso en una atmósfera irrespirable y sin colores. Pero sucede que en Elena Garro la muerte se asocia con el tiempo mítico de la infancia y ésta con el bienestar, los colores y lo maravilloso. El más allá no puede ser descrito entonces en blanco y negro ni envuelto en una atmósfera sofocante. No es casual que uno de los cuentos de Garro sobre la infancia (y también sobre la muerte) lleve precisamente el título de «La semana de colores». La asociación entre la muerte y la infancia se ve claramente en *Los recuerdos del porvenir* cuando Julia Andrade se aproxima a la muerte o a esa detención del tiempo que la salva del eterno retorno del texto. Tal vez valga la pena citar una vez más la obra maestra de Elena Garro. Julia se dirige

a un futuro que se alzaba delante de sus ojos como un muro blanco. Detrás del muro estaba el cuento que la había guiado de niña: «Había una vez el pájaro que habla, la



[138] *Ibid.*, p. 103.

fuente que canta y el árbol que da frutos de oro.» Julia avanzaba segura de encontrarlo.[139]

Pero volvamos al texto que nos ocupa. Éste es uno de esos casos, no tan frecuentes en la literatura fantástica, en que el más allá se presenta desde el punto de vista de un fantasma. A esta rara perspectiva y al hecho de que la muerte sea aquí la única manera de recobrar el mundo de la infancia, se debe la visión maravillosa del más allá. Algunos críticos no dudarían en hablar de realismo mágico. Sin embargo, desde la perspectiva del lector implícito (y del lector real también) la transformación de Consuelo en fantasma es un acontecimiento insólito e inadmisible en el contexto cotidiano en el que tiene lugar. En otras palabras, lo sobrenatural no se presenta, para el lector, como natural, sino como un hecho excepcional que viola el código realista que el mismo texto había venido elaborando implícitamente. Lo fantástico radica, pues, en la transgresión a dicho código; es decir, en admitir, paradójicamente, lo inadmisible en el mundo «real».

Hay que añadir que no parece casual el hecho de que la transformación de Consuelo en fantasma constituya el clímax de la historia. Tampoco parece casual que este acontecimiento tenga una ubicación textual privilegiada: muy cerca del final de la novela. El hecho de que se reserve para el final del texto y de la historia el único acontecimiento explícitamente sobrenatural que aparece en toda la novela, indica hasta qué punto se ha querido que lo sobrenatural sea percibido como tal, como un fenómeno inusitado. Se verifica aquí el contraste entre el orden natural y orden sobrenatural, entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. No hay aquí, pues, la contigüidad entre lo real y lo irreal que teóricos como Irlemar Chiampi asocian con el realismo mágico o realismo maravilloso. Tal vez no la haya ni siquiera desde la perspectiva de Consuelo,

[139] E. Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p. 137.

que es la perspectiva desde la cual se narra toda la novela y desde la cual se describe el más allá. Consuelo descubre al final que el mundo maravilloso de la infancia se encuentra en el más allá, y que dicho mundo contrasta con el mundo real de la misma manera como contrastan el silencio y el ruido, la brillantez y la opacidad, la liviandad y el peso, la lentitud y la celeridad.

# IV. EL TEATRO

## IV.1. «UN HOGAR SÓLIDO»: LAS VOCES ENTERRADAS

En su «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», reseñado en el capítulo primero del presente trabajo, Ana María Barrenechea señala, como se recordará, que las obras fantásticas pueden desarrollarse en tres tipos de órdenes distintos: natural, no-natural o en uno que mezcla los dos anteriores. El requisito indispensable para que pueda hablarse de literatura o drama fantásticos es una confrontación problemática entre los órdenes presentes en la obra o bien entre el orden presente y el ausente. La autora matiza estas consideraciones añadiendo que las obras que se ubican en el tercer orden –uno de los textos que le sirve de ejemplo es «La culpa es de los tlaxcaltecas»– no traen inconvenientes para su clasificación entre lo fantástico, porque la convivencia entre los órdenes produce generalmente, «por su mera aparición, un fuerte contraste, y presenta la ruptura del orden habitual como la preocupación primordial del relato.»[1] En cuanto a las obras que se inscriben en cualquiera de los dos primeros órdenes, advierte:

> Más difícil es que se produzca el contraste y se centre en él el interés del texto cuando la obra no se mueve más que en uno de los dos órdenes, y sobre todo si no se da explicación que permita confrontar el orden presente en la obra con el ausente, y subrayar sus conflictos.[2]

No obstante la dificultad de que se dé el contraste en estos casos, Barrenechea enumera algunos de los procedimientos utilizados por los escritores para sugerir la existencia del orden ausente y crear el conflicto entre éste y el orden presente. Entre los ejemplos de obras que se desarrollan

---

[1] A. M. Barrenechea, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica» [...], en *Textos hispanoamericanos: De Sarmiento a Sarduy*, p. 95.

[2] *Ibid.*, p. 95.

solamente en el orbe sobrenatural, menciona el drama «Un hogar sólido» (1958) y explica cómo se convoca el orden natural:

> En «Un hogar sólido» de la mejicana Elena Garro, lo humano llega al ámbito de los muertos con los recuerdos de los cadáveres y las novedades que aportan los recién enterrados que se incorporan al panteón.[3]

De esta breve observación parece desprenderse que en «Un hogar sólido» el orden sobrenatural está *representado*, mientras que el orden natural está sólo *narrado* («los recuerdos de los cadáveres»). En efecto, así es, por lo menos en principio. La distinción en el género dramático entre estas dos formas (*representación* y *narración*) no carece de importancia para nosotros, sobre todo cuando se trata de obras que incluyen acontecimientos sobrenaturales. Si en el drama de «El árbol» de Elena Garro –el cual reproduce con fidelidad la historia del cuento homónimo incluido en *La semana de colores*– resulta un tanto difícil hablar de teatro fantástico, considerada la obra en su totalidad, es en parte porque lo sobrenatural no aparece más que *narrado* y por tanto nunca en el escenario: los encuentros de Luisa con el demonio, relato que ésta dirige a Marta.[4] En cambio, en el caso de «Un hogar sólido» cualquiera sale del teatro con la impresión de haber visto un drama fantástico no tanto porque lo sobrenatural esté generalizado, sino más bien por el simple hecho de que está *representado*. No es lo mismo, ni para los personajes ni para el espectador, oír hablar de un fantasma, por poner un ejemplo, que verlo en el escenario.

---

[3] *Ibid.*, p. 98.

[4] Claro que dicho relato no deja de tener un efecto sobre el mundo representado: incrementa el terror de Marta. La distinción entre *lo representado* y *lo narrado* no tiene pertinencia en la narrativa, porque en ésta los acontecimientos no pueden ser sino narrados. Sin embargo, sí se pueden distinguir niveles narrativos. Como se recordará, en el cuento de «El árbol» el mundo que nos entrega el narrador heterodiegético pertenece en su totalidad al orden natural; lo sobrenatural nos llega a través de un relato en segundo grado: el que Luisa dirige a Marta. En este caso la distinción es por tanto entre un orden real diegético y uno sobrenatural metadiegético.

En la cita anterior Barrenechea nos explica cómo llega el mundo real al ámbito de los muertos: a través de los recuerdos de los personajes. Lo que no nos explica la autora –quizá por falta de espacio o porque le parece evidente– es por qué en este caso es posible hablar de una confrontación problemática entre los órdenes en cuestión o bien de una transgresión al código realista. Contestar esta pregunta es lo que aquí me propongo.

La obra se desarrolla en un acto y la escenografía es muy sencilla: un cuarto de piedra con unas cuantas literas, desprovisto de puertas y ventanas. En el interior, una familia entera. Este hogar sólido no es otra cosa que una cripta donde los personajes están en espera del juicio final para poder entrar, dice uno de ellos, en el «orden celestial»,[5] orden del cual nunca sabremos nada, puesto que no está descrito ni representado, sino sólo enunciado por los personajes. Y para decepción de ellos, la trompeta del juicio final que tanto han esperado y que escuchan hacia el final de la obra, resulta ser la que da el toque de queda desde un cuartel militar cercano al cementerio. La confusión entre la trompeta del juicio final y la del cuartel militar revela la intención irónica de establecer una analogía entre Dios y el gobierno mexicano. Dice Mamá Jesusita: «¿A quién se le ocurre poner un cuartel tan cerca de nosotros? ¡Qué gobierno! ¡Se presta a tantas confusiones!»[6] Sin embargo, pronto se verá que la significación de la obra va mucho más allá de cualquier lectura política posible.

La acción dura poco: más que nada presenciamos un acontecimiento especial en la vida o, mejor dicho, en la muerte de la familia, anunciado desde el principio del drama por los pasos que se escuchan cada vez más cerca de la tumba: el ingreso de Lidia en el panteón, que causa gran alegría a sus padres Clemente y Gertrudis, a su abuela Máma Jesusita, a sus tíos Eva y Vicente, a su primo Muni y a otros parientes.

---

[5] E. Garro, «Un hogar sólido», en *Un hogar sólido y otras piezas en un acto*, p. 31.
[6] *Ibid.*, p. 33.

En la tumba la «vida» se desarrolla con otra «lógica». El mundo subterráneo se nos aparece como absurdo, empezando por el hecho de que como los personajes se han quedado con la edad que tenían cuando los enterraron, sin importar el tiempo transcurrido entre el sepelio y el momento actual, se da una relación inusitada, ilógica, entre edades y parentescos. Por ejemplo, Catita, que tiene cinco años, es tía de Gertrudis, que tiene cuarenta y, más insólito aún, hermana de la octogenaria Mamá Jesusita. Los diálogos y las acciones son «disparatados» también. Máma Jesusita no puede levantarse de la litera porque la enterraron en camisón de dormir y se queja, inmediatamente después del ingreso de Lidia, de que no se utilice más a menudo el horno crematorio, argumentando que sería más higiénico. Clemente, al oír los pasos que se aproximan, se empeña en hallar sus metacarpos (que siempre anda perdiendo como quien pierde sus anteojos) para poder dar la mano al nuevo cadáver. Después busca desesperado su fémur, que ha cogido Catita para jugar a la trompeta (seguramente la del «Juicio Final») o para chupárselo como si fuera una cornetita de azúcar. Según el tío Vicente, «el mal hábito de olvidar las cosas»[7] le viene a Clemente de haber leído mucho en vida. A Lidia la recibe su madre así: «¡Qué gusto hijita, qué gusto que hayas muerto tan pronto!»[8] Y luego: «Te veo muy bien, hija.»[9]

Pero ¿son en verdad ilógicas, absurdas o imposibles estas cosas? En óptica racional y en un contexto realista, definitivamente lo serían: es imposible que una niña de cinco años sea hermana de una mujer de ochenta o que alguien tenga la mala costumbre de andar perdiendo sus metacarpos, y es ilógico que una madre se alegre por la muerte de su hijo. Pero, *dentro de la obra*, semejantes hechos no sólo son posibles, sino que además funcionan con una lógica

---

[7] *Ibid.*, p. 14.
[8] *Ibid.*, p. 22.
[9] *Ibid.*, p. 23.

clarísima. Estamos, pues, frente a un mundo sobrenatural sustentado por códigos internos que no concuerdan con los que rigen en nuestro mundo real y lógico, pero coherente consigo mismo.

Nos hemos asomado un poco a la «vida» dentro de la cripta. Veamos ahora qué recuerdos traen a ella los personajes. Es interesante notar que a primera vista los recuerdos remiten, mediante un lenguaje poético, a un mundo maravilloso, irreal o mítico. Oigamos a Eva (tía de Lidia) hablando de su antigua casa. Un golpe que proviene de arriba sirve de estímulo a la evocación:

> Así golpea el mar contra las rocas de mi casa... ninguno de ustedes la conoció... estaba sobre una roca, alta, como una ola. Batida por los vientos que nos arrullaban en la noche, remolinos de sal cubrían sus vidrios de estrellas marinas; la cal de la cocina, se doraba con las manos solares de mi padre... por las noches las criaturas del viento, del agua, del fuego, de la sal, entraban por la chimenea, se acurrucaban en las llamas, cantaban en la gota de los lavaderos... [...]. Y el yodo se esparcía por la casa como el sueño... La cola de un delfín resplandeciente, nos anunciaba el día.[10]

Esta descripción no parece corresponder sino a un tiempo mítico, probablemente el de la infancia, pues se observa una armonía perfecta entre la casa y todo lo que entra en contacto con ella, que se reduce a fin de cuentas a los cuatro elementos que en la filosofía natural antigua se consideraban en la constitución de los cuerpos: «por las noches las criaturas del *viento*, del *agua*, del *fuego*, de la *sal*, entraban por la chimenea»...[11] La presencia del padre es otro indicio que nos lleva a pensar que se trata de la casa de la niñez. Ya sabemos la importancia que tiene la infancia para Elena Garro, lo cual explica que en esta especie de exilio que es la muerte la memoria seleccione esa etapa de la vida y que, además, la evocación se haga desde la perspectiva de Eva cuando era niña. En otras palabras, Eva está describiendo el mundo de la infancia tal como lo veía de niña. A este punto de vista se debe la atmósfera de ensueño y como de

---

[10] *Ibid.*, p. 20

[11] Léase sal=tierra. El énfasis es mío.

cuento de hadas. A lo que quiero llegar es que en última instancia aquí se está hablando del mundo real, de un hogar feliz que *existió*, aunque seguramente no tan poético y maravilloso como Eva lo describe.

El caso de Muni es muy similar en lo que respecta a los recuerdos de la niñez. Pero, además del mundo maravilloso de la infancia, el personaje recuerda otro que contrasta con él y que describe en términos simbólicos: el mundo cotidiano, prosaico, en el que la lucha por conseguir una mejor vida resulta siempre inútil. Así explica Muni a su prima Lidia por qué optó por el suicidio:

> ¿No has visto a los perros callejeros caminar y caminar banquetas, buscando huesos en las carnicerías llenas de moscas, y el carnicero, con los dedos remojados en sangre a fuerza de destazar? Pues yo ya no quería caminar banquetas atroces buscando entre la sangre un hueso, ni ver las esquinas, apoyo de borrachos, meaderos de perros.[12]

No es muy difícil figurarse a un Muni vestido de traje buscando trabajo de oficina en oficina, pues al parecer «hueso» significa aquí «empleo», por la asociación entre estos dos términos y lo que comúnmente llamamos «el pan nuestro de cada día». Tal vez esta primera parte del parlamento de Muni podría leerse entonces no tanto en términos simbólicos sino alegóricos; es decir, como metáfora continuada: hueso=trabajo, carnicerías=oficinas, carnicero=patrón, moscas=gentes en las oficinas. En cualquier caso, no cabe duda de que el personaje se está refiriendo al desalentador mundo de todos los días. Veamos ahora la segunda parte del parlamento, en la cual Muni recuerda el hogar sólido de su infancia, que contrasta con el mundo que le causó la enorme desilusión que lo llevó a beber el cianuro:

> Yo quería una ciudad alegre, llena de soles y de lunas. Una ciudad sólida, como la casa que tuvimos de niños, con un sol en cada puerta, una luna para cada ventana y

---

[12] *Ibid.*, pp 27-28.

estrellas errantes en los cuartos [...]. Tenía un laberinto de risas. Su cocina era cruce de caminos; su jardín, cauce de todos los ríos; y ella toda el nacimiento de los pueblos....[13]

El personaje más complejo e interesante es sin duda Lidia. En sus líricos parlamentos –fantásticos, al igual que los de Eva y Muni, si los tomáramos al pie de la letra– podemos leer, entre líneas, la descripción de un hogar real y prosaico que es en lo esencial el mismo del que quieren desertar Laura Aldama, Lucía Mitre, Julia Andrade, Mariana y también, como veremos en los próximos apartados, la Clara del balcón y la Titina que se anda por las ramas. Todas ellas pretenden huir, mediante el poder de la «imaginación» fantástica (entre comillas porque muchas veces se materializa), del poder de la «razón» que ejercen sus respectivos maridos. Y es que en Elena Garro no hay amor posible entre un ser imaginativo y un ser «racional». Para Lidia, un hogar sólido es un hogar constituido por una mujer y un hombre que se aman y que anulan por tanto el tiempo de los relojes («racionalización del transcurrir»,[14] al decir de Octavio Paz) y se convierten en un solo ser. Oigamos cómo se queja Lidia del mundo en el que le tocó vivir:

¡Un hogar sólido, Muni! Eso mismo quería yo.... y ya sabes, me llevaron a una casa extraña. Y en ella no hallé sino relojes y unos ojos sin párpados, que me miraron durante años.... Yo pulía los pisos, para no ver las miles de palabras muertas que las criadas barrían por las mañanas. Lustraba los espejos, para ahuyentar nuestras miradas hostiles. Esperaba que una mañana surgiera de su azogue la imagen amorosa. Abría libros, para abrir avenidas a aquel infierno circular. Bordaba servilletas, con iniciales enlazadas, para hallar el hilo mágico, irrompible, que hace de dos nombres uno....[15]

Es evidente que este lenguaje poético no remite sino a un hogar real y hostil, en el que Lidia no pudo hallar la unión entre las cosas que daba por descontada en el hogar sólido de su infancia. Si ligamos el parlamento anterior

---

[13] *Ibid.*, p. 28.

[14] O. Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 189

[15] E. Garro, *op. cit.*, p. 28.

con el siguiente, donde «mi casa» significa el hogar de la niñez, obtendremos una síntesis aproximada de lo que desean todas las protagonistas de Elena Garro:

> Si pudiera encontrar a la araña que vivió en mi casa –me decía a mí misma–, con el hilo invisible que une la flor a la luz, la manzana al perfume, la mujer al hombre [...]. Cada balcón sería una patria diferente; sus muebles florecerían: de sus copas brotarían surtidores; de las sábanas, alfombras mágicas para viajar al sueño; de las manos de mis niños, castillos, banderas y batallas... pero no encontré el hilo, Muni...[16]

Tal vez el hilo que busca Lidia sea el hilo de Ariadna: sólo mediante él es posible salir del laberinto, que en este caso sería el laberinto de la soledad. Pero asimismo podría tratarse de una referencia a un mito de la India, según el cual los hilos de la araña mantienen unidos entre sí a diversos elementos del mundo y atraídos hacia el centro de la telaraña.[17]

En general, en los parlamentos de Muni y de Lidia se observa, por un lado, la «cruda realidad», como se dice corrientemente y, por el otro, un orden que podríamos llamar mítico, ambos *narrados* a través de un lenguaje figurado. Sin embargo, el espectador no percibe el mundo maravilloso o mítico como una verdadera transgresión, porque entiende que se trata de la nostálgica voz de un narrador adulto que idealiza su pasado, y también en parte porque se trata precisamente de una *narración* y no de una *representación*. Así, por ejemplo, hacemos una lectura poética o mítica cuando Muni dice que su casa tenía «un laberinto de risas», o cuando Lidia dice que busca «el hilo invisible que une la flor a la luz, la manzana al perfume», etcétera. Si, por el contrario, viéramos en el escenario una casa como la que recuerda Muni, «con un sol en cada puerta» y «una luna para cada ventana», tendríamos la impresión de estar frente un fenómeno sobrenatural, aun cuando quepa la posibilidad de que se trate de la

---

[16] *Ibid.*, p. 29.

[17] Véase Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, p. 115.

representación de un hecho imaginario. Después veremos cómo los dramas «Andarse por las ramas» y «Una señora en su balcón» nos obligan a preguntarnos si *lo sobrenatural representado* está en la realidad objetiva o en la imaginación fantástica de las protagonistas.

Había señalado que el orden real está sólo narrado. Ahora debo matizar un poco este señalamiento. A decir verdad el orden de arriba también está representado, aunque de modo discreto: por los pasos y demás ruidos que producen los que acuden al sepelio de Lidia, por la trompeta del cuartel militar y, sobre todo, por la voz de quien despide el duelo, voz que reconocen los enterrados como la de don Gregorio de la Huerta y Ramírez Puente, presidente de la Asociación de Ciegos. La voz de don Gregorio nos recuerda la existencia de nuestro mundo real, porque profiere un discurso pedante y trillado que estamos cansados de escuchar en los funerales y que contrasta vivamente con los parlamentos poéticos de Lidia: «La generosa tierra de nuestro México abre sus brazos para darte cobijo. Virtuosa dama, madre ejemplarísima, esposa modelo, dejas un hueco irreparable...»[18] Y más adelante:

> Pérdida crudelísima, cuya ausencia habremos de calibrar con el tiempo, nos dejas para siempre privados de tu arrolladora simpatía; y dejas también, a un hogar cristiano y sólido en la orfandad más terrible. Tiemblen los hogares ante la inexorable parca...[19]

En virtud de una ley implícita, creada por la obra sin respeto a las leyes de la física, los de abajo pueden escuchar a los de arriba, pero los de arriba no pueden ver ni oír a los de abajo, ni siquiera cuando los enterradores quitan las losas para bajar a Lidia. Por tanto, para los enterrados el mundo de arriba existe, mientras que para los otros, el mundo de estos cadáveres animados no

---

[18] *Ibid.*, p. 24.
[19] *Ibid.*, p. 25.

existe. Por otra parte, para los enterrados todo lo que ocurre dentro y fuera de la tumba es perfectamente lógico y normal. Pareciera entonces no haber confrontación alguna entre el orden de arriba y el orden de abajo. Pero sí la hay, sobre todo si se toma en consideración la perspectiva del espectador, el cual se identifica, inevitablemente, con los códigos socioculturales del orden real y cotidiano, narrado por los personajes y representado por los sonidos que provienen de arriba. A diferencia del mundo de la infancia, evocado con mucha imaginación por Eva, Muni y Lidia, el hogar de los cadáveres animados no se presenta (no se representa) en absoluto como imaginario: nadie, *internamente hablando*, lo imagina. Es real. Existe bajo la superficie de un mundo que la obra nos ha obligado a sentir como similar al nuestro. Para el espectador, el mundo subterráneo representado no debería existir en el contexto en el que tiene lugar. Constituye, por tanto, una transgresión al código realista y a nuestra lógica racional.

Para Todorov, la obra no entraría en el terreno de lo fantástico, sino en el de lo maravilloso, ya que el espectador acepta, sin vacilación previa alguna, la presencia de lo sobrenatural. Pero ya he indicado que en el presente trabajo no consideramos la vacilación como requisito indispensable para que se dé lo fantástico, es decir, para que lo sobrenatural se sienta como una violación al orden terreno. Es más, obras del tipo de «Un hogar sólido» deberían ser consideradas, acaso con mayor razón, como fantásticas, precisamente por el hecho de no poner en duda la existencia de un orden sobrenatural en un mundo que por definición no debería admitirlo. En su ensayo «La literatura fantástica en México» (que, dicho sea de paso, incluye a Elena Garro), Augusto Monterroso habla de una fuerte resistencia entre algunos críticos a considerar fantástica la obra de Juan Rulfo –el autor está pensando seguramente en *Pedro Páramo* y en «Luvina»–, sustentada «en pobres almas no desprendidas aún del todo de su condición terrena, tumbas a medio cerrar e insinuaciones de muerte

en cada página.»[20] El argumento de la crítica es, según Monterroso, que «en México las cosas "son así"»,[21] frase que parece aludir a un realismo mágico extraliterario que la literatura de Rulfo lleva a la ficción. Sobre este asunto, Monterroso se hace esta pregunta retórica: «¿Significa eso que les neguemos [a los personajes de Rulfo] [...] el derecho de pertenecer al glorioso mundo de la literatura fantástica?»[22] La defensa que hace Monterroso de la inclusión de Rulfo en el género fantástico, en oposición implícita a un realismo mágico o maravilloso, podría aplicarse asimismo a algunas obras de Elena Garro, especialmente a la que nos ocupa, que probablemente se fundamente también en la cultura popular mexicana, que ve a los muertos como seres no desprendidos del todo de este mundo.

Aparte de esperar el juicio final, que nunca llega, los enterrados dedican su tiempo a otra actividad: están aprendiendo a ser todas las cosas. Lidia aún no lo sabe; su ingreso en el panteón es muy reciente, pero los otros personajes se encargan de proporcionarle algunos ejemplos de lo que han sido o de lo que podrían ser. Dice Muni: «Sí, Lilí, todavía no lo sabes, pero de pronto no necesitas casa, ni necesitas río. No nadaremos en el Mezcala, seremos el Mezcala.»[23] A Catita lo que más le gusta es «ser bombón en la boca de una niña.»[24] Pero no siempre se es algo positivo; a Mamá Jesusita le ha tocado convertirse en cosas horribles y absurdas: «¡Ay, hijita! Ojalá y nunca te toque ser ojos de pez ciego en lo más profundo de los mares! No sabes la impresión terrible que tuve, era como ver y no ver cosas jamás pensadas.»[25] Y Catita le recuerda: «También te asustaste mucho cuando eras el gusano que te entraba y

---

[20] A. Monterroso, «La literatura fantástica en México», en E. Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, p. 184.

[21] *Ibid.*, p. 184.

[22] *Ibid.*, p. 185.

[23] E. Garro, *op. cit.*, p. 30.

[24] *Ibid.*, p. 30.

[25] *Ibid.*, p. 30.

salía por la boca.»[26] Y Mamá Jesusita advierte a Lidia: «Ahora volverán las tuzas. No grites cuando tú misma corras por tu cara.»[27] Clemente se compadece de la recién llegada: «No le cuenten eso, la van a asustar. Da miedo aprender a ser todas las cosas.»[28] A lo que añade Gertrudis: «Sobre todo que en el mundo apenas si aprende uno a ser hombre.»[29] Por lo visto tenemos aquí una confusión entre sujeto y objeto y también, aunque los personajes no estén conscientes de ello, una suerte de panteísmo que se opone a la creencia en el «orden celestial».

Hacia el final, cada uno de los personajes dice lo que le gustaría ser y enseguida *desaparece*. Veamos sólo los últimos cuatro parlamentos. Después de cada frase la dramaturga escribe la palabra «desaparece», acotación que debe tomarse en su sentido literal; es decir, el director de la obra debe arreglárselas para que los personajes se esfumen ante nuestros ojos. Catita: «¡La mesa donde cenan nueve niños! ¡Soy el juego!»;[30] Mamá Jesusita: «¡El cogollito fresco de una lechuga!»;[31] Eva: «¡Centella que se hunde en el mar negro!»;[32] Y Lidia cierra la obra con: «¡Un hogar sólido! ¡Eso soy yo! ¡Las losas de mi tumba!»[33]

Parece que aprender a ser todas las cosas, agradables o desagradables, «posibles» o absurdas, significa aprender a no ser nada. Porque si se es *todo*, entonces no se es *nada*. Así se explicaría que la obra culmine con la *desaparición* de los personajes, acto que presenciamos ahora, pero que tal vez ocurrió en el momento justo de la muerte de cada personaje, lo cual implicaría que todo ese mundo subterráneo, que se quiere real ante nuestros ojos, nunca existió. Si

---

[26] *Ibid.*, p. 30.
[27] *Ibid.*, p. 31.
[28] *Ibid.*, p. 31.
[29] *Ibid.*, p. 31.
[30] *Ibid.*, p. 33.
[31] *Ibid.*, p. 33.
[32] *Ibid.*, p. 34.
[33] *Ibid.*, p. 34.

Clemente dice que aprender a ser todas las cosas «da miedo», es porque quizás aquí se esté proponiendo la ecuación *muerte=nada* y, así definida, la muerte no puede producir más que dicho sentimiento en los personajes. En cuanto al espectador, si no experimenta terror, creo que cuando menos siente la inquietante extrañeza de lo fantástico.

Si esta interpretación es válida o posible, tendríamos aquí el caso de una obra que debe luchar contra su propia significación global. Se trataría, pues, de esta paradoja: la de tener que representar (sin representación no hay drama) un mundo que la obra misma define como un vacío. La solución al problema se relaciona con lo fantástico: dar, *por un tiempo*, cuerpo y voz a esta familia de seres inexistentes. *Lo fantástico no consiste en la desaparición de los personajes ante nuestros ojos sino, al revés, en su aparición.*

La ecuación muerte=nada parecería atentar contra la tesis de la transgresión a un orden real, ya que tiende a borrar el orden sobrenatural representado. Pero el hecho de que en el escenario se represente un universo susceptible de ser interpretado como inexistente no implica que éste se nos aparezca como imaginario. Para que fuese imaginario sería estrictamente necesario que algún personaje (la obra prescinde de narrador) lo estuviese imaginando y, claro está, lo que vemos en escena, o sea, toda la acción en curso, no es producto de la imaginación de ningún personaje, sino sólo de la dramaturga. Dejando de lado la instancia productora de la obra (la dramaturga), parece pertinente hacer la distinción entre lo que podríamos denominar *representación subjetiva* o *ilusoria* (imaginación, evocación, alucinación, sueño, etcétera) y *representación objetiva*, la única que tiene lugar en la obra que nos ocupa. Esta distinción nos será particularmente útil cuando analicemos los próximos dramas de Elena Garro.

En la obra lo fantástico y la ironía son inseparables: los personajes querían un hogar sólido y lo obtuvieron en la muerte. La ironía se relaciona a su

vez con el doble sentido que el drama mismo confiere a la expresión «un hogar sólido». Significa, a un mismo tiempo, un hogar feliz, mítico, *sólido* en sentido figurado, pues en él las cosas se mantienen en una unidad perfecta –recuérdese el hilo mágico de Lidia– y, evidentemente, el panteón al que han venido a parar los personajes, que es *sólido* en sentido literal. A estos dos sentidos el espectador añade un tercero: al final del drama pone comillas al calificativo *sólido*, porque se da cuenta de que en realidad se trata de un hogar *frágil*, es decir, de existencia precaria, irreal. Pero, por estar situado en el nivel interpretativo, este sentido último no llega a borrar el sentido literal fantástico y explícito, reforzado incluso por la definición tautológica que de la muerte nos ofrece Lidia para cerrar el drama: «¡Un hogar sólido! ¡Eso soy yo! ¡Las losas de mi tumba!»

A primera vista existiría aquí una amenaza para lo fantástico: la risa. Pero ¿son el humor y lo fantástico siempre incompatibles entre sí? De acuerdo con Louis Vax:

> Lo humorístico y lo fantástico se rechazan como el agua y el fuego. Cuando nos reímos de una historia de espanto, el espanto se disipa. La risa es fatal para los monstruos y los farsantes, así como la mañana es fatal para la noche y para los fantasmas.[34]

No obstante, el autor señala que su acotación es válida sólo «para las historias frustradas.»[35] Vax se está refiriendo entonces a un humor involuntario por parte del autor, que no es el caso de las obras que le interesan, ni desde luego el de «Un hogar sólido». Aquí nos reímos, sí, pero no nos burlamos, ni de la obra ni de la dramaturga ni de los personajes. Además, la intención del crítico es sugerir relaciones muy sutiles y complejas entre lo fantástico y la risa, y menciona «el humor macabro y el humor negro, muy apreciado por los

---

[34] L. Vax, *Arte y literatura fantásticas*, p. 14.
[35] *Ibid.*, p. 15

surrealistas.»[36] También dice que: «No se ríe ante lo grotesco de la misma manera que ante lo cómico.»[37] Macabro, negro, grotesco y, por supuesto, escatológico, son sin duda los términos apropiados para describir el humor de «Un hogar sólido», donde los personajes son más patéticos que cómicos y donde al final hasta la risa se acaba cuando nos damos cuenta de que Elena Garro nos ha obligado a asomarnos por un tiempo al abismo que nos espera: la muerte.

## IV.2. «ANDARSE POR LAS RAMAS...» O LA REALIDAD DE LO IRREAL

«Andarse por las ramas...» pertenece, al igual que el drama anterior, a *Un hogar sólido y otras piezas en un acto* (1958). Alguien podría ver en él puro teatro del absurdo y una probable influencia de Ionesco, pero también es posible analizarlo, creo yo, como drama fantástico. Y es que a veces el absurdo y lo fantástico se cruzan. Esta mezcla no es nueva para nosotros; la acabamos de ver en «Un hogar sólido». Es más, tal vez podamos aventurarnos a afirmar que no toda obra del absurdo es fantástica, pero todo lo fantástico es más o menos absurdo.

El drama consta de tres escenas breves. La primera tiene lugar en el comedor de una casa; la segunda y la tercera en una calle del centro de la ciudad de México. Lo primero que aparece en el escenario es una familia sentada a la mesa a la hora de la comida: a la cabecera don Fernando de las Siete y Cinco y a los lados su esposa Titina y Polito, hijo de ambos. Don Fernando está enojado porque la sopa de poros, programada para los lunes, se ha servido a las siete y siete y no a las siete y cinco como él exige (de ahí el nombre del personaje). Y,

---

[36] *Ibid.*, p. 16.
[37] *Ibid.*, p. 15

para colmo, no encuentra las mancuernillas checoslovacas que reserva, al igual que la sopa de poros, para los lunes. Titina insinúa que Polito las ha cogido; que es él quien hace aparecer y desaparecer las cosas. La insinuación da pie a una discusión acerca de los lunes, en la que se contraponen la imaginación de Titina y de Polito y la razón fisicomatemática de don Fernando. Según el niño: «Las mancuernillas son como los lunes, que aparecen y desaparecen.»[38] Su madre lo secunda: «Es cierto lo que dice Polito. ¿Ha pensado usted, don Fernando de las Siete y Cinco, en dónde se meten los lunes? En siete días no sabemos nada de ellos.»[39] Semejante idea no cabe en la mentalidad racional de don Fernando: «Los lunes son una medida cualquiera de tiempo... una convención. Se les llama lunes como se les podría llamar... pompónico.»[40] Pero ¿es don Fernando tan racional como pretende? Aparte de que no existe en nuestro idioma, la palabra «pompónico» tiene forma de adjetivo; no resulta por tanto muy apropiada para sustituir un nombre. Más «lógico» hubiera sido cambiar «lunes» por «pompón», vocablo del que probablemente deriva «pompónico» (por lo menos desde el punto de vista de Titina, como se verá enseguida). Este desliz del personaje pone en cuestión su racionalidad. No es por cierto el único descuido del personaje. Un poco más adelante, Titina se disculpa por haberse reído de la ocurrencia de su esposo: «¡Perdone, don Fernando! ¿Quiere usted que traiga las tijeras para podar la risa? Llevamos ya siete podas, pero retoña...»[41] A lo que él responde con esta pregunta: «¿Tienen buen filo?»[42] Por otro lado Titina, que no está de acuerdo con la sustitución de «lunes» por «pompónico», seguramente asocia el adjetivo con «pompón»: «Pompónico no sería nunca lunes.

---

[38]E. Garro, «Andarse por las ramas...», en *Un hogar sólido y otras piezas en un acto*, p. 83.
[39]*Ibid.*, pp. 83-84.
[40]*Ibid.*, p. 84.
[41]*Ibid.*, p. 84.
[42]*Ibid.*, p. 84.

¡Pompónico sería algo con borlas!»[43] Por lo visto la asociación de Titina es más lógica que la de su esposo. No es muy lógico sustituir «lunes» por «pompónico», como ya se ha dicho, pero «pompónico» sería sin duda «algo con borlas», o sea, algo con pompones. Y es que los personajes masculinos de Elena Garro son «racionales» pero siempre así, entre comillas. Por lo demás, este «algo con borlas», este algo con pompones, tendría, según madre e hijo, «coles moradas», «zapatos picudos» y «una gran nariz azul» oliendo «una berenjena».[44]

La conversación irrita sobremanera a don Fernando no sólo por disparatada, sino también porque el tiempo transcurre y el plato de sopa de su hijo sigue intacto; a estas alturas ya deberían estar servidos los jitomates asados. Pero Titina sigue dándole vuelo a su imaginación: «No se irrite, don Fernando. En los platos de sopa a veces caen estrellas, hay eclipses, naufragios. Y los niños se quedan mirando...»[45] Más irritado aún, don Fernando acusa a su esposa de querer justificar lo que para él es injustificable: que Polito no se ha tomado la sopa aún. Inmediatamente, se lee esta acotación: «Aire ausente de Titina»,[46] y oímos a su esposo gritando: «¡Justina, Justina! ¡Te estoy hablando! ¡Responde!»[47] De esta *ausencia en sentido figurado* (vemos en el comedor a Titina ensimismada, abstraída) se pasa de inmediato, desde la perspectiva del espectador, a una *ausencia en sentido literal* pues, según exige otra acotación, Titina se levanta y con un gis rojo dibuja en un muro «una casita con su chimenea y su humito. Luego dibuja la puerta y desaparece.»[48] Entonces la vemos sentada en la rama de un árbol que sobresale por detrás del muro. «Mientras tanto» –pide

---

[43] *Ibid.*, p. 84.
[44] *Ibid.*, p. 84.
[45] *Ibid.*, p. 85
[46] *Ibid.*, p. 85.
[47] *Ibid.*, p. 85
[48] *Ibid.*, pp. 85-86.

la dramaturga– «don Fernando habla, dirigiéndose a la silla vacía.»[49] «Siempre haces lo mismo. Te me vas, te escapas. No quieres oír la verdad.»[50] Y más adelante añade: «Irse por las ramas es huir de la verdad.»[51] Desde que Titina se trepa a la rama hasta justo antes de su regreso al comedor por la misma puerta que dibujara, la localización de los personajes no varía ante nuestros ojos: don Fernando y Polito siguen sentados a la mesa; el primero dirigiendo sus palabras a la silla vacía; Titina desde su rama respondiendo, según su esposo, «con sofismas»;[52] y Polito dialogando con ambos.

Examinemos con detenimiento las distintas perspectivas que entran aquí en conflicto. Para don Fernando, Titina no está en las ramas sino que continúa sentada en la silla, sólo que primero ensimismada y poco después andándose por las ramas en sentido figurado: imaginando cosas imposibles y disparatadas (por ejemplo, que «el mundo está bailando un vals»),[53] pero siempre sentada a la mesa. Así se explica el hecho de que don Fernando nunca dirija su mirada hacia las ramas mientras le habla a Titina, sino siempre a la silla vacía. De esto se deduce que él emplea la expresión «irse por las ramas» sólo en su *sentido figurado*. Pero, para Titina, su cuerpo y sus pensamientos no se hallan más que en el árbol, desde donde puede dialogar con su esposo y con su hijo. Para ella, «irse por las ramas» no significa huir de la verdad. Su argumento: «Las ramas son verdad.»[54] Y es que Titina entiende la expresión sólo en su *sentido literal*. En cuanto a Polito, pese a que la dramaturga no dice que deba dirigir la mirada hacia el árbol ni hacia la silla vacía, el espectador tiene cuando menos la certeza de que «irse por las ramas» no tiene para el niño otro sentido que el literal.

---

[49] *Ibid.*, p. 86
[50] *Ibid.*, p. 86
[51] *Ibid.*, p. 86
[52] *Ibid.*, p. 87
[53] *Ibid.*, p. 87
[54] *Ibid.*, p. 86

Según Polito, las ramas son verdad porque «son verdes y sirven para columpiarse».[55] En pocas palabras, se sobrentiende que desde la perspectiva del niño su madre está *literalmente* en las ramas. Transcribamos el diálogo en cuestión. Nótese que la expresión «irse por las ramas» y la que se le opone, «tener los pies honestamente en el suelo», tienen sólo sentido figurado en los parlamentos de don Fernando y sólo sentido literal en los de Titina y en el de Polito:

> *Don Fernando.*— (*A la silla vacía*) Irse por las ramas es huir de la verdad.
> *Titina.*— Las ramas son verdad. Polito, dile a tu papá que las ramas son verdad.
> *Polito.*— Sí, son verdes y sirven para columpiarse, papá.
> *Don Fernando.*— ¿Para columpiarse? Aquí se trata de tener los pies honestamente en el suelo.
> *Titina.*— Las ramas tienen los pies en el suelo.[56]

Detengámonos ahora en la perspectiva del espectador. Éste ve a Titina dibujando la puerta, saliendo por ella y luego andándose por las ramas. Sin embargo debe preguntarse, debido a la divergencia de perspectivas internas (la de don Fernando y la de Titina),[57] si esta serie de acciones constituye en verdad una *representación objetiva* o si, por el contrario, se trata de una *representación ilusoria*. En mi opinión, todo indica que se trata de lo segundo. Además, ya veremos que el efecto y el sentido de la obra dependen de que ahora percibamos las cosas así. Dicho de otro modo, lo que aquí sucede es que el espectador está viendo en el escenario lo que pasa por la cabeza de Titina mientras permanece sentada en la silla: ella se imagina a sí misma dibujando la puerta, saliendo por ella y luego andándose por las ramas. Esta última acción simbolizaría el acto mismo de evadirse de la realidad. Si esta interpretación es correcta, el

---

[55] *Ibid.*, p. 86.

[56] *Ibid.*, pp. 86-87.

[57] La perspectiva de Titina y la de su hijo pueden reunirse en una sola perspectiva, ya que no difieren en lo esencial.

espectador se vería obligado a «ver» o a *figurarse* a Titina en la silla, lo cual no deja de ser un problema, pues observaría una inversión insólita. Lo real (Titina sentada en la silla evadiéndose de la realidad) se vuelve como irreal ante sus ojos (una especie de Titina virtual en la silla), y lo irreal o imaginario (Titina saliendo por la puerta dibujada y luego andando por las ramas) se le aparece como real porque, en efecto, la ve con sus propios ojos realizando tales actos. Desde esta perspectiva, don Fernando hablándole a la silla vacía sería un acontecimiento absurdo sólo en apariencia, pues estaría explicado racionalmente: Titina nunca ha salido por la puerta dibujada sino que ha permanecido en la silla, sólo que con aire ausente primero y después diciendo extravagancias. La frase «irse por las ramas» (o «andarse por las ramas») tendría, para el espectador, sentido literal en virtud de la representación dramática y, al mismo tiempo, sentido figurado, porque entiende que tal representación es ilusoria.

Hacia el final de la escena se hace más explícita la oposición entre la imaginación y la razón fisicomatemática. Don Fernando quiere acabar de una vez con la fantasía que reina en su casa: «Un punto que ponga fin al desorden o Polito no será nunca ingeniero agrónomo.»[58] El niño se niega a dedicarse a dicha profesión, pero a Titina le parece una buena idea, por esta «razón»: «¿Por qué no, Polito? Tendrás un anteojo para mirar a las estrellas y te irás a pasear por el campo vestido de explorador inglés.»[59] Harto ya de tanto disparate, don Fernando dirige un ultimátum a su esposa:

> *Don Fernando.*— ¡Titina: voy a hablarte por última vez!
> *Titina.*— ¡Ay, don Fernando, nunca diga usted por última vez!
> *Don Fernando.*— Por última vez: ¿eres capaz de ser racional?

---

[58] *Ibid.*, p. 88.
[59] *Ibid.*, p. 88.

*Titina.*— Nunca se es racional por última vez.[60]

Evidentemente, no hay comunicación posible –como ocurre siempre en Elena Garro– entre un ser racional y un ser imaginativo (de sexo femenino siempre) que incluso altera, tal vez sin darse cuenta, la puntuación y la sintaxis de las palabras. Titina entiende que la frase «por última vez» está incluida en la pregunta retórica de don Fernando, como si su esposo dijera: «¿Eres capaz de ser racional por última vez?», que es exactamente lo contrario de lo que él dice.

Después del diálogo citado, don Fernando sale del escenario. Titina baja de las ramas, abre la puerta dibujada en el muro, borra el dibujo y se sienta a la mesa. Don Fernando regresa con una maletita para Titina, pues ha decidido que ella debe irse de la casa, sobre todo por el mal ejemplo que da a Polito. Él se despide llorando: «Adiós, Titina engañosa.»[61] Para don Fernando y para el espectador, «engañosa» significa fantasiosa, pero en la segunda escena éste dará, retroactivamente, un significado diferente a la palabra «engañosa»: Titina *mágica*, Titina *fantástica*. Pasemos ahora a la segunda escena.

Vemos a Titina sola en la calle con su maletita, otra vez dándole vuelo a su imaginación: «¡Aquí estoy, en las cinco esquinas! En el centro de la estrella. Puedo viajar al pico de hielo: ver trineos, lobos hambrientos y rusos con kaftanes. ¡Quiero vodka!»[62] Entonces aparece Lagartito, «un joven lechuguino»[63] (pide una acotación) amigo de la familia, que se dedica –según le reprocha más adelante Titina– a «recorrer oficinas, calles y señoras».[64] Él está buscando a alguien (presumiblemente a alguna señora) y descubre por casualidad a Titina. Se saludan y comienzan a conversar. A Lagartito, las cosas

---

[60] *Ibid.*, p. 88.
[61] *Ibid.*, p. 89.
[62] *Ibid.*, p. 89.
[63] *Ibid.*, p. 89.
[64] *Ibid.*, p. 91.

que dice ella le parecen, como a don Fernando, absurdas, disparatadas. Al verla sola, empieza a debatirse entre conquistarla o llevarla a casa de don Fernando. Veamos cómo empieza esta relación erótica. Titina le pide que deje de estrangularse con la corbata (símbolo de la razón); que deje al descubierto el río de su garganta. Lagartito se la quita, se abre el cuello de la camisa y pregunta a Titina si le gusta su río:

> *Titina*— Yo soy fluvial. A mí me gustan todos los ríos y sus nombres. Por eso me gustaba la casa de don Fernando, a las orillas del Lerma.
> *Lagartito*.— Y cuál río te gusta más, ¿el mío o el Lerma?
> *Titina*.— Los dos; los dos corren y llevan garzas y estrellas. ¿Y a ti te gusta el vodka?
> *Lagartito*.— El vodka no es un río, Titina.
> *Titina*.— No, pero si lo bebes llegas al Neva.
> *Lagartito*.— Estás borracha, Titina. (*Cerrándose el cuello de la camisa muy serio*) Voy a llevarte a tu casa.[65]

Y otra vez presenciamos una serie de acontecimientos análogos a los de la primera escena. Titina dibuja en un muro la casita y la puerta. Entra y enseguida la vemos encaramada en la rama, y a Lagartito dirigiendo sus palabras al lugar que ella ocupaba: «Debes oírme, Titina. Debes oír la razón [...] ¿Crees que es posible vagar así por las calles?»[66] Más adelante empiezan a jugar el siguiente juego. Según Titina, cada uno es una estrella lanzada en un cohete por un borracho, y Lagartito tiene que adivinar dónde ha caído ella. Después de muchos intentos, derrotado ya y como fuera del juego, Lagartito acierta; es decir, acierta sin proponérselo, por pura casualidad. Dice él:

---

[65] *Ibid.*, p. 90
[66] *Ibid.*, p. 91.

> Algunas caen en las aceras, otras a media calle, otras en los balcones. Una que otra cae en las copas de los árboles. (Hay tan pocos árboles en el zócalo.) Debería haber uno verde, corpudo, ancho como el mundo y allí caeríamos los dos entre sus ramas.[67]

Entonces Titina le dice: «¡Allí caí yo, Lagartito!»[68] Pero enseguida añade: «Tú un poquito fuera, sobre la banqueta.»[69] Lagartito pide volver a las manos del cohetero para no errar esta vez la caída, pero ella le advierte que no se puede; que ya quemó su último viaje por el cielo del zócalo. Evidentemente, Lagartito, por racional, por dedicarse a «recorrer oficinas», no merece el amor de Titina y por tanto no es digno de entrar en su mundo imaginario: no es digno de trepar a su rama. Los personajes están situados en sendas dimensiones diferentes e irremediablemente separadas (ya lo había dicho don Fernando: «Las mujeres viven en otra dimensión»):[70] Lagartito en el mundo real (viendo a Titina en la acera) y ella en su mundo imaginario. Estas dimensiones están incomunicadas entre sí por el hecho de que una pertenece al terreno de lo material y la otra al terreno de lo espiritual. Además, la comunicación entre los personajes es sólo aparente, porque el diálogo tiene para ella sólo sentido literal y para Lagartito sólo sentido figurado. La situación es, en definitiva, muy similar a la que observamos en la primera escena. Pero si Elena Garro ha mantenido hasta aquí tal similitud no es sino para mejor llevar a cabo una enorme transgresión que no se verifica en la primera escena. Resignado por haber quemado la última oportunidad de concretar una relación erótica con Titina, Lagartito le suplica que le permita verla –en sentido figurado, claro está, porque la está viendo sobre la acera–, aunque sólo sea desde la banqueta. Entonces se hace posible lo que hasta ahora parecía imposible. Titina le grita:

---

[67] *Ibid.*, p. 94.
[68] *Ibid.*, p. 94.
[69] *Ibid.*, p. 94.
[70] *Ibid.*, p. 86.

«¡Mírame, Lagartito!».[71] Él se da vuelta y la ve entre las ramas: «¡Dame la mano, Titina!»[72] Ella alarga el brazo y se toman de la mano. «Así podríamos estar por los siglos de los siglos»,[73] dice Titina.

Lo fantástico consiste aquí en esta inversión: lo representado ilusoriamente se convierte en una representación objetiva; lo imaginario se *realiza*, se vuelve real. Por eso ahora Lagartito tiene acceso –hasta cierto punto, hasta donde alcanza su mano– a la dimensión «imaginaria» donde se encuentra Titina. Cobran plena significación ahora aquellas frases de la protagonista: «Las ramas son verdad», «Las ramas tienen los pies en el suelo». En estas oraciones, en las que «ramas» equivale a imaginación o a evasión de la realidad, se cifra la visión de mundo de Elena Garro: *la verdadera realidad es lo que está en la imaginación*. Las dos oraciones antes citadas podrían leerse entonces más o menos así: «el mundo imaginario es verdad»; «el mundo imaginario tiene los pies en la tierra». Si el mundo imaginario es real, entonces el mundo real no es más que una ilusión. No en balde veíamos a don Fernando y a Lagartito dirigiendo sus palabras al vacío.

Pero el amor, el hechizo, no dura «por los siglos de los siglos». Se acaba cuando Lagartito se pone a mirar a una señora que pasa por allí. Y es que en el fondo él no ha dejado de ser el oficinista vulgar, racional y donjuanesco que siempre ha sido. Dicho de otro modo, sus pies no pueden despegarse del suelo como los de Titina: «Tus pies, Lagartito, están hechos para recorrer aceras, oficinas y señoras. Tus pies y tus ojos.»[74]

El drama termina con una brevísima escena a manera de coda. Seguimos viendo a Titina en las ramas y por la acera pasa don Fernando cantando con su guitarra: «¡Uy, Uy, Uy, qué iguana tan fea! / Que se sube al árbol / y lo

[71] *Ibid.*, p. 95.
[72] *Ibid.*, p. 95.
[73] *Ibid.*, p. 95.
[74] *Ibid.*, p. 96.

zarandea...»[75] Luego pasa Lagartito con su corbata puesta, del brazo de la señora, y canta: «No te andes por las ramas. Uy, Uy, Uy.»[76] Eso de que Titina zarandee el árbol no me parece gratuito. Tiene que ver, creo yo, con lo fantástico, con la transgresión o la inversión de la que hemos hablado: Titina zarandea la separación que hacemos entre lo real y lo irreal.

En la tipología de los juegos fantásticos que propone Flora Botton Burlá, «Andarse por las ramas...» pertenecería a «los «juegos con la materia», puesto que desaparecen los límites entre lo material y lo espiritual. En efecto, en este caso lo que Titina imagina –ella se ve a sí misma saliendo por la puerta dibujada– y el acto mismo de imaginar, es decir, el acto de andarse por las ramas, se materializan, se convierten en acciones objetivas. Este juego fantástico se origina en un juego con el lenguaje, un juego con el doble sentido de la frase «andarse por las ramas» y de esta otra que mantiene con ella una relación de analogía: «Las mujeres viven en otra dimensión».

En «Andarse por las ramas...» se observa no sólo la visión de mundo que Elena Garro habrá de plasmar a través de toda su obra, sino incluso una síntesis de la caracterización de sus personajes principales. Pensemos, por ejemplo, en *Testimonios sobre Mariana*, novela que a primera vista poco o nada tiene que ver con la obra que nos ocupa. En dicha novela también hay una Titina, un don Fernando, un Polito y un Lagartito. Augusto, caracterizado como un arqueólogo racional y dictatorial, se opone a la «loca» y fantasmal Mariana y a la influencia que ésta ejerce sobre la hija de ambos. Y Vicente no es más que un donjuán al que Mariana permite, por algún tiempo, entrar en su vida. En otras obras no aparece el hijo, pero sí el mismo triángulo amoroso: Pablo Aldama, Laura Aldama y el guerrero azteca que viene a rescatarla («La culpa es de los tlaxcaltecas»); Ignacio Mitre, Lucía Mitre y su amante Gabriel

---

[75] *Ibid.*, p. 96.
[76] *Ibid.*, p. 96

Cortina («¿Qué hora es...?»); Francisco Rosas, Julia Andrade y Felipe Hurtado *(Los recuerdos del porvenir)*. En todos estos casos la *imaginación realizada* es la única puerta por la que es posible escapar de la realidad.[77]

## IV.3. «LA SEÑORA EN SU BALCÓN»: EL OBJETO REAL COMO PRUEBA DE LO FANTÁSTICO

Otra de las piezas en un acto de Elena Garro es «La señora en su balcón» (1960). El drama requiere cuatro actores para representar al mismo personaje: se trata de una señora de cincuenta años que recuerda, consecutivamente, tres épocas de su vida mientras permanece (casi toda la obra) asomada al vacío desde el balcón de su casa. En el escenario vemos (representados), además de la situación actual de la protagonista, tres momentos significativos de su vida, selección de experiencias que lleva a cabo la memoria de la protagonista para explicarse a sí misma su derrota, su soledad. En la primera escena la Clara de cincuenta años recuerda a la Clara de ocho años en una clase con el Profesor García; en la segunda a la de veinte con su novio Andrés; en la tercera a la de cuarenta con su esposo Julio; y en la cuarta dialogan la Clara de cuarenta, que ha huido de su marido, y la de cincuenta. Empecemos por la primera escena.

Después de la primera acotación, que describe al personaje como «una mujer vieja, de pelo gris y cara melancólica» que «mira al vacío»,[78] Clara principia el drama preguntándose esto: «¿Cuál fue el día, cuál la Clara, que me dejó sentada en este balcón, mirándome a mí misma?...»[79] A continuación, la

---

[77]Si en *Andamos huyendo Lola*, cuyo tema central es el exilio, desaparece por completo el triángulo amoroso, es quizá porque en el exilio o autoexilio de la escritora no hay nadie más que ella y su hija (Lelinca y Lucía en el libro) en la más absoluta soledad.

[78]E. Garro, «La señora en su balcón», en Maruxa Vilalta (comp.), *Tercera antología de obras en un acto*, p. 27.

[79]*Ibid.*, p. 27.

protagonista establece una oposición entre dos tiempos: un tiempo racionalizado, medido, redondo como la vuelta que da el planeta todos los días, y un tiempo anterior, sin medida, mítico:

> Hubo un tiempo en que corrí por el mundo, cuando era plano y hermoso. Pero los compases, las leyes y los hombres lo volvieron redondo y empezó a girar sobre sí mismo, como loco. Antes, los ríos corrían como yo, libres; todavía no los encerraban en su círculo maldito...[80]

Ya sabemos que esta oposición se lee en casi todas las obras de Elena Garro: el tiempo mítico no tiene medida, fluye, mientras que el tiempo objetivo o cronológico es circular. En Elena Garro la medición espacial del tiempo implica, como enseña el autor de *El laberinto de la soledad*, «una sucesión homogénea de cantidades iguales».[81] El tiempo cronológico o cronométrico es por tanto «igual a sí mismo siempre».[82] En efecto, cada vuelta del mundo sobre su propio eje no hace más que repetir la misma cantidad de tiempo. Elena Garro describe este tiempo, aquí y en otras obras, como un círculo «maldito» o infernal. En cambio, el tiempo mítico es heterogéneo y por ende inconmensurable; fluye como un río porque es, al decir de Paz, un «manar continuo de un presente fijo».[83] No es la primera vez que Elena Garro recurre a la metáfora del río para hablar de este tiempo. En *Los recuerdos del porvenir* el narrador empieza su discurso refiriéndose a un tiempo, anterior al tiempo circular de la Revolución mexicana, en el que Ixtepec se hallaba en «una montaña llena de agua», donde supo «de cascadas y de lluvias en abundancia.»[84] En «Andarse por las ramas...» –lo acabamos de ver– Titina se define a sí misma como «fluvial».

---

[80] *Ibid.*, p. 27.
[81] O. Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 189.
[82] *Ibid.*, p. 189
[83] *Ibid.*, p. 189.
[84] E. Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p. 11.

El tiempo mítico en «La señora en su balcón» es el de la infancia de la protagonista. El primer parlamento de Clara de cincuenta años termina cuando ésta pregunta a la Clara de ocho años si se acuerda de ese tiempo fluido. Entonces entra en escena Clarita vestida de colegiala y responde a la Clara del balcón: «Sí, me acuerdo; pero vino el Profesor García...»[85] La conjunción adversativa («pero») es aquí importante, porque el Profesor es la encarnación de la razón fisicomatemática, y con el círculo que dibuja en la pizarra mediante un compás y su clase sobre la redondez del mundo, el cual «gira... gira, sobre su propio eje»,[86] quiere negar la idea que la niña tiene de éste: para ella es plano, idea que coincide con la «versión» del mundo en la antigüedad, versión de la que le habla el propio García. Ella pretende hallar esa «versión» del mundo, quiere ir a la «versión», como si se tratara de un lugar físico. Él le explica que no se puede; que ese mundo plano existe sólo como «versión»; que no existe en la realidad y que jamás existió. Pero ella no entiende. Y es que, evidentemente, Clarita no distingue entre lo que pertenece a la imaginación y lo que pertenece a la realidad objetiva, ni entre lo abstracto y lo concreto; no distingue, pues, entre una versión imaginaria del mundo y la versión real, objetiva, científica.

Tampoco distingue entre lo que existe sólo en la memoria y lo que existe en la actualidad. El Profesor, lleno de entusiasmo, explica a la niña que existieron ciudades antiguas, como Nínive, «con columnas, templos, escalinatas, estatuas y puertos»,[87] ciudades que ahora sólo existen en la memoria. Como era de esperarse, Clarita no entiende la diferencia y se le ocurre que hay que ir a la memoria a buscar a Nínive, como si se tratara también de un lugar al que se pudiera llegar caminando. Para explicarle que Nínive existió alguna vez y que ahora no existe, el Profesor recurre al ejemplo del pizarrón: «si lo quito, y no lo

---

[85] E. Garro, «La señora en su balcón», en Maruxa Vilalta (comp.), *op. cit.*, p. 27.
[86] *Ibid.*, p. 28.
[87] *Ibid.*, p. 30.

ves más, lo verás en la memoria. Así es como existe Nínive.»[88] El argumento no convence a Clarita, y el Profesor termina exclamando: «¡La imaginación es la enfermedad de los débiles!»[89]

En varias ocasiones la Clara del balcón y Clarita dialogan entre sí. Otras veces la primera se dirige sólo al Profesor, que no puede escucharla. Sin embargo, él sí puede escuchar las palabras que la niña dirige a la vieja, pero cree que van dirigidas a él. Oigamos un fragmento de este curioso diálogo, incluyendo las acotaciones de la dramaturga:

> *Profesor García.*— ¡A ver! ¡A ver, niñita! ¿Qué vamos a estudiar hoy?
> *Clara de 50 años.*— ¡Nada! ¡Ningún conejo saltará de tu manga, ninguna rosa saldrá de tu boca!
> *Clarita.*— (*Muy atenta, sentada en su silla*) No sé, Profesor García...
> *Profesor García.*— (*Con voz pedante*) ¡La redondez del mundo! El mundo es redondo, como una naranja achatada... y... gira... gira, sobre su propio eje.
> *Clarita.*— ¡Ah!
> *Clara de 50 años.*— No le creas, Clarita. ¡No piensa, repite como cualquier guacamaya!
> *Clarita.*— (*A Clara de 50 años*) No le creo. Estaríamos como las pepitas, encerrados, sin cielo, sin nubes y sin sol.[90]

Pese a que aún desdeña la razón fisicomatemática, la Clara del balcón termina arrepentida de haber vivido toda su vida buscando cosas que no existen más que en su cabeza o, mejor, *realizando* (haciendo real) lo que pasa por su imaginación. Su manera de pensar, su visión (su versión) del mundo la ha llevado a la soledad y al balcón desde donde ahora se asoma a la muerte. Por eso su diálogo con Clarita concluye con esta advertencia: «¡No huyas del pizarrón, Clarita! ¡No huyas del Profesor García! ¡Todavía no lo sabes, la huida no te va a llevar sino al balcón!»[91]

---

[88] *Ibid.*, p. 31.
[89] *Ibid.*, p. 31.
[90] *Ibid.*, p. 28.
[91] *Ibid.*, p. 31.

Si en lo que al tema del tiempo se refiere, se observan en Elena Garro los mismos conceptos que se leen en *El laberinto de la soledad*, respecto de la oposición específica entre la imaginación –que Garro entiende siempre como razón superior– y la razón fisicomatemática, parece haber cierta relación con la generación del 27, sobre todo con el libro *Sobre los ángeles* (1929) de Rafael Alberti, libro que fue muy bien recibido en México, según cuenta la misma escritora en sus *Memorias de España 1937*.[92] Piénsese, por ejemplo, en el poema «El ángel de los números» o en el que ha servido de epígrafe al presente trabajo, el de «Los ángeles colegiales», en el cual es muy notorio el paralelismo con «La señora en su balcón» y con otras obras de la escritora mexicana. Se trata de ángeles niños, imaginativos como Clarita y las demás protagonistas de Elena Garro, que no se saben (o que menosprecian) la física y las matemáticas. La imaginación de los niños, lo mismo que las «estrellas errantes» de Rafael Alberti, rompe la coherencia que los adultos, con sus leyes artificiosas, arbitrarias y represivas, dan al universo. Si ambos autores se interesan por los niños, es porque éstos se asocian, mejor que los adultos, con la imaginación. En este sentido, lo importante no son los niños, sino la imaginación en sí. Lo mismo podría decirse del término contrario: en realidad se lucha contra la razón a secas, y si se recurre a la razón fisicomatemática es simplemente porque ésta es la razón por antonomasia. Hay que advertir que no estamos hablando de una influencia propiamente dicha, sino más bien de una visión de mundo compartida: la verdadera realidad, lo que verdaderamente importa, es el mundo de la imaginación, que no un mundo sujeto a la razón. Veamos la segunda escena.

---

[92]Véase E. Garro, *Memorias de España 1937*, p. 6

La Clara de veinte años entra en escena y la de cincuenta comenta: «Ahora vendrá Andrés, con su compás en la mano.»[93] Resulta que el compás que trae el novio en la mano no es otra cosa que un anillo de compromiso, pues viene a proponerle matrimonio. Clara termina rechazando a Andrés, porque durante la conversación que sostiene con él se da cuenta de que no está dispuesto viajar con ella a través de la imaginación, ni a la unión de ambos en un solo ser, unión que realizan, cuando menos en la imaginación o en la muerte, otras protagonistas de Elena Garro, como Laura Aldama o Lucía Mitre. Dice la Clara de veinte años: «Tú me ofreces seguir siendo dos. Tendremos fechas diferentes, no sólo de nacimiento, también de muerte.»[94] Andrés le propone llevar una vida similar a la que quieren todos los protagonistas masculinos de Elena Garro: organizada, coherente, con los pies en la tierra, como exige la sociedad. Oigamos una parte del diálogo:

> *Clara.* —*(Esconde la mano)* ¡No, no, no quiero tu anillo! No me gustan. Tú eres como el profesor García, que creía que estaba en el mundo porque dibujaba círculos de gis en el pizarrón [...]
> *Andrés.*—¿Pero qué dices, Clara? ¿No quieres el anillo? ¿Me rechazas?
> *Clara.*—Digo que eso no es el amor... el amor... el amor es estar solo en este hermoso mundo, y viajar por los árboles y las calles y los sombreros de las señoras y ser el mismo río y llegar a Nínive y al fin de los siglos... El amor, Andrés, no es vivir juntos, es morir siendo una misma persona [...][95]

Finalmente, la Clara de veinte años sale corriendo y Andrés deja caer el anillo, que, según una acotación, «retumba como un trueno.»[96] «¡Clara! ¡Clara! ¡Ven, amor mío, nadie te querrá como tú pides ser querida! ¡Ven!»[97] Pero la Clara del balcón aconseja a la Clara joven:

---

[93]E. Garro, «La señora en su balcón», en Maruxa Vilalta (comp.), *op. cit.*, p. 32.
[94]*Ibid.*, p. 34.
[95]*Ibid.*, p. 35
[96]*Ibid.*, p. 35.
[97]*Ibid.*, p 35.

«No, no vuelvas, Clara. Era verdad; no había sino un departamento, una hepatitis, un *Chevrolet* para los domingos, tres niños majaderos, disgustados porque el desayuno estaba frío, y un tedio enorme invadiendo los muebles. Todo esto me lo ha contado Mercedes, su mujer.»[98]

En la tercera escena aparece la Clara de cuarenta años sacudiendo el polvo de los muebles con un plumero. Luego entra su esposo Julio, también de cuarenta años, un oficinista harto de la repetición cotidiana del café con leche, de las mismas calles, de la oficina... «Un día me iré de viaje! Pero un viaje verdadero, lejos de esta repetición cotidiana. ¿Sabes lo que es el infierno? Es la repetición.»[99] Su esposa le propone escapar de la repetición haciendo, como ella, «viajes más modestos»,[100] es decir, no viajes reales sino viajes imaginarios, como el que hace por la pata de una silla, viaje que la conduce a un bosque, a la casa de un leñador, a un vagón de ferrocarril, a la casa de un carpintero que vive como San José y finalmente a la mueblería donde «acabo en mí misma comprando la silla y trayéndola a esta casa.»[101] Se trata, pues, de un itinerario no sólo imaginario y fantástico, sino también ilógico o absurdo en términos temporales. ¿Cómo empezar el viaje por la pata de la silla que aún no ha comprado? Pero ya sabemos que las nociones de presente, pasado y futuro no caben en la cabeza del personaje. A Julio, en cambio, los viajes de su esposa no le parecen sino una evasión de la realidad:

Tu manera de viajar no me interesa. En el fondo, lo único que tratas de hacer es evadirte del infierno en que estamos. Tu vida no es sino una perpetua huida. Ahora, como ya no sabes adónde ni cómo escaparte, te escapas por las patas de las sillas.[102]

---

[98] *Ibid.*, pp. 35-36.
[99] *Ibid.*, p. 37.
[100] *Ibid.*, p. 37.
[101] *Ibid.*, p. 37.
[102] *Ibid.*, p. 37.

En la cuarta escena dialogan la Clara del balcón y la Clara de cuarenta años, «que ha quedado como un títere roto, con su plumero en la mano»,[103] dice una acotación. Ahora vemos a la Clara de cuarenta años arrepentida de sus viajes, vencida por la razón, reconviniendo a la del balcón por haber huido de la realidad toda su vida:

> Has huido del Profesor García, has huido de Andrés, te has escapado de Julio, siempre buscando algo que te faltaba. Era Nínive, era el tiempo infinito... Ya no puedes huir para salir en busca. Dime, ¿qué vas a hacer?[104]

Como era de esperarse, la respuesta es el suicidio. Clara se lanza por el balcón en busca de Nínive y del tiempo infinito. Al oír el ruido del cuerpo contra el suelo, entra en escena un Lechero que cierra el drama gritando: «¡Ora! Llamen a la policía, se suicidó la vieja del 17.»[105] La Clara de cuarenta desaparece también pero no su plumero, que queda a medio escenario.

Una vez más lo fantástico se origina en el lenguaje. En sentido figurado, la frase «mirándome a mí misma» se refiere aquí al acto de recordar y también a los recuerdos mismos producidos por dicho acto. Si le diéramos a la frase exclusivamente este sentido –suponiendo que ello fuera posible–, habría que concluir que la mayoría de las acciones y parlamentos de las tres primeras escenas no son sino una representación subjetiva. Se trataría, pues, de lo que la Clara del balcón recuerda durante el tiempo que permanece mirando al vacío: Clarita con el Profesor García, la Clara de veinte años con su novio Andrés y la de cuarenta con su esposo Julio. Lo representado sería entonces *ilusorio*; se ubicaría no en la casa donde está la Clara vieja, sino sólo en el pasado y en la memoria de la protagonista, lo cual no tiene nada de fantástico. Las únicas

---

[103] *Ibid.*, p. 39
[104] *Ibid.*, p. 40
[105] *Ibid.*, p. 40

acciones representadas objetivamente serían la de Clara recordando en su balcón y después lanzándose al vacío.

Sin embargo, desde el principio el drama empieza a obligar al espectador a dar también el sentido literal a la frase «mirándome a mí misma», y lo fantástico surge con este cambio de sentido. Que la vieja dirija sus palabras a la Clara de ocho años o a la de veinte, no es tan difícil de explicar en términos psicológicos. Más difícil de explicar es que la niña pueda hablar con la vieja, pues el hecho implica una modificación del pasado. Si la clase del Profesor García es un recuerdo de la vieja, ¿cómo explicar el hecho de que Clarita hable con una Clara que aún no existe? ¿Cómo explicar el diálogo final entre la Clara de cuarenta y la de cincuenta? Nos hemos topado con esta teoría de Elena Garro: «la memoria del futuro es válida.»[106] Aún así, desde un punto de vista extremadamente racional, esos diálogos «imposibles» podrían tener una justificación: pura imaginación de la protagonista. A fin de cuentas, Clara no ha hecho en su vida otra cosa que imaginar. Además, el hecho de que los personajes masculinos evocados por ella no puedan escuchar el diálogo entre las Claras, parecería inclinar el drama hacia la representación subjetiva y hacia lo sobrenatural explicado racionalmente. Pero la dramaturga se encarga de cerrar esta puerta. Recordemos que hacia el final de la segunda escena el anillo que deja caer Andrés «retumba como un trueno». El estruendo del anillo deja al espectador con la impresión de que éste es real, objetivo; tiene, pues, la sospecha de que ha ocurrido algo imposible ante sus ojos: lo que supuestamente pertenecía sólo a la memoria se ha *realizado*, se ha *materializado*. Si el anillo es real, entonces todo lo representado lo es también. A esto hay que añadir el simbolismo del anillo: se asocia con el compás, con la redondez del mundo, con la monotonía del matrimonio, con el tiempo circular y con la razón

---

[106]Carta de Elena Garro a Emmanuel Carballo, fechada el 3 de julio de 1979, en E. Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 475.

fisicomatemática. No puede haber, pues, objeto más real, más representativo de lo racional. Caso análogo a éste lo vimos en «¿Qué hora es....?» La raqueta de tenis disipa toda vacilación: es la prueba de lo fantástico.

Pero esto no es todo. Elena Garro reserva para el final del drama otra prueba de lo fantástico. Después de que la Clara del balcón se suicida, la de cuarenta años desaparece pero, como ya sabemos, su plumero queda en medio del escenario, o sea, en la casa de la Clara vieja. Ya no hay lugar a dudas acerca de todo lo representado: de alguna manera los recuerdos de Clara se han *materializado*, y distintos tiempos y espacios se han encontrado en un mismo lugar. Ello quiere decir que la obra en su globalidad atenta contra la teoría sobre la memoria que expone el Profesor García al principio del drama. En otras palabras, se puede quitar el pizarrón y sin embargo uno puede continuar viéndolo en la realidad real y no solamente en la memoria. Este fenómeno ya lo habíamos examinado en *Los recuerdos del porvenir*, donde el narrador parece querer establecer una equivalencia entre rememorar y la reproducción real de los acontecimientos grabados en su memoria.

«La señora en su balcón» exhibe tres juegos fantásticos diferentes. Salta a la vista el juego con el tiempo. Se trata, siguiendo una vez más la tipología de Flora Botton,[107] de un «tiempo simultáneo», pues distintos momentos del pasado de la protagonista aparecen, consecutivamente, en el presente. Además, el futuro se halla en el pasado, ya que la Clara de ocho años y la de cuarenta pueden hablar con la de cincuenta. Este juego conlleva un juego con el espacio: diferentes espacios (donde tiene lugar la clase del Profesor García, la casa en la que Andrés visita a la Clara de veinte años y la casa donde viven Clara y Julio)

---

[107]Véase F. Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, pp. 192-194. He dicho «tres juegos fantásticos diferentes», pero la verdad es que en «La señora en su balcón», como en muchas otras obras fantásticas, resulta difícil separar los juegos con el tiempo de los juegos con el espacio. Casi siempre jugar con el tiempo implica un juego con el espacio, y viceversa. Si los he considerado por separado, es tan sólo por simplificación y claridad. En una nota a pie de página, Flora Botton señala al respecto lo siguiente: «Tal vez se debería omitir la distinción y hablar de "juegos espacio-temporales", pero creo que esto haría más complicado el asunto.» (*Ibid.*, p. 192.)

se encuentran en un mismo lugar, en el departamento de la Clara de cincuenta años. También se juega con la materia: lo evocado por Clara se materializa, y así lo que debería ser una representación subjetiva resulta ser una representación objetiva. Estos tres juegos están relacionados entre sí y nacen, como en «Un hogar sólido» y en «Andarse por las ramas...», de un *juego con el lenguaje*: en este caso se trata del doble sentido que el drama confiere a la frase inicial «mirándome a mí misma».

El tiempo sin tiempo, sin medida, infinito, del que hablan las Claras convocadas por la memoria de la Clara del balcón, es una noción contraria a la idea de revivir una y otra vez el pasado. Pero es que la Clara que se asoma a la muerte ya no tiene futuro y no puede por tanto hacer otra cosa que volver a vivir su pasado; no le queda más que ese infierno repetido que vemos, junto con ella, representado objetivamente en el escenario. Sin embargo, lo fantástico –la actualización del pasado– tiene finalmente un sentido positivo, pues se convierte en la motivación que conduce al único escape o acto de liberación que puede llevar a cabo la protagonista: la muerte, que en Elena Garro se asocia, como ya sabemos, con el final del tiempo cronométrico –en este caso también con el final del tiempo dramático– y con la entrada a un tiempo mítico en el cual se inscribe el tiempo de la infancia. Escuchemos las últimas palabras de la Clara de cincuenta años, dirigidas a la Clara de cuarenta:

> Iré al encuentro de Nínive y del infinito tiempo [...]. Quiero ir allí, al muladar en donde me aguarda con sus escalinatas, sus estatuas y sus templos, temblando en el tiempo como una gota de agua perfecta, translúcida, esperándome, intocada por los compases y las palabras inútiles. Ahora sé que sólo me falta huir de mí misma para alcanzarla. Eso debería haber hecho desde que supe que existía. Me hubiera evitado tantas lágrimas. Eran inútiles las otras fugas. Sólo una era necesaria.[108]

---

[108] E. Garro, «La señora en su balcón», en Maruxa Vilalta (comp.), *op. cit.*, p. 40.

# V. CONCLUSIONES

Hay un *leitmotiv* con el que Elena Garro confecciona casi todo su arte y que encuentra su grado superlativo en sus obras fantásticas. Lo podemos nombrar fuga, escape o evasión de la realidad. Aparece en sus primeras obras de teatro en 1958 y lo seguiremos observando en sus últimos relatos. Desde «Un hogar sólido», «Andarse por las ramas...» o «Una señora en su balcón», los personajes de Elena Garro, sobre todo sus protagonistas adultas, no harán otra cosa que escapar de la realidad. Este escape es una reacción contra un mundo que se presenta como sumamente arbitrario, opresivo y represivo. Para huir de él, se recurre a la imaginación, memoria de lo no vivido, revés del mundo, refugio de los personajes, y lo fantástico surge cuando el revés se endereza, cuando lo imaginado se vuelve real, cuando se *realiza*. Este pasaje tiene un corolario: el mundo real se vuelve irreal, se convierte en «la irrealidad de cada día», como dice Martín Moncada en *Los recuerdos del porvenir*.

Frases de esta índole nos llevaron a un aventurado aserto que conviene repetir: el lenguaje no sólo es capaz de crear lo fantástico gracias al tránsito de lo figurado a lo literal; hay también un lenguaje poético que entraña lo imposible, y la transgresión fantástica se produce cuando el texto logra que tenga sentido el sin sentido al que nos había remitido dicho lenguaje. En una palabra, lo fantástico surge cuando la obra se las arregla para que ese lenguaje, semánticamente inusitado, inédito o imposible, sea posible. Pero hay más: parece que en Elena Garro el lenguaje poético está relacionado con la calidad de lo fantástico. Quizá no sea casualidad el hecho de que lo fantástico resulte flojo o poco atractivo en las obras escritas con una prosa un tanto desaliñada *(Testimonios sobre Mariana* o *La casa junto al río)*, y que sea más que admirable en aquéllas cuyo estilo alcanza la belleza de la poesía. El mejor ejemplo: *Los recuerdos del porvenir*.

Cuando no se cuenta con un arma real para luchar contra el mundo, no queda más remedio que recurrir a lo fantástico, inventar otra realidad que

funcione como una especie de *deus ex machina*: mudarse a otro palacio para reencontrarse con un apuesto amante que viene del más allá, transformarse en princesa tlaxcalteca para enamorar a un príncipe azteca, abrir libros para no ver los ojos sin párpados del señor de la casa, andarse por unas ramas que se quieren reales ante nuestros ojos, huir por la pata de una silla, aprovechar un resquicio, un hueco, una equivocación del tiempo para escapar de una trágica novela o, sencillamente, lanzarse al vacío para regresar al tiempo sin tiempo de la muerte, del amor o de la infancia.

Porque hubo un tiempo en el que el tiempo de los relojes no existía y todas las cosas estaban unidas por el hilo de una araña. En ese tiempo la palabra creaba la realidad, el mundo entero. Y el mundo entero era una suerte de Paraíso, un jardín mágico para jugar en él, poblado de duendes, de rumores temibles de viento, de sirvientes que contaban historias fantásticas de aparecidos y demonios, historias que hubo que escribir después, para que no se olvidaran, desde los ojos o la voz de esos sirvientes sencillos y entrañables. Y hubo también una casa junto a un río y una ciudad construida sin compases. Pero surgió la desobediencia, el deseo de inmiscuirse en un mundo vedado, de leer un libro prohibido, beligerante, de asomarse al tiempo de otra tarde, de una tarde que va hacia la noche, hacia la lujuria, hacia la guerra, hacia la muerte y entonces sobrevinieron la caída, la expulsión del Paraíso, los relojes redondos como el infierno, los anillos comprometedores, los compases, la adultez, la soledad.

Después del exilio de la infancia vendrá otro exilio, esta vez voluntario y acaso por lo mismo más solitario aún: Elena Garro, al igual que sus personajes, huye de la realidad, huye de su país. De esta huida nace un nuevo material. El mundo todo se reduce a la conjuración de una secta de intelectuales finamente perversos. Porque la culpa ya no es de los tlaxcaltecas, sino de estos perseguidores peligrosos. Y entonces aparece otra vez Leli, Lelinca, pero ahora

vieja, sola, transida, cansada de huir de hombres sin rostro por ciudades desconocidas, desiertas, mudas, recogiendo gatos tan hambrientos como ella y recordando el día perdido de los perros, la cocina mágica, la nana protectora, la madre olvidada y llena de reproche. Y a fuerza de recordar, el mundo pretérito se mete milagrosamente en una oscura habitación sin cocina y a Lelinca, arrepentida, se le da la oportunidad de pedir perdón por haber huido de su familia y de todo lo que amaba. Y pide perdón cuando ya es demasiado tarde. O la vemos transformada en mosca volandera sobre la más hermosa de las muñecas, posada sobre la felicidad, instalada a un mismo tiempo en México y en Madrid, en la niñez y en la vejez, o tal vez en la muerte. Aparece también Consuelo, víctima de la conspiración de todo un pueblo que pretende arrebatarle su heredad y su precaria memoria, corriendo enloquecida hacia la muerte, hasta llegar hecha un fantasma, una sombra despaciosa, a la casa tranquila, luminosa y amena de su infancia. Y está la enigmática y muda Mariana –perdidiza como Mercurio o como Julia Andrade– que no quiere seguir siendo «No Persona», fantasma vagando sin pasaporte por las calles de París y que, paradójicamente, para volver a su antigua condición de Persona se arroja a la muerte y se convierte en fantasma de verdad, en ánima en pena con pasaporte al infierno, en una terca presencia digna de narraciones testimoniales que reivindican su imagen degradada y le conceden en un libro la inmortalidad.

Si alguien quiere saber qué es el tiempo y la vida, que vaya a ver «Una señora en su balcón» o, mejor, que lea *Los recuerdos del porvenir*. Nuestra experiencia temporal es, como dice Paul Ricœur, «confusa, informe y, en el límite, muda».[1] Pero también nos dice el filósofo que «el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo».[2] La novela de la escritora mexicana nos muestra todas nuestras sensaciones temporales: el tiempo se

---

[1] P. Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 34.
[2] *Ibid.*, p. 39.

alarga como una eternidad, se acelera alegremente, gira perpetuo, se detiene para unos y avanza para otros o se concentra en el momento de una piedra. Esta estructura temporal caótica adquiere finalmente en la obra maestra de Elena Garro, novela sobre el tiempo, una forma poética coherente, a tal grado que su vertiginoso título cobra en nuestro ánimo lógica férrea. Recordar el porvenir será tal vez un acto imposible o fantástico en la vida real, pero en esta novela es perfectamente posible y hasta inevitable. Puesto que los personajes están confinados en un texto que se recuerda a sí mismo por los siglos de los siglos, que se reproduce cada vez que el narrador se mira en el eterno espejo de la memoria, ellos, los personajes, de tanto repetir sus mismos gestos, de tanto ser narrados, pueden saber, mejor que nosotros los lectores, lo que va a ocurrir páginas después. Así, las palabras de Isabel Moncada en la interminable fiesta de doña Carmen tienen más que sentido: «Siempre supe lo que está pasando...» Y me pregunto: ¿no serán nuestros presentimientos recuerdos de un futuro ya vivido, de un futuro inventado por un dios o un mago relator? ¿No seremos nosotros mismos personajes de un relato, de una memoria que nos ha condenado a la repetición eterna de nuestras vidas?

La misma Elena Garro pasará los últimos años de su vida como algunas de sus protagonistas, como la Lelinca de Madrid o la Clara vieja del balcón, personaje que pertenece a una de sus primeras obras: anciana, encerrada en un departamento, mirando su pasado y diciendo que toda su vida ha sido un error. Esto tiene, como en muchos relatos fantásticos, una justificación racional: pura coincidencia, o simplemente que la escritora creó sus personajes a su imagen y semejanza. Esta interpretación es la más razonable y la más probable, pero también la más prosaica y aburrida. Yo prefiero la interpretación fantástica; prefiero creer, con Elena Garro, que toda su literatura fue un recuerdo del porvenir.

# VI. BIBLIOGRAFÍA

## OBRAS DE ELENA GARRO

### Narrativa

GARRO, Elena, *Los recuerdos del porvenir*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1996 [1.ª ed., México, Editorial Joaquín Mortiz, 1963].
———, *La semana de colores*, México, Editorial Grijalbo, 1989 [1.ª ed., Xalapa, Universidad Veracruzana, 1964; no incluye «Era Mercurio» ni «Nuestras vidas son los ríos»].
———, *Andamos huyendo Lola*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1980.
———, *Testimonios sobre Mariana*, México, Editorial Grijalbo, 1981.
———, *Reencuentro de personajes*, México, Editorial Grijalbo, 1982.
———, *La casa junto al río*, México, Editorial Grijalbo, 1983.
———, *Y Matarazo no llamó...*, México, Editorial Grijalbo, 1991.
———, *Memorias de España 1937*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1992
———, *Mi hermanita Magdalena*, Monterrey, Ediciones Castillo, 1998.

### Teatro

GARRO, Elena, *Un hogar sólido y otras piezas en un acto*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1958.
———, «La señora en su balcón», en Maruxa Vilalta (comp.), *Tercera antología de obras en un acto*, México, Colec. Teatro Mexicano, 1960, pp. 25-40.
———, «El árbol», en *Revista Mexicana de Literatura*, México, núms. 3-4 (marzo-abril 1963), pp. 10-31.

### Ensayo

GARRO, Elena, «Francisco I. Madero», en *Revolucionarios mexicanos*, México, Seix Barral, 1997, pp. 47-85 [1.ª publicación, «Caudillo de la Revolución. Francisco I. Madero», en *Por qué*, México, núm. 2, 13 de marzo de 1968, pp. 49-55].
———, «El interinato de De la Barra y el gobierno de don Francisco I. Madero», en *Revolucionarios mexicanos*, México, Seix Barral, 1997, pp. 87-112 [1.ª publicación en *Por qué*, México, núm. 3, 27 de marzo de 1968, pp. 49-52].
———, «La Decena Trágica. Diez días de infamia, hipocresía, traición», en *Revolucionarios mexicanos*, México, Seix Barral, 1997, pp. 113-166 [1.ª publicación, «Caudillos de la Revolución. Diez días de infamia, hipocresía, traición. La Decena Trágica», en *Por qué*, México, núm. 5, 24 de abril de 1968, pp. 83-87].
———, «¿Cuál fue el castigo de los asesinos del Presidente Madero?», en *Revolucionarios mexicanos*, México, Seix Barral, 1997, pp. 167-183 [1.ª publicación, «La Decena Trágica. ¿Cuál fue el castigo de los asesinos del Presidente Madero?», en *Por qué*, México, núm. 6, 8 de mayo de 1968, pp. 85-87].

### Cartas

GARRO, Elena, Carta a Emmanuel Carballo, 3 de julio de 1979, en Emmanuel Carballo, «Elena Garro», en *Protagonistas de la literatura mexicana* (4.ª edición aumentada), México, Editorial Porrúa, 1994, pp. 474-475.

GARRO, Elena, Carta a Emmanuel Carballo, 29 de marzo de 1980, en Emmanuel Carballo, «Elena Garro», en *Protagonistas de la literatura mexicana* (4ª edición aumentada), México, Editorial Porrúa, 1994, pp. 475-486.

———, Carta a Emmanuel Carballo, 1982, en Emmanuel Carballo, «Elena Garro», en *Protagonistas de la literatura mexicana* (4ª edición aumentada), México, Editorial Porrúa, 1994, pp. 493-497.

## BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA SELECTAS SOBRE ELENA GARRO

BERNÁLDEZ BAZÁN, Claudia, *Inés: Historia de una persecución (sobre una novela de Elena Garro)*, México, 2001. Tesis (licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas), UNAM.

BRADU, Fabienne, «Testimonios sobre Elena Garro», en *Señas particulares: Escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 13-28 [1.ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1987].

BRUSHWOOD, John S., *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973 [1ª ed., *Mexico in its Novel. A Nation's Search for Identity*, Austin, University of Texas Press, 1966].

CARBALLO, Emmanuel, «Elena Garro», en *Protagonistas de la literatura mexicana* (4ª edición aumentada), México, Editorial Porrúa, 1994, pp. 473-497.

FRANCO, Jean, *Plotting Women, Gender and Representation in Mexico*, Nueva York, Columbia University Press, 1989.

GLANTZ, Margo, «*Andamos huyendo Lola*: El niño y el adulto se vuelven expósitos», en «Sábado» *(Unomásuno)*, 23 de mayo de 1981, p. 21.

———, «Elena Garro: *In memoriam*», en «La Jornada Semanal» *(La Jornada)*, México, 30 de agosto de 1998, p. 8.

———, «Elena Garro: ¿Malinche o Sherezada?», en *La Jornada*, México, 1 de diciembre de 1991, pp. 16-19.

LARSON, Ross, *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative*, Tempe, Arizona State University, 1977.

MARÍN, Carlos, «La historia que provocó el autoexilio de Elena Garro», en *Proceso*, núm. 789. México, 16 de diciembre de 1991, pp. 48-51.

MEYER, Doris, «Alienation and Escape in Elena Garro's *La semana de colores*», en *Hispanic Review*, vol. LV, núm. 2 (primavera 1987), pp. 153-164.

MOLLOY, Silvia, «Historia y fantasmagoría», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario/Ediciones Siruela, 1991, pp. 105-112.

MONTERROSO, Augusto, «La literatura fantástica en México», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario/Ediciones Siruela, 1991, pp. 179-187.

PONCE, Armando, «A su regreso, Elena Garro se disculpa: "Me inventaron acusaciones"», en *Proceso*, núm. 789. México, 16 de diciembre de 1991, p. 48.

RAMÍREZ, Luis Enrique, «Elena Garro: Evocaciones de la novelista errante», en *El Financiero*, 20 de diciembre de 1991, p. 61.

———, *La ingobernable. Encuentros y desencuentros con Elena Garro*, México, Hoja Casa Editorial, 2000.

ROBLES, Martha, «Elena Garro», en *Escritoras en la cultura nacional*, t. 2, México, Editorial Diana, 1989, pp. 121-146 [1.ª ed., México, UNAM, 1985].

———, «Tres mujeres en la literatura mexicana (Rosario Castellanos, Elena Garro, Inés Arredondo)», en *Cuadernos Americanos*, vol. CCXLVI, núm. 1, (enero-febrero 1983), pp. 223-235.

ROSAS LOPÁTEGUI, Patricia, *Yo sólo soy memoria. Biografía visual de Elena Garro*, Monterrey, Ediciones Castillo, 2000.

RUBIO-LÉRTORA, Patricia, «Funciones de la descripción en *Los recuerdos del porvenir*», de Elena Garro», en *Káñina*, vol. XI, núm. 1 (enero-julio 1987), pp. 67-72.

SELIGSON, Esther, «In illo tempore (Aproximación a la obra de Elena Garro)», en *La fugacidad como método de escritura*, México, Plaza y Valdés/Plaza y Janés, 1988, pp. 23-28.

SOMMERS, Joseph, «Entrevista con Elena Garro», en Beth Miller y Alfonso González (eds.), *26 Autoras del México actual*, México, B. Costa-Amic Editor, 1978, pp. 204-219.

TORUÑO, Rhina, *Tiempo, destino y opresión en la obra de Elena Garro*, San Salvador, Universidad Tecnológica de El Salvador, 1998.

VOLPI, Jorge, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, México, Ediciones Era, 1998.

## TEXTOS TEÓRICOS

ALAZRAKI, Jaime, *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Editorial Gredos, 1983.

ANDERSON IMBERT, Enrique, «El "realismo mágico" en la ficción hispanoamericana», en *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1976, pp. 7-25.

BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Javier Franco (trad.), Madrid, Cátedra, 1990. [*Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Christine van Boheemen (trad.), Toronto, Buffalo y Londres, Toronto University Press, 1985.]

BARRENECHEA, Ana María, «El género fantástico entre los códigos y los contextos», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario/Ediciones Siruela, 1991, pp. 75-81.

———, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)», en *Textos hispanoamericanos: De Sarmiento a Sarduy*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1978, pp. 87-103 [1.ª ed. en *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), vol. XXXVIII, núm. 80, 1972, pp. 391-403].

———, «La literatura fantástica: Función de los códigos socioculturales en la constitución de un género». Leído en el XIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh (27 de mayo-1 de junio de 1979), publicado en *Texto/Contexto en la literatura iberoamericana*, Memoria del XIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Madrid, 1980, pp. 11-19. También en A. M. Barrenechea, *El espacio crítico en el discurso literario*, Buenos Aires, Kapelusz, 1985, pp. 43-54.

BELEVAN, Harry, *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1976.

BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique. La poétique de L'incertain*, París, Librairie Larousse, 1974.

BIOY CASARES, Adolfo, «Prólogo» [1940], en Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares (eds.), *Antología de la literatura fantástica*, México, Editorial Hermes, 1993, pp. 5-12.

BOTTON BURLÁ, Flora, *Los juegos fantásticos*, México, UNAM, 1994.

BOUSOÑO, Carlos, *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Editorial Gredos, 1981 [1.ª ed., Madrid, Editorial Gredos, 1977].

CAILLOIS, Roger, *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*, Dolores Sierra y Néstor Sánchez (trads.), Barcelona, EDHASA, 1970. [1.ª ed., en R. Caillois, *Anthologie du fantastique*, t. 1, París, Gallimard, 1966].

CAMPRA, Rosalba, «Los silencios del texto en la literatura fantástica», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario/Ediciones Siruela, 1991, pp. 49-73.

CARPENTIER, Alejo, «Prólogo» [1949] a *El reino de este mundo*, en *Obras completas de Alejo Carpentier*, t. 2, México, Siglo Veintiuno Editores, 1989, pp. 11-18.

CORTÁZAR, Julio, «Del sentimiento de lo fantástico», en *La vuelta al día en ochenta mundos*, t. 1, México, Siglo Veintiuno Editores, 1970, pp. 69-75.

CHIAMPI, Irlemar, *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Agustín Martínez y Márgara Russotto (trads.), Caracas, Monte Ávila Editores, 1983 [1.ª ed., *O realismo maravilloso. Forma e ideologia no romance hispano-americano*, São Paolo, Perspectiva, 1980].

FERNÁNDEZ, Teodosio, «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario/Ediciones Siruela, 1991, pp. 37-47.

FLORES, Ángel, «El realismo mágico en la narrativa hispanoamericana», Miguel Rodríguez (trad.), en Ángel Flores (ed.), *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, Puebla, Premiá Editora de Libros, 1990, pp. 17-24. La ponencia original, «Magical Realism in Latin American Fiction», en *Hispania*, núm. 38 (mayo 1955), pp. 187-192.

FREUD, Sigmund, «Lo ominoso» [«Das Unheimliche», 1919], en *Obras completas*, t. 17, José L. Etcheverry (trad.), Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1976, pp. 217-251.

GENETTE, Gérard, «Discurso del relato», en *Figuras III*, Carlos Manzano (trad.), Barcelona, Editorial Lumen, 1989, pp. 75-331 [1.ª ed., «Discours du récit», en *Figures III*, París, Seuil, 1972].

LEAL, Luis, «El realismo mágico en la literatura hispanoamericana», en *Cuadernos Americanos*, vol. CLIII, núm. 4 (julio-agosto 1967), pp. 230-235.

MENTON, Seymour, *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

MIGNOLO, Walter D., *Literatura fantástica y realismo maravilloso*, Madrid, Editorial La Muralla, 1983.

MORILLAS VENTURA, Enriqueta, «Poéticas del relato fantástico», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario/Ediciones Siruela, 1991, pp. 93-103.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1998.

RICŒUR, Paul, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Agustín Neira (trad.), México, Siglo Veintiuno Editores, 1995 [1.ª ed. *Temps et récit I: L'histoire et le récit*, París, Seuil, 1985].

ROH, Franz, *Realismo mágico. Post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, Fernando Vela (trad.), Madrid, *Revista de Occidente*, 1927 [1.ª ed., *Nach-expressionismus, magischer Realismus, Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt y Biermann, 1925].

TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Silvia Delpy (trad.), México, Ediciones Coyoacán, 1998 [1.ª ed., *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil, 1970].

———, «Las categorías del relato literario», en Roland Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*, Beatriz Dorriots (trad.), Puebla, Premiá, 1990, pp. 159-195 [1.ª ed., «Les catégories du récit littéraire», en *Communications* 8, 1966].

USLAR PIETRI, Arturo, *Letras y hombres de Venezuela*, Caracas, Ediciones EDIME, 1958 [1.ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1948].

VALBUENA BRIONES, Ángel, «Una cala en el realismo mágico», en *Cuadernos Americanos*, vol. CLXVI, núm. 5 (septiembre-octubre 1969), pp. 233-241.

VARGAS LLOSA, Mario, *Cartas a un joven novelista*, México, Editorial Planeta, 1997.

VAX, Louis, *Arte y literatura fantásticas*, Juan Merino (trad.), Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971 [1.ª ed., *L'art et la littérature fantastiques*, París, Presses Universitaires de France, 1960].

OTROS TEXTOS NARRATIVOS

ANDERSON IMBERT, Enrique, «El fantasma», en *El milagro y otros cuentos*, Buenos Aires, Editorial Kapelusz, 1985, pp. 61-64.

———, «El leve Pedro», en *El milagro y otros cuentos*, Buenos Aires, Editorial Kapelusz, 1985, pp. 57-60.

BIERCE, Ambrose, «Mi crimen favorito», en *El club de los parricidas*, Carlos del Peral (trad.), Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1996, pp. 25-37.

BIOY CASARES, Adolfo, *La invención de Morel*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1992.

BORGES, Jorge Luis, «El milagro secreto», en *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 165-174.

———, «El otro», en *El libro de arena*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1987, pp. 7-21.

———, «El Sur», en *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp.195-204.

———, «Funes el memorioso», en *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 121-132.

———, «Las ruinas circulares», en *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 61-69.

CARPENTIER, Alejo, *El reino de este mundo*, en *Obras completas de Alejo Carpentier*, t. 2, México, Siglo Veintiuno Editores, 1989, pp. 19-119.

———, «Viaje a la semilla», en Ángel Flores (ed.), *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, Puebla, Premiá Editora de Libros, 1990, pp. 179-189.

CARROLL, Lewis, *Alicia en el País de las Maravillas*, Jaime de Ojeda (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 1998.

CAZOTTE, Jacques, *El diablo enamorado*, José-Manuel Martos (trad.), Barcelona, Ediciones Península, 1998.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, t. 1, Barcelona, Editorial Juventud, 1985.

CORTÁZAR, Julio, «Continuidad de los parques» *(Final del juego)*, en *Cuentos completos*, t. 1, México, Alfaguara, 1997, pp. 291-292.

———, «Carta a una señorita en París» *(Bestiario)*, en *Cuentos completos*, t. 1, México, Alfaguara, 1997, pp.112-118.

CORTÁZAR, Julio, «La noche boca arriba» *(Final del juego)*, en *Cuentos completos*, t. 1, México, Alfaguara, 1997, pp. 386-392.
———, «La puerta condenada» *(Final del juego)*, en *Cuentos completos*, t. 1, México, Alfaguara, 1997, pp. 310-316.
———, «No se culpe a nadie» *(Final del juego)*, en *Cuentos completos*, t. 1, México, Alfaguara, 1997, pp. 293-296.
———, *Queremos tanto a Glenda* y *otros relatos*, Madrid, Alfaguara, 1988 [1980].
FUENTES, Carlos, *Aura*, México, Ediciones Era, 1989.
———, «Chac Mool», en *Los días enmascarados*, México, Ediciones Era, 1996, pp. 9-27.
GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, México, Editorial Diana, 1997.
———, *Del amor y otros demonios*, México, Editorial Diana, 1994.
———, «El último viaje del buque fantasma», en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, México, Editorial Diana, 1999, pp. 65-72.
———, «Un señor muy viejo con unas alas enormes», en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, México, Editorial Diana, 1999, pp. 5-15.
HERNÁNDEZ, Felisberto, «El cocodrilo» *(Tierras de la memoria)*, en *Obras completas de Felisberto Hernández*, t. 3, México, Siglo Veintiuno Editores, 1983, pp. 75-90.
———, «Menos Julia» *(Nadie encendía las lámparas)*, en *Obras completas de Felisberto Hernández*, t. 2, México, Siglo Veintiuno Editores, 1983, pp. 92-110.
HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, «El Hombre de la Arena», en *13 Historias siniestras y nocturnas*, Ana Isabel y Luis Fernando Moreno Claros (trads.), Madrid, Valdemar, 1998, pp. 81-112.
HOLMBERG, Eduardo Ladislao, «Horacio Kalibang o los autómatas», en Oscar Hahn (ed.), *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, México, Premiá, 1982, pp. 148-162.
IRELAND, I. A., «Final para un cuento fantástico» *(Visitations)*, en Edmundo Valadés (comp.), *El libro de la imaginación*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 26. También en Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares (comps.), *Antología de la literatura fantástica*, México, Editorial Hermes, 1993, p. 209.
JACOBS, William Wymark., «La pata de mono», en Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares (comps.), *Antología de la literatura fantástica*, México, Editorial Hermes, 1993, pp. 209-220.
JAMES, Henry, *Otra vuelta de tuerca*, Roberto Bixio (trad.), México, Ediciones Coyoacán, 1995.
KAFKA, Franz, *La metamorfosis*, Jorge Luis Borges (trad.), Buenos Aires, Editorial Losada, 1970.
MAUPASSANT, Guy de, «La mano», en *La madre de los monstruos y otros cuentos de locura y muerte*, Margarita Pérez (trad.), Madrid, Valdemar, 1995, pp. 43-50.
MÉRIMÉE, Prosper, «La Venus de Ille», Cristóbal Mendoza H. (trad.), México, Factoría Ediciones, 1999, pp. 3-39.
MONTERROSO, Augusto, «El dinosaurio», en *Cuentos*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 51. También en Edmundo Valadés (comp.), *El libro de la imaginación*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 12.
NODIER, Charles, *Infernaliana*, Agustín Izquierdo Sánchez (trad.), Madrid, Valdemar Ediciones, 1998.
PAPINI, Giovanni, «Dos imágenes en un estanque», en *El espejo que huye*, Horacio Armani (trad.), Madrid, Ediciones Siruela, 1988, pp. 15-26.
———, «El espejo que huye», en *El espejo que huye*, Horacio Armani (trad.), Madrid, Ediciones Siruela, 1988, pp. 15-26.
PERRAULT, Charles, «Les souhaits ridicules», en *Les contes de Charles Perrault* (http:/www.contes.net/perrault/conte.html).

PIÑERA, Virgilio, «La caída» *(Cuentos fríos)*, en *Cuentos*, La Habana, UNEAC, 1964, pp. 11-13.
POE, Edgar Allan, «La caída de la casa Usher», en *La caída de la casa Usher y otros cuentos*, Elizabeth Azcona Cranwell y Valeria Watson (trads.), Barcelona, Losada Océano, 1999, pp. 19-41.
———, «William Wilson», en *La caída de la casa Usher y otros cuentos*, Elizabeth Azcona Cranwell y Valeria Watson (trads.), Barcelona, Losada Océano, 1999, pp. 82-107.
QUIROGA, Horacio, «El almohadón de plumas», en *Cuentos*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1983, pp. 57-60.
———, «El síncope blanco», en *Cuentos*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1983, pp. 207-217.
RULFO, Juan, «Luvina» *(El llano en llamas)*, en *Pedro Páramo y El llano en llamas*, Barcelona, Planeta, 1989, pp. 174-182.
———, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, 1990.
TOLKIEN, John Ronald Ruelen, *El hobbit*, Manuel Figueroa (trad.), México, Ediciones Minotauro, 1990.
USLAR PIETRI, Arturo, «La bestia» *(Barrabás y otros relatos)*, en *Cuentos completos*, t. 1, Bogotá, Editorial Norma, 2000, pp. 29-32.
———, «La burbuja» *(Barrabás y otros relatos)*, en *Cuentos completos*, t. 1, Bogotá, Editorial Norma, 2000, pp. 45-55.
———, «No sé» *(Barrabás y otros relatos)*, en *Cuentos completos*, t. 1, Bogotá, Editorial Norma, 2000, pp. 73-80.
———, «S. S. San Juan de Dios» *(Barrabás y otros relatos)*, en *Cuentos completos*, t. 1, Bogotá, Editorial Norma, 2000, pp. 15-21.
VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, «Vera», en *Sus mejores cuentos crueles*, Agustí Bartra (trad.), México, Ediciones Era, 1968, pp. 39-47.
WILDE, Eduardo, «Alma callejera», en Oscar Hahn (ed.), *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX. Estudios y textos*, México, Premiá, 1982, pp. 170-171.

TEXTOS DIVERSOS

ALBERTI, Rafael, «El ángel de los números», en *Sobre los ángeles*, Madrid, Alianza Editorial, 1982 [1929], pp. 32-33.
———, «Los ángeles colegiales», en *Sobre los ángeles*, Madrid, Alianza Editorial, 1982 [1929], p. 98.
BIOY CASARES, Adolfo, Cartas a Elena Garro, en Pascal Beltrán del Río, «La Universidad de Princeton abre al público la correspondencia de Adolfo Bioy Casares a Elena Garro», en *Proceso*, núm. 1097, México, 9 de noviembre de 1997, pp. 74-80.
BORGES, Jorge Luis, «Prólogo» (a *Artificios*), en *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 119-120.
———, «Prólogo», en Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, México, Alianza Editorial, 1992, pp. 9-12.
CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Manuel Silvar y Arturo Rodríguez (trads.), Barcelona, Editorial Herder, 1991.
GÜEMES, César, «Los dos finales de Pedro Páramo», en *La Jornada*, México, 18 de mayo de 2001, p. 48.
PAZ, Octavio, *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998 [1.ª ed., Fondo de Cultura Económica, 1956].

PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985 [1.ª ed. en *Cuadernos Americanos*, 1950].

QUEVEDO, Fancisco de, «Amor constante más allá de la muerte», en *Antología poética*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1981, p. 121.

SUCRE, Guillermo, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

VALLEJO, César, poema «VI» de *Trilce*, en *Obra poética completa*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 123.