



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**Imaginación, metáfora y lo sobrenatural: Leli y
Eva en *La semana de colores***

Tesis que presenta

Lizbeth Sánchez Ayala

para obtener el título de

Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

Asesora: Dra. Adriana Azucena Rodríguez
Torres



Ciudad Universitaria

Noviembre 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mi familia. Mario y Chelo, por cuidarme y proporcionarme tanto en la vida, por los desayunos juntos los fines de semana y las buenas pláticas. A Nene, por ser fundamental en mi crecimiento y descubrimiento del mundo exterior, por los secretos y la compañía. A Jessico, por ser mi hermana entrañable, por nuestras risas, recuerdos, juegos y abrazos. A la Nena, por escucharme y comprender, por tu calma, tu risa y delicadeza. A los bebés, Dany y Pablo, Bartolos de mi corazón. A mis abuelas, Socorro y Alicia, mujeres fuertes de historias abrumadoras.

A mi preciosa Pau. Estuviste en el germen de la tesi y la viste crecer. Gracias por el aliento, la paciencia, por tu lectura, comentarios y por apoyar siempre mis ideas. Por ser alivio en la tormenta.

A Poties. Clarice, Horacio y Bora, recién nombrados “demagorgons”, por sus bellos maullidos, caricias y rasguños.

A mis amigos de siempre. La Buches, por ser la mejor bilch del mundo, por nuestra concordancia y crecimiento juntas. A Iris, por la confianza, las risas, los viajes y por tu fiel compañía. A Erandi, por los cafés y la buena plática, por trabajar juntas nuestras respectivas tesis. A Martho y Marco, porque compartimos algo más que un becariato, gracias por las comidas, los chismes, las carcajadas... por la compañía en días aciagos. Al Loco, por ser un amigo inesperado, gracias por los maratones de series y pelis, por escucharme.

A Mariano, porque presente o ausente siempre acompaña mi camino.

A Paco, Martín, Bety, Paola san, Daniel san, Gaby, Héctor, Wendy, Sac, Teresa.

A mi asesora de tesis, la Dra. Azucena Rodríguez Torres, por aceptar trabajar conmigo sin conocerme, por su paciencia, sus comentarios generosos, por su lectura siempre atenta y su cálida compañía.

A mis sinodales: Mtra. Judith Orozco Abad, Dr. Fernando Morales Orozco, Lic. Lucila Herrera Sánchez y Dr. Bily López González. Agradezco mucho el tiempo que destinaron para revisar mi tesis, guardo con mucha alegría cada una de sus palabras.

A los profesores que marcaron mi formación académica: Dr. Eduardo Casar, Mtra. Camila Joselevich, Dr. Federico Álvarez, Lic. Raúl del Moral, Dra. Julia Pozas, Dra. Adriana Ávila, Dr. Manuel Garrido, Dr. Juan Antonio Rosado y Mtra. Alejandra López Guevara. Una mención muy especial a Alfonso Arellano, el mal necesario de la Facultad, a quien le debo parte de la conciencia sobre mis pasos en la carrera y en la vida.

A María Águeda Méndez por recibirme como su becaria, lo que me permitió comenzar la vida en el peligroso mundo adulto.

Por supuesto, a la Universidad Nacional Autónoma de México por mi formación educativa desde la Preparatoria.



Índice

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. METÁFORA Y NARRACIÓN	9
❖ DIMENSIÓN LINGÜÍSTICA	9
❖ TEORÍA DE LA SUSTITUCIÓN	13
❖ TEORÍA INTERACCIONISTA Y COGNITIVA	17
• <i>El enunciado metafórico</i>	18
• <i>El proceso cognitivo</i>	22
❖ LA NARRACIÓN METAFÓRICA	27
CAPÍTULO II. DESCRIPCIÓN Y CONFIGURACIÓN METAFÓRICA EN LOS PERSONAJES DE LELI Y EVA	33
❖ ELENA GARRO Y SUS DÍAS DE COLORES	33
❖ EL DISCURSO INFANTIL Y LA METÁFORA	35
❖ LA VOZ DE EVA ERA LA MÍA: ANÁLISIS METAFÓRICO	40
• <i>Tiempo. La semana junta era como el arcoíris y salía sin que lloviera</i>	41
• <i>Violencia</i>	48
A. Los perros no compartían el crimen con nosotros	49
B. Si algo vio la niña, no se supo nunca	55
C. ¿Entonces, por qué la mataste? Porque quería que se muriera conmigo	58
• <i>Muerte</i>	63
A. Y con Héctor empecé a conocer el mundo a solas	64
B. Lo más importante de esta vida era que moríamos	72
CAPÍTULO III. LO SOBRENATURAL Y LA METÁFORA: EL JUEGO COMPLEMENTARIO	81
❖ LO SOBRENATURAL Y LA VISIÓN INFANTIL	82

❖ EL TIEMPO SEGUÍA FLUYENDO DE UN MANANTIAL SECRETO: ANÁLISIS DE LO SOBRENATURAL.....	93
• <i>Tiempo. Dicen que murió hace varios días</i>	94
• <i>Violencia</i>	98
A. El Buda, el Cristo y el Toni	98
B. La lengua del conejo apenas le alcanzaba para hablar suspirando.....	103
C. ¿Tú has visto alguna vez al Duende?.....	106
• <i>Muerte</i>	110
A. Nos amábamos con el amor desesperado de los fantasmas.....	111
B. Era fácil vivir deslizándose sin ruido hacia el morir	114
 CONCLUSIONES	 121
 BIBLIOGRAFÍA	 129

INTRODUCCIÓN

Aun con el reciente homenaje por el centenario del nacimiento de Elena Garro (1916-1998), su imagen como representante de la literatura mexicana sigue reconociéndose a partir de los acontecimientos biográficos que rodean su figura pública. En mi búsqueda bibliográfica pude notar que muchos estudios se aproximan a su obra partiendo de su vida personal para interpretar los textos, me refiero a sus relaciones con otras figuras del ámbito literario y político, así como su participación en el movimiento estudiantil del 68 y consecuente exilio, entre otras situaciones. Si bien es cierto que el autor como ente social no puede separarse de su contexto, considero que para acercarse a la obra de un escritor hay que abordar el texto desde el texto mismo, es decir, desde los elementos narrativos que lo conforman y de la teoría que requiere para ser analizado. En este sentido, mi propósito en este trabajo es analizar a los personajes infantiles principales, Leli y Eva, centrándome en la dimensión metafórica y el aspecto sobrenatural en los siguientes cuentos: “La semana de colores”, “El día que fuimos perros”, “El robo de Tiztla”, “El Duende”, “La guerra de Troya” y “Nuestras vidas son los ríos”.

Una de las razones por las que decidí trabajar *La semana de colores* (1964) fue el impacto que me causó leer por primera vez a Elena Garro. Me pareció que su manera de construir al personaje y los sucesos a los que se enfrenta en la historia —siempre cargada de subjetividad en las imágenes y visión de la realidad— es inteligente y audaz, pero sobre todo sensible al otro. Todos los cuentos que integran *La semana de colores* hablan de la otredad y de la marginalidad que conlleva estar en la periferia. La mujer, los indígenas, los niños y las personas de servicio en casa viven como ‘otros’ en su propio contexto social: la mujer, por ser concebida como el ‘sexo débil’ o loca, por deber fidelidad absoluta al marido o no poder trabajar; los indígenas, por no

pertenecer al grupo dominante cultural, social, lingüística y económicamente en México; los niños, por ser humanos en crecimiento, dependientes e incapaces de sobrevivir solos en el exterior; las personas de servicio, por hacer el trabajo que nadie quiere hacer y que, además, se encuentra devaluado en todas las áreas de la sociedad. Elena Garro representa estas vidas y su interacción sin victimizarlos ni denunciar su posición social, ella solamente brinda la perspectiva del personaje con lo que logra validar sus voces.

Partiendo de esta idea, mi trabajo se enfocará en Leli y Eva porque considero que como personajes infantiles son complejos en muchos sentidos. En primer lugar, desde el punto de vista del papel del autor en la creación literaria, se sabe por entrevistas y cartas de Elena Garro que ella retoma muchos de sus recuerdos de infancia para crear las historias y sus actores. Tal vez no llegan a ser una autobiografía ficcionalizada, pero se pueden rescatar nombres de personajes (Antonio, Boni, Candelaria, Rutilio, Leli, [D]eva), los juegos en el jardín, el retrato de Alfonso X (en el cuento, Felipe II), o sus lecturas de textos griegos, filosóficos y budistas a los que tenía acceso de niña.

En segundo lugar, la manera de proceder del personaje infantil es ante todo activa. Eva y Leli se encuentran en una búsqueda y curiosidad constante de conocer el mundo que los adultos se esfuerzan por esconder. A pesar de eso, las hermanas prácticamente tienen una vida independiente de sus padres y de los indígenas que las rodean; ellas no requieren de sus consejos porque prefieren definir su propio camino¹. Por esta razón, regularmente escapan de casa y de la visión protectora para poder descubrir con libertad todo aquello que les causa curiosidad del mundo exterior sin los límites que las protegen de los peligros de la esfera de los adultos.

¹ Incluso si pertenecen a la otredad, no parecen estar conscientes de tal estado.

En tercer lugar, relacionado con la estructura narrativa, el niño en *La semana de colores* se configura como un vehículo para que la imaginación y lo sobrenatural se presenten en los cuentos. Este último elemento resulta sumamente ambiguo porque su origen se pierde entre el juego imaginario de las niñas, la cosmovisión indígena y el suceso amenazante ajeno al personaje. Pude notar que la escritora explora la capacidad generadora de Leli y Eva, al definir las como personajes cuya herramienta más importante para aprender a vivir —creando un mundo diferente— es la imaginación. Tal mecanismo de comprensión cuestiona al mismo tiempo la realidad que habitan, pero esa crítica debe interpretarla el lector.

En los seis cuentos que analizaré, Eva y Leli son las hijas de Antonio y Elisa, quienes generalmente se describen como figuras ausentes en la formación de las niñas, aunque no vacíos de significado para el texto pues, de alguna manera, se vuelven un punto de referencia de la autoridad y de la cultura oficial regente en la casa. Incluso si las hermanas se definan por ser personajes independientes, cabe resaltar que las relaciones que cobran mayor importancia son, por un lado, la interacción entre ellas, y por otro, las que entablan con la gente de servicio de la casa u otros personajes que comparten la cultura indígena, como don Flor, o que se encuentran en la periferia del hogar y en un estado de melancolía permanente, como el tío Boni.

Los aspectos que me interesa abordar son la imaginación, la metáfora y los sucesos sobrenaturales, pues me parecen fundamentales para la conformación de Leli y Eva como actrices de la narración. Los textos hacen eco de la idea de que la infancia consiste en una “etapa mágica, en permanente contacto con otra realidad” (López-Luaces 2001: 21). Sin embargo, Elena Garro no describe las historias desde un punto de vista exterior en el que la infancia se percibe como una amenaza o como un estado de poco entendimiento de la vida. La autora parece ser consciente de que las niñas pueden generar reflexiones y puntos de vista inesperados respecto de ideas

definidas sobre la vida. Esto resulta evidente porque centra la narración en las niñas, su formación y concepción del mundo, y en la validez de su punto de vista, que, además, es respaldada por el narrador. Esta focalización en los personajes infantiles conduce al lector a descubrir su camino de crecimiento, la curiosidad y agudeza con la que se aproximan a aspectos de la vida como la identidad, la muerte y la violencia; camino en el que son acompañadas por figuras que no son sus padres. Elena Garro “ficcionaliza en sus cuentos la capacidad de las niñas de buscar guías o maestros fuera del control de los padres, de establecer alianzas con los indígenas que les transmiten otros conocimientos y otra lógica y otros presupuestos diferentes a los occidentales” (2001: 23). Es decir, lo que se lee en los personajes infantiles de *La semana de colores* es un constante proceso de aprendizaje y búsqueda del conocimiento de mundo al que no pueden acceder tan fácilmente porque en casa las protegen de los peligros que esta búsqueda implica.

En la representación del crecimiento infantil, una de las herramientas de la narración es la metáfora. Tal figura literaria, vista en este trabajo desde el discurso, permite abordar la realidad desde diversas perspectivas al generar conexiones semánticas inesperadas, pero que dan una idea más clara, visual e innovadora de lo conceptualizado: “una metáfora no es un adorno del discurso. Tiene más que un valor emotivo porque ofrece nueva información. En síntesis, una metáfora nos dice algo nuevo sobre la realidad” (Ricoeur 1976: 66). En este sentido, decidí analizar las expresiones metafóricas en referencia directa con Eva y Leli en descripciones corporales y de su entorno, así como en su discurso, porque a través de ellas se puede interpretar la visión del personaje infantil en formación. La metáfora expone la ideología de las niñas y la postura que defienden frente a las situaciones que experimentan o que ellas mismas buscan. Parto de la hipótesis de que la metáfora es un recurso literario —cuyo origen es la estrategia de

conceptualizar y relacionar campos semánticos distintos que puede observarse en la lengua misma— que proporciona, además de placer estético, elementos que configuran al personaje infantil en su contexto ficcional; como menciona Ricœur, la metáfora tiene un valor no sólo emotivo sino cognoscitivo, es decir, aporta información nueva al texto (1976: 58) e impulsa la expansión de la conciencia del lector para concebir el mundo ficcional y el real.

A la par del análisis del lenguaje metafórico resulta fundamental ligarlo con los sucesos sobrenaturales o extraños que acontecen en los cuentos. Junto con la imaginación, lo sobrenatural proporciona una atmósfera distinta a la ficción, pero también es un elemento constructor de la realidad de los personajes generado por ellos mismos. Las niñas y su visión de mundo, nutrida por la imaginación, crean esta dimensión sobrenatural porque es su manera de comprender, de abordar conceptos demasiado abstractos como el tiempo, la muerte o el Yo. En este sentido, la imaginación es la fuente de la que nacen la metáfora y lo sobrenatural, y éstas se encuentran en un constante juego para conformar a Leli y Eva desde su propia perspectiva. No se pueden desligar ambos elementos porque se interrelacionan para obtener una interpretación final del personaje. Así lo ejemplifico con “El día que fuimos perros”, en el que el día doble y el juego de personalidad —ambos sucesos extraños o sobrenaturales nacidos de su percepción— dialogan con las expresiones metafóricas que explican, por medio de una violencia velada, la naturaleza humana y, al mismo tiempo, la pertenencia de las niñas al reino del ser humano.

Mi objetivo general en este trabajo es analizar al personaje infantil en los seis cuentos que mencioné al inicio. Esto será logrado a través del análisis metafórico en relación con los elementos sobrenaturales o extraños. Cada uno constituye un objetivo particular que tendrá un capítulo para ser estudiado en los cuentos.

El primer capítulo funciona como la base teórica de la metáfora. Ahí resalto su importancia desde la lengua misma para después mostrar la manera en que ha sido vista por la retórica clásica como una figura literaria que funciona a nivel de la palabra; para finalizar con la teoría que respalda mi propio análisis, la de Max Black, Paul Ricœur y Paul Armstrong. Estos autores explican la metáfora a nivel del enunciado y establecen su importancia como aportadora de nuevos sentidos que expanden la comprensión en la lectura y la realidad. En este apartado también expongo la relación entre la metáfora, la narración y la descripción. Me baso en la teoría de las configuraciones descriptivas de Luz Aurora Pimentel para explicar que la reiteración de ciertos elementos semánticos, por medio del lenguaje metafórico, construye una configuración descriptiva, en este caso, sobre el personaje.

En el segundo capítulo desarrollaré el análisis metafórico. Para ello, consideré que las expresiones metafóricas utilizadas por las voces narrativas presentes en cada cuento son una fuente importante de elementos que, poco a poco, construyen física, psicológica e ideológicamente a Eva y a Leli. El personaje es una unidad semántica completa, parece un ser humano aunque no lo sea. Las expresiones metafóricas usadas para referirse a las niñas y a las que ellas mismas recurren para explicar el mundo serán los rasgos en los que me focalizaré para analizarlas como personajes infantiles. Si el lenguaje metafórico revela una nueva dimensión de la realidad, entonces ofrece nuevas opciones de significado y cognición para comprender al personaje en su totalidad, pero siempre sujeto a los límites de los textos estudiados. Al final del análisis de cada uno se develan los ejes o las constantes metafóricas predominantes de acuerdo a la temática específica de cada cuento: el tiempo, la violencia y la muerte.

Para el tercer capítulo abordaré el aspecto sobrenatural de los cuentos tomando en cuenta que este término es problemático porque depende completamente de la referencia dominante de

realidad que impacta tanto en la ficción como en la interpretación del lector. Por esta razón, considero importante tener presentes los tres géneros que resultan del encuentro entre el suceso extraño o sobrenatural y la lógica, que explica la realidad por medio de hechos verificables: lo fantástico, lo maravilloso y el realismo mágico. Cabe mencionar que la obra de Garro ha sido constantemente clasificada como realismo mágico, aunque ella no aceptaba tal denominación. Lo cierto es que algunos estudiosos, como Carballo, no se atreven a aseverarlo tajantemente: “El suyo es un realismo mágico, próximo al cuento de hadas y la narración terrorífica” (1965: 516), cita que combina el concepto de lo maravilloso y lo fantástico. En este sentido, me propongo argumentar que los cuentos analizados no pertenecen completamente a ninguno de esos tres géneros, sino que la autora recurre a ciertos componentes de los mismos que le permiten generar una atmósfera de lo imposible y, al mismo tiempo, mantener una tensión interpretativa entre el lector, los personajes y la narración en general. Para este análisis, me referiré constantemente a aspectos que señalé en el segundo capítulo, pues como mencioné antes, completa la configuración del personaje infantil.

Mi análisis pretende demostrar la complejidad de los cuentos a nivel del personaje, en particular porque representan la esfera infantil, que generalmente se aborda desde la visión onírica y mágica de la infancia, aquella que la describe como la etapa de inocencia y juego, y que comúnmente se narra desde una voz externa. Elena Garro cambia esta perspectiva al mostrar la infancia desde el punto de vista del niño y respaldar su verdad con los narradores con focalización interna en las hermanas. En estos cuentos la imaginación, el juego, la metáfora y lo sobrenatural son herramientas del mundo de Leli y Eva para descubrir, conocer e interpretar el mundo, incluso si a veces quedan estupefactas ante las situaciones de violencia que presencian.

Considero que otra aportación de este trabajo se relaciona con la dicotomía interpretativa respecto de la metáfora y lo sobrenatural, pues me propuse evidenciar que ambos elementos son estrategias narrativas para construir una situación específica en la narración, en este caso, los personajes; y que la metáfora se retroalimenta de lo sobrenatural para generar sentido.

Por último, una cuestión muy importante para mí es haberme planteado analizar los cuentos desde la narración con la finalidad de enriquecer los estudios que se aproximan a la obra de Elena Garro, para restaurar su figura dentro de la literatura mexicana por su labor como escritora, por sí misma, por su valentía de hablar desde las voces marginales.

CAPÍTULO I. METÁFORA Y NARRACIÓN

DIMENSIÓN LINGÜÍSTICA

Con regularidad se piensa que el lenguaje metafórico sólo se vincula con la creación poética y que es un código que se debe analizar y saber descifrar para entender el poema en su totalidad. Sin embargo, cuando se reflexiona sobre otros usos de la lengua, se advierte que diariamente se emplea la metáfora para la comunicación con el otro y para comprender el mundo.

La lengua con la que se expresa el pensamiento no se basa únicamente en formulaciones lingüísticas literales. El ser humano no posee un lenguaje unívoco. Existen estrategias de comunicación que le permiten extender el significado de las palabras al asociarlas con referentes sin conexión aparente.

La metáfora entrena nuestra capacidad de comprensión de la realidad. No solamente implica la utilización de ciertas palabras con un sentido no literal, sino que es el origen de ciertos conceptos con los que se estructura la realidad. El “sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica” (Lakoff / Johnson 1986: 39). Basta mencionar algunos ejemplos del español como: “la naranja al fin BAJÓ de precio”, “Juan METIÓ LA PATA en el examen final”, “¿Puedo ROBARTE un minuto de tu tiempo?”, o del inglés “I’m feeling BLUE”, en los que “la esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra” (Lakoff / Johnson 1986: 41).

Dicho de otro modo, la manera en que se estructuran los pensamientos, se percibe y se abstrae la realidad se subordina a un *concepto metafórico* transmitido por medio de muchas expresiones lingüísticas, que a su vez son metafóricas también. Lakoff y Johnson basan su primera explicación en el concepto metafórico “Una discusión es una guerra”, del cual se

desprenden expresiones como “*Destruí* su argumento”, “Nunca le *he vencido* en una discusión” o “Sus críticas *dieron justo en el blanco*” (1986: 39), que conforman un sistema metafórico nacido de un concepto principal. Más adelante explican: “Puesto que las expresiones metafóricas de nuestro lenguaje se encuentran enlazadas con conceptos metafóricos de una manera sistemática, podemos usar expresiones lingüísticas metafóricas para estudiar la naturaleza de los conceptos metafóricos y alcanzar una comprensión de la naturaleza metafórica de nuestras actividades” (1986: 43).

Por su parte, Bogard amplía la idea anterior al asegurar que si “la estructura semántica se ubica en el mismo nivel de representación de la estructura conceptual, entonces cualquier teoría de la estructura semántica de la lengua es una teoría de la estructura del pensamiento. La metáfora es parte de la estructura de la lengua y, por lo tanto, refleja una parte del sistema conceptual del pensamiento” (2011: 849). Es decir, la metáfora no es un fenómeno aislado, como bien explican los autores, ni debe su existencia al simple cambio o sustitución de significado de palabras, sino que pertenece al ámbito de la oración, del discurso, y forma parte de nuestro sistema del pensamiento, lo que indica que el análisis metafórico puede proporcionar información importante sobre la manera en que una cultura concibe al mundo y se conduce en él.

Pero, ¿cómo se construye la metáfora en el habla cotidiana? ¿cómo se va de un significado literal a uno metafórico? Bogard (2011: 845) explica de manera muy concisa el proceso de traslación de significado en la construcción de una metáfora. Primero, una palabra con su significado original denota un referente que desde el principio fue nombrado con ese término y, por lo tanto, aparece en distribuciones sintáctico-semánticas literales. Después, esa palabra comienza a utilizarse para referir a una entidad que todavía no es nombrada y que conserva cierta semejanza con el contexto original. Por ejemplo, *romper*: “Ayer rompí dos vasos en el

fregadero”, oración que implica un sentido concreto; en comparación con “Juliana rompió mi corazón con su engaño”, donde el significado connota una situación emocional, pero guarda la idea de que ‘algo se hace pedazos y pierde su unidad’. Según el autor, “el término, en el primer caso, mantendría su significado original y ordinario y [...] el segundo, estaría adquiriendo un valor metafórico que le permite llenar un hueco léxico” (2011: 846), tal fenómeno se conoce como *doblete léxico*. El proceso puede quedar aquí o continuar en caso de que el sentido metafórico de la palabra se use con mayor frecuencia y al final acabe desplazando al sentido principal del término. Incluso puede camuflar su metaforización al hacerse pasar por un significado ordinario.

Claro está que el hablante no es consciente del empleo particular de esas oraciones. La razón es muy simple: con el uso, el significado de las palabras va cambiando y extendiéndose lentamente a través del tiempo hasta que es difícil para el hablante saber o explicarse el sentido original. Lo anterior se vincula con el contexto en el que la lengua se desenvuelve. Por un lado, debe tomarse en cuenta que la representación lingüística de la realidad se liga a una cultura determinada, es decir, la composición de estructuras metafóricas siempre dependerá de la cosmovisión de una comunidad específica. Por el otro, la producción y percepción del hablante-oyente y las convenciones lingüísticas, elementos que fijan el significado, son capaces de modificar la lengua desde su nivel fonético hasta el semántico.

Para concluir, Bogard alude que la metáfora es un recurso de productividad, economía lingüística y eficiencia comunicativa, pues no es necesario que para cada entidad o experiencia nueva el hablante formule un término, eso ocasionaría un colapso en la lengua, ya que los hablantes no podrían memorizar tantas palabras para cada referente en el mundo (*cf.* 2011: 844). Además, la capacidad de asociar contextos aparentemente distintos a través de significados que

guardan semejanza entre sí, comparando rasgos y concibiendo algo en términos de otra cosa, implica no solamente que la eficiencia comunicativa se cumpla cuando el oyente comprenda de otras maneras una situación dada, sino que cognitivamente la metáfora es portadora de un significado enriquecedor y didáctico.

A nivel pragmático, el significado metafórico de una expresión se refiere a lo que el hablante quiso decir partiendo del significado literal: “metaphorical meaning is always speaker’s utterance meaning” (Searle 1979: 77), puesto que las oraciones y palabras tienen un significado propio a partir del que se entablan semejanzas con otros referentes.

¿Cómo es que el hablante puede decir algo y significar otra cosa? ¿Cómo su interlocutor puede interpretar esa otra cosa? Para Searle juega un papel importante el conjunto de condiciones de verdad acerca del objeto referido, es decir, el contexto en el que se inserta²: si lo que quiere decir el hablante y el significado de la oración coinciden en cuanto al significado léxico y no contradice las suposiciones formadas a partir del contexto compartido, entonces la oración puede tomarse en su sentido literal. En este caso, el receptor simplemente apela a su competencia lingüística y a las suposiciones compartidas. En cambio, en la oración o expresión metafórica las condiciones de verdad acerca del objeto referido no se encuentran determinadas por las condiciones de verdad de la oración y su significado literal. Para comprender la expresión metafórica, el receptor requiere saber otro tipo de principios o información aparte de su competencia lingüística y su conocimiento del contexto que tienen que ver más con su competencia comunicativa.

² Aunque hay que tomar en cuenta lo siguiente: “in general the literal meaning of a sentence only determines a set of truth conditions relative to a set of background assumptions which are not part of the semantic content of the sentence [...]” (Searle 1979: 81).

TEORÍA DE LA SUSTITUCIÓN

Después de haber expuesto brevemente la manera en que la metáfora forma parte de los mecanismos más elementales de la lengua, como la conceptualización y comprensión de la realidad, el flujo del cambio en la lengua a través del tiempo, la capacidad de proferir significados metafóricos y de ser inferidos por el receptor, es momento de acotar más el tema —sin olvidar su rol lingüístico— para tratar su papel literario.

La metáfora es considerada por la retórica clásica como un tropo de palabra que afecta el nivel léxico-semántico de la lengua. Ha sido vista como una comparación abreviada o implícita (símil) en la que se suprime el adverbio relativo “como” y que se funda en la analogía o semejanza entre la realidad significada y la imagen evocada (Lausberg 1966; Marchese 1991; Estébanez Calderón 1996; Sloane 2001). En el siguiente fragmento de *Un hogar sólido*, por ejemplo, se puede notar que hay tanto comparaciones como metáforas: “Dichoso el tiempo en que yo *corría* por la casa como una *centella*, barriendo, sacudiendo el polvo que caía sobre el piano, en *engañosos torrentes de oro*, para luego, cuando ya cada cosa *relucía* como un *cometa*, romper el hielo de mis cubetas dejadas al sereno, y bañarme con el agua cuajada de estrellas de invierno” (Elena Garro 1958: 16)³. Las primeras asemejan la velocidad de Jesusita y la limpieza de las cosas con una centella y un cometa respectivamente, las segundas describen la manera en que cae el polvo y cómo queda el agua dejada al sereno. Según la idea de que la metáfora es una comparación abreviada, podría entonces agregarse *como* u otra frase comparativa y se obtendría el mismo resultado: *el polvo caía sobre el piano como en engañosos torrentes de oro* o *bañarme con el agua que parecía cuajada de estrellas de invierno*. Sin embargo, se percibe una pérdida en

³ Los fragmentos citados de la obra de Elena Garro en adelante serán referidos únicamente por año y página.

la imagen formada a partir de las palabras debido al carácter indirecto de la comparación, imagen que sirve a nivel cognoscitivo para interpretar el texto con sus matices semánticos específicos.

Para definir esta figura es recurrente la referencia a Aristóteles: “metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía” (*Poética* 21, 1457b8-10)⁴. A partir de él, se mantuvo esta idea de la sustitución de una palabra por otra para dar el sentido metafórico con base en la semejanza de rasgos de ambos términos; es decir, podrían aludir a dos realidades muy distintas, pero para que funcionara la metáfora, el autor debía ser lo suficientemente audaz para lograr relacionarlas de una manera que sorprendiera al lector: “la claridad, el placer y la extrañeza los proporciona, sobre todo, la metáfora, y ésta no puede extraerse de otro. Pero además hace falta que los epítetos y las metáforas se digan ajustadamente (a sus objetos); y esto se consigue partiendo de la *analogía*” (*Retórica* III 2.3, 1405a8-11). En el siguiente fragmento de *Un hogar sólido*, se puede notar la pertinencia de la metáfora debido a la semejanza en diferentes aspectos entre la muerte, el color azul y el cianuro:

Lidia. —Sí, Muni, sobre todo de verte a ti. Cuando te vi, tirado aquella noche en el patio de la Comisaría, con aquel olor a orines que venía de las losas rotas, y tú durmiendo en la camilla, entre los pies de los gendarmes, con tu pijama arrugado, y tu cara azul, me pregunté: ¿Por qué? ¿por qué?

Catita.—También yo, Lili. Tampoco yo había visto a un muerto azul. Jesusita me contó después que el *cianuro tiene muchos pinceles y sólo un tubo de color, ¡el azul!* (1958: 27).

Aunque aquí las preguntas que hace Lidia no se refieren al color sino al motivo que orilló a Muni al suicidio, Catita, personaje infantil, menciona la explicación sobre el azul de su piel: el cianuro se muestra semejante a un pintor con muchos pinceles por su capacidad de tornar azul el cuerpo

⁴ Aristóteles explica: “entiendo por analogía el hecho de que el segundo término sea al primero como el cuarto al tercero; entonces podrá usarse el cuarto en vez del segundo o el segundo en vez del cuarto; y a veces se añade aquello a lo que se refiere el término sustituido”, y muestra el siguiente ejemplo: “la vejez es a la vida como la tarde al día; llamará, pues, a la tarde «vejez del día», o como Empédocles, y a la vejez «tarde de la vida» u «ocaso de la vida»” (*Poética* 21, 1457b17-24).

humano, pero solamente usa un color. Lo que causa extrañamiento es la personificación de la sustancia que ocasionó la muerte del joven, concediéndole agentividad por matarlo y pintarlo.

Según la *Retórica a Herenio*, citada por Sloane (2001: 494), era recomendable que las metáforas fueran usadas con los fines siguientes: 1) para crear una imagen mental vívida; 2) por el bien de la brevedad; 3) para evadir la obscenidad; 4) por el bien de la magnificación; 5) para minimizar; o 6) embellecer⁵. Y también Lausberg (1966: 65) menciona que la justificación para que la metáfora (*immutatio*) desplace de su contexto a un *verbo proprium* se basa en las cuatro virtudes del estilo: *latinitas*, *perspicuitas*, *ornatus* y *aptum*⁶. Esta figura tiene que justificarse porque era definida como una desviación (*vitium*) del lenguaje recto y claro, pues la forma léxica se separaba de su contenido original en el discurso para empatarlo a un contenido distinto. Lo anterior indica que existía una preocupación importante por la metáfora como ornamento, como reforzador de una idea o imagen y como sintetizador de lo que podrían volverse frases más largas dentro del texto, pero sobre todo, como un modificador importante del discurso lógico. Cuando Aristóteles habla de la dicción en su *Poética* menciona que

La excelencia de la elocución consiste en que sea clara sin ser baja [...] Es notable, en cambio, y alejada de lo vulgar la que usa voces peregrinas; y entiendo por voz peregrina la palabra extraña, la metáfora, el alargamiento y todo lo que se aparta de lo usual [...] hay que hacer, por decirlo así, una mezcla de estas cosas; pues la palabra extraña, la metáfora, el adorno y las demás especies mencionadas evitarán la vulgaridad y bajeza, y el vocablo usual producirá la claridad (*Poética* 22, 1458a18 y ss).

Por ejemplo, en el siguiente fragmento de “La culpa es de los tlaxcaltecas”, las metáforas embellecen la escena descrita, además de que son claras para representar la atmósfera que se

⁵ Sloane, *Encyclopedia of Rhetoric*: “According to the *Rhetorica ad Herennium* (c.84 BCE), metaphors are recommendable if they are used: (1) to create a “vivid mental picture,” (2) for the sake of brevity, (3) to avoid obscenity, (4) for the sake of magnifying, (5) minifying, or (6) embellishment”.

⁶ *Latinitas*: uso correcto o pureza de la lengua. *Perspicuitas*: presentación adecuada y clara del hecho y su perfecta comprensión. *Ornatus*: se refiere al adorno del discurso, lo cual ayuda, si se usa mesuradamente, a su claridad y adecuación; dice Lausberg “un discurso galano lo escucha el público con gusto” (1966: 50). *Aptum*: lo que conviene o mejor se ajusta a la expresión.

percibe a nivel físico (porque está anocheciendo) y a nivel emocional (porque la cocina será el espacio en el que Laura cuente su triste historia de amor):

Afuera la noche *desdibujaba a las rosas del jardín y ensombrecía a las higueras*. Muy atrás de las ramas brillaban las ventanas iluminadas de las casas vecinas. La cocina estaba separada del mundo por un muro invisible de tristeza, por un compás de espera (1964: 27).

Siguiendo la línea de la sustitución, Landa propone en su *Poética* (2002: 106) que lo que hace poema al poema es la capacidad del lenguaje de suspender su función semántica ordinaria, es decir, la relación signo-significado, mecanismo que llama designificación. A este paso debe seguir necesariamente la transignificación o, en sus palabras, “un rebasar ciertos límites de los lenguajes, un más-allá-de-los-lenguajes, en el que es posible y acontece el poema” (2002: 108). En ella se produce una ruptura de las relaciones ilativas del lenguaje. Según el filósofo, los tropos como la metáfora, la metonimia, la sinécdoque o el símil “obedecen a una intención transignificativa desde que suponen y anuncian algún modo de alteración en las asociaciones ilativas implicadas en las palabras de que se constituyen” (2002: 111). Para Landa dentro de esa relación de palabras, hay una renuncia a su significado en la medida en que la otra lo asuma. Así retoma la idea de sustitución de Aristóteles y refuerza la parte semántica de la metáfora.

No obstante lo anterior, hay puntos de esta teoría que se quedan flojos. En primer lugar, que el análisis se mantenga a nivel de palabra y no pase al de la frase limita el campo de estudio y sus relaciones semánticas y cognitivas, ¿son en verdad sustituibles las metáforas a nivel de palabra? En segundo lugar, proponer que la metáfora consiste en una comparación abreviada al minimizar su formación con sólo descartar un adverbio o una frase comparativa. Y en tercer lugar, reducir la función de esta figura al nivel formal del texto literario y estudiar su empleo en imágenes verbales, en la belleza del discurso o en la brevedad del mismo, sin mencionar absolutamente nada acerca de su aporte cognitivo. ¿Qué más proporciona la metáfora para

interpretar el texto? ¿De qué manera contribuye en la construcción del relato, el espacio, los personajes o los conceptos?

TEORÍA INTERACCIONISTA Y COGNITIVA

Uno de los objetivos de esta tesis es contestar las preguntas anteriores al analizar *La semana de colores* de Elena Garro. Parto de la hipótesis de que en el texto literario puede rastrearse una red de metáforas que construye, explica a los personajes y los relaciona con otros aspectos de la narración. Para analizar los cuentos de esta manera me resulta imposible tomar el concepto de metáfora como sustitución porque la teoría de la cual se obtiene restringe su análisis al nivel de la denominación y porque su objeto de estudio es el poema. Es decir, una metodología que se aproxime a la metáfora a nivel de palabra y la conciba como una pieza intercambiable por aquella que denota su significado literal sin tomar en cuenta el contexto no me parece pertinente para estudiar la narrativa. Cuando propongo que la metáfora construye una parte fundamental de la narración —los personajes—, se infiere que proporciona información nueva y que su papel portador de conocimiento es importante para la interpretación de la obra, aspecto que es desechado por la tradición clásica.

Entonces, parto de dos plateamientos medulares de la metáfora vista desde la teoría interaccionista: el objeto de análisis no será una palabra aislada sino un enunciado⁷ metafórico conformado por un *foco* (palabra tomada en sentido metafórico) y un *marco* (el resto de la frase

⁷ Estoy consciente de que ‘expresión’, ‘enunciado’, ‘oración’ y ‘frase’ tienen definiciones distintas desde un punto de vista lingüístico, sin embargo, en esta tesis utilizaré estos términos como sinónimos para referirme al nivel de análisis metafórico que no se restringe a una palabra y su sustitución por otra, sino a la(s) palabra(s) usada(s) metafóricamente y su relación con el contexto.

que completa el sentido); y la metáfora porta un valor cognoscitivo que añade nueva información sobre la obra literaria y la realidad.

El enunciado metafórico

Empezaré por definir la metáfora desde la teoría interaccionista. Para Max Black una metáfora “is a sentence or another expression in which *some* words are used metaphorically while the remainder are used nonmetaphorically” (1962: 27). Como puede notarse, a diferencia de la perspectiva de la sustitución, la metáfora se conceptualiza a nivel de enunciado sin perder de vista la individualidad de la palabra. Asimismo, para Paul Ricœur es una de las características fundamentales pues el enunciado es el portador de un sentido completo y acabado en la creación del sentido metafórico, “la metáfora atañe a la semántica de la oración antes de que se relacione con la semántica de la palabra” (1995: 62-63)⁸. Esto no implica olvidar el significado propio⁹ de las palabras, el cual funciona como identificador de la realidad, sino que resulta necesario verlas dentro de una estructura superior, la frase.

Los términos *foco* y *marco* que usa Black para explicar el funcionamiento de la metáfora se basan en los de *tenor* y *vehículo* de I. A. Richards. Me pareció más conveniente utilizar los de Black porque Richards nombra así ideas o pensamientos: el *tenor* es la idea subyacente y el *vehículo*, la idea bajo la cual se percibe la primera (Ricœur 2001: 112). Esta terminología no permite diferenciar dentro del enunciado el uso particular de una palabra en relación con el resto

⁸ Para Ricœur es evidente que el análisis de la metáfora debe circunscribirse al nivel del discurso. Basándose en Benveniste justifica su postura al decir que la frase es la unidad del discurso: “Una frase constituye un todo, que no se reduce a la suma de sus partes; el sentido inherente a ese todo se halla repartido en el conjunto de sus constitutivos” (2001: 26).

⁹ Éste es un significado potencial formado por los sentidos parciales que tiene la palabra de acuerdo a los posibles escenarios o contextos en los que puede aparecer (Ricœur 2001: 175).

del mismo. Ricœur asegura que la postura de Black define con mayor exactitud la “interacción entre el sentido indiviso del enunciado y el sentido focalizado de la palabra” (2001: 118). Por su lado, Armstrong (1992: 69) explica que “la interacción se da no entre dos ideas, cada una de las cuales tiene un significado autónomo, internamente adecuado, sino entre un término y un contexto en el que parece incongruente”. Se vuelve trabajo del lector ajustarlos para encontrar un sentido coherente.

El término al que se refiere Armstrong es el *foco* del enunciado metafórico que no encaja en el *marco* o contexto. Lo que se define como *metáfora* sería la *interacción* o *tensión* entre ambos elementos, aunque se enfoque en una palabra. “Ninguna palabra sola puede sustituir a la metáfora porque la figura no es un término aislado sino el producto de todo un contexto de interacción” (Armstrong 1992: 66). El foco puede resultar absurdo para el lector por la sencilla razón de que va contra los significados tradicionalmente conectados con el término anómalo. Por ejemplo, en *Los recuerdos del porvenir* se describe al general Francisco Rosas como sigue:

El general Francisco Rosas, jefe de la Guarnición de la plaza, andaba triste. Se paseaba por mis calles golpeándose las botas federicas con un fueite, no daba a nadie el saludo y nos miraba sin afecto como lo hacen los fuereños. Era alto y violento. Su mirada amarilla acusaba a los tigres que lo habitaban (1963: 14)¹⁰.

Antes de la última oración, que es la expresión metafórica a analizar, se describe la condición emocional del general representada por sus actitudes hacia el pueblo de Ixtepec. Es un hombre triste y violento. De la oración “Su mirada amarilla acusaba a los tigres que lo habitaban”, tomaré como foco a partir del adjetivo de su mirada, como marco el resto de la cita y la oración anterior. Es absurdo afirmar que los tigres lo habitan físicamente, es imposible. Para resolver esa incoherencia, se ponen en juego dos interpretaciones. Ricœur menciona que ocurre una tensión

¹⁰ En adelante identificaré con cursivas el foco y con subrayado el marco de cada enunciado metafórico.

entre dos interpretaciones, una literal y otra metafórica: “la interpretación metafórica presupone una interpretación literal que se autodestruye en una contradicción significativa” (1995: 63), porque si se busca comprenderla literalmente parecerá inadmisibile y, sin embargo, su autodestrucción es significativa porque el desplazamiento de un campo semántico a otro donde el término aparenta no tener sentido, resulta ser el origen de nuevas relaciones y formas de comprender una realidad por medio de otra. Esa autodestrucción guiará al lector¹¹ a extender el significado para restablecer la congruencia de la expresión metafórica tomando en cuenta los lugares comunes o creencias alrededor de esta palabra (Black 1962: 40).

Volviendo al ejemplo, la interpretación literal de la expresión es inadmisibile, sin embargo, con la finalidad de volverla coherente podría interpretarse, a raíz de lo que las palabras dicen literalmente, que la mirada amarilla se refiere a que, por un lado, sus ojos son amarillos físicamente y por otro, que el amarillo en la expresión de sus ojos tiene que ver con que ese color representa el humor colérico por medio de la bilis amarilla; esto, a su vez, se relaciona con el color de los tigres, animales salvajes conocidos por su ferocidad. Entonces el que los tigres habiten al general Rosas significa que dentro de él hay una cólera infinita que puede revelarse en su mirada.

Otra manera de comprender la metáfora enmarcada en la teoría interaccionista es la de Eva Feder Kittay, quien postula una teoría perspectivista (*perspectival theory*) basada en semántica y pragmática. Esta otra visión se erige en la idea de que la metáfora posibilita la realización lingüística del proceso cognitivo, donde el hablante usa su lengua para comprender

¹¹ Black ejemplifica la conexión que debe hacer el lector para que la metáfora sea interpretada adecuadamente con la frase ‘Man is a wolf’: “What is needed is not so much that the reader shall know the standard dictionary meaning of “wolf” —or be able to use that word in literal senses— as that he shall know what I will call the system of associated commonplaces” (1962: 40).

una experiencia o concepto (no lingüístico), e igualmente, el oyente puede entender tal representación (1987: 14). Coincide con Ricœur al decir que ni las palabras ni la expresión metafórica poseen un sentido figurado por sí mismas, sino que es a causa de las relaciones entre los significados y el contexto lo que conlleva a diversas interpretaciones. Kittay distingue entre *first-order meaning* y *second-order meaning*: “we can say that first-order meaning is what we have in mind when we ask about 'the meaning' of the word 'rock', or some concatenation of 'the meanings' of the individual words [...] A second-order meaning is obtained when features of the utterance and its context indicate to the hearer or reader that the first-order meaning of the expression is either unavailable or inappropriate” (1987: 42).

Más adelante explica que el *second-order meaning* es una función del *first-order meaning*, pues los significados iniciales deben tomarse en cuenta para lograr una adecuada interpretación y restaurar la congruencia del enunciado metafórico. Por ejemplo, en el siguiente fragmento de “Andamos huyendo Lola” se equipara la vida con un carnaval:

—¿Y qué quiere esa May? Casi no la conocemos —preguntó Lucía.
—¡No me digás eso! La conocés muy bien, niñita; ella nos lo ha contado. La vida es un carnaval, a veces nos vestimos de mendigas y a veces de vikingas. ¡Mirá que vestirse de vikinga es original! (1980: 252).

Se debe volver a los significados literales de ambas palabras para obtener la interpretación metafórica: ‘vida’ es el tiempo que transcurre desde el nacimiento de un ser hasta su muerte, y ‘carnaval’ es una fiesta popular que consiste en mascaradas, comparsas y bailes que provocan gran bullicio. Así, la vida se conceptualiza como un carnaval, primero, porque es un evento que tiene un inicio y un final; segundo y más importante, porque las personas pueden disfrazarse para actuar de una determinada manera frente a los demás y obtener algún beneficio. En el caso del cuento, esta metáfora sirve para resaltar la hipocresía de los personajes.

Puede notarse que las nomenclaturas cambian de un autor a otro, pero lo cierto es que se identifican tres constantes en sus posturas:

- El análisis de la metáfora se realiza a nivel de frase o enunciado, pues para su interpretación es necesario un contexto.
- En la expresión metafórica hay, al menos, dos partes principales: foco (*focus*) y marco (*frame*), en las que el primero es anómalo al segundo.
- En la metáfora hay una interpretación literal que es absurda, anómala o inapropiada que obliga al lector a extender su significado y buscar nuevas relaciones semánticas con la finalidad de restaurar su coherencia.

El proceso cognitivo

Para explicar los pasos de este proceso, ejemplificaré con un fragmento tomado también de *Los recuerdos del porvenir*. A punto de que Nicolás y Juan se vayan a Tetela, en una reunión de despedida, Tomás Segovia les aconseja tener cuidado con los indios y a continuación se desatan diversas opiniones negativas sobre ellos:

—¡Son tan traidores! —suspiró doña Elvira, la viuda de don Justino Montúfar.

—Todos los indios tienen la misma cara, por eso son peligrosos —agregó sonriente Tomás Segovia.

—Antes era más fácil lidiar con ellos. Nos tenían más respeto. ¡Qué diría mi pobre padre, que en paz descanse, si viera a esta indiada sublevada, él que siempre fue tan digno! —replicó doña Elvira.

—Necesitan cuerda. Ustedes no se vayan despacio. Tengan siempre la pistola en orden —insistió Segovia.

Félix, sentado en su escabel, los escuchaba impávido.

“Para nosotros, los indios, es el tiempo infinito de callar”, y guardó sus palabras. Nicolás lo miró y se movió inquieto en su silla. Le avergonzaban las palabras de los amigos de su casa.

—¡No hablen así! ¡Todos somos medio indios!

—¡Yo no tengo nada de india! —exclamó sofocada la viuda.

La violencia que sopla sobre mis piedras y mis gentes se agazapó debajo de las sillas y el aire se volvió viscoso (1963: 27-28).

Primero, el lector encuentra una anomalía —impertinencia semántica o absurdo— focalizada en el enunciado metafórico en una o varias palabras. Esta anomalía se explica porque los significados convencionales (*first-order meanings*) del marco y del foco no concuerdan. En principio, le causa sorpresa y confusión, o extrañamiento, porque el texto ofrece una nueva manera de ver la realidad representada en la literatura. El lector tiene una oportunidad para ligar ambos elementos de alguna forma: está a punto de producir una innovación semántica¹². Armstrong apunta que “el significado de un enunciado se construye a partir de las palabras que lo constituyen, pero dichos vocablos adquieren su significado sólo en virtud de su posición y uso en esa oración [...] La polisemia permite que las palabras sean empleadas en situaciones diferentes, imprevisibles, y también nos hace ampliar el significado de un vocablo” (1992: 67). Por lo anterior, puede asegurarse que una metáfora es “creada” en el momento de su interpretación porque es el lector quien puede devolverle la congruencia y con ello, su sentido.

La anomalía en la cita de Garro se reconoce cuando se lee el último enunciado: *La violencia que sopla sobre mis piedras y mis gentes se agazapó debajo de las sillas y el aire se volvió viscoso*. En este caso el foco es casi toda la oración, mientras que el marco se forma de todas las frases subrayadas que contextualizan la situación. Si no se tuviera ese marco de referencia, tal vez podría interpretarse el enunciado, pero no se sabría de quiénes se habla ni por qué el cambio de atmósfera. La oración es anómala porque hay una personificación de la

¹² Valdría la pena matizar el concepto de innovación semántica ya que puede entenderse como la creación de un término nuevo que se agrega al sistema de la lengua. Sin embargo, en este trabajo lo usaré en el sentido más reducido de hacer una reconceptualización momentánea en el instante de leer una metáfora y volverla coherente para la comprensión de la obra literaria, lo cual no impacta a la lengua, pero sí afecta la manera en que el lector aprehende la realidad.

violencia, pues se le caracteriza como capaz de soplar y moverse de una cierta manera; además, provoca un cambio en la percepción del aire.

Una vez identificada la incoherencia, el lector comienza a hacer hipótesis para configurar una interpretación que se ajuste adecuadamente al contexto del enunciado y de la obra. Para lograrlo, el texto tendrá que sugerirle nuevas relaciones entre los términos que están en juego; tales sugerencias deberán conservar un mínimo de semejanzas entre ambos campos semánticos con la finalidad de que el lector tenga las pistas suficientes. Este proceso representa un modo distinto de comprender y adquirir conocimiento al que se acostumbra con la lectura de textos muy literales. Seguramente el lector verá modificada su manera de conectar los elementos que se le presentan en un enunciado metafórico al momento de interpretarlo.

Armstrong sintetiza el proceso cognitivo de una metáfora: “leemos mediante la proyección de hipótesis acerca de las pautas globalizantes dentro de las cuales se combinan los elementos que encontramos; luego ponemos a prueba estas conjeturas, las modificamos y perfeccionamos según se requiera, tratando de hacer coincidir las piezas en las configuraciones que esperamos hallar” (1992: 70). Esta cita menciona el siguiente paso del proceso interpretativo. Ya que están listas las hipótesis y el lector ha imaginado muchas opciones posibles de significado, no queda más que comprobar cuál concuerda y resuelve mejor la anomalía para así dar creación y sentido a la metáfora.

¿Qué hipótesis podrían salir ante la incoherencia de una interpretación literal de nuestro ejemplo? Tomando en cuenta el contexto, el lector podría suponer:

1. Que existe un personaje alegórico llamado ‘violencia’ que efectivamente realiza las acciones mencionadas.

2. Que a causa de las opiniones negativas sobre los indios se percibió un cambio en el ambiente del grupo reunido; hay una situación tensa porque se ponen sobre la mesa dos puntos de vista contrarios sobre un grupo socialmente discriminado.

Aunque la primera opción puede ser válida en una obra de teatro, en este caso no queda más que desecharla. El lector tiene ya las pistas suficientes con el diálogo presentado para inclinarse por la segunda opción: en primer lugar, se dice de los indios que son traidores, peligrosos, irrespetuosos, sublevados, en pocas palabras, gente de la cual es mejor defenderse; en segundo lugar, así como se representa esta fuerza negativa contra los indios, de la misma manera se expone la visión que de sí mismo tiene Félix (el ‘criado’ indígena de la casa), condenado a callar ante tales ofensas; y en tercer lugar, Nicolás, un mestizo igual que doña Elvira y Tomás Segovia, pero que está consciente de la injusticia y equivocación de esas opiniones. Aparece la violencia justamente porque en la situación se encuentra presente un miembro del grupo social atacado, que no tiene la posibilidad de defenderse y simplemente calla. La mayoría de las frases dichas están en su contra y ocasionan que la reunión se vuelva incómoda, tensa y opresiva, lo cual puede percibirse de una mejor manera con la personificación de la violencia como un ente que acecha, que invade espacio y mentalidades, que se instala a los pies de los personajes tornando el aire irrespirable al dotarlo de consistencia, característica no inherente a él.

La innovación semántica elaborada a partir de la interpretación del enunciado metafórico enriquece la manera en que el lector se acerca a un texto literario. En principio tiene integradas ciertas suposiciones básicas con las que puede identificar y relacionar la realidad. Estas suposiciones permiten comprender e iniciar la lectura con una concepción previa del estado de cosas representadas. Una vez que confirma o desecha las posibilidades que se formó a partir de sus hipótesis y se da cuenta de que la metáfora realmente desafía su estructura de pensamiento,

verá modificada su manera de proceder ante los textos siguientes. “Las metáforas innovadoras nos retan a deponer nuestra rigidez, a ampliar los tipos de relaciones que podemos reconocer y a reavivar nuestra imaginación hacia nuevas posibilidades de combinación” (Armstrong 1992: 72).

Y más adelante Armstrong menciona:

Si las hipótesis que generamos para interpretar un texto reflejan necesariamente nuestras convicciones fundamentales acerca del mundo, entonces nuestras experiencias al formular conjeturas acerca del significado de los textos pueden surtir efecto y producir cambios en las suposiciones con las que comenzamos [...] Si las metáforas nuevas pueden cambiar nuestras maneras de pensar acerca del mundo, esto se debe en último término a que la exigencia de formular hipótesis inusuales, sin precedentes, para interpretarlas puede hacernos reconsiderar las creencias básicas que por lo regular guían nuestras interpretaciones (1992: 73).

Por esta razón, resulta evidente que después de cada lectura se adquieren nuevas estrategias de interpretación y comprensión de la obra literaria; se agiliza la manera en que el lector hace hipótesis acerca de lo que el texto propone por medio de metáforas.

Para efectos de este trabajo, me pareció fundamental señalar la importancia que tiene la interpretación de la metáfora dentro del proceso cognitivo porque, como había mencionado antes, hay posturas teóricas sobre ella que no aceptan su función como portadora de significado nuevo para la obra literaria y sólo toman en cuenta su papel ornamental y sintetizador de imágenes, es decir, su función estética. Con el análisis de los cuentos pretendo mostrar cómo el lenguaje metafórico construye a los personajes infantiles, no sólo físicamente sino psicológicamente, así como la percepción que de ellos genera una mirada externa, bien puede ser un narrador en tercera persona con focalización cero u otros personajes envueltos en la trama. Entonces la metodología consistirá en recabar todas las metáforas, entre otros elementos de la narración como la voz narrativa, el punto de vista y las descripciones del espacio, para conformar una interpretación basada en suposiciones primarias, y después sumar la información nueva que restaura la coherencia del lenguaje metafórico, pues como dije en un ejemplo del apartado anterior, hay

sutilezas, detalles, que se pierden cuando todo se dice literalmente. Cabe mencionar que mis interpretaciones se sujetarán a los límites que el propio texto imponga, para que de esta manera el contexto de la metáfora esté circunscrito a los elementos que cada cuento proporcione.

LA NARRACIÓN METAFÓRICA

Después de haber expuesto el concepto de metáfora con el que fundamentaré mi análisis sobre los modos de construcción de personajes y trama de los cuentos, es momento de hablar acerca de la narración¹³ metafórica. En el proceso de creación textual, la metáfora generalmente forma parte de cualquier texto literario. Aunque en muchas ocasiones el autor puede prescindir de ella, usarla brinda, además de gran valor estético, otra manera de ver las situaciones al relacionar dos ámbitos semánticos distintos y producir un sentido nuevo que sintetiza rasgos anteriormente percibidos como incompatibles¹⁴.

La metáfora en la narración rompe la isotopía¹⁵ que el texto se había encargado de conformar. Pimentel llama isotopía primaria a la que se forma con el contexto concreto, mientras que el enunciado metafórico constituye otra isotopía acorde con su propio significado. El choque entre ambas ocasiona una tercera isotopía —metafórica— resultado de la búsqueda de sentido de dos campos semánticos diferentes. Como se recordará, Black lo llamaba tensión significativa, de

¹³ Si hablo de narración, me refiero a todos sus elementos: la fabula y dentro de ella, el narrador, los acontecimientos, los personajes, el tiempo y el espacio (Mieke Bal 1990:19). Sin embargo, como ya he dicho, me centraré en analizar cómo la metáfora interactúa con estos elementos para construir a las niñas como personajes de un cuento con elementos sobrenaturales.

¹⁴ Si se recuerda el concepto de metáfora propuesto, ésta introduce un elemento incongruente o anómalo al enunciado en el que se inserta, provocando sorpresa en el lector, y una búsqueda interpretativa inmediata para restaurar la coherencia.

¹⁵ Isotopía es la coherencia semántica “producto de una redundancia de semas o unidades mínimas de significado compatibles y del mismo grado de generalidad” (Pimentel 2001: 84), que establece el contexto principal del texto.

la cual la metáfora es producto y origen. Entre ambas isotopías puede encontrarse una zona de coposición de semas que ayuda a identificar el sentido metafórico del enunciado.

La metáfora puede usarse al interior de la narración en descripciones o en la exposición de acontecimientos, así como a un nivel discursivo en el que se unen metafóricamente fragmentos distantes entre sí.

Respecto de la descripción, lo importante es indicar que las palabras tienen un poder visual y analítico, pues a través del detalle o de la enumeración de las partes de un objeto se obtiene una imagen del mismo en un despliegue sintagmático. La descripción es al mismo tiempo un *ver-sintético* y un *conocer-analítico* (Pimentel 1987: 45-46). Siguiendo esta idea se intuye que hay un ir y venir entre el detalle y el todo, entre lo particular y lo general. Esto crea un ritmo en la narración, pero también funciona como un elemento constructor del objeto respecto del referente en cuestión. Los semas de las palabras son la base de la jerarquización de información. A partir de ellos se efectúa la descomposición conceptual y se elige de qué manera se organizará la descripción y cómo se quiere guiar la mirada del lector.

La jerarquización interna de la información se relaciona al mismo tiempo con un modelo extratextual, como un discurso oficial, una disciplina o un arte. Esto le da cohesión a la descripción porque crea un entramado de relaciones dentro del objeto así como de éste con otros aspectos referenciales de la realidad y de la narración.

Una de las operaciones más relevantes para estructurar una descripción, y en general el significado narrativo metafórico en literatura, es la reiteración. Menciona Pimentel que “los elementos fuertes de la jerarquización interna, especialmente el tema descriptivo, la deixis referencial, las visiones de conjunto y los puntos de referencia locales a partir de los cuales se organiza el texto, tienden a una REITERACIÓN” (1987: 51). Ésta tiene como función estructurar,

puntualizar y reforzar ciertos aspectos dentro de la narración para conformar la idea total del texto. Por ejemplo, en “La semana de colores” es recurrente la mención de los ojos secos y negros de don Flor: “La niñas miraron sus ojos secos y alertas, su cara tendida hacia unos ruidos que ellas no escuchaban [...] Don Flor se echó a reír. Se volvió a verlas con sus ojos brillantes en donde bailaban chispas secas [...] Don Flor se inclinó sobre ellas y las miró con sus ojos negros y secos. *Adentro de ellos había lagos sangrientos y piedras oscuras*” (1964: 69, 72, 73). Las constantes menciones de esos adjetivos ocurren después de que él dice que en los ojos de las niñas hay mucha agua y que entre ellos “hay toda el agua del mundo” (1964: 68). La incoherencia en las características de los ojos radica en que por naturaleza los ojos no están secos ni son completamente negros ni mucho menos hay lagos sangrientos y piedras oscuras. Para restaurar la anomalía yo propondría como hipótesis que por medio de los ojos, de la mirada, don Flor les muestra el lado oscuro del mundo, en este caso, los vicios. Lo que la descripción construye es una contradicción entre dos polos de la vida representados en las niñas y en don Flor: uno acuoso, inocente, vital, puro; otro seco, corrompido, violento, peligroso.

Como demuestra el ejemplo anterior, por un lado, las reiteraciones descriptivas metafóricas ayudan a consolidar una imagen del personaje y lo que se quiere resaltar de él; por otro, nunca funcionan aisladas y, por lo tanto, se entretajan con otras descripciones o concuerdan a un nivel metafórico con el discurso del personaje o del narrador. Por ello también resulta productivo para el análisis de los cuentos la identificación de configuraciones narrativas metafóricas.

En este sentido, se infiere que la metáfora está lingüísticamente presente en el texto y también a nivel de construcción. Para este trabajo me interesó retomar de Pimentel el concepto de configuración descriptiva metafórica, definido como estructuras pequeñas dentro de un sistema

descriptivo que tienen una organización similar y que se repiten “como un arreglo de elementos local y particular que produce una especie de *‘figura’ semántica*, y que no se reconoce como tal mientras no se repita en algún otro punto del texto” (1987: 59); pero voy a considerar la interacción metafórica también entre fragmentos textuales, pues entre ellos se crean relaciones significativas de oposición o complementación que proporcionan otros elementos para la interpretación.

Por esta razón, fue importante aclarar en el apartado anterior que la metáfora se expande al enunciado porque me permitió dejar de concebirla como un proceso de sustitución (palabra por palabra) para verla como un juego discursivo en el que intervienen las palabras, sus sentidos y además, el contexto en el que se insertan, cultural y textualmente hablando.

La pieza fundamental de las configuraciones narrativas metafóricas también es la redundancia. Ésta le permite al lector identificar las estructuras y las metáforas que se repiten después de haber leído la primera y, con ello, hacer una abstracción del acomodo particular presente entre ambas. Por lo anterior, resulta de gran importancia conectar las secuencias narrativas construidas de manera similar, aunque no estén contiguas dentro del texto porque “son generadoras de importantes significados narrativos que, con frecuencia, permiten las más variadas articulaciones ideológicas y simbólicas en un texto narrativo” (Pimentel 2001: 73).

La autora resume la dinámica entre las configuraciones descriptivas y la metáfora de la siguiente manera:

Si recordamos que la metáfora es un fenómeno semántico que abarca los niveles abstracto y figurativo de la significación en una sola operación discursiva, los dos objetos descritos mantendrán una relación disyuntiva en el nivel concreto de la significación, mientras que en el nivel abstracto, el patrón semántico, que interrelaciona ciertos rasgos abstractos en la significación de los objetos descritos, constituirá el disparadero de la articulación metafórica entre dos secuencias narrativas, separadas por una distancia textual más o menos considerable. La configuración descriptiva opera así como punto de articulación metafórica que no sólo constituye

una abolición de la distancia textual a la que obliga una lectura secuencial, sino que propone nuevas formas de lectura —“telescópicas”; las llamaría yo— en las que la articulación metafórica genera una secuencia paranarrativa ausente de la superficie secuencial del texto (2012: 236).

El hecho de que dos objetos sin relación (o dos secuencias metafóricas repetidas) estén descritos de manera similar, que sigan el mismo patrón semántico, implica que se entretrejen ciertos rasgos de ambos para construir un sentido metafórico. Analizar un texto desde sus configuraciones narrativas metafóricas permite realizar una lectura a saltitos, de una forma constructiva más que secuencial. De esta manera pueden asociarse secuencias narrativas por su similitud, no por su contigüidad (2012: 233).

Me parece que también ayudan a localizar nudos simbólicos importantes para la interpretación final de los cuentos, pues así se descubre el entramado de significaciones centradas en puntos específicos de la temática narrativa. En el caso de *La semana de colores*, los personajes de Evita y Leli viven una etapa en la que se descubre, se aprende, se enfrenta lo desconocido, se adquieren conceptos y se conforma la personalidad, por ello, las descripciones, secuencias y acontecimientos metafóricos se centran en las percepciones de las niñas sobre la religión, el tiempo, el espacio, el cuerpo (propio y ajeno), la vida y la muerte, lo bueno y lo malo, etcétera.

En consecuencia, mi análisis tomará en cuenta tanto los enunciados metafóricos que estén dentro de una configuración descriptiva, porque seguramente de ellos se obtengan matices significativos respecto del cuento en su totalidad; así como las configuraciones presentes en varias secuencias narrativas articuladas metafóricamente. Podría decirse que el primero se refiere a un nivel lingüístico y el segundo a un nivel discursivo.

A continuación contextualizo la primera compilación de cuentos de Elena Garro y sus características principales, como la presencia de personajes femeninos, adultos e infantiles, el papel de la imaginación y la evidente oposición de mundos que estos personajes representan,

como la vida infantil *vs.* la adulta, la visión mágica indígena *vs.* la racional, el mundo interior *vs.* el exterior, etcétera, para después continuar con el análisis metafórico de los seis cuentos que tienen como personajes infantiles a Leli y a Eva.

CAPÍTULO II. DESCRIPCIÓN Y CONFIGURACIÓN METAFÓRICA EN LOS PERSONAJES DE LELI Y EVA

ELENA GARRO Y SUS DÍAS DE COLORES

Elena Delfina Garro Navarro nació en la ciudad de Puebla el 11 de diciembre de 1916. Gran parte de su infancia transcurrió en Iguala, Guerrero. Además de estudiar la carrera en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, realizó estudios en danza y teatro. Fue coreógrafa y actriz en el Teatro de la Universidad cuando se encontraba como director Julio Bracho. En 1937 contrajo matrimonio con Octavio Paz. Debido a las actividades diplomáticas de éste, Elena Garro vivió en Estados Unidos, Europa y Japón, donde conoció a grandes artistas como André Breton, Pablo Picasso, Albert Camus y Simone de Beauvoir; también pudo relacionarse con Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, César Vallejo y Silvina Ocampo.

A partir de uno de sus regresos a México en los años cuarenta, Elena Garro publicó en periódicos y revistas como *La Palabra* y *El Hombre*, *México en la Cultura* y *Revista de la Universidad de México*. Se sabe que durante sus estancias en el extranjero, Elena Garro escribía sus obras, pero no las publicaba inmediatamente. Fue hasta 1958 que se dio a conocer como escritora con *Un hogar sólido y otras piezas en un acto*, de las que tres de sus obras de teatro ya habían sido representadas por el grupo “Poesía en voz alta”¹⁶. En 1963 sobresalió como narradora al publicar *Los recuerdos del porvenir*¹⁷, novela ganadora del premio Xavier Villaurrutia. Su primer libro de cuentos, *La semana de colores*, fue publicado por la Universidad Veracruzana en 1964. Esta primera edición la integran 11 cuentos: “La culpa es de los tlaxcaltecas”, “El zapaterito de Guanajuato”, “¿Qué hora es...?”, “La semana de colores”, “El día que fuimos

¹⁶ En 1957 representaron “Un hogar sólido”, “Andarse entre las ramas” y “Los pilares de doña Blanca”.

¹⁷ Escrita en 1953.

perros”, “Antes de la Guerra de Troya”, “El robo de Tiztla”, “El Duende”, “El anillo” “Perfecto Luna” y “El árbol”. En 1989, Grijalbo realizó una segunda edición extendida con dos narraciones: “Era Mercurio” y “Nuestras vidas son los ríos”. En ese año la misma editorial publicó el libro bajo el nombre del primer cuento, *La culpa es de los tlaxcaltecas* (Rodríguez Torres 2005: 7). Hubo tres ediciones posteriores de *La semana de colores*: una publicada por Porrúa; otra del Fondo de Cultura Económica que reúne los tres volúmenes de cuentos *Andamos huyendo Lola*, *La semana de colores* y *El accidente y otros cuentos inéditos*, ambas del 2006; y la última, publicada con motivo del centenario de su nacimiento, fue realizada por Alfaguara en 2016. Además de narradora y dramaturga, también escribió guiones cinematográficos, como *Las Señoritas Vivanco* y *Solo de noche vienes*.

En *La semana de colores* la autora contrapone dos universos clasificados en al menos tres temáticas predominantes. En primer lugar, los cuentos que enfrentan el mundo indígena representado por los herederos directos de esa tradición —aunque igualmente mestizos—, como el primo marido de Laura, las personas de servicio de la casa de Leli y Eva, y Luisa, contra el mundo colonizado moderno representado por Pablo, los padres de Leli y Eva, y Martha. En segundo lugar, considero que en el amor como tema narrativo, se opone la imagen de la mujer tradicional contra aquella que decide de acuerdo a su deseo y convicción, y que con fortaleza afronta las consecuencias de su determinación. Y, por último, hay textos con temática infantil —cuando los personajes principales son Leli y Eva— en los que se confronta el universo de las niñas, desde una perspectiva cargada de imaginación, juego y aprendizaje, con el universo del adulto, guiado por raciocinio, el crimen, el pecado y la violencia.

Por supuesto, los temas que menciono no son tratados solamente en un grupo determinado de cuentos. Se identifica una inclinación a uno u otro, pero la mayoría de los textos de alguna

manera tocan las tres temáticas¹⁸. Por ejemplo, en el caso de los cuentos con temática infantil, Eva y Leli se ven influidas constantemente por la visión del mundo indígena, además de la que reciben de sus padres a través de la literatura, la filosofía y los textos budistas.

Lo que tienen en común todos los cuentos, aparte de la oposición a la que me referí antes, es la confrontación del orden natural con sucesos sobrenaturales. Para Elena Garro la imaginación presente en cada uno es fundamental: “yo creo que la imaginación es un poder para llegar a la verdad, porque la mentira es muy aburrida, en cambio la imaginación es exacta y es lindísima” (Rosas Lopátegui 1991: 55) y las niñas configuran la máquina imaginativa más potente en la narración. Por medio del lenguaje metafórico y de su interacción con lo sobrenatural, Elena Garro dota de una atmósfera especial las narraciones. Las descripciones del espacio, de las sensaciones, de los conceptos, de los mismos personajes, funcionan como herramientas que ayudan al lector a realizar una interpretación más completa sobre la metáfora y lo sobrenatural. Ambos aspectos —la metáfora concebida como un juego del lenguaje dentro del discurso y lo imposible o sobrenatural como un elemento en constante confrontación con la realidad— construyen a los personajes, incluso si describen el espacio o el tiempo: en los textos de Garro es difícil separar al personaje de sus percepciones y de cómo modifican su entorno.

EL DISCURSO INFANTIL Y LA METÁFORA

No podría decirse que los cuentos con personajes infantiles en *La semana de colores* se dirijan a un público infantil, especialmente por el tratamiento de los temas que representan, como la

¹⁸ Cabe resaltar también que estas oposiciones se desarrollan dentro de un universo de lo femenino, pues la mayoría de los cuentos son narrados desde la perspectiva de mujeres, personajes que muestran su punto de vista a partir de las circunstancias que las definen: edad, estrato social y preocupación inmediata.

violencia, la muerte o el aspecto sexual. La autora muestra estas historias de una manera cruda y al mismo tiempo velada por el lenguaje que utilizan los narradores.

Los personajes infantiles de los seis cuentos analizados en esta tesis, Leli y Eva, no se caracterizan por ser niñas débiles, protegidas o imbuidas en su mundo de juegos apartado de la esfera adulta. Muy al contrario, ellas observan, se cuestionan, se atreven a configurar su propia visión de ese mundo al que no tienen acceso tan fácilmente porque sus padres las apartan del conocimiento, el dolor y la responsabilidad que conlleva integrarse a él.

Eva y Leli se perfilan como personajes activos. “No importa que la trama sea real o predomine el perfil de la fantasía o del símbolo, en cualquier caso, *el niño en su hacer va describiendo su ser*” (Gómez del Manzano 1987: 55). Por ello, en su construcción como personajes literarios resulta fundamental enfocarse en el discurso que proyectan y también el discurso que apoya su punto de vista —cuando se trata de un narrador con focalización interna—, pues las voces narrativas en primera o tercera persona siempre utilizan la metáfora con dos funciones distintas: por un lado, como una herramienta de la imaginación para comprender el entorno, y, por otro, como un velo que aminora la gravedad de los sucesos a los que se enfrentan Eva y Leli, pero que al final las hace tomar conciencia.

La curiosidad las conduce a introducirse en ese mundo desconocido, lleno de peligros. Su manera de interactuar con él y de comprenderlo estará permeado de su propia manera de percibir, totalmente distinta a la de un adulto, “entran al mundo de los adultos pertrechadas con la imaginación como defensa” (Gutiérrez de Velasco 1992: 25). Elena Garro representó a la perfección la perspectiva infantil porque lo hace desde sus recuerdos, desde sus propias preguntas sobre el mundo, y de nunca dejar de cuestionar la realidad: tener la mente abierta y limpia como la de un niño. En la infancia la palabra clave es descubrir, por ello el trabajo cognitivo de la

metáfora es fundamental para acercarse a este proceso, pues ayuda a comprender lo incomprensible o lo desconocido; como menciona Armstrong, “sólo podemos interpretar lo no familiar mediante su inserción en lo familiar; pero [...] también debemos modificar lo que ya sabemos con el fin de explicar lo nuevo y lo extraño” (1992: 72). Por esta razón, conceptos como la muerte, la violencia y el tiempo, dentro de los cuentos se abordan a través de la metáfora pues los personajes infantiles están aprendiendo a vivir en el mundo. Además de describir al personaje a nivel ideológico, las metáforas agregan información sobre el relato en general por medio de las caracterizaciones del entorno, los cuerpos y los sucesos. Es decir, el uso de metáforas brinda elementos para interpretar y conocer de una forma distinta la temática presentada en los textos, lo que además de enriquecer las imágenes verbales (lo ornamental), también beneficia el plano del significado. El trabajo o ejercicio cognitivo al que me referí antes puede observarse de dos maneras: la primera a través del discurso del personaje infantil cuando construye y experimenta el mundo para comprenderlo desde su propia perspectiva; la segunda, vista desde el nivel narrativo del texto, en el que la metáfora, además de ser finalizada por medio de la interpretación del lector, se convierte en un elemento fundamental en la comprensión y construcción del relato.

En particular, la manera de actuar de Leli y Eva en los cuentos se vuelve un camino hacia el conocimiento: “lo que realmente importa de estos personajes es la búsqueda de la personalidad en la que están embarcados, los modos con los que son capaces de remontar situaciones y ambientes, los porqués de los modos y funcionamientos de las cosas, del yo, del mundo que les rodea” (Gómez del Manzano 1987: 65). Actitudes que el lector identifica a cada momento, si hay algo que sobresale es la curiosidad de las niñas por conocer los mecanismos de su entorno.

Respecto del narrador de los cuentos con personajes infantiles en *La semana de colores*, generalmente se presenta o como primera persona o en tercera con focalización interna, como ya

mencioné. Este último tipo de narrador restringe su libertad para seleccionar la información narrativa que surge de acuerdo a las limitaciones cognoscitivas perceptuales y espaciotemporales de los personajes. En el caso de los cuentos que analizo, la focalización se hace consonante a Leli y Eva, es decir, el narrador se vuelve transparente, un mero vehículo de su visión de mundo, “no es que [...] le ceda la palabra al personaje focal y así podamos acceder directamente a la perspectiva figural; no, es el narrador quien sigue narrando y, sin embargo, la deixis de referencia espacial, temporal, cognitiva, perceptual, afectiva, estilística e ideológica, es la del personaje” (Pimentel 1998: 99, 105, 106).

Hay dos casos mixtos, “El día que fuimos perros” y “El robo de Tiztla”, ya que comienzan por un narrador y cambian a otro¹⁹. Esto es importante mencionar en cada caso porque la voz narrativa apoya el punto de vista de las niñas, sin adoptar una postura objetiva de los hechos. En este sentido, el discurso infantil no se ve desde una perspectiva adulta racional que justifica y juzga su manera de concebir el mundo como no válida por estar permeada de imaginación. Elena Garro muestra la cosmovisión infantil como si estuviera culturalmente normalizada, una voz tomada en cuenta, otra forma de comprender la existencia. Cabe notar que pareciera que cuando la narración no se centra en las percepciones de los personajes infantiles, como en el “El robo de Tiztla”, el lenguaje metafórico disminuye drásticamente en comparación con los otros relatos, pues la parte narrada por la voz con focalización cero se enfoca en los sucesos del aparente robo. Lo anterior me hace reflexionar que al no centrarse en percepciones de los personajes infantiles o en su configuración física, la metáfora se usa menos.

¹⁹ En el primero inicia con primera persona plural, cambia a tercera con focalización interna y termina con la misma voz del comienzo; el segundo abre con un narrador en tercera persona con focalización cero y cierra con uno en primera persona.

Cuando Eva y Leli describen su entorno utilizan frases metafóricas. Constantemente conceptualizan entidades abstractas con características físicas, lo cual a nivel cognitivo implica una manera de comprender eso que no pueden ver, tocar o escuchar, aquello que es difícil entender en una etapa temprana de la vida, por ejemplo, el tiempo o la muerte. Y al mismo tiempo, el uso recurrente de metáforas proporciona al lector herramientas para configurar ideológicamente a los personajes a partir de las descripciones, pues le permite acercarse a su proceso de concepción de mundo.

En “El día que fuimos perros”, por ejemplo, el discurso metafórico en cuanto a la idea de tiempo está directamente relacionado con el estado anímico de las niñas. Haberse quedado solas en casa provoca que piensen sobre su posición en su familia; notan que pertenecen a una esfera distinta a la adulta al encontrarse sin una figura autoritaria.

¿Qué podíamos hacer con los arcos, las ventanas, las puertas y los muebles? El día se volvió sólido, el cielo violeta se cargó de papelones oscuros y el miedo se instaló en los pilares y las plantas. En silencio deambulamos por la casa y vimos nuestros pelos convertirse en harapos. No teníamos nada que hacer, ni nadie a quién preguntarle qué hacer (1964: 76).

La primera oración metafórica tiene como foco las características y acciones que una entidad intocable y abstracta no tiene literalmente: los días no son *sólidos* pues su significado literal lo define como una forma de medir el tiempo o de nombrar una parte del mismo; el cielo no *se colgó* papeles oscuros para cambiar su tonalidad pues su color muta de acuerdo a modificaciones atmosféricas; y el miedo no *se instala* en los pilares y plantas porque no tiene cuerpo. Estas metáforas intentan mostrar que el estado anímico de las niñas se plasma en su espacio y en su cuerpo. Se oscurece su entorno, su cabello se vuelve telas rotas y sucias dando la imagen casi de indigentes porque tienen miedo de estar a cargo de algo tan grande y de que nadie sea una guía

para sus vidas. Debido a que nadie se responsabiliza de ellas ni del mundo material que las rodea, deambulan por la casa.

En general, el lenguaje metafórico utilizado tanto en el discurso de los personajes infantiles, en el del narrador que apoya el punto de vista de las niñas, como en el discurso que conforma el mundo opuesto al infantil, da la posibilidad de configurar al personaje de Leli y Eva en relación con su entorno y la problemática particular que se presenta en el cuento. De esta manera, es posible aproximarse a su concepción del tiempo, la violencia, la muerte y la identidad, a su diferenciación de la esfera adulta, a los modos particulares de comprender las dinámicas de la vida o de quedarse atónitas ante lo que queda fuera de su horizonte de conocimiento; y también ver, al igual que Elena Garro lo hacía, que la imaginación y la infancia son una forma de acercarse a la verdad, incluso si se acostumbra a subestimar la mirada de un niño y la creatividad que implica el acto de imaginar.

LA VOZ DE EVA ERA LA MÍA: ANÁLISIS METAFÓRICO

Mencioné en el apartado anterior que los cuentos de *La semana de colores* podrían clasificarse en tres temáticas de acuerdo al tipo de personaje que participaba en la narración: la infantil, la amorosa y la indígena. En este trabajo, analizo los que se encuentran en el primer tema, que a su vez, dividí en tres categorías tomando en cuenta el concepto que Leli y Eva están integrando a su aprendizaje o circunstancias en las que se ven envueltas sin poder controlar:

1. El tiempo: “La semana de colores”
2. La violencia: “El día que fuimos perros”, “El robo de Tiztla” y “El Duende”
3. La muerte: “Antes de la Guerra de Troya” y “Nuestras vidas son los ríos”

Para el análisis del lenguaje metafórico me centraré en enunciados y resaltaré en cursivas el foco de la metáfora. También pondré especial atención en el narrador, pues puede diferenciarse la voz infantil de la voz de un narrador con focalización interna que respalda el punto de vista de las niñas, pero que su cambio agrega ciertos matices de interpretación total del texto. Y, por último, consideraré el modo en que esas metáforas construyen en la oposición entre el discurso infantil y el adulto para obtener una primera lectura del relato que se completará más adelante con el análisis de lo sobrenatural en el tercer capítulo.

Tiempo. La semana junta era como el arcoíris y salía sin que lloviera

El primer cuento que analizaré es quizá uno de los más conocidos de Elena Garro después de “La culpa es de los tlaxcaltecas”. “La semana de colores”, texto que da nombre al libro que me ocupa en esta tesis, es uno de los más complejos debido a las relaciones metafóricas y simbólicas, además del sincretismo entre la cosmovisión indígena y católica.

A nivel metafórico, Garro contrapone dos ámbitos, de la misma manera que en los demás cuentos con temática infantil: el mundo de las niñas dentro de casa, un espacio protegido, familiar, racional, que representa el orden, la armonía y el equilibrio; contra el mundo de los adultos, exterior, lleno de peligros, irracional, que representa el desorden, la discordia y la inestabilidad. El personaje que pertenece al primer mundo es Antonio, el padre de Eva y Leli; don Flor obviamente es su antagonista; mientras que Leli, Eva, Candelaria y Rutilio se encuentran en un limbo, pues aunque creen en la visión de don Flor, permanecen alejados de su mundo. Conforme avanza la historia, el protagonismo de las niñas va cediendo lugar a don Flor,

puesto que él y su cosmovisión las deja aterradas; representa todo aquello que Eva y Leli no comprenden todavía.

La oposición parte de la metaforización del tiempo, de la semana y de los días. Para las niñas resulta muy práctica, visual y comprensible la manera de concebir el tiempo desde la perspectiva de don Flor²⁰. Resulta más fácil entender si se adjudican características concretas a los días. Por eso, cuando Leli y Eva escuchan los chismes sobre don Flor comienzan a describir los días de manera metafórica, caracterizando positivamente los que les agradan y negativamente los que no:

Los viernes morados y silenciosos llenaban a la casa de grietas [...] eran días llenos de sed. Por las noches el ruido de los muros quebrados no las dejaba dormir [...] Había días mejores para morir. El martes era delgadito y transparente. Si morían en martes, verían a través de sus paredes de papel de china los otros días, los de adelante y los de atrás. Si morían en jueves, se quedarían en un disco dorado dando vueltas como en los “caballitos” y verían desde lejos a todos los días. (1964: 65).

Puede advertirse que las oraciones son incoherentes si se interpretan con su sentido literal. Sin embargo, cuando se estudian desde otro sentido tomando en cuenta el contexto, puede concluirse que la metáfora sirve cognoscitivamente a las niñas para comprender el tiempo. Los viernes no les gustan, por lo tanto, para ellas son silenciosos y tan secos que afectan la casa al agrietar las paredes y perturbar su sueño durante la noche. En cambio, los martes son finos como un papel de china; las niñas los viven con suavidad y pueden ver a través de ellos, es decir, probablemente entenderlos; los jueves, por su parte, al menos parecen divertidos, como disco que gira igual que un juego mecánico.

El tiempo del que hablan las niñas representa su tiempo interno. Su estado de ánimo influye en la consecución de los días e impacta también el espacio que habitan los personajes. La

²⁰ No es sino hasta que se lee un texto de este tipo o hasta que un niño pregunta ‘qué es un día’ o ‘qué es el viernes’ que a un adulto no se le ocurre pensar cómo entendió un concepto tan abstracto como el tiempo cuando era niño.

imaginación y su propio contexto componen su proceso de aprendizaje reflejado en la descripción metafórica del tiempo.

Una prueba de que Eva y Leli no siguen el tiempo cronológico se expone en el siguiente fragmento dicho por el narrador con focalización interna: “Las semanas no se sucedían en el orden que creía su padre. Podían suceder tres domingos juntos o cuatro lunes seguidos. Podía suceder también lunes, martes, miércoles, jueves, viernes, sábado y domingo: pero era una casualidad. ¡Una verdadera casualidad! Era mucho más probable que del lunes saltáramos bruscamente al viernes y del viernes regresáramos al martes” (1964: 64). Se observa que la voz narrativa no sólo apoya el punto de vista de los personajes de Eva y Leli, sino que se incluye en ese universo a través de los verbos *saltáramos* y *regresáramos* y, por lo tanto, lo inserta en un rango de verosimilitud mayor.

Su papá se encarga de mostrarles el orden de los días, la racionalidad del tiempo, definido como la duración y sucesión de las cosas, los seres y los acontecimientos establecidos en una línea dividida en pasado, presente y futuro: “Eso dice el calendario de la guitarrita porque eso debe decir. Hay un orden, y los días son una parte de ese orden” (1964: 65). Las niñas, en cambio, creen en una disposición distinta de los días basada en su percepción. Poco a poco el lector se da cuenta de que para ellas cobra mayor coherencia una cosmovisión externa a la que se maneja oficialmente en su casa, la de don Flor.

Ellas escapaban constantemente a la casa de este brujo para observar su cotidianidad y para saber qué día de la semana seguiría:

Todos los días eran de distinto color. A veces la semana estaba incompleta y don Flor platicaba sólo con el Miércoles y el Domingo. A veces estaba cuatro veces seguidas con el Lunes [...] *Los Días se sentaban en ruedo sobre unos petates. La semana junta era como el arco iris y salía sin que lloviera. Una tarde don Flor se acercó al Jueves, que tejía un ixtle blanco y le puso en la punta de la trenza negra una flor naranja de nopal. La flor era del color de su vestido* (1964: 66).

A partir de este fragmento, las metáforas van uniéndose, desde caracterizar los días con colores o con aspectos concretos incoherentes a su esencia, hasta nombrar a siete mujeres²¹ como cada día de la semana y adjudicarles un vicio, una virtud, así como objetos que las representan²². Conforme avanza la lectura, pueden identificarse elementos en la cosmovisión representada por don Flor que provienen del sincretismo entre las visiones religiosas indígenas y católicas del tiempo, sin embargo, no me enfoco en una interpretación mitológica del mismo.

Poco antes del encuentro de las niñas con don Flor el narrador hace referencia al círculo, como una especie de hipnosis de la que son presas Eva y Leli; ellas notaron que el brujo se encontraba solo: “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” (1964: 67). Esta parte del cuento permite observar cómo las niñas son empujadas por su deseo de conocer lo prohibido. Incluso si parece peligroso, ellas corren de su paraíso familiar a la casa del brujo para saber, para satisfacer su curiosidad. Cuando tocan el zaguán, don Flor las invita a pasar. Debido a la intriga que le ocasiona su visita, las observa y describe como “Pelo hembra [...] ojo macho [...] Hay mucha agua, mucha agua en sus ojos [...] Entre ustedes y yo hay toda el agua del mundo” (1964: 68). Estas metáforas centradas en las niñas, y más adelante en don Flor, inician la división descriptiva que propuse al principio: hay dos mundos, el hogareño, seguro y ordenado, el paraíso de Eva y Leli; y el mundo exterior, peligroso y caótico. Por una parte, los adjetivos *hembra* y *macho*, aunque parezcan incoherentes, responden a una interpretación que muestra la actitud de las niñas ante la vida. Son frágiles y finas, su cabello

²¹ Hasta este momento del relato, se sabe que son mujeres por la referencia a la trenza y al uso de vestido de Jueves.

²² Domingo: rojo, lujuria y largueza; Sábado: rosa, pereza y castidad; Viernes: morado, orgullo y diligencia; Jueves, naranja, cólera y modestia; Miércoles: verde, envidia y paciencia; Martes: amarillo, avaricia y abstinencia; Lunes: azul, gula y humildad.

rubio y delgado (femenino) las hace ver vulnerables; sin embargo, sus ojos son atrevidos, fuertes, con iniciativa, no tienen miedo de satisfacer su curiosidad para conocer el mundo.

Las siguientes frases metafóricas involucran el agua. Este elemento simboliza la vida, la limpieza y la fertilidad; por ello, los ojos de las hermanas se describen llenos de agua porque están vivas, metafóricamente hay pureza en ellos. El agua las divide de don Flor, ellas portan la vida, y él, el pecado y la muerte. En este sentido, resulta comprensible la focalización en las palabras y los ojos secos del hombre con el pelo a la Bob. Él es el mensajero de los peligros del mundo exterior; a través de sus ojos ellas pueden ver a un ser sin alma, aquél que les muestra la realidad humana: “La Semana se fue a la feria de Teloloapan. Aquí sólo queda el centro de los días —respondió don Flor mirándolas con sus ojos vidriosos que olían a alcohol” (1964: 68-69).

Las metáforas de los ojos acuosos de Eva y Leli contra los ojos sin vida de don Flor y sus palabras continúan en todo el cuento. Durante el recorrido por la casa el narrador describe los ojos de las siguientes maneras: “Las niñas miraron sus ojos secos y alertas [...] Don Flor se echó a reír. Se volvió a verlas con sus ojos brillantes en donde bailaban chispas secas” (1964: 69, 72). La sequedad implica ausencia de agua; si en un primer momento se restaura la coherencia al interpretar que metafóricamente este elemento significa la vida, entonces los ojos secos de don Flor dan la primera pista para pensar el verdadero estado del brujo. Por otro lado, la focalización en la caracterización de las palabras también es relevante en mi análisis; hay que recordar la palabra transmite un mensaje, cualquier adjetivo que la califique modifica el tipo, su intención y la manera en que será recibido:

Sus palabras cayeron jadeantes sobre las cabezas rubias de las niñas. Andaban cerca de las fauces de un animal desconocido, de aliento tan caliente como la tarde [...] Cada palabra de don Flor olía a alcohol y salía agrandada de su boca [...] Su risa les llegó oliendo a alcohol. Ellas lo oían sin entenderlo [...] La violencia de sus palabras dichas en voz baja hicieron parpadear a los amarillos de las paredes (1964: 70-72).

Interpretando desde el contexto se concluye que esas palabras implican una intención: revelan los peligros del mundo y los vicios del hombre que no pueden sujetarse por nada; proceden de un hombre descrito como un animal, un ser irracional desconocido porque no pertenece al horizonte cognoscitivo de Leli y Eva, a la esfera de protección en la que viven en casa con sus padres y personas de servicio. El alcohol se postula como otro rasgo de corrupción y sin embargo, la voz popular dice que ‘los niños y los borrachos siempre dicen la verdad’. Así, las palabras de don Flor impactan el entorno de las niñas a nivel psicológico y físico, describen lo opuesto a ellas y su mundo. Relacionado con esto, el color amarillo de las paredes, según Pastoureau, implica la enfermedad, la locura y la bilis (2013: 25), es decir, lo irracional, irascible y descompuesto simbolizado en el color de las paredes en que don Flor emite sus palabras con violencia. El mensaje que reciben de su interlocutor no puede ser comprendido, ellas lo escuchan e intentan ver lo que les muestra, pero simplemente no existe un contexto común: mientras ellas comienzan a entender la abstracción del tiempo por medio de metáforas, don Flor, en cambio, ha establecido todo un simbolismo ritual de los días para modificar el destino de los hombres, dimensión a la que las niñas aún no pueden acceder.

Al finalizar el recorrido y regresar al centro de los días, donde “un calor redondo y seco las esperaba” (1964: 73), don Flor concluye: “Bueno, niñas, ya vieron dónde viven los Días y cómo son. Ya vieron también quién maneja a la Semana. Y ya vieron que todo está en desorden: los colores, los pecados, las virtudes y los Días. Estamos en el desorden, por eso yo chicoteo a los Días, para castigarlos por sus faltas” (1964: 73). Así, él les da el resumen de lo que acaban de ver, el mundo del hombre se encuentra en desorden, ellas vivían hasta ese momento bajo el control que se logra implantar en los hogares con las reglas que coexisten en el mundo civilizado; pero

don Flor pone en evidencia que también hay una contraparte, un lado oscuro y salvaje, animal. “El patio olía a agrio y las palabras salían descompuestas de la boca del hombre. Don Flor se inclinó sobre ellas y las miró con sus ojos negros y secos. *Adentro de ellos había lagos sangrientos y piedras oscuras*. (1964: 73). El negro es el color de la muerte, del infierno, del pecado y de la deshonestidad²³. Este color aunado a la sequedad, la irracionalidad de las palabras²⁴ y la terrible imagen de los lagos sangrientos y las piedras oscuras suman las pistas necesarias para saber lo que al final del cuento se aclara: don Flor estaba muerto.

Eva y Leli salen despavoridas después de escuchar el verdadero trabajo de don Flor. “Me llegan acobardados y yo les enseño el desorden de los días y el desorden del hombre. Me vienen a pedir que castigue al día en que van a correr su suerte. Quieren llevar ventaja y entrar con el día cansado” (1964: 74). El brujo les ofrece sus servicios de una forma acosadora, violenta y desagradable repitiendo una y otra vez “¿Cuál es el día que quieren ver en sangre?” (1964: 74), pregunta que las persigue hasta su casa, durante la noche y al día siguiente. Aunque su padre intentó calmarlas argumentando 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” (1964: 74), ellas no podrán olvidar fácilmente lo que don Flor les mostró en su casa porque no lograron comprenderlo, aunque intuyeron lo peligroso que era ese lugar. Sexo, venganza, brujería, violencia e incluso secuestro son aspectos del mundo exterior con los que los personajes infantiles no se habían relacionado de ninguna forma. La oposición entre ambos contextos queda bien dibujada por medio de las

²³ Pastoureau también menciona que es un color “Contrario del blanco, símbolo de pureza y virginidad; color de lo que es sucio y está manchado” (2013: 222).

²⁴ La descomposición metafóricamente significa que las palabras son irracionales por haber salido de las fauces de don Flor como un animal, es decir, sin sentido, por eso las niñas no las comprenden, no entran en su horizonte cognitivo.

metáforas que describen tanto el tiempo interno de las niñas, el cronológico y el de don Flor, así como su ojos y las palabras del brujo frente a las cuales Eva y Leli enmudecen.

Candelaria predice su futuro: “Ya se quedaron como pájaros locos, brincando de la Semana Santa a la Semana de Colores encerrada en la casa de don Flor” (1964: 74), lo que también se convierte en el futuro de todos los seres humanos, tratando de habitar en el orden y la virtud, pero atraídos por el caos y el vicio.

Fue importante rescatar tanto las descripciones de los días como la oposición de don Flor con Eva y Leli porque, incluso si no está construyendo directamente a los personajes infantiles, permite establecer un punto de partida para conocerlas, para interpretar su mundo, su postura, su aprendizaje y su visión de las cosas. Para ellas, salir de su paraíso representa el conocimiento, el deseo de descubrir y encontrar la verdad, aunque no sea agradable ni bella; tal vez en ese momento, las herramientas que tenían para comprender todo lo que les mostró don Flor no eran suficientes, sin embargo, a nivel de interpretación deja clara la intención de la autora de evidenciar la confrontación de cosmovisiones en nuestro mundo: indígena y católica, adulta e infantil, magia ritual y razón.

Violencia

En este apartado, el tema central de los cuentos analizados a continuación es la violencia. Elena Garro representa a sus personajes infantiles envueltos en situaciones graves. En “El día que fuimos perros” atestiguan un crimen que les permite tomar conciencia de una de las diferencias entre el ser humano y los animales. En “El robo de Tiztla”, Eva se ve involucrada indirectamente en un robo y es Eva adulta la que narra lo que ocurrió en aquel episodio de su niñez. Y por

último, en “El duende”, Leli intenta matar a Eva por no querer irse sola a la muerte. En estos textos se expone la manera en que las niñas están muy cerca de la esfera adulta a un paso de integrarse a ella por medio de un proceso de maduración.

A. Los perros no compartían el crimen con nosotros

En “El día que fuimos perros” Elena Garro explora la conceptualización de Leli y Eva sobre lo que implica ser humano a partir de la premisa ‘para entrar al cielo católico o al budista se tienen que cumplir ciertas conductas morales’, aseveración a la que tienen acceso porque reciben esa educación en casa a través de los textos religiosos de cada dogma. Ellas al principio se preguntan por qué nadie hizo un cielo para los perros y, sin proponérselo, hallarán la respuesta. Como mencioné en el apartado de discurso infantil, las metáforas son utilizadas por el narrador en primera persona, Leli, como una manera de concebir un estado de cosas incomprensibles por ser abstractas o por pertenecer a la esfera de la vida adulta. En este análisis, me centraré únicamente en las frases metafóricas relacionadas con el asesinato que presencian las niñas, pues me permitirá abordar la construcción ideológica y psicológica del personaje infantil al mostrar la manera en que procesan el acontecimiento, incluso si ocurre un cambio de narrador de primera persona plural a tercera singular con focalización interna en los perros.

En un primer momento del relato, la narración de Leli construye el día paralelo. Ella y su hermana despiertan en un día que perciben doble y que diferencian en cuanto al espacio y los personajes que lo habitan. En su día vive el Toni, las hormigas y los pinacates, mientras que en el otro día, el de los adultos, están las personas de servicio, hay soledad y la casa, el cielo y el ambiente parecen temibles, incomprensibles. Este desdoblamiento del tiempo será expuesto con

mayor detalle en el siguiente capítulo porque considero que es un sobrenatural de percepción generado por la imaginación de las niñas, pero resulta importante su liga con el desdoblamiento de la personalidad y el hecho de que, siendo perros, hayan presenciado el crimen, como una manera de separar la conciencia natural de las niñas y de resaltar su no pertenencia a la esfera adulta. Es así como Eva y Leli deciden convivir con el Toni en el jardín y ponerse nombres de perro, Buda y Cristo respectivamente, momento en el que el narrador en primera persona cambia a un narrador en tercera singular con focalización interna. Esto sugiere que los personajes al animalizarse pierden su capacidad de crítica como seres racionales. No obstante, este nuevo narrador parece respaldar el punto de vista de Leli porque se refiere a ellas como si efectivamente fueran perros.

Las oraciones metafóricas centradas en el crimen se usan cuando las niñas son testigos oculares del asesinato. Después de que Rutilio alimentó al Toni, al Cristo y al Buda, los perros escuchan cohetes y salen corriendo hacia la calle: “Al fin, salieron a la calle iluminada por el sol de las cuatro de la tarde. La tarde brillaba esplendorosa como una imagen fija. Las piedras relucían en el polvo. No había nadie. Nadie, sino los dos hombres bañados en sangre, abrazados en su lucha [...] Los hombres se quejaban en el otro día” (1964: 79). El brillo de la tarde, descrito a través de una metonimia, anuncia la revelación que tendrán los perros al presenciar la pelea a muerte. Los focos de los enunciados metafóricos explican en sentido no literal la lucha de los hombres, el disparo y la muerte, además de resaltar la distancia que hay entre la otra tarde y la tarde de los perros. El mecanismo al que se recurre en la narración es despojar de violencia una acción que nace de la violencia. Así ocurre en el siguiente fragmento, en el que con ‘tatuarse’ se comprende una acción por medio de otro orden de ideas: “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” (1964: 79). El hombre del cuchillo no dibujó nada en el pecho de su enemigo; la frase resulta incoherente pues lo único similar entre ‘tatar’ y ‘herir’ es que la piel se abre con un objeto punzocortante. La tinta es la sangre; el objeto que hiera es un cuchillo; la finalidad, matar al otro primero. Es decir, el narrador expone la situación desde una perspectiva vacía de violencia, como si existiera un velo entre la realidad y el proceso cognoscitivo de observación.

Otro ejemplo de este tipo se observa en la siguiente cita: “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 agujero en la frente del hombre arrodillado” (1964: 79). El ruido de la pistola no tiene la capacidad de partir algo (mucho menos a una tarde), ni abrir un agujero en la frente del hombre. Todo eso lo realiza la bala que ha sido disparada por el agresor. Como mencioné, se vacía de violencia la acción. La tarde *se parte* porque se rompe el equilibrio en ese día. Desde el punto de vista de hacer el bien para ganar el cielo, lo ocurrido es totalmente opuesto y no sería aceptado por un dogma religioso.

El narrador, que muy sutilmente cambió focalización cero sólo durante la descripción del crimen, evita mencionar que el hombre ha muerto, para ello utiliza la metáfora del mirar y la mirada, acción que en principio requiere de la voluntad de la persona: “El hombre cayó boca arriba y miró al cielo con fijeza [...] Pero a él no le importó ni la mosca ni la mujer. Impávido siguió mirando al cielo. Vinieron otras gentes y se inclinaron a mirar sus ojos” (1964: 79, 80). La bala entró por la cabeza del hombre y con eso también llegó muerte. Al morir se pierde la conciencia y la voluntad, por lo tanto el hombre no podría mirar nada. El uso de estas metáforas

permiten observar la manera en que el narrador, permeado de la visión infantil, suaviza la grave situación que atestiguan los perros.

La última frase metafórica que atenúa la violencia de lo sucedido anticipa la representación de la fatalidad y el castigo: “—¡Cabrón! —exclamó el hombre de pie sobre las piedras, mientras sus piernas seguían lloviendo sangre” (1964: 79). Incluso si es el narrador quien indica esto, hay que recordar que apoya el punto de vista de las niñas que son testigos oculares del crimen, por lo tanto podría decirse que suaviza la imagen del asesinato con la imagen de la lluvia, algo que se encuentra en el horizonte cognitivo de Eva y Leli. No es que el hombre vencedor tenga nubes a punto de condensarse en sus pantalones, resulta ilógico que *llueva* sangre de sus piernas, pero para el personaje infantil es una forma más asequible de comprender lo que acaba de ocurrir, es decir, esos conceptos se encuentran fácilmente en sus experiencias de mundo: es tanta la sangre que emana de la puñalada (o tatuaje) que escurre hasta sus piernas a chorros, igual que la lluvia.

Cuando llegan a arrestarlo, el narrador regresa a la focalización interna y menciona: “Se llevaron al hombre y de él no quedaron más rastros que la sangre sobre las piedras de la calle. Iba escribiendo su final, los perros leyeron su destino de sangre y se volvieron a mirar al muerto” (1964: 80). Al atestiguar lo sucedido, los perros no emiten ningún juicio, están boquiabiertos, y cuando se llevan al hombre y observan la sangre que deja en el suelo, se dan cuenta de que la sangre mancha (y escribe) su destino. Ése es su final: la calle representa su vida, como una hoja de papel en la que se escriben cada una de las acciones, en este caso, la sangre muestra el hecho de haber matado a su prójimo y, por lo tanto, no tener acceso al cielo. Por eso, metafóricamente, los perros leen su destino.

Al final del cuento las niñas se responden algo que hasta el momento no habían comprendido: ¿Por qué ni Cristo ni Buda guardaron un lugar para los perros en el Cielo y el Nirvana? Rutilio sale por ellos muy enojado y los mete a la casa. Después de regañarlas, las vigila y el narrador resume los sucesos del día:

El Cristo y el Buda lo escucharon desde el otro día. Rutilio, su silla, el quinqué y el muerto, estaban en el día paralelo, separado del otro por una raya invisible [...] 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. Las palabras de Rutilio circulaban por el corredor sin fondo de la casa y no los tocaban. En el suelo del día de los perros, había cochinillas que se iban a dormir. El sueño de las cochinillas era contagioso y el Cristo y el Buda, acurrucados sobre sus patas delanteras, cabecearon (1964: 80, 81).

Después de haber presenciado un crimen, el Cristo y el Buda continúan sintiendo una separación entre el día paralelo y su día de ser perros. Claramente hasta ese momento no logran identificarse con lo que han visto y con todo lo que los criados dicen y viven como algo normal en su cotidianidad. La raya invisible que separa a ambos días es imperceptible porque Rutilio no la ve, son ellas las que sienten la división. Resulta una anomalía pensar que hay una línea que los divide; la interpretación que restaura la coherencia permite entender que las niñas viven en el mismo espacio y tiempo que la casa y sus habitantes, pero que no se sienten parte de la esfera adulta. Las palabras de Rutilio, al igual que las campanadas de la iglesia, no emiten ningún mensaje que ellas puedan recibir y entender. Las palabras son ignoradas, el sonido se va y su significado no las toca.

Ellas, al contrario, son contagiadas por el sueño de las cochinillas, prefieren imaginar que duermen con el Toni, las hormigas y las lombrices. Sus naturalezas y maneras de caminar en el mundo parecen coincidir más que con los personajes del otro día:

Los perros durmieron en el otro día, al pie del árbol, con la cadena al cuello, cerca de las hormigas de sombrilla verde y las lombrices rojas. Al cabo de un rato despertaron sobresaltados. El día

paralelo estaba allí, sentado en la mitad del cuarto [...] En el sueño sin darnos cuenta, pasamos de un día al otro y perdimos el día en que fuimos perros... (1964: 81)

Casi sin que el lector se dé cuenta, ocurre otro cambio de narrador a primera persona, es decir, a Leli, lo cual indica que las niñas recuperan su capacidad de raciocinio. Al tener contacto con esa esfera corrompida que no conocían, de la cual habían estado alejadas, terminan por hacer conciencia de que en su presente, aunque son inocentes, la fatalidad del destino consiste en que ellas en algún momento formarán parte de la esfera adulta que promete muerte, miedos, crimen y castigo. Pasan de un día al otro, al día del cual se sentían separadas y no comprendían sus signos porque hallaron la respuesta a su pregunta: los perros no comparten el crimen con los humanos porque viven en otro tiempo y espacio, uno subjetivo.

Puede explicarse que, debido a su inocencia, su testimonio es objetivo porque no formulan ningún juicio al respecto, no dicen ‘ese hombre es malo por haber matado’, simplemente se asombran y ya al final entienden que el crimen separa al hombre de los animales, con los que se identificaron durante todo el cuento. Ellas, en su naturaleza infantil se reconocen en un perro y perciben una separación espacial, temporal y corporal del adulto. Sin embargo, con la frase final: “Habíamos descubierto que el cielo de los hombres no era el mismo que el cielo de los perros. Los perros no compartían el crimen con nosotros” (1964: 81), como mencioné, ellas intuyen que en algún momento pertenecerán psicológicamente a la esfera de los seres humanos, pues aunque negaron su naturaleza física humana, después aceptaron que forman parte de ella haciéndolo explícito con el pronombre “nosotros”. Comprenden que dentro de esa naturaleza va implícita la dicotomía entre la culpa-inocencia, el respeto-crimen, el pecado-virtud, el cielo-

infierno; en cambio, los perros viven el cielo en vida, cielo visto como la inocencia, la falta de juicio y egocentrismo.

B. Si algo vio la niña, no se supo nunca

El tratamiento de la violencia en “El robo de Tiztla” se diferencia del cuento anterior porque en este caso, la protagonista, Evita, se vuelve cómplice del delito. Como ya había señalado en el apartado de discurso infantil, en este relato el lenguaje metafórico no abunda a comparación de los otros textos analizados. Considero que se debe a que el recuento del “robo” lo realiza un narrador con focalización cero que en un principio no parece respaldar el punto de vista de Eva niña como personaje. No es sino hasta después de la mitad del texto que cambia a una primera persona, cuando Eva adulta relata su versión: rememora su infancia, los días en el jardín y su relación con Lorenza; no es un personaje infantil el que narra toda la historia completamente, aunque pueden reconocerse momentos en los que la voz de Eva niña se traslapa con la voz adulta. Con esto y el contexto es factible obtener los elementos que construyen a la protagonista de este cuento.

En un primer momento, se describe un entorno en el que lo mágico y la realidad objetiva se mezclan dando como resultado la representación de una cosmovisión mágico-religiosa. Lorenza y Eva adulta en su papel de narradora son las únicas que saben con exactitud lo sucedido. A grandes rasgos, unos hombres entraron a hacer destrozos a la casa sin cometer ningún robo. La misma Lorenza estaba involucrada; Eva lo sabía, pero guardó el secreto.

Cuando Eva recuerda ese episodio de su infancia, las oraciones metafóricas son muy poco utilizadas. Al igual que en otros cuentos, se menciona la situación de abandono que sufría de sus padres, por lo que ella y sus hermanos vivieron en compañía del jardín y de la gente de servicio:

El jardín era el lugar donde a mí me gustaba vivir. Tal vez porque ése era el juguete que me regalaron mis padres y allí había de todo: ríos, pueblos, selvas, animales feroces y aventuras infinitas. Mis padres estaban muy ocupados con ellos mismos y a nosotros nos pusieron en el jardín y nos dejaron crecer como plantas. Y como plantas fuimos creciendo mis hermanos y yo (1964: 95).

Resulta anómalo que Eva defina al jardín como un juguete, pues en sentido literal es un espacio en el que se cultivan plantas con un fin ornamental. Tampoco resulta viable creer que en ese espacio había ríos, pueblos, selvas, etcétera, porque se encuentra dentro de una casa, donde a lo mucho habitan insectos o animales domésticos. Sin embargo, con la ayuda del contexto, se interpreta que para los niños el jardín era un lugar que en sí mismo fungía como un juguete impulsor de la imaginación y de la creación de juegos, en ausencia de los padres. En otras palabras, crecieron en un estado salvaje —como plantas— sin una figura conductora.

Además de las frases metafóricas anteriores, solamente se utilizan dos más: una cuando se describe la relación entre la niña y Lorenza, y la otra cuando la planchadora le reclama a Eva por haberle mentido: “Sus canciones eran muy tristes y el cuarto se llenaba de lágrimas y de pajaritos extraviados” (1964: 96). Se advierte que el vínculo entre ambas mujeres se basaba en la intimidad y el secreto. Para Eva era muy importante mantener un flujo de información constante con Lorenza porque, debido a su curiosidad inherente, estaba ávida por conocer la parte misteriosa del mundo exterior más allá de su esfera doméstica y protegida. Además, considero que Lorenza es la única adulta que no duda de su palabra. Entonces su confianza era tal que la planchadora le cantaba, le compartía letras tristes ligadas a su cultura, y Eva se compenetraba tanto con esas palabras que sentía cómo se transformaba el ambiente dentro del cuarto; no se llenaba de lágrimas o pajaritos en la realidad ficcional, sólo cambiaba el estado anímico de Eva.

Cuando la planchadora se enoja y le reclama a la niña haberle mentido acerca del bodegón y el supuesto dinero guardado, la amenaza con pedirle a su mamá que la convierta en odre viejo y

más que aterrada le grita angustiada porque teme ser descubierta e ir a la cárcel: “—¡Julián y yo iremos a prisión! —rugió Lorenza en voz baja y me miró con ferocidad. Yo bajé los ojos y sentí que el estómago se me escapaba por una rendija del suelo” (1964: 97). Eva, también asustada, siente esa extraña sensación en el estómago, que claramente resulta anómala en un uso literal. No obstante, el foco de la frase metafórica sorprende por ofrecer una idea no compatible con el contexto. Entonces en este caso, se opta por interpretar que, en primer lugar, la niña se había impactado y atemorizado tanto que esa impresión causó estragos a nivel físico. Ella no encontró otra forma más adecuada que magnificar la emoción y describir la imagen del órgano yéndose por la rendija, quedando sin su centro corporal, sin equilibrio. En segundo lugar, si se expande el significado metafórico, el estómago implica también el alma de la niña que, con el impacto por la amenaza de terminar como un cuero inerte secado al sol, escapa de ella sin posibilidad de recuperarlo.

Me parece que el siguiente apartado dará otros elementos —lo sobrenatural creado por el imaginario colectivo, la imaginación infantil y la cosmovisión indígena— para acercarse a una interpretación más completa de este cuento. Sin embargo, considero sintomático y fundamental que los enunciados metafóricos aparezcan menos cuando el relato en su mayoría no está narrado por una niña. Tal vez esto indique que en el caso de *La semana de colores* la metáfora sea el vehículo perfecto para representar a la infancia como un periodo de crecimiento, aprendizaje, identificación y entendimiento de un entorno casi incomprensible por medio del lenguaje recto. Cognitivamente, como menciona Armstrong, con la creación de la metáfora se crean nuevos significados y maneras no prototípicas de comprender el mundo. La interacción con el contexto

que puede ser aun más productiva en la mente de un niño porque funciona a partir de la imaginación y la creatividad.

C. ¿Entonces, por qué la mataste? Porque quería que se muriera conmigo

El siguiente cuento que decidí clasificar dentro de la temática de la violencia es “El Duende”. Aunque también trate el concepto de la muerte, me parece que prevalece más la primera porque refleja la pulsión humana de matar, no en un adulto, sino en una niña. En la historia, Leli teme quedarse sola en su muerte y ante la amenaza de pasar a la otra vida, decide matar a Eva.

El lenguaje metafórico no es utilizado por el narrador para describir físicamente a las niñas. Se enfoca en el concepto de muerte de Leli y en las sensaciones de los personajes infantiles respecto a la situación a la que se enfrentan. En este sentido, se conoce a los actores del relato desde su participación con el entorno y la interacción entre ellos.

En primera instancia el narrador en tercera persona con focalización interna en Leli describe que las hermanas, como en los demás cuentos, se acompañan, se complementan y, sobre todo, Eva es vista como un ser con acceso a conocimientos misteriosos. Al igual que en “Nuestras vidas son los ríos”, se realiza una personalización de la muerte; metafóricamente se le representa con una corporeidad capaz de acechar a las niñas: “En dos hamacas paralelas Eva y Leli se mecían. El ir y venir de las hamacas columpiaba a la tarde con un ruido de reatas secas. Todos los días a esa hora, la muerte las rondaba: se detenía sobre las ramas y desde allí las miraba” (1964: 149). La frase es incoherente en un uso literal, sin embargo, puede interpretarse que la idea de la muerte y el temor que le produce a los personajes, lo transmite el narrador al

lector. Lo anterior se sustenta cuando le pregunta a su hermana si le da miedo morir; Eva contesta “No, el otro mundo es tan bonito como éste” (1964: 149).

Leli obtiene de Eva la fuerza para enfrentar la vida y la muerte, pues ella le explica los procesos del otro mundo. La tranquiliza saber que alguien la respalda y que, al menos, conoce todo aquello que le resulta atemorizante y tenebroso. Mientras que Leli imagina la muerte como un vacío hacia el que “con su propio pie daría el paso que iba a precipitarla al abismo por el cual *iría descendiendo por los siglos de los siglos, con la cabeza hacia abajo, en una caída sin fin dentro del pozo negro que era la muerte*. Por ahí caerían también su padre, su madre y sus hermanos. Y nunca se encontrarían, porque todos caerían en diferentes horas” (1964: 150). Fragmento que podría entenderse metafóricamente porque está basado en una imagen (el pozo negro) a través de la cual Leli conceptualiza la muerte como una caída en lo desconocido, en la oscuridad. Después dota de características espaciales al tiempo puesto que caer al pozo en una hora distinta separa a las personas, no hay oportunidad de reunirse.

Ante el gran conocimiento que Eva se adjudica y en el que Leli confía ciegamente, se agrega la existencia del Duende, presentado por el narrador como el dueño del jardín y gran amigo de Eva. Se vuelve un personaje clave en esta historia porque es utilizado por las niñas para justificar sus acciones y poder evadir la verdad. Según Eva, el Duende le hacía favores, como quitarle el veneno a las plantas.

Igual que en otros cuentos, se anuncia el cambio repentino en la historia, aquello que altera la armonía del entorno. Las niñas se bañan con el agua del pozo, descrito desde un primer momento como algo fuera de lo común: “Muy abajo corría el agua de los ríos en los cuales se bañan las mujeres plateadas y los pájaros de plumas de oro. Las niñas se desnudaron y luego subieron los cántaros llenos del agua misteriosa. El agua helada convirtió sus cuerpos en dos islas

frías en el mar caliente de la tarde. El agua del pozo era un agua risueña; sin embargo, las niñas se bañaban en silencio” (1964: 152). El agua dispara los acontecimientos que ocurrirán después en el texto. Por un lado, se explica que el líquido está imantado de una energía especial o misteriosa porque baña a seres de otra naturaleza (mujeres plateadas y pájaros de plumas de oro); al tocar los cuerpos de las niñas se menciona que las convierte en islas frías, lo que metafóricamente sirve como una imagen para transmitir la sensación de calor tan fuerte que había. Pero también expone que el choque de temperaturas entre un cuerpo de agua frío, dinámico, incluso violento, como un río, y uno caliente, dilatado, estático, como el mar, provocará movimiento, fuerza, es decir, la precipitación de la acción y del tiempo. De esta manera, las niñas activarán la narración. Por otro lado, aunque el agua sea risueña, adjetivo con uso metafórico que se suma a la característica de misteriosa y que impulsa al juego y a la felicidad, las hermanas no son contagiadas por esa atmósfera, lo cual incita a pensar que el cuento no se va a inclinar a un tono lúdico infantil... “Era una tarde predestinada a lo que sucedió después” (1964: 152).

Con el afán de ser la primera en descubrir algo en el jardín, Leli come una de las hojas, de color verde y venas rojas, que al instante le provoca un fuerte dolor de estómago e hinchazón en las encías. El conflicto en la narración no es el envenenamiento de la niña, sino el descubrimiento de que Eva la había engañado con descaro. Leli recuerda que su hermana le había asegurado que el Duende era su amigo y que le había quitado el veneno a todas las plantas. Su situación demostraba la mentira y no sólo en este aspecto sino que cimbraba todas las bases de credibilidad y confianza que Leli sentía hacia Eva.

Ante la decepción y su muerte aproximándose, Leli teme comenzar a caer sola por lo que metafóricamente concibe como un pozo negro. Tiempo y espacio comienzan a desunirse: “Tenían

horas diferentes. Estaban en distintos espacios y cada segundo que pasaba sus tiempos se separaban más y más. Los lazos que la ataban a Evita se soltaban y caían sin ruido sobre la hierba. Debía ir sola al otro mundo” (1964: 153). Es decir, en la realidad ficcional las niñas no estaban cambiando de dimensión para que ocurriera un desfase físico-temporal, más bien las metáforas se utilizan para representar lo que Leli entiende por empezar a morir: separarse de sus seres queridos y quedar en un espacio oscuro sin posibilidad de encuentro. La imagen de los lazos, que en este contexto ya son metafóricos, soltándose y cayendo silenciosos en la hierba significa todo lo que la niña siente: irse sin seguridad, sin compañía, sin amor, sin recuerdos,

¿Cuál es la solución que evitaría perderse en la muerte? “Una idea acudió a su cabeza: matar a su hermana. Se inclinó y cortó un ramo de hojas venenosas” (1964: 153). Ante la traición, ella actuaría de la misma manera —“Eva estaba en la misma hora que ella (1964: 154)—. Después de quedar inconscientes, despiertan con la noticia de que ninguna de las dos muere, pero que están en cama por intoxicación. A causa de su decisión, Leli comienza a vivir un confinamiento social, pues tanto su familia como las personas de servicio la juzgan y se aterrorizan porque intentó matar a su hermana. Ante la pregunta de su madre, Leli contesta con seriedad: “No sabías que eran venenosas. ¿Verdad, hijita? [...] Sí lo sabía, y le pedí a Dios que me ayudara a matarla” (1964: 102).

La única que entiende la raíz del conflicto es Estrellita, su hermana menor. Ella siempre las observa desde el tejado y sabe que Leli descubrió la mentira de Eva. Además, es la primera persona que le habla con honestidad, incluso le pregunta si le gustó matar a su hermana. Leli duda un poco en su respuesta y al final contesta que sí y que la quiso matar para que se muriera con ella. Estrellita comprende la situación porque metafóricamente posee una vista panorámica y

alejada tanto emocional como físicamente de los conflictos. Ella funciona como el ojo objetivo de la casa que, sin censurar, se acerca más a la verdad de lo que sucede. Observar le permite anticipar sucesos y atestiguar los engaños y los crímenes dentro de la familia.

De este modo, días después, Estrellita se da cuenta de que Eva decide recuperar la confianza de Leli por medio de otro engaño:

—¡Leli! ¡Lelinca! —dijo Eva.

Su hermana se volvió a su llamado, poseída por una emoción tan violenta que llegó a los tejados.

—Lelinca, tú no fuiste... (1964: 160)

Se utiliza la hipérbole para caracterizar la emoción de la niña. Se describe como violenta en el sentido de que transgrede su estado normal, su coherencia; Leli se conmueve tanto que metafóricamente su sentir alcanza el territorio de Estrellita, como un tipo de energía que impacta en el entorno.

Estrellita sabe a la perfección que Eva manipula continuamente a Leli; está consciente de que la mentira y el engaño son la base de los lazos familiares, al menos en su casa. Por eso se indigna tanto al ver la reacción de Leli, pues más adelante se confirma que el Duende existe, aunque es amigo de Estrellita, no de Eva:

Alegre, se levantó de su hamaca. Estrellita oyó que para Leli se había levantado un canto de pájaros y que los cocos de oro se mecían entre las palmas verdes. Asqueada movió la cabeza. Ella, Estrellita, miró incrédula el esplendor de aquel amor desde su tejado, y sin descruzar las manos, parpadeó varias veces, disgustada. Su faldita blanca brillaba como un hongo sobre el tejado rojo (1964: 105).

Las dos oraciones metafóricas presentes en este fragmento también exageran las sensaciones del personaje para resaltar la felicidad que le provoca el reencuentro con su hermana. Además, es interesante que, debido a la observación, Estrellita sea partícipe de la emoción de Leli, pues ella “oye” el canto y el mecimiento de los cocos de oro. En otras palabras, en el entorno se representa

el sentimiento de la hermana: cambia su espacio cada vez que su estado de ánimo se ve alterado por la interacción con Eva.

El personaje de Estrellita permanece alejado de los espacios que habita su familia, ella prefiere vivir en un mundo aparte, observando el modo en que el crimen puede normalizarse y quedar impune en su microcosmos al buscar chivos expiatorios, como el Duende, para redimir culpas. Lo que también ocurre en el mundo exterior.

En conclusión, la metáfora describe el concepto de muerte que el personaje teme y que dispara el crimen en la familia. También brinda detalles específicos de cómo siente y comprende las situaciones que se le presentan, ya sea por medio del espacio o de imágenes que dan una información más certera de lo que le ocurre. En este cuento, Estrellita permanece fuera del lenguaje metafórico en el discurso, pues éste se centra en Eva y Leli; sin embargo, como mencioné antes, el personaje como actor se erige metafóricamente como un ojo observador, poseedor de la verdad, porque se ha mantenido alejado del conflicto y hace las preguntas necesarias para concluir lo que ha intuido: la terrible verdad de conocer a su familia y acostumbrarse a que los crímenes son la capa más superficial de las decisiones de cada integrante.

Muerte

Decidí clasificar en esta sección “Antes de la Guerra de Troya” y “Nuestras vidas son los ríos” porque, aunque en el segundo cuento es evidente, en el primero me parece que ocurre una muerte metafórica de la unidad que Leli y Eva conforman en su infancia a partir de la muerte de Héctor, el héroe homérico. En ambas historias, los personajes infantiles se enfrentan a la comprensión del

concepto de separación por una muerte ya sea física o psicológica. Hay una focalización en el proceso, en la transición, donde la metáfora perfila al personaje en su dimensión psicológica e ideológica.

A. Y con Héctor empecé a conocer el mundo a solas

En “Antes de la Guerra de Troya”, Leli dirige la narración y por lo tanto, a través de su voz se obtiene el discurso infantil centrado en el reconocimiento del Yo y del Otro, lo que conlleva a la disolución de la unidad entre Leli y Eva. Conforme avanza la narración se advierte que las frases de Leli pasan de la seguridad: “Y las dos comíamos el mismo puré, dormíamos a la misma hora y teníamos un sueño idéntico”; a la incertidumbre de lo desconocido que resulta de enfrentarse a la otredad: “Eva y yo nos mirábamos las manos, los pies, los cabellos, *tan encerrados en ellos mismos, tan lejos de nosotros*. Era increíble que mi mano fuera yo, se movía como si fuera ella misma” (1964: 82, 86-87).

Se aprecian dos ejes metafóricos: lo cercano, lo continuo y contiguo, lo que está al alcance de la mano, se puede conocer y comprender, se encuentra en armonía con el personaje y su entorno, representa la **unión**; mientras que lo lejano, lo discontinuo y separado, lo que no es tangible, no es posible conocer ni comprender, representa la **ruptura** entre el personaje consigo mismo y el mundo que le rodea²⁵.

En el relato Leli y Eva viven unidas su infancia. Al igual que en otros cuentos de *La semana de colores*, las niñas sufren abandono por parte de sus padres, ellos son mencionados, pero no se presentan como figuras fuertes para ellas, ni como guías ni como autoridad. Las

²⁵ En todos los cuentos de *La semana de colores* siempre hay una relación directa del personaje con el entorno ficcional, lo que afecte al primero impactará en la percepción del segundo.

hermanas crecen y aprenden de la mano del juego, de las personas de servicio doméstico y, en este caso, de la literatura.

En el cuento hay un estado de cosas antes y después de un hecho muy específico que se relaciona directamente con el título del cuento: Leli describe cómo era su vida antes de la Guerra de Troya, es decir, antes de que ella y Eva leyeran la *Iliada*. Las oraciones metafóricas en esta primera parte explican la unidad que hay entre las niñas que, al mismo tiempo, se refleja en la descripción del entorno: “Antes de la Guerra de Troya los días se tocaban con la punta de los dedos y yo los caminaba con facilidad. El cielo era tangible. Nada escapaba de mi mano y yo formaba parte de este mundo. Eva y yo éramos una [...] La voz de Eva era la mía”²⁶ (1964: 82). La metáfora va de lo abstracto (tiempo) a lo concreto (entorno y cuerpo). El uso de los significados anteriores dentro de ese contexto es anómalo. Por esta razón, para interpretar el fragmento adecuadamente debe inferirse a partir del contexto. Los días se representan como si tuvieran un cuerpo porque, según la concepción de la niña, tienen manos y sus dedos se tocan, es decir, se encuentran juntos, hay un orden, una continuidad. Por ello, Leli los transita con facilidad, porque va uno tras otro sin irrupción ni obstáculos. A través de estas metáforas, la narradora utiliza la personificación (o prosopopeya) de algo tan abstracto como el tiempo como una forma de comprenderlo en términos próximos a ella y a su concepción del mundo.

El cielo, por su parte, ante la vista humana es asequible, pero no tiene límites fijos, se forma por millones de partículas que le dan color y densidad, sin embargo no se puede tocar. Esta metáfora se relaciona con la siguiente [*nada escapaba de mi mano*]. Claramente hay un paralelismo entre lo que se puede tocar y sostener con la mano, y lo que se puede entender, pues

²⁶ Esta unidad se refuerza en el siguiente fragmento, aunque no metafórico, sí revelador: “¿Quién anda ahí? / Nadie. / ¿Cómo que nadie? / Es Leli –contestaba Eva” (1964: 83).

al tocar es factible percibir, analizar, y conceptualizar; lo que es tangible se presta a ser objeto de conocimiento cuando se requiera.

La unidad entre las hermanas se expresa por medio de la metáfora del corazón: “Protegida por el mosquitero, tocaba el corazón de Eva que corría en el mío por los llanos huyendo del vaho que soplaba del Cañón de la Mano. El viento no nos quemaba” (1964: 82). Cuando el viento baja, se describe su ruta y el daño dejado a su paso, se describe amenazante para el relieve, los seres vivos, la casa, etcétera, sin embargo, las niñas no temen. Siguiendo con la idea de que son una sola, se usa la sinécdoque para referirse a ellas por una parte de su cuerpo, el corazón, que culturalmente implica muchos sentidos más. El corazón es el centro del cuerpo, representa el amor, la pasión, la vida (bombea el líquido vital por el cuerpo). Leli y Eva, *unidas en un corazón*, corren por los llanos huyendo del viento, metáfora usada para decir que nada las puede lastimar, contrario a los daños que ocasiona el viento a la casa, los animales y las personas de servicio.

La armonía con su entorno se representa en la manera que ellas interactúan con él a través de la metáfora del círculo y el centro. Las hermanas vivían con tranquilidad y todo a su alrededor, incluso su propia manera de ubicarse en el mundo, demuestra equilibrio y armonía: “Perplejas nos sentábamos en medio de la tarde. El cielo naranja corría sobre las copas de los árboles, las nubes bajaban al agua de la fuente y a la pileta en donde Estefanía lavaba las sábanas y las camisas del señor” (1964: 83). Fragmento en el que se nota que debido a la unión entre ellas, tienen una concepción del entorno inherentemente armónica. Las hermanas se encuentran en un mundo en equilibrio y lo observan: se sientan en el centro (*en medio de la tarde*) y la tarde se describe como redonda, adjetivo que hace referencia a la perfección de una esfera pues sus límites son equidistantes al centro; ven que el cielo se mueve, sí por encima de los árboles, pero la imagen verbal representada implica cercanía; las nubes casi rozan la tierra (agua de la pileta).

Hasta este momento he referido metáforas que muestran la unión. El cuento cambia de tono cuando su madre hace explícita la existencia del mundo y de su familia antes del nacimiento de Leli:

cada vez que ‘antes de que Leli naciera’ se pronunciaba, el viento, los heliotropos y las palabras se apartaban de mí. Entraba en un mundo sin formas, en donde sólo había vapores y en donde yo misma era un vapor informe. El gesto más mínimo de Eva me devolvía al centro de las cosas, ordenaba la casa deshecha y las figuras borradas de mis padres recuperaban su enigma impenetrable (1964: 82-83).

Cuando Leli escucha esas palabras ocurre un quiebre en la concepción de sí misma y del mundo porque todavía no puede comprender un estado de cosas anterior a ella y a Eva. La vida comenzó cuando nació e inició su descubrimiento. Por ello, los focos resultan anómalos pues ni el viento, las plantas o las palabras tienen la voluntad de separarse, son entidades inanimadas, las primeras dos, y abstractas, las últimas; se observa de nuevo una prosopopeya. Si se retoma la metáfora de que lo cercano o tangible supone aquello que puede conocerse, analizarse y comprenderse, entonces la separación significa lo contrario. Leli deja de entender su entorno y la lengua para conocer el mundo y comunicarse. Mientras que en un estado de unidad y equilibrio todo adquiriría características físicas y animadas, en la separación, se torna en vapores, lo que metafóricamente remite al eje de lo que no tiene límites, forma, ni se puede tocar o ver, no se puede comprender. ¿Qué la devuelve a su realidad, a su presente? Eva. Su hermana es lo que la mantiene anclada y en calma, la devuelve al centro, al orden, al equilibrio; sus padres recuperan su forma aunque siguen siendo inexplicables porque la anteceden.

Al leer la *Iliada*²⁷, las hermanas se sumergen en la ficción que construye el poema épico.

Su lectura se vuelve un secreto, están descubriendo por medio de la literatura el mundo de las

²⁷ Habría que puntualizar que el mundo de las hermanas está completamente rodeado por literatura, filosofía y textos religiosos, tanto hinduistas como cristianos y prehispánicos. En una parte del cuento, divagan de una manera muy divertida sobre la apariencia física de Kali, Jesucristo y Huitzilopochtli, a partir de su afición por la lectura.

dicotomías, de la guerra, del odio y la venganza, el mundo en el que se hacen juicios y en el que el lector se identifica con los personajes de acuerdo con su criterio e interpretación. Es decir, la identificación o no con la otredad, incluso la ficcional, supone la conciencia del Yo, y con ello, la separación entre Eva y Leli:

Arriba, entre las hojas, nos esperaban Néstor, Ulises, Aquiles, Agamenón, Héctor, Andrómaco, París y Helena. Sin darnos cuenta, los días empezaron a separarse los unos de los otros. Después, los días se separaron de las noches; luego el viento se apartó del Cañón de la Mano, y sopló extranjero sobre los árboles, el cielo se alejó del jardín y nos encontramos en un mundo dividido y peligroso (1964: 85).

El primer foco anómalo es dotar de vida a personajes de la ficción. No es que Néstor y los demás se encuentren físicamente en el árbol acompañando la lectura de las niñas, sino que la lectura se volvió algo muy vívido para ellas, tanto que comienzan a concebir a los personajes como reales, como ellas mismas.

De igual forma que al principio del cuento se describió la unión comenzando con el entorno, en este fragmento lo que se concebía unido comienza metafóricamente a separarse: los días entre ellos, el día de la noche, el viento deja de bajar al cañón y sigue una ruta distinta, y el cielo del jardín. Estas oraciones metafóricas funcionan como contrarios de las que construyen la idea de la unión, la continuidad y la armonía del tiempo y del espacio. Podría decirse que esta descripción del entorno funge como un aviso de que algo más fuerte va a ocurrir.

Durante la lectura, tanto Leli como Eva conforman un criterio sobre la historia y los personajes, gestan una interpretación e identificación que desemboca en su división. Resulta sumamente importante mencionar que a partir de la muerte de Héctor, las hermanas se vuelven desconocidas: “‘No permitas que los perros devoren mi cadáver’, decía Héctor por tierra, alzando el brazo para apoyar su súplica. Aquiles, de pie, con la cabeza apoyada en la garganta del caído,

lo miraba desdeñoso”²⁸ (1964: 85). Es muy impresionante que ante esta muerte cruel Eva se identifique más con Aquiles y apoye su postura, mientras que Leli sienta lástima por el caído. Entonces, después de expresar la separación a nivel del entorno (en tiempo y espacio), se anuncia la ruptura entre las hermanas por medio de la palabra y continúa la descripción del entorno próximo a Leli:

—¡Pobre Héctor!

—Yo estoy con Aquiles —contestó Eva súbitamente desconocida.

Y me miró. Antes, *nunca me había mirado.* Yo la miré. Estaba a horcajadas sobre la rama del árbol, como otra persona que no fuera yo misma. Me sorprendieron sus cabellos, su voz y sus ojos. Era otra. Sentí vértigo. El árbol se alejó de mí y el suelo *se fue muy abajo.* También ella desconoció mi voz, mis cabellos y mis ojos. Y también tuvo vértigo. Descendimos afianzándonos al tronco, con miedo de que se desvaneciera.

—Yo estoy con Héctor —repetí en el suelo y sintiendo que ya no pisaba tierra. Miré la casa y sus tejados torcidos me desconocieron. Me fui a la cocina segura de encontrarla igual que antes, igual a mí misma, pero la puerta entablada me dejó pasar con hostilidad. Las criadas habían cambiado. Sus ojos brillaban separados de sus cabellos. Picaban las cebollas con gestos que me parecieron feroces. El ruido del cuchillo estaba separado del olor de la cebolla (1964: 85-86).

Ahora las metáforas se centran en el desconocimiento, la separación y la desunión. Por un lado, el desconocimiento que perciben los personajes tiene que ver con la división de la personalidad que están sufriendo. Antes se concebían como una misma, hacían y pensaban igual, incluso había una compenetración con su entorno. Sin embargo, en el momento en que cada una genera un criterio distinto, se fragmentan en dos seres individuales psicológica y emocionalmente: hay un reconocimiento del Yo. Ambas se enfrentan a la otredad de esa “nueva” persona que *ya no es ellas mismas*, por eso *desconocen* su voz, sus cabellos y sus ojos, porque no se concebían divididas. Entonces, aquella realidad a la que se afianzaba el personaje de Leli, pierde su firmeza y cercanía: se tambalean los cimientos de su mundo, siente que *ya no pisaba tierra*. El árbol y el suelo *se alejan*, se separan de ella, temen que *se desvanezca*; en la ficción no ocurre, pero sí en una dimensión cognoscitiva y emocional del personaje. Estas oraciones metafóricas recuperan lo

²⁸ No está de más recordar que Aquiles, corroído por la venganza, arrastra a Héctor amarrado a su carro por la calle.

que culturalmente se conceptualiza como el equilibrio y fortaleza psicológica de una persona; alguien con ‘los pies en la tierra’ y que no se la vive ‘por las nubes’²⁹ siempre transmite seguridad, confianza y determinación.

Por otro lado, además del desconocimiento y separación psicológica y de la naturaleza, Leli también percibe una ruptura en su microcosmos, la casa. Por el hecho de ya no existir en unidad (Leli-Eva), ahora ella misma encarna la otredad, podría decirse que ha muerto, que su naturaleza primigenia (como se concebía a sí misma y como creía ser concebida por el mundo) ya no existe. Los tejados la *desconocen* y la puerta la *deja pasar con hostilidad*, es decir, en su anterior estado indivisible con Eva también había una compenetración con su entorno. Metafóricamente a la casa se le adjudican actitudes de un ser animado para resaltar esta ruptura, por medio de una prosopopeya. Lo que en la cotidianidad la narradora entendía como aspectos vinculados, ahora sólo ve separación: los cabellos y el brillo de sus ojos; el ruido del cuchillo y el olor de la cebolla. Estas metáforas continúan construyendo la idea de que la separación es una condición que impide el conocimiento y comprensión de un estado de cosas. Lo mismo puede notarse en el siguiente fragmento:

Eva y yo nos mirábamos las manos, los pies, los cabellos, tan encerrados en ellos mismos, tan lejos de nosotros. [...] Perdíamos cuerpo y el mundo había perdido cuerpo. Por eso nos amábamos, con el amor desesperado de los fantasmas. Y no había solución. Antes de la Guerra de Troya fuimos dos en una, no amábamos, sólo estábamos, sin saber bien a bien en dónde (1964: 86-87).

La separación comienza con un reconocimiento corporal. Las niñas jamás habían prestado atención a su distinción física. Me parece que el hecho de tener casi la misma edad (aunque no se

²⁹ Lakoff y Johnson mencionan que a pesar de considerarse culturalmente que *arriba es lo racional y abajo lo emocional*, existen ciertas metáforas que no encajan en tal esquema, por ejemplo, lo *desconocido es arriba* y lo *conocido es abajo*. En este sentido, pienso que la metáfora a la que me refiero tiene que ver con este significado, pues cuando alguien o algo se encuentra en el aire implica que está fuera de su centro, de lo racional, que ha perdido contacto con la tierra, no comprende o no puede ser conocido (1980: 58).

menciona en este cuento) permitió que se identificaran a tal grado porque, dicho de algún modo, ellas estaban solas. La esfera de los adultos y la suya no era la misma. Sus padres no se interesaban por explorar con ellas ni darles libertad. Ellas compartían la misma manera de descubrir el mundo. En este sentido, el cuento induce a reflexionar que lo más importante en la infancia no parece ser la concientización del propio ego, sino el descubrimiento del entorno, saber cómo sobrevivir en el mundo a solas. Por ello, cuando cada una decide algo distinto, se dan cuenta de que son individuos separados y el nuevo reconocimiento se da a nivel corporal. La frase de sus cuerpos *encerrados en sí mismos* significa que no pueden comprender la relación uno a uno que hay entre su psique y su corporalidad: antes de la Guerra de Troya ellas eran una psicológicamente, carecían de identidad diferenciada. Por esta razón, cuando sucede su ruptura mental, se enfocan en el cuerpo y se dan cuenta que el amor nace cuando el otro se presenta y se reconoce su individualidad, sin tener conciencia de esta división entre una persona y otra, el amor no parece ser posible.

Si se toma en cuenta su identificación con los héroes griegos, el texto indica que la separación es desoladora porque no habrá marcha atrás: “Héctor y Aquiles no nos guardaron compañía. Sólo nos dejaron solas rondando, rondándonos, sin tocarnos, ni tocar nada nunca más. También ellos giraban solos en el Reino de las Sombras, sin poder acostumbrarse a su condición de almas en pena” (1964: 87). Ellos llegaron con la Guerra de Troya, provocaron su separación y después las *abandonaron* en un mundo nuevo (oscuro e incomprensible), sin tocar nada, es decir, sin cercanía ni posibilidad de conocer, de analizar ni de tener la seguridad de encontrarse en un territorio factible de ser comprendido a solas. Al final, separadas la una de la otra, de sí mismas, mantienen su postura, su elección.

—Yo estoy con Héctor —afirmaba en la mañana en medio de los muros evanescentes de mi cuarto.

—Yo, con Aquiles —decía la voz de Eva *muy lejos de su lengua*. Las dos voces estaban muy lejos de los cuerpos, sentados en la misma cama (1964: 87).

Tal vez con la esperanza de que en algún momento se acostumbrarán y olvidarán... se convertirán en adultas, condenadas a la soledad, a la división, a conocer el mundo únicamente desde sí mismas.

B. Lo más importante de esta vida era que moríamos

En “Nuestras vidas son los ríos” Leli se enfrenta a la conceptualización de la muerte cuando observa con Eva el recuento del fusilamiento del general Rueda Quijano en el periódico. El eje metafórico que analizo en este cuento se compone, por un lado, del hecho de que la inmovilidad, la quietud, lo instantáneo, representan la muerte violenta, el fin irreversible, la pérdida irrecuperable; mientras que, por otro lado, el movimiento, el flujo, lo perpetuo, representan la muerte como un continuo, el fin natural, el encuentro.

Mi propuesta es que el texto se forma de un entramado muy particular entre la metáfora y lo sobrenatural: ambos se complementan y se interpretan a través del otro. En esta sección me centraré solamente en la metáfora, en el tercer capítulo presentaré el cierre interpretativo retomando los dos aspectos.

La primera parte del cuento está construida a partir de fotografías, es decir, de imágenes que retratan un instante específico. De aquí se desprende la metáfora de lo inmóvil: una fotografía pretende ser una de las representaciones más fieles de la realidad, en ella se encierra un momento y todo lo que involucra ese recuerdo para quienes lo vivieron; en otras palabras, es un catalizador de las palabras, las emociones, los movimientos y de la imaginación para los que no lo presenciaron.

El narrador con focalización interna en Leli y Eva relata que las niñas miran en el periódico la crónica visual de la muerte del general Rueda Quijano. Por medio de las imágenes y sus descripciones, las hermanas actualizan el fusilamiento. Desde que se detalla el suceso, todo comienza a permearse de adjetivos y verbos que refuerzan la idea de inmovilidad, quietud y estancamiento, construyendo así el concepto de la muerte violenta como aquella que arrebató, paraliza y cubre de tristeza y fatalidad la vida humana, dejando a los vivos como en una fotografía, girando infinitamente en un momento.

Resulta muy relevante tomar en cuenta las intervenciones del narrador porque, como se ha visto en todos los cuentos, construye el punto de vista de los personajes infantiles, lo que por un lado, proporciona mayor credibilidad a la historia de las niñas y, por otro, configura a Eva y Leli como personajes.

Cuando Eva y Leli examinan el periódico, saben que el general Rueda perdió la vida de una manera injusta. El concepto de muerte que tienen en mente es fatalista, la muerte entendida desde el momento violento se ve como un estancamiento, algo que arrebató la belleza, algo irreversible, así lo afirman las palabras de Eva: “Ya nunca se va a levantar [...] Nunca. Nunca de los nuncas [...] Lo mató para siempre —Eva dijo estas palabras con voz grave.” (1989: 148). Aunque Leli intenta buscar una salvación apelando a la reencarnación, Eva no cede y argumenta que no se nace como la misma persona, es decir, lo que fue, perdido está.

A la par de que el narrador enfatiza la inmovilidad y quietud tanto del entorno como de los personajes y sus percepciones, también acentúa la continuidad y repetición del instante al actualizar el pasado a partir del soporte del periódico. El suceso se revive por medio de enunciados metafóricos y otras herramientas sintácticas que me parece importante mencionar. En la siguiente cita, se advierte que el proceso de reactualización se realiza a través de frases

construidas con seguir + adjetivo (predicativo), que funcionan como una descripción en movimiento del fusilamiento a partir de las fotografías del periódico, cita muy relevante porque dispara la reflexión sobre la muerte en el cuento: “En el periódico el general seguía tirado sobre la tierra seca. Su boca ligeramente abierta no volvería a decir *Good bye*. Su garganta inmóvil seguía fusilada en la hoja reseca del papel, y el pelo lo tenía quieto adentro de la tinta inmóvil” (1989: 149). Las frases señaladas resultan anormales porque las hermanas observan el periódico del día anterior. El general ya no estaba tirado en la tierra en el presente de la narración, su muerte era solamente una noticia; ser fusilado es una experiencia poco duradera que no implica un proceso. En este sentido, la metáfora refuerza la actualización del instante al dotar de una cierta movilidad la imagen impresa en el papel reseco del periódico (la garganta seguía fusilada en la hoja), como si la fotografía, a través de la percepción de las niñas, gozara de continuidad; en este caso, el verbo “seguir” en tiempo copretérito ayuda a interpretar la repetición del acontecimiento. Ver las imágenes permite revivir el momento. Por otro lado, la tinta inmóvil³⁰, vista como un ser animado, es literalmente incongruente puesto que no puede contener nada; entonces se deduce que es el medio material de las fotografías que plasma para la posteridad lo sucedido.

También el gerundio se utiliza como una herramienta de actualización: “Leli miró al general avanzando desdeñoso *hacia su muerte* [...] Leli apartó su rostro del periódico y miró por última vez al general, caminando a pasos largos hacia el paredón” (1964: 149), citas en las que se ve claramente la creación de continuidad y repetición a partir de la secuencia de fotografías del periódico. Pareciera que Leli se encuentra en el patio de fusilamiento observándolo todo.

³⁰ Lo único inmóvil es la fotografía.

También en este ejemplo la metáfora apoya la reactualización al caracterizar a la muerte como un espacio al que se puede llegar.

Como se observa en otros cuentos de Elena Garro, el estado anímico de los personajes también se refleja en el entorno. Por esta razón, ante la noticia del asesinato del general, cuando la tarde y la casa se adjetivizan como *quietas*, estancadas, girando en el mismo tiempo, el narrador reflexiona al respecto: “Había muerto la mañana de la víspera y las niñas contemplaban su muerte en la tarde quieta del día siguiente. Sus pasos, su indolencia, su hermosura, eran irre recuperables [...] La tarde era una tarde de periódico, igual a la mañana de las fotografías. El ruido de unos pasos, que arrugaban el papel seco de la tarde, se acercó a ellas, pero sus rostros no se separaron del general fusilado” (1989: 148, 149). La metáfora lexicalizada *tarde quieta* inicia una serie de metáforas relacionadas con la muerte del general que ha logrado impregnar la vida de las niñas con una atmósfera determinada. Debido al suceso, la tarde se percibe como un periódico, seca, inmóvil, estancada en una serie de momentos que se repiten una y otra vez. Por ello, también se le adjudican características incongruentes a su esencia, como las del periódico, en el que el asesinato ha quedado estático y con él, las niñas y su entorno.

Después de que Rutilio le comunica a Leli que su tío Boni quiere cenar con ella, el narrador describe lo que el personaje observa: “A lo lejos, los cerros anaranjados y violetas se habían quedado quietos, sin iguanas, sin gavilanes, sin viento. El río corría sin agua, seco, como el periódico tirado en el corredor de su casa” (1989: 150). Se aprecia que la presencia de esa muerte sin esperanza paraliza el ambiente; es incongruente que en los cerros se hayan quedado sin habitantes, sin movimiento, sin flujo de aire. Puede interpretarse que la sensación que le dejó a Leli la noticia está permeando el espacio por el que transita. Además, este camino es un

preámbulo para la casa del tío Boni, estancada en un continuo momento específico, la muerte de su hijo Hebe.

Cuando entra a la casa, Leli encuentra una atmósfera paralizada por la tristeza, por la resistencia al cambio y a trascender la muerte de un ser querido: “Todo estaba igual, instantáneo y perdedizo, por eso no entendía que Ceferino no quisiera que fuera mexicano” (1989: 150). Instantáneo en el sentido de una fotografía instantánea, la casa se quedó metafóricamente como una imagen en el tiempo, sus integrantes viven en el recuerdo, en un instante. En lugar de que su existencia avance y se conforme por un cúmulo de momentos, la metáfora de lo instantáneo continúa construyendo la idea de que la muerte violenta trae consigo un estado de desazón e inamovilidad. Los personajes sienten tan cerca la muerte que Leli en particular menciona: “Había días como ése, en que la muerte tocaba con sus dedos delgaditos a las calles y a los árboles, para hacernos sentir que nada de lo que encerraba este mundo era nuestro” (1989: 150). La muerte metaforizada como una entidad antropomorfa, tal vez como la alegórica representación esquelética tradicional, puede tocar y acercarse al mundo físico. En realidad es el miedo a morir el que acecha al hombre, la materialización funciona para poner en términos más sensitivos la mortalidad humana: todo a nuestro alrededor muere, incluso nuestros seres más queridos, la muerte se los lleva a morar en su reino, lejos, sin saber nada de ellos nunca más.

Como ya he mencionado, la tristeza ocasionada por la muerte es otro factor que deja a los personajes deambulando en el mundo de los vivos, en especial al tío Boni. Él permanece encerrado en casa, repitiendo el momento en que su hijo Hebe murió, preguntándose por su muerte, por la muerte en general:

—¿Tú quieres morir?

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

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

Siempre es de día en la muerte. Por eso yo quiero morir, pero la muerte me ha puesto a dar de vueltas por esta casa..." (1989: 151).

En el diálogo anterior, se identifican dos mecanismos metafóricos: por un lado, caracterizar en términos de espacio un concepto abstracto como el tiempo y, por otro lado, personificarlo. La manera en que se construye la primera frase es lo que da el giro metafórico: la muerte como una dimensión a la que se entra cuando se está a punto de morir; si es de día, tal vez no sea tan mala. En este sentido, se relaciona directamente con la propuesta de Bajtín sobre el cronotopo (aunque no la concibe completamente como metáfora), en el que

tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo (1989: 237-238).

Así, la muerte caracterizada como tiempo y espacio se convierte en una unidad de significado en el cuento, una dimensión con la que Leli la define.

La siguiente metáfora confirma que la muerte tiene la capacidad coercitiva de paralizar y dejar en estado de repetición al personaje.

Ante toda la construcción de la muerte violenta, con la que aprende a lidiar y comprender su propio paso por el mundo, Leli se identifica desde el principio del cuento con el general Rueda Quijano. Tal situación permite caracterizarla como valiente y que, ante todo, respeta sus ideales pues está dispuesta a morir con orgullo por ellos:

Leli entendió la impaciencia del general Rueda Quijano. Ella haría lo mismo: iría de frente a quebrar sus días, andando al paredón, balanceando los brazos, sonriendo desdeñosa por anticipar el día, y luego les diría a "los otros": *Good bye* y abriría de un golpe al Siempre Día de la muerte, en donde vivían los ángeles anaranjados de espaldas relucientes (1989: 152).

La primera metáfora materializa una unidad de tiempo de manera visual pues cuando algo se quiebra queda interrumpido, separado violentamente. Así, Leli, consciente de que un factor

externo la fuerza a anticipar su muerte, no duda separarse de su tiempo porque es fiel a lo que cree. La segunda metáfora continúa con la espacialización de la muerte, vista como otra dimensión en la que siempre hay luz.

Aunque muchas de las metáforas que he mencionado en mi análisis no salen del discurso de Eva o Leli, y en cambio son dichas por el narrador respecto de otros personajes, considero importante analizarlas porque, a fin de cuentas, Leli participa del concepto de muerte propuesto en el cuento. Ella lo comprende de esa manera también, si bien recarga más su visión en la valentía del general y no tanto en la de Boni. Ella es capaz de ver ambas caras de la moneda, tanto del lado del muerto —porque se identifica con el general— como del lado de su tío, paralizado en un momento en repetición:

Los pasos de Boni siguieron girando entre las sombras. Un humo perfumado seguía las idas y venidas de su camisa blanca. *Era inútil que girara*, en el centro del círculo estaba Hebe, y él *seguía fijo y hechizado*, como el general adentro del periódico. *La casa entera estaba adentro de aquel día del mes de abril*, en el que Hebe dejó de mecarse en el sillón y de tender su pelo rubio para *iluminar al sol*. *Las semanas y las fiestas se solidificaron en ese día de abril inamovible* y *el calor de las gardenias regadas por el suelo y el aire irrespirable de los salones cerrados, se volvieron permanentes* (1989: 152).

Continúan las metáforas que construyen la atmósfera modificada por la muerte. Cada frase resulta incoherente en un primer momento, pero ya se cuenta con los puntos de referencia anteriores para interpretarlas con otro sentido. Con la finalidad de actualizar un momento y repetirlo se recurre nuevamente al verbo seguir + adjetivo y gerundio. Los pasos giran porque su movimiento tiene un centro fijo, Hebe, o mejor dicho su recuerdo como una fotografía igual que el fusilamiento de Rueda Quijano en el periódico. El espacio también queda atrapado en ese recuerdo fijo, por ello especifica que la casa se encuentra en el día en que murió Hebe. El tiempo no transcurre, las semanas y las fiestas (que en el ideario popular marcan el ritmo del año) se han solidificado, es decir, el tiempo está estático reactualizando un solo instante. Así, que ese día de

abril sea inamovible se mantiene en el mismo tipo de metáforas, al igual que la flor y el aire estancado implican la continuidad en ese estado: se congela el tiempo y con ello se percibe una permanencia de las cosas.

La relación entre la metáfora y lo sobrenatural resulta mucho más clara en este cuento. En el siguiente apartado profundizaré más sobre su interacción, solamente quisiera notar que después de toda la construcción metafórica anterior, cuando Boni recita *Las coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique se abren las puertas a lo sobrenatural. Sin embargo, cuando se vuelve la mirada al periódico todo se detiene y se regresa al punto de partida: “*La imagen tirada en la violencia del periódico interrumpió de pronto la carrera hacia el mar*” (1989: 153).

Pondré sobre la mesa una primera parte de mi conclusión sobre este texto. Según el análisis realizado hasta el momento, las imágenes, los recuerdos representados como fotografías que encapsulan y prolongan un momento —en este caso, el de la muerte violenta o inesperada— son los que construyen un concepto de la muerte como un fin sin salida, una pérdida irremediable, una tristeza que estanca, un tiempo que se repite y reactualiza día con día; lo inamovible, lo quieto, lo que oprime. Mientras que la palabra, el verbo, la poesía, provoca el flujo, el movimiento, la desembocadura en un lugar de unión, de esperanza, de tranquilidad, en un mar al que todos llegan cuando mueren. No significa que haya marcha atrás, pero ofrece la oportunidad del encuentro, de que el tiempo siga su curso, como un río.

CAPÍTULO III. LO SOBRENATURAL Y LA METÁFORA: EL JUEGO COMPLEMENTARIO

El propósito del tercer capítulo es establecer la relación entre el análisis metafórico y lo sobrenatural en los cuentos con temática infantil de *La semana de colores*. Anteriormente mencioné que el discurso metafórico construye a los personajes infantiles porque sus percepciones y su manera de explicar el mundo y enfrentarse a él brindan una imagen ideológica de los mismos. Por el lado de lo sobrenatural, los sucesos imposibles se erigen a partir de la perspectiva imaginativa de Eva y Leli, puesto que los ambientes y sucesos no son explicables por medio de una lógica racional. En este sentido, tanto la metáfora como lo sobrenatural se complementan para representar la visión infantil en los textos.

Tomaré como objeto de análisis lo sobrenatural porque este término me pareció el más adecuado para abordar los cuentos con personajes infantiles de Elena Garro. Noté que estos relatos no se ciñen completamente a ningún género surgido del enfrentamiento problemático entre un orden natural y otro sobrenatural, es decir, lo fantástico, lo maravilloso y el realismo mágico. Al contrario, los cuentos permanecen en un juego constante entre elementos de cada género. Pienso que esta cuestión se debe a que los personajes de Eva y Leli son precisamente los creadores de la dimensión sobrenatural en las historias:

En Elena Garro sucede a menudo que [...] para las mujeres y las niñas de sus cuentos es perfectamente normal lo que para el lector es sobrenatural. Ellas tienen, pues, una visión del mundo que podría llamarse maravillosa o, si se prefiere, realista-maravillosa. Sin embargo, a esa visión se contraponen siempre, dentro del propio texto y fuera de él, una perspectiva racional que tiende a explicar dicha visión mediante la locura o la imaginación (Calderón Bird 2000: 112).

La mezcla entre su imaginación y la realidad circundante —que se esfuerzan por comprender— ocasiona el desdoblamiento del tiempo y de la personalidad, la confusión entre una ficción

literaria y su experiencia personal, la injerencia de la brujería, o la aparición de fantasmas, entre otros acontecimientos. Sin embargo, todo sucede proyectado por el personaje, como si fuera un fantástico psicológico, una transformación sobrenatural generada por la percepción de las niñas y, además, respaldada por el narrador con focalización interna en ellas. Entonces, la compenetración existente entre esta voz narrativa y las voces de las niñas constituyen el gran soporte de la verosimilitud de los sucesos anormales. Esa locura e imaginación que menciona Calderón Bird “no son otra cosa que una razón superior” (2000: 212).

Por esta razón considero importante exponer, en un sentido extenso, los tres géneros para poder vislumbrar que la manera en que Elena Garro escribe no tiene límites; ella se atreve a quebrar estos discursos literarios, específicamente al proponer una tensión entre los acontecimientos y su interpretación por parte del lector.

LO SOBRENATURAL Y LA VISIÓN INFANTIL

Emplearé el término “sobrenatural” en relación con la realidad extratextual —que es la referencia directa—, pues funciona como nuestro marco de lo que es lógico, normal o racional. Como dice Tzvetan Todorov, resulta imposible postular lo sobrenatural como género porque la cantidad de textos que integran acontecimientos que no pueden explicarse dentro del orden racional es inmensa, “tendría que comprender tanto a Homero como Shakespeare, a Cervantes como a Goethe” (1970: 25). Por ello, los teóricos han conformado una clasificación respondiendo si lo sobrenatural resulta problemático frente a la realidad o no. Si lo es, entonces se habla de lo fantástico; si parece ser la norma dentro del mundo representado, es decir, que todo puede

ocurrir, se dice que es maravilloso; por último, si logra convivir con la realidad sin ocasionar escándalo, se definirá como realismo mágico.

Pero ¿a qué me refiero exactamente con “sobrenatural”? La interpretación de esta categoría se relaciona directamente con los códigos culturales de una determinada sociedad y de su tiempo específico. Lucio Lugnani explica:

El hombre domina (o, mejor dicho, percibe e interpreta, es decir conoce) la realidad mediante la ciencia de las leyes que la regulan y de la causalidad que la determina, y también mediante una parrilla genealógica de valores determinada a abarcar lo real y a ordenar y justificar los comportamientos humanos en relación con la realidad y con los otros hombres. Ciencia (como conjunto cognitivo) y genealogía cambian en el tiempo y en el espacio. Su conjunto determinado en el tiempo y en el espacio constituye lo que se puede llamar paradigma de realidad y, en la práctica, el hombre no tiene otra realidad al margen de su paradigma de realidad. Lo que las historias extrañas, fantásticas y maravillosas narrativizan es una separación con respecto de tal paradigma (*Apud*. Ceserani 1999: 85).

Entonces, lo que el lector interpreta como sobrenatural se encuentra sujeto a lo que su pensamiento, basado en la racionalidad del método científico y supuestos culturales, considera no susceptible de explicarse por medio de causas verificables y conocidas. Me parece fundamental tener siempre en mente cuál es el paradigma de realidad que sirve como principio de recepción para interpretar un texto con elementos sobrenaturales.

Respecto a lo fantástico, Todorov, uno de los principales teóricos en sistematizar el género fantástico dentro de la narrativa, propone que es un género evanescente que depende de la integración del lector con el mundo de los personajes. En él se presenta una situación imposible de explicar por medio de la lógica del mundo familiar. “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (1970: 19). Mientras dure la vacilación, lo fantástico permanece en el texto; una vez que el lector o los personajes se decidan por alguna explicación, el género transita a lo extraño o a lo maravilloso. Por lo tanto, es necesario que el lector perciba de manera

ambigua los acontecimientos narrados, ante los que una explicación racional o natural resulte insatisfactoria. David Roas plantea:

el hecho de vacilar entre una explicación sobrenatural y una natural, evidencia la verosimilitud o, más aún, el realismo con el que están presentados los hechos: si el tratamiento de lo sobrenatural fuera poco creíble, el lector escogería sin dudar la segunda de dichas justificaciones (los hechos supuestamente imposibles se explicarían, por ejemplo, como fruto de una alucinación o de la locura) (2011: 65).

Además de la vacilación del lector, los personajes también deben mostrar sorpresa, miedo o incredulidad ante lo sucedido. Ésta es la segunda de las tres condiciones que propone Todorov para que ocurra lo fantástico; la tercera es el rechazo del lector a la interpretación alegórica o poética (1970: 24). Al respecto de esta última, especifica que el texto alegórico demuestra explícitamente su naturaleza de metáfora continuada y no la deja a interpretación del lector. Es decir, cuando el relato expone un acontecimiento sobrenatural y necesita entenderse en su sentido figurado, no se está frente a un texto fantástico. Conuerdo con este punto, no pueden hacerse ambas interpretaciones en la totalidad del texto, sin embargo pretendo demostrar con mi análisis que la metáfora juega con los elementos sobrenaturales en la configuración del personaje dando información nueva sobre él y sobre su visión de mundo.

Complementaré la postura de Todorov con otras teorías sobre lo fantástico que sugieren no se estudie como un género fugaz. Por ejemplo, Ana María Barrenechea (1972: 393) define literatura fantástica como “la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales, o irreales. Pertenecen a ella 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” (1972: 393)³¹. A diferencia de Todorov, la autora propone que lo

³¹ Otros autores que se basan en esta oposición son Reisz (1989), Erdal Jordan (1998), Campra (2000) y Morales (2000).

fantástico permanece incluso cuando la duda se resuelve. Su característica principal es la problematización de dos órdenes contrarios (normal y a-normal) de la realidad representada. Por su parte, Rosalba Campra extiende un poco más la definición de Barrenechea al argumentar que ese choque o problematización de órdenes provoca un *escándalo racional*³², en el sentido de que no hay implantación de un orden por otro, sino que se sobreponen y de esta manera se produce la ambigüedad y el choque interpretativo en el lector. Por ello, la literatura fantástica transgrede, es decir, se vuelve peligrosa porque aniquila o agrieta sus certezas (2000: 159).

Por ejemplo, puede observarse que la condición de lo fantástico se cumple parcialmente en “La culpa es de los talxcaltecas”. El personaje principal, Laura, una mujer del siglo XX, comienza a tener encuentros con su primo-marido, un indio que vivió la Conquista española en México. Durante esos encuentros ella se traslada a un tiempo y espacio prehispánicos en guerra, de los que vuelve con pruebas como la sangre de su vestido. Lo fantástico del cuento se presenta cuando se opone la perspectiva del personaje que experimenta lo sobrenatural y los personajes que explican las ‘visiones’ como un producto de la locura de Laura y que creen que el indio que la visita es un indígena contemporáneo. Dicho de otro modo, la ambigüedad ocasiona que haya una vacilación, sobre todo del lector, en la que se tambalea la certeza de que los humanos no tienen vidas pasadas y que no pueden regresar en el tiempo. Hasta antes del final del cuento se ofrecen dos posibles respuestas: la fantástica en la que ella efectivamente se encuentra con su primo-marido rompiendo las reglas físicas de la linealidad del tiempo y el espacio, y la racional en la que el relato habla sobre una mujer loca y trastornada por sus lecturas sobre la Conquista.

³² La crítica a lo racional y a lo normalizado en la sociedad que ejerce lo fantástico tiene que ver, como lo menciona Caillois, con el triunfo de la concepción científica y el determinismo estricto en el que todo acontecimiento se explica por la causa y el efecto y que, por consiguiente, ha disuadido al pensamiento humano de la existencia de los milagros o de lo sobrenatural (*Apud*. Alazraki 1990: 270-271).

Entonces, si lo fantástico resulta de la intromisión de un evento imposible en una realidad ficcional muy parecida a la extratextual, lo que provoca una dificultad a la hora de explicar tal evento con base en una lógica cercana a la del lector, lo maravilloso propone una situación contextualizada en un mundo con sus propias leyes donde las manifestaciones sobrenaturales son aceptadas por la comunidad³³, en un mundo donde todo puede ocurrir. “Lo maravilloso es una parte del cosmos tan cerrada como la realidad que conocemos, con sus propias leyes y su propia naturaleza; es un mundo ajeno e incapaz de interrelacionarse con el nuestro” (Morales 2000: 247). Por esta razón, retóricamente en la mayoría de los textos maravillosos se sitúa la historia con las siguientes frases: ‘Érase una vez’, ‘En un país muy muy lejano’, o en inglés ‘Once upon a time’, fórmulas utilizadas para alejar la ficción de la realidad extratextual y para que el lector sepa que todo lo que ocurra no chocará con su lógica, sino que se ceñirá a leyes internas y que no afecta si cree o no en lo narrado, sino que lo verdaderamente importante es que “le permita [...] disfrutar del placer estético de lo sobrenatural” (Roas 2011: 56).

Roas también explica que “dichos relatos no hacen intervenir nuestra idea de realidad en las historias narradas. En consecuencia no se produce ruptura alguna de los esquemas que hemos desarrollado para pensar y explicar la realidad” (2011: 46-47). Lo maravilloso puede convivir sin conflicto con el mundo real, es paralelo a éste y no se produce ningún escándalo. Todorov abunda en este sentido al asegurar que “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 esos acontecimientos” (1970: 40).

³³ Reisz menciona que los acontecimientos fantásticos, contrario a los maravillosos, no pertenecen a lo sobrenatural normalizado por el pensamiento social (1989: 203).

Generalmente el final de los cuentos maravillosos contiene una lección moral. En éste la idea fundamental es que “las cosas deberían ocurrir siempre de una cierta manera —‘buena’, ‘justa’—, [...] que el mundo debería ser distinto de como es en la realidad” (Reisz 1989: 203). Así, los cuentos de hadas, las leyendas, los relatos folklóricos y los cuentos infantiles en los que intervienen seres sobrenaturales como dragones, unicornios, duendes, gnomos, magos, brujas y hechiceros forman parte de lo maravilloso. Por ejemplo, en la Bella Durmiente al lector no le parece problemático que la princesa haya sido encantada y haya dormido durante cien años sin envejecer, mucho menos que el beso del verdadero amor la despierte, porque todo el texto está configurado a partir de un mundo en el que las hadas, las brujas y los hechizos son posibles; lo que sucede más bien es que se permite creer en lo imposible como una realidad alterna. Volviendo a “La culpa es de los tlaxcaltecas”, mencioné que lo fantástico se cumplía parcialmente en el cuento porque al final se describe cómo llega el indio por Laura mientras ella termina de contarle la historia a Nacha en la cocina. Para estos dos personajes, los encuentros no son problemáticos, pues la visión indígena permea sobre su interpretación de la realidad y les permite creer en el regreso del primo-marido, en la aparente unión de los amantes, en que ambos mundos son paralelos e interactúan sin conflicto ni alteración. Solamente Laura y Nacha son lo suficientemente susceptibles para acceder a tales atmósferas. En este sentido, los sucesos sobrenaturales se normalizan socialmente por las creencias populares, tal como sucede con lo maravilloso cristiano y los milagros, y en el caso de la narrativa de Elena Garro, con la cosmovisión indígena.

Por su parte, el realismo mágico implica la coexistencia no problemática de la realidad y lo sobrenatural. Lo mágico en este género se refiere a aquellos sucesos extraordinarios o espirituales que no pueden ser explicados por la ciencia racional, por ejemplo, fantasmas,

desapariciones, talentos extraordinarios y atmósferas extrañas, pero nunca quiere decir actos de magia en los que más que una inserción de lo sobrenatural en la realidad, es una ilusión (Maggie Ann Bowers 2004: 19).

Al igual que en la literatura fantástica, las historias se contextualizan en un mundo próximo al nuestro para lograr una expresión más realista, sin embargo, se naturaliza lo imposible y se le integra a la vida cotidiana “reconocible por el lector, lo que significa, en definitiva, superar la oposición posible/imposible sobre la que se construye el efecto fantástico” (Roas 2011: 58). Bowers explica que para comprenderlo debe tomarse en cuenta que es un modo de construcción narrativa en la que de manera realista se contextualizan los eventos mágicos en la ficción (2004: 21).

En este género el papel del narrador integra lo ordinario y lo extraordinario en una sola representación del mundo (Roas 2011: 61). También Alicia Llarena refuerza este punto al mencionar que “la naturalidad emana siempre de un narrador que logra la autenticidad de los acontecimientos al abstenerse del juicio y de la explicación” (1994: 20), es decir, en el realismo mágico se exponen los sucesos sin ninguna valoración para impregnarlos de cotidianidad y verosimilitud. Aunque al principio provoquen asombro, llega un punto en el que, a fuerza de la repetición y normalización de lo sobrenatural, el lector termina acostumbrándose y lo recibe sin escándalo.

La diferencia entre lo maravilloso y el realismo mágico radica en que en el primero se presenta una legitimación del mundo ficcional que puede extrapolarse al mundo extratextual, por ejemplo en el caso de las creencias populares basadas en el cristianismo o la cosmovisión indígena, pues ayudan a normalizar los sucesos sobrenaturales; mientras que en el segundo, la

normalización de estos acontecimientos se da únicamente a nivel narrativo como una construcción dentro del mundo ficcional.

Por ejemplo, Roas ejemplifica este género con “Un señor muy viejo con unas alas enormes” de Gabriel García Márquez, cuento en el que el narrador se limita a comentar sin asombro la aparición de un viejo, tal como lo describe el título, en el patio de la casa de un matrimonio. Éste termina por sentir familiar al extraño ser. Sin embargo, cuando el cura del pueblo lo califica de demonio, todos lo normalizan por medio de una lógica religiosa. El matrimonio se aprovecha de la curiosidad de la gente para cobrar por verlo; con el dinero ganado construyen una gran casa. Terminado el invierno, un día el viejo extiende las alas y decide irse. En el cuento, tanto por la voz narrativa como por la adecuación y explicación “lógica” de los personajes, se normaliza la naturaleza sobrenatural del viejo y lo acepta la comunidad. En el caso de *La semana de colores* es un recurso utilizado en cuentos con personajes infantiles pues, como ya lo he hecho notar en otros momentos de esta tesis, la voz narrativa en tercera persona no se asombra por los acontecimientos sobrenaturales, no apoya la problematización de los mismos, al contrario, muestra la perspectiva de las niñas y cómo ellas lo perciben de forma natural. Otro elemento al que recurre Garro es el surgimiento de la creencia en lo sobrenatural basada en la ideología popular, pero desenmascara este procedimiento del realismo mágico; así sucede en “El robo de Tiztla” cuando el pueblo entero acepta que los demonios asaltaron la casa del señor Antonio.

Este acercamiento a los tres géneros que se apoyan del realismo literario permite poner atención en qué recursos de cada género retoma Garro para revelarlos, para crear verosimilitud en lo sobrenatural y para provocar un choque, una nueva comprensión de conceptos y sucesos que se

dan por hecho, que aparentemente son comprendidos desde la perspectiva del adulto, y que difícilmente se abandonan para empatizar con un discurso marginal, como lo es el infantil.

En este sentido, la visión infantil en los cuentos de Elena Garro se encuentra presente en el lenguaje, en las imágenes, en el uso metafórico y en la manera de enfrentar los acontecimientos de Leli y Eva. Sin embargo, se debe mencionar que la imaginación cobra un papel elemental en estos textos. En primer lugar, porque recuerda el comportamiento habitual de los niños, su manera de conceptualizar y abordar situaciones nuevas, actitudes que son herramientas de aprendizaje sobre sí mismos y el mundo. En segundo lugar, porque la imaginación es el germen de la dimensión sobrenatural de los textos. Y en tercer lugar, porque Elena Garro parte de sus recuerdos y de su propia imaginación para crear y plantear cuestiones sobre la muerte, la pulsión de matar y el transcurso del tiempo, que generalmente los adultos dan por sentadas. Ella, en cambio, evidencia que hace falta una mente limpia para seguir preguntando sobre el entorno. Me parece que para la escritora la imaginación era una de sus máximas para crear sus obras, ella vislumbraba la verdad por medio del proceso imaginativo, como el general Felipe Ángeles menciona: “La historia, como las matemáticas, es un acto de imaginación. Y la imaginación es el poder del hombre para proyectar la verdad y salir de este mundo de sombras y actos incompletos” (1979: 52).

Leli y Eva, como generadoras del elemento sobrenatural, proyectan su propia perspectiva de la vida. Se encuentran en un proceso de aprendizaje y de adquisición de estrategias para enfrentar la vida adulta. Se advierte constantemente la oposición de ambas esferas, la infantil y la adulta. La primera contextualizada en la casa —pero sobre todo en los jardines— se describe como segura, protegida, en orden, con una atmósfera mágica y llena de juegos. Mientras que la segunda se representa en dos espacios: dentro de la casa, a través de la postura autoritaria de los

padres o de la gente de servicio; y fuera, cuando las niñas salen o reciben información del exterior —calle, periódico, literatura, la casa de un brujo—, lo que siempre genera un encuentro con lo desconocido, lo peligroso, lo triste y lo incomprensible. Leli y Eva improvisan, tal vez inconscientemente, la manera de entender el mundo del que están alejadas para su protección, pero siempre al límite de tocarlo: se vuelven perros, se proyectan en una guerra épica literaria o en un poema medieval, o se identifican con un general fusilado. Cuando los acontecimientos sobrepasan su horizonte cognitivo simplemente se pasan y resulta imposible que por medio de la metáfora o de lo imposible generado por su imaginación comprendan lo que ocurre, como en casa de don Flor.

A través de la perspectiva de Leli y Eva se expone una cosmovisión del mundo permeada de colores, fantasmas, duendes, ríos, desdoblamientos de personalidad y tiempos múltiples que proporcionan elementos para conocerlas como personajes infantiles. Incluso si los textos son una representación y, por ello, no son fieles a los mecanismos de la infancia extratextual, Elena Garro habla desde sus recuerdos, imaginación y perspicacia para construir una realidad con la que intenta decir que la voz de un personaje infantil es creadora y puede torcer al mundo cuando lo percibe e interpreta desde la más pura imaginación.

Las situaciones narradas pueden sorprender al lector porque los elementos ficcionales, como la voz narrativa, apoyan la perspectiva de las niñas y, sin embargo, hay pistas provenientes de otros personajes o del mismo desenvolvimiento de la situación que inyectan el texto de ambigüedad. Por esta razón, los cuentos se encuentran rozando los tres géneros que representan lo sobrenatural.

Por todo lo que he expuesto en este apartado, considero que la imaginación es la herramienta de Leli y Eva para generar los ambientes que pueden interpretarse como sobrenaturales. Recurren a ella para ir contra la lógica impuesta desde lo racional, todo aquello regido por la causa y el efecto, y en este sentido, ser reaccionarias al entendimiento común, o de plano mostrar estupefacción ante algo que es incomprensible³⁴ por no haber estado en contacto con los vicios. En los cuentos, tanto las imágenes metafóricas como la creación de ambientes imposibles, generadas desde el discurso de Eva y Leli, se presentan como mecanismos de entendimiento de la esfera adulta, que se ha aceptado y que, tal vez, se ha olvidado cuestionar con la mente abierta de un niño.

A continuación, expondré mi análisis sobre lo sobrenatural. Decidí mantener la clasificación temática para identificar rápidamente su relación con el lenguaje metafórico estudiado en el segundo capítulo. Comenzaré con el cuento que aborda la concepción tiempo y el peligro exterior en “La semana de colores”; seguiré con la temática de la violencia representada en el homicidio, el asalto y el intento de asesinato entre las hermanas, en “El día que fuimos perros”, “El robo de Tiztla” y “El Duende”, respectivamente; y por último, terminaré con los relatos que exponen la muerte tanto psico-emocional como física en “Antes de la Guerra de Troya” y “Nuestras vidas son los ríos”.

³⁴ Como la existencia de don Flor, su vestimenta, su aspecto físico desagradable, su casa, la manera en que recluye a mujeres en los cuartos y las violenta, su labor al servicio de las personas que piden venganza, todo lo que sale de su boca resulta incomprensible para las niñas, una concepción del mundo viciada y macabra.

EL TIEMPO SEGUÍA FLUYENDO DE UN MANANTIAL SECRETO: ANÁLISIS DE LO SOBRENATURAL

Así como para el aspecto metafórico de los cuentos fue fundamental tomar en cuenta el papel del narrador, para comprenderlos e interpretarlos desde su carácter sobrenatural también hay que tomar en cuenta ese elemento narrativo, sobre todo porque generalmente la voz de los personajes infantiles es apoyada por el narrador o ellas mismas dirigen el relato.

Como he expuesto con anterioridad, el aspecto imposible irrumpe en la realidad ficcional, que está miméticamente relacionada con la cotidianidad del lector, ya que hay supuestos contextuales y culturales que funcionan como referencia para la interpretación literaria.

El análisis de los cuentos en este trabajo se enfoca en la construcción de los personajes infantiles, Leli y Eva, y por lo tanto, en su punto de vista. Por ello, se debe tener siempre presente que ellas y su interpretación de la realidad generan el acontecimiento sobrenatural en su ambiente cotidiano³⁵. También, hay que tomar en cuenta que no todos los personajes entran en la dinámica sobrenatural: los adultos siempre dudan o hacen dudar al lector de lo que las niñas como narradoras describen o de lo que el narrador en tercera persona con focalización interna, que apoya su perspectiva, relata.

Por lo anterior, para abordar lo sobrenatural tomaré en cuenta tanto al narrador de la historia como a los personajes y sus posturas respecto al suceso anormal o sobrenatural.

³⁵ Calderón Bird en su tesis doctoral propone que Garro invierte la sintaxis convencional de la literatura fantástica (describir un mundo aparentemente real para poner en tela de juicio el código realista que rige ese mundo a través del acontecimiento sobrenatural), pues aparece “una terrible intrusión de lo real en un mundo aparentemente maravilloso o mítico” (2002: 170) y que tiene que ver con el paso simbólico de la infancia a la adultez. Me parece que es una interpretación interesante, sin embargo yo coincido más con la idea de que son las niñas las que generan el suceso o percepción sobrenatural a causa del imaginario infantil que permea su visión del mundo, pues me parece que todo el tiempo se contextualizan los textos desde la realidad miméticamente representada con la realidad extratextual.

Tiempo. Dicen que murió hace varios días

En este cuento la metáfora y lo sobrenatural se integran y se apoyan de manera evidente para generar la tensión interpretativa. Sin embargo, quisiera mencionar que lo sobrenatural se presenta de una manera ligeramente distinta a los otros relatos. Por un lado, se cuenta con lo imposible generado por Leli y Eva cuando las niñas conforman su propia concepción de los días, lo que también se relaciona con la imaginación; por otro lado, se presentan sucesos sobrenaturales provenientes completamente del exterior sin que las hermanas puedan controlarlos —ni entenderlos. Me parece que esta representación de lo imposible concuerda con el hecho de que las niñas sean sorprendidas por la esfera opuesta a su mundo cotidiano, aquella que es peligrosa, salvaje, llena de pecado y desorden, como lo propuse en el capítulo anterior. En este sentido, el texto mantiene su congruencia semántica, pues los acontecimientos a los que se enfrentan las niñas, las metáforas que los caracterizan y lo sobrenatural exterior resultan inasequibles para Leli y Eva.

En el capítulo anterior se demostró que la conceptualización interna del tiempo de las niñas se abordaba a través de la metáfora como una manera de diferenciarse de lo impuesto por su padre, ese orden absurdo y plano que no les ofrece nada para comprender la sucesión de los días. Aunado a lo metafórico, lo sobrenatural creado por su percepción también construye su idea de la semana. Los siguientes fragmentos juegan con frases metafóricas, pero mientras éstas se refieren a las características de los días —viernes morados y silenciosos, martes delgadito y transparente—, lo sobrenatural explica el impacto que Leli y Eva advierten en su entorno: “Ellas veían sus muros rotos y se alejaban con miedo [...] Por las noches el ruido de los muros quebrados no las dejaba dormir [...] Los muros seguían de pie, sostenidos por el último pedacito

del jueves” (1964: 65). Es decir, lo sobrenatural funciona como un tipo de afectación que sufre la casa de acuerdo al día que perciben las niñas. El viernes seco transmite esa característica al espacio, por ello, los muros se agrietan, se rompen y se quiebran, y eso les produce temor.

Otro elemento anormal consiste en el acoso persistente del cuadro de Felipe II, rey de España conocido como “El Prudente” —arquetipo de virtudes según sus defensores. La imaginación de Eva y Leli anima la pintura, que las mira reprobando sus acciones:

El rey Felipe II las oyó desde su retrato.

—¡Chist! Está oyendo...

Lo miraron, colgado en la pared, vestido de negro, oyendo lo que ellas murmuraban, junto a la mesita en donde merendaban las natillas, cerca de las cortinas del balcón [...]

Felipe II las miró con disgusto. Les pareció que quería darles una bofetada (1964: 65, 66).

De acuerdo a la perspectiva de las niñas, ese personaje también apoya la visión educadora que las castiga si tratan de evadir los límites impuestos, al igual que su padre y Candelaria. Por ejemplo, más adelante Candelaria les dice que Nuestro Señor Jesucristo las castigará por ver lo que no deben secándoles los ojos, pero ellas rezongan “Nuestro Señor Jesucristo no nos da miedo” (1964: 67). Pareciera que esta constante censura las incita a pensar de la manera ‘equivocada’, tal como lo hace don Flor.

El siguiente aspecto sobrenatural, completamente externo a la conciencia infantil, tiene que ver con el recorrido por los cuartos de las mujeres-días en casa del brujo. Resulta ser una visita por el pecado y lo prohibido, razones por las que resulta incomprensible para las niñas. En cada umbral en el que se detienen, don Flor las invita a ver los placeres, a oír los chicotazos y los gritos, y a oler, pero ellas son incapaces de comprender porque jamás habían tenido contacto con todo lo que él les muestra y les explica; no pertenece a su horizonte de conocimiento. Así, por ejemplo, los siguientes fragmentos:

—Cuando me toca visitarla, me hace sudar sangre, pero yo también se la saco. La dejo rayada a chicotazos... ¿La oyen...? Me está llamando. ¡Óiganla! ¡Óiganla llorar llamándome! Ama el placer y los vicios [...]

Se inclinó y agarró el petate, para agitarlo frente a ellas

—¿No ven los placeres? Aquí están dibujados (1964: 69-70, 72).

La forma en que don Flor les habla de cada mujer y lo que hace con ellas resulta abrumadora y espeluznante, sobre todo por la concepción que el lector tiene de la infancia. Un niño debe ser protegido de los vicios, de lo sórdido y de lo que pueda dañar su integridad. En este sentido, el lector puede sentirse amenazado pues la narración atenta contra el ‘deber ser’, contra su postura ética. Incluso tiempo después Elena Garro comentó: “No me gusta mucho, me da un poco de miedo [...] porque cómo se me pueden ocurrir semejantes cosas” (Rosas Lopátegui 1991: 62). Hay un rechazo al leerlo —y escribirlo— porque no se acepta que lo vulnerable y puro se mancille.

En el análisis metafórico de este cuento mencioné la focalización en los ojos de las niñas y don Flor. Mientras avanza el relato, es interesante que la lectura acostumbre a un tipo de caracterización metafórica en los personajes, que aumenta el terror hacia el brujo, pero que tal vez deja de sorprender. Estas descripciones construyen el eje metafórico de la oposición entre la esfera doméstica, segura y en orden, y la esfera exterior, peligrosa y caótica. Debido a que los tres personajes son caracterizados en términos metafóricos, se concibe esa técnica como un elemento constructor de los mismos. Entonces, por ejemplo, mientras que las descripciones de los ojos acuosos de las niñas implican inocencia, los ojos de don Flor son descritos como negros, secos, llenos de piedras oscuras, lo que representa el peligro.

No obstante, el final del cuento da un giro que modifica la interpretación antes dicha. Cuando Leli y Eva regresan muertas de miedo a casa, Rutilio no puede creer lo que sucede y por eso insiste en preguntas:

—¿Están seguras de que les habló? [...]
—¿Quién?
—Don Flor [...]
—Sí... nos habló mucho... —se echaron a llorar.
—¿Dejaron la puerta abierta? —preguntó Rutilio.
—No sé... —respondió Eva.
—Sí, sí... —asintió Leli.
—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... (1964: 75).

El brujo estaba muerto y en realidad Leli y Eva se habían comunicado con su fantasma. Por haber dejado la puerta abierta, el pueblo supo de su fallecimiento. Así, lo que en un principio funcionaba como un constructor del personaje, al final resulta que las descripciones macabras de los ojos de don Flor eran pistas que indicaban su verdadero estado y que entonces, además de describir su mundo podrido a través de las metáforas, se convierten en parte de la diégesis del relato y funcionan como el aspecto sobrenatural más relevante del cuento.

Me atrevo a proponer que “La semana de colores” es uno de los cuentos que se apegan más a lo fantástico. Se advierte que lo sobrenatural generado por ellas podría no considerarse como tal, debido a que su imaginación y percepción dificultan interpretar su segura pertenencia al género. Sin embargo, el encuentro con el fantasma del brujo sí me lo parece porque lo sobrenatural es completamente externo a ellas (un fantasma) y por la amenaza hacia los valores defendidos con relación a la infancia. La presencia de don Flor siempre se traduce en peligro para el pueblo, pero sobre todo para las niñas. Él les muestra desde la muerte el lado salvaje y viciado del mundo exterior. Aunque ellas no comprenden nada, él es el mensajero de la violencia, de la brujería, de los vicios y del desorden. Incluso se muestra amenazante para el lector porque representa todo aquello que no es posible controlar, pero que está ahí: la depravación, la esclavitud, la venganza, los vicios, el pecado, el abuso y la muerte. Don Flor es la imagen viva de

los temores, de aquello que intenta arrebatar la estabilidad del mundo que la sociedad ha construido basándose en la virtud, la ley, el respeto, y que en realidad está fuera de su alcance defender.

Violencia

En los siguientes tres cuentos clasificados a partir de la temática de la violencia y de la transgresión, las niñas se enfrentan a acontecimientos que les permiten observar o estar en contacto con un asesinato, como en “El día que fuimos perros”, con un asalto en el caso de “El robo de Tiztla”, y por último, con el deseo de Leli de matar a su propia hermana en “El Duende”. En estos cuentos las niñas son tanto generadoras como experimentadoras de lo sobrenatural. En el primer relato, Leli y Eva desdoblan su tiempo y su personalidad para marcar una diferencia respecto de la esfera adulta, lo que las lleva a presenciar como perros el crimen. En el segundo, Eva se ve involucrada indirectamente en el robo a su propia casa, a partir del cual se desatan sucesos relacionados con la brujería. Y en el tercero, Leli y Eva aprovechan la existencia del duende en el imaginario infantil para culparlo de sus engaños e instintos asesinos.

A. El Buda, el Cristo y el Toni

Los dos aspectos sobrenaturales relevantes en “El día que fuimos perros” consisten en el desdoblamiento del tiempo y, ligado a ello, el de la personalidad.

Debe recordarse que las niñas se quedaron solamente con la gente de servicio en la casa.

Desde ese momento ellas perciben un día doble:

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 [...] Despertamos decididas a no repetir la víspera. El nuevo día brillaba doble e intacto. Eva miró los dos días paralelos que brillaban como dos rayas escritas en el agua [...] Eva palmoteaba desde uno de los días y sus palmadas no llegaban al día de la cocina (1964: 76, 77).

Ellas conceptualizan el tiempo en términos de espacio, lo comprenden por medio de imágenes y distinguen dos tipos de tiempo, lo cual también es muy metafórico. Eva y Leli experimentan lo que Flora Botton, citando a Borges, llama un *tiempo psicológico*, que “es un tiempo subjetivo que no toma en cuenta los mecanismos de relojería ni la rotación de la Tierra” (1983: 195), es decir, es un tiempo interno de los personajes, con características y sensaciones propias. La idea de los días paralelos es constantemente mencionada porque indica la ubicación espacio-temporal de los personajes, en otras palabras, la pertenencia a una esfera o dimensión psico-social. Ellas habitan su día junto con el Toni, mientras que las personas de servicio moran en el otro día. Se sienten más cómodas en un espacio y en una dinámica acorde con su esencia, la naturaleza, y perciben su tiempo a partir de la imaginación como una manera propia de explicarse lo que experimentan en su vida, una forma distinta de representar su no identificación con el tiempo y el espacio en el que viven, el regido por adultos.

Al desdoblamiento del tiempo le sigue un desdoblamiento de la personalidad. Eva y Leli empatizan con el Toni e inician un juego de personalidad como una forma de identificar la idea que tienen de sí mismas con un individuo similar —el perro— pues les resulta complicado comprender su vida como si fueran adultos. El cambio total sucederá hasta autonombrarse³⁶:

—Tú, ¿cómo vas a llamarte? Busca tu nombre de perro, yo estoy buscando el mío.
—¿Soy perro?
—Sí, somos perros (1964: 77).

³⁶ La evidente carga de poder que tiene el nombre ha sido resaltada constantemente. El nombre da existencia, individualidad, imagen, peso, carga simbólica, no solamente en la literatura como actor o personaje dentro de la trama, sino a nivel cultural-religioso dar nombre a algo implica proporcionar un lugar, clarificar la identidad de una persona o un ser, e incluso tener poder sobre todo aquello del que se sabe el nombre verdadero.

El narrador hasta este momento se mantiene en primera persona plural; un ‘nosotras’ que engloba la experiencia infantil en la casa. Cuando Leli elige su nombre, ‘Cristo’, y Eva escoge ‘Buda’, la voz narrativa cambia a tercera persona y se refiere a ellas y a su cuerpo como a perros: “Eva acomodó la cabeza sobre las patas delanteras y cerró los ojos [...] En el lugar de los perros había sed. El Buda ladró con impaciencia para pedir agua, el Toni lo imitó y enseguida el Cristo se unió a los ladridos [...] Rutilio acarició las cabezas de los perros y ellos agradecidos movieron los rabos” (1964: 78).

La animalización o desdoblamiento de personalidad³⁷ de las hermanas se expresa a través de ellas y del narrador, es decir, éste apoya su perspectiva. Lo anterior tiene dos implicaciones evidentes: por un lado, la conversión de las niñas a perros se remarca narrativamente porque un perro, en sentido estricto, no tendría capacidad de relatar, él sólo observa y se guía por sus instintos, por eso el cambio a tercera persona; por otro lado, el lector puede confiar más en los hechos sobrenaturales que suceden (días paralelos y juego de la personalidad de las niñas) pues ahora el relato no está a cargo de una primera persona, cuya perspectiva resulta dudosa al ser más subjetiva, sino de una voz externa en apariencia y que con mayor credibilidad narra los acontecimientos.

Debido a la ambigüedad surgida cuando se proporcionan pistas que conflictúan una explicación lógica, el lector podría interpretar el texto como fantástico. Sin embargo, la irrupción de lo sobrenatural proviene de las mentes de los personajes infantiles. Por ejemplo, cuando Rutilio alimenta al Cristo y al Buda, muestra indiferencia y, de alguna manera, naturalidad

³⁷ Junto con el desdoblamiento, Botton agrega el intercambio y la fusión. El primero lo ejemplifica con “La lejana” de Borges, cuento en el que dos mujeres sienten su existencia en la distancia; al encontrarse en un puente y abrazarse intercambian su personalidad para siempre. Para el segundo toma “La noche boca arriba” de Cortázar, relato en el que el personaje comienza a vivir las experiencias de otro que vive en un tiempo y espacio distintos al de él hasta el punto de confundirse en uno solo.

respecto de su intercambio. Después, otros personajes comienzan a mostrar indicios de confrontación de dos puntos de vista, como cuando las niñas oyen el cohete y corren hacia el zaguán, “¿Dónde van, mocosas desgraciadas? —les gritó Rutilio desde el otro día.” (1964: 79), o más evidentemente cuando aprehenden al asesino:

—¿Tú lo mataste?
—Yo mismo, pregúntele a las niñas.
Los hombres miraron a los perros.
—¿Ustedes lo vieron?
—¡Guau! ¡Guau! —contestó el Buda.
—¡Guau! ¡Guau! —respondió el Cristo (1964: 80).

Ejemplo que demuestra con claridad que el narrador apoya la perspectiva de Leli y Eva, y en cambio, el personaje adulto actúa de acuerdo a su propio panorama, en el que las niñas siguen siendo niñas.

Al final las niñas comienzan a perturbarse por todas las imágenes de ese día. Rutilio las llevó a dormir porque se caían de sueño:

Los muros respiraban ceniza ardiente, por las rendijas las brujas espiaban las venas azules de sus sienas. Estaba todo muy oscuro. En una de las camas estaba el muerto con la frente abierta; a su lado, de pie, el hombre tatuado chorreaba sangre. Muy lejos en el fondo del jardín, dormían los criados; la ciudad de México, con sus padres y con sus hermanos, quién sabe dónde estaba. En cambio, el otro día estaba allí, muy cerca de ellas, sin un ladrido, con sus muertos fijos, en la tarde fija, con la mosca enorme asomándose a la herida enorme y limpiándose las patas (1964: 81).

En ese estado entre lo onírico y la vigilia, ellas ven el día paralelo sentado, al muerto y al hombre tatuado, los muros arden y las brujas se asoman. Sus recuerdos pueblan con visiones su presente. La realidad y la fantasía se mezclan provocando que ellas vean todas esas entidades en su cuarto. Se vuelve un momento paranoico, delirante y amenazante, una transición a otro estado y tiempo: “En el sueño, sin darnos cuenta, pasamos de un día al otro y perdimos el día en que fuimos perros” (1964: 81). El cambio es confirmado por el regreso al narrador en primera persona plural. Han entrado al tiempo cronológico y dejan atrás el interior. En la ausencia de la autoridad de sus

padres, han averiguado en qué consiste pertenecer a la esfera adulta, comenzando por concebir un mundo dividido en cielo y tierra, en el que los hombres anhelan ir al primero sin lograrlo debido a la incapacidad de controlar sus pulsiones.

La dimensión sobrenatural en este cuento postula que la infancia es un estado de inocencia, de naturaleza, donde las dicotomías no funcionan de la misma forma que en la etapa adulta. Ellas debían intercambiar su personalidad para tomar distancia de su perspectiva humana. La percepción y construcción del espacio y del tiempo de las niñas las construye a su vez por ser generadoras de tal representación. Ellas crean un doble que habita en un tiempo/espacio paralelo al normal, un doble identificado con perros, con el Toni, un ser sin posibilidad de acceder al cielo, que no ha entrado en la dicotomía bien-mal, respeto-crimen, que no se tiene que ganar nada porque es inocente (libre de culpa). Su naturaleza es la pureza, es la nula capacidad para crear un juicio de su realidad, al igual que las niñas. Podría decirse que son una especie de híbrido, ni humano ni animal. Por esta razón, el crimen fue descrito en términos metafóricos, como una forma de suavizar la violencia de lo que Leli y Eva presenciaban. No cualquier niño atestigua el asesinato de un hombre, por ello se representa por medio de un lenguaje indirecto. Y aunque las niñas intercambiaron su personalidad antes del crimen, resulta sintomático este cambio como una especie de alejamiento del suceso desde una perspectiva humana, para no ser tocado o afectado a nivel psico-emocional.

B. La lengua del conejo apenas le alcanzaba para hablar suspirando

En “El robo de Tiztla” no abunda el lenguaje metafórico en cuanto a la construcción de los personajes, pero se le da mayor importancia a los sucesos sobrenaturales y al choque de éstos con el orden natural.

El lenguaje metafórico ayuda a construir el entorno del pueblo, que desde un principio se describe como un lugar misterioso con lo que se conforma una atmósfera sobrenatural:

Tiztla es una pequeña ciudad situada al sur de la República de México. Sus habitantes son silenciosos y pequeños. Sus noches son profundas y cuando el sol se pone el hombre tiene miedo. Los meses de verano son tan calientes y secos como el corazón de una piedra puesta al sol. Las gentes viven soñolientas y exaltadas. El fuego corre por debajo de la tierra y los jardines hierven con el canto de las chicharras y los grillos. 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. Junto a ellos reposa siempre su machete (1964: 88).

El narrador en tercera persona con focalización cero sitúa al lector en un pueblo caluroso, cuyos habitantes son asediados por sonidos, demonios, alimañas y cuchillos. Un lugar en el que, al parecer, todo puede pasar porque los hombres duermen con el machete al lado. Se podría tomar como metáfora el *fuego* que corre bajo la tierra, la cual se prolonga en el mismo campo semántico de los jardines que *hierven* cuando cantan los grillos y que éstos con sus cantos *incendian* la imaginación. Este recurso metafórico prepara para un tipo de situaciones que pueden llegar a ser sobrenaturales.

Ni el lector ni los personajes saben los motivos de la irrupción de los hombres en casa del señor Antonio, excepto Eva y Lorenza, la planchadora. El jefe intentó sacarle en vano la verdad a Evita pues ella se la guardó... hasta que el narrador cambia a primera persona singular y entonces se presenta como la Eva adulta.

Eva relata lo que ocurrió en realidad: ella hizo un trato con Lorenza para contarse secretos; por no quedar mal con la planchadora le mintió al decir que su padre construyó el bodegón para guardar oro. Por ello, Lorenza planeó con Julián, su novio, asaltar la casa de sus patronos y después huir. Obviamente Eva no sabía nada de esto, sin embargo, estaba indirectamente involucrada en el intento de robo. Ante el engaño, la planchadora, hija de una bruja, amenazó a Eva con convertirla en odre. No obstante, al final, por encontrarse ambas comprometidas, pactaron guardar silencio.

A continuación la narradora ofrece un cierre problemático respecto a lo narrado anteriormente. En un principio había propuesto que no se podía confiar de sucesos sobrenaturales porque la imaginación nublaba la razón de los pobladores y formulaban explicaciones subjetivas, falsas. Eva y Lorenza son proyectadas como personajes que funcionan como nuestra referencia de realidad y verosimilitud, además de que la narradora se presenta como una adulta.

Desde el interrogatorio se había mencionado que Lorenza perdió el habla a causa del susto ocasionado por los demonios que entraron a la casa. Ella se mantuvo en ese estado hasta que su madre bajó a curarla con brujería: “Mató a un conejo en el lugar en donde se aparecieron los demonios que se llevaron la lengua de su hija y pronunció unas palabras mientras se llenaba las trenzas de ceniza. Desde entonces Lorenza pudo hablar con lengua de animal. Y con ella sigue hablando hasta ahora” (1964: 98). Es decir, Eva adulta narra que Lorenza sí ‘volvió a hablar’ por el hechizo, aunque de antemano se sabe que no perdió la voz. Al lector le parece problemática la convivencia de estos órdenes porque el narrador ya le había proporcionado una explicación racional a lo sucedido. Al final resulta que la brujería puede alterar la realidad ficcional basada en nuestro mundo. Cuando Eva concluye su relato: “Y era verdad que su voz había cambiado. La lengua del conejo era demasiado chica y apenas le alcanzaba para hablar suspirando...” (1964:

98), asegura que efectivamente ocurre un suceso sobrenatural que sacude la interpretación del lector. Incluso Lorenza le cuenta que a Julián “no le gustan las mujeres que hablan con lengua de animal...” (1964: 98). Se sobrepone la cosmovisión indígena que normaliza la influencia de la brujería en el estado natural de los seres y termina conviviendo con la perspectiva de un mundo en el que todo se explica por la ciencia y la racionalidad. Habría que preguntarse qué pasaría si alguien que cree con firmeza en la brujería leyera este cuento. Tal vez lo interpretaría como realismo mágico, lo cual indica que, como decía al explicar lo fantástico, depende del horizonte cultural del lector y en ese caso, Elena Garro juega con las diversas visiones y creencias que conviven en la sociedad.

Otro detalle interesante deriva justamente del hecho de que la narradora sea la Eva adulta porque choca con un prototipo de lo que es ser ‘adulto’. Esa etapa implica haber crecido, ‘madurado’, tener un razonamiento lógico y concreto; en cambio, a un niño se le tolera hablar de amigos imaginarios, fantasmas, aventuras en la selva, viajes espaciales, etcétera, porque para él todo es juego e imaginación, actividades mentales poco valoradas en la actualidad. Entonces, cuando Garro expone que Eva cree que Lorenza tenía lengua de conejo también está poniendo en conflicto dos órdenes de realidad, de concepciones comúnmente aceptadas. Así, se nota en el cuento una oposición de visiones de mundo: por un lado, la infantil y la adulta; por otro, la cosmovisión popular indígena que cree en lo imposible, frente a aquella que intenta explicarlo todo por la vía racional. La conjunción de estos puntos de vista ocasiona la ambigüedad y el juego interpretativo total en el texto.

C. ¿Tú has visto alguna vez al Duende?

Como mencioné en el capítulo anterior, en el cuento se relata cómo Leli intentó matar a su hermana cuando pensó que se iría sola al otro mundo. El análisis de las metáforas permitió advertir la manera en que configuran la descripción de lo que Leli concibe como morir, así como lo que ella siente respecto de las situaciones que ocurren.

Lo sobrenatural se conforma desde el inicio del cuento por medio de una descripción del espacio que se sitúa en una atmósfera misteriosa, al igual que en “El robo de Tiztla”: “A las tres de la tarde el sol se detenía en la mitad del cielo. El silencio podía estallar en cualquier instante y el jardín podía caer roto en mil pedazos. La casa entera estaba quieta” (1964: 99). Parece un espacio y un tiempo en el que todo puede suceder. De la misma manera, esta atmósfera acentúa su carácter misterioso cuando el narrador menciona que la muerte ronda a las niñas, como a todo el mundo: la imagen de la parca acechando y esperando el momento de llevárselas con ella. Quedó claro, desde el análisis metafórico, que Leli ha pensado en su muerte y que recurre a metáforas para conceptualizarla, lo que provoca un gran miedo en ella que solamente Eva apacigua. Leli percibe a su hermana como un ser que ve más allá, que sabe cosas que ella no. Leli la concibe como una aliada y una liga entre ambos mundos, un ser sobrenatural, por ello, Leli deposita toda su confianza en ella.

A partir de la diferenciación entre las hermanas, el narrador exhibe otro mecanismo que pone en marcha el realismo mágico. Mientras que Eva asegura que todos tienen luz en las manos (cuando las observaba contra la luz del sol), Leli, además del narrador, reflexiona sobre la falsedad de esa afirmación en nuestra realidad: “recordó el día que jugando con la navaja de su padre se cortó un dedo y la sangre salió a borbotones. Sintió vergüenza al sorprender a Eva en

una mentira” (1964: 100). De manera lógica se explica que lo que dice Eva es provocado por una ilusión visual. La respuesta de la hermana, basada en la perspectiva católica, es la siguiente: “¿Has visto a Nuestro Señor? De cada dedo le sale un rayo de luz”, Leli reflexiona que “era verdad que Nuestro Señor y los santos echaban luz por los dedos y por la cabeza” (1964: 100). Así, se observa cómo una creencia religiosa puede extenderse a la percepción de una realidad, aunque en este caso no sea una población entera involucrada, se aprecia un posible germen del género.

El segundo indicio de lo sobrenatural en el cuento es cuando Eva menciona al Duende, el primero es el título. El nombre del cuento remite a un ser sobrenatural que aparece sobre todo en textos maravillosos e incluso fantásticos. Los duendes son comunes en el folclor de muchas culturas y se dice que tienen la forma de un niño o de un anciano. La etimología de su nombre, *duen de [casa]* ‘dueño de la casa’, viene de la concepción que se tiene de él, pues suelen tomar posesión de la casa que habitan causando cualquier tipo de encantos y estruendos en ella. Y así lo menciona el narrador, el Duende es el dueño del jardín, y no lo es el papá de las niñas.

El Duende es presentado como gran amigo de Eva. Él la puede salvar de una caída y, además, la niña presume: “El Duende es muy amigo mío y ya les quitó el veneno a todas las plantas” (1964: 101). Sin embargo, este ser no aparece sino hasta mucho después. Por el momento, puede argumentarse que su mención resulta de la imaginación infantil que constantemente proyecta fantasías en su entorno para justificar ideas o acciones.

Mientras tanto, la creación de una atmósfera particular continúa con la referencia al tiempo estático, a la caracterización metafórica del agua del pozo, a la parte secreta del jardín, y a la predestinación de lo que sucederá después. Hay que recordar que durante el baño, Leli se

envenena con una planta de venas rojas y decide traicionar a Eva al descubrir que “Eva mentía. No era verdad su amistad con el Duende, ni verdaderos sus poderes” (1964: 102). Eva representaba la seguridad para enfrentar lo desconocido porque tenía explicaciones para ello. Sin embargo, había descubierto que todo lo que creía, incluso si iba contra su lógica, era un fraude.

Ante esa tensión, aparece su hermana menor, Estrellita, quien “parecía un idollito dorado” (1964: 103) y que metafóricamente funciona como el ojo observador que mira desde la distancia (en los tejados); por esta razón, realmente comprende lo que sucede. En el diálogo que entablan Leli y Estrellita, la primera le pregunta si ha visto al Duende, intentando legitimar su existencia (“No. Yo estoy en los tejados”), pero la duda persiste y con ella, la ambigüedad, pues el lector aún no tiene la certeza de que exista, y menos que sea amigo de Evita. Después, Estrellita le habla sin rodeos sobre el envenenamiento de ambas, respuesta que refuerza el carácter imaginario del Duende:

- Estrellita, yo me envenené primero. Luego le di la hoja a Eva y ella también se envenenó. ¿Por qué?
- Porque eran de la misma mata.
- ¡Claro! Eso ya lo sé. Pero, ¿por qué se envenenó Eva?
- Porque tú quisiste matarla [...] ¿Te gustó matarla? (1964: 104)

Con la segunda respuesta, la narración guía la atención del lector desde la existencia del Duende a la causa verdadera del envenenamiento de Eva, por demás impactante: Leli quería matarla para que se fuera con ella al otro mundo. El Duende no fue el culpable por no ser su amigo o por no quitarle lo tóxico a las plantas.

Al final, Estrellita permanece alerta para observar el desenlace de la pelea entre las hermanas inseparables. La salida de Eva para recuperar el amor de Leli consiste en usar de chivo expiatorio a un ser, hasta el momento, imaginario: “Fue el Duende, que estaba enojado conmigo [...] ¡Es cierto! ¡Es cierto! Él les puso el veneno” (1964: 105). Mientras que desde las alturas:

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

—Tú sabes que no fui yo. ¿Verdad?

—¡Claro que lo sé! Eva es una mentirosa y Leli es una matona. No les hagas caso [...]

El Duende se quitó el gorro rojo, se limpió el sudor de la frente con el dorso de la mano y desde el espacio libre de la teja levantada, miró con alivio a su única amiga: Estrellita Garro (1964: 105).

La aparición del Duende interactuando con Estrellita confirma su existencia, suceso que cuenta con un grado de verosimilitud mucho mayor al venir de la voz narrativa en tercera persona y no de un personaje. Además se aclara que su amiga es Estrellita, no Eva.

¿Qué es lo interesante de que Garro recurra a un personaje común de cuentos maravillosos? Su simple participación no implica que convierta al texto en uno del género. La autora revela un constante juego de creencias entre las niñas, creencias que no siempre tienen bases lógicas y que se utilizan para obtener algún beneficio, no importando su carácter verdadero. A Eva y a Leli les sirve la figura imaginaria del Duende como chivo expiatorio para justificar sus propias faltas, sus mentiras y crímenes. Debido a su estado imaginario, las niñas recurren a él para culparlo de las situaciones que pudieran ocurrir y no tomar ninguna responsabilidad de ellas. De alguna manera, el Duende es una extensión de la personalidad de las niñas que les permite actuar con valentía o desafanarse de las consecuencias que sus actos, en este caso, muy graves. Al mismo tiempo, ese estado no real le dio bases a Leli para descubrir la mentira y traición de su hermana.

Estrellita, el ojo observador, es nuestro eje de verosimilitud: aunque al final se confirma su amistad con el Duende, se sabe que ella se guía por la verdad y por ello se indigna ante los crímenes de su familia.

Sin embargo, el mundo representado en el cuento no es un mundo maravilloso con reglas propias y lo sobrenatural tampoco está conviviendo sin problemática con lo real porque en Leli y

Eva el Duende es producto de su imaginación. Ellas tienen en su horizonte infantil la figura de este ser sobrenatural, saben que ocasiona desastres en la casa a menos de que sea un aliado. Por esta razón, de manera inteligente lo usan para justificarse sin tener un contacto real con él. En este sentido, podría concluirse que lo sobrenatural y su significado total en el texto representado en la figura del duende, muestra la manera en que el egoísmo y la crueldad infantil se cubre con algo imaginario, aparentemente inocente, que transgrede y deja expuesta la violencia, tal vez inherente al ser humano, para conseguir un propósito o vengar una ofensa.

Muerte

Respecto al elemento sobrenatural en los cuentos que clasifiqué con temática de la muerte se presenta la misma característica en ambos: tanto en “Antes de la guerra de Troya” como en “Nuestras vidas son los ríos” los textos literarios a los que tienen acceso Eva y Leli terminan ejerciendo una influencia en la ficción creada por Elena Garro. Debe recordarse que en el primer cuento la unidad Eva-Leli se divide cuando, al leer la *Iliada*, las niñas llegan a la parte en que Aquiles mata a Héctor; mientras que en el segundo cuento, la palabra poética de *Las coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, recitadas por Boni, movilizan el flujo del río-vida de cada uno de los personajes y del relato mismo. Esta integración entre la literatura y la ficción del texto conforman el aspecto sobrenatural de los cuentos porque esas atmósferas no son percibidas por todos los personajes, sino que es una situación experimentada desde el punto de vista de Leli y Eva con la finalidad de incorporar a su concepción de mundo nuevos conocimientos procesados a su manera, utilizando la imaginación.

A. Nos amábamos con el amor desesperado de los fantasmas

Comenté en el segundo capítulo que en “Antes de la Guerra de Troya” se construye la unidad Leli-Eva por medio de metáforas. El eje metafórico expuesto fue lo cercano es cognoscible, lo lejano, no. Mientras las niñas conservan un estado de cercanía con su entorno y entre ellas mismas, pueden comprenderlo todo; sin embargo, si rompen su unidad al pensar diferente sobre un mismo predicamento, entonces pierden la capacidad de reconocimiento interno, interpersonal y con el entorno.

Desde el principio del cuento se enfatiza el gusto de las niñas por la lectura, afición originada por la insistencia de los padres: “Les gustaba el silencio y cuando hablábamos decían: ¡Lean, tengan virtud! Asomadas a los dioses dibujados en los libros, hallábamos la virtud” (1964: 84). Ellas, por lo tanto, se acercaban a la lectura, pero sobre todo a los dibujos, que incitaban su imaginación. En el siguiente fragmento el papel de ésta en la comprensión de mundo de las niñas queda revelado:

‘Que tu mano derecha ignore lo que hace tu izquierda.’ Nosotras robábamos la fruta con la mano izquierda. ¿Y los dioses de la India? Ellos tenían mano izquierda, mano derecha, mano arriba, mano abajo, mano simpática, mano antipática, y mano de en medio. Imposible determinar cuál mano era la que ignoraba lo que hacían las otras manos [...]

—¿Cómo sería una cruz para clavar a Kali?

—Como un molino

—Te digo una cruz, no un molino.

—¿Una cruz?... Igual a una cruz.

—Habría que clavarle una mano encima de la otra y de la otra con un clavo tan largo como una espada.

—¿Y la mano de en medio?

—Se la dejamos suelta como un rabo, para espantarse las moscas (1964: 84)

Se observa cómo una sentencia popular se combina con el conocimiento iconográfico religioso de Eva y Leli para extrapolarlo y entender una religión en términos de otra. Incluso dioses prehispánicos, como Huitzilopochtli, forman parte de su imaginario. Estos juegos imaginativos

muestran la curiosidad interminable de los personajes y también la gran capacidad de conceptualizar el mundo en sus propios términos creativos.

De esta manera, el lector tiene un primer acercamiento a la vida ordinaria de Leli y Eva; se ha evidenciado cómo la literatura influye en sus mecanismos cognoscitivos. Parece una pista de lo que sucederá a continuación. Cuando descubren la *Iliada* escondida debajo de la almohada de su madre —lo cual representa el conocimiento prohibido— las hermanas prefieren llevarse el libro y abandonan las bolsitas de besos y frutas cristalizadas... ¿qué niño hace eso?³⁸ De la misma manera que sucedió con sus lecturas de los dioses, las niñas se involucran tanto en la lectura que mezclan la ficción con su cotidianidad hasta el grado de perder la noción de realidad: “La cólera de Elisa duró muchas semanas. Nosotras ensordecidas por el fragor de las batallas, apenas tuvimos tiempo de escucharla” (1964: 85). Antes de leer la epopeya griega eran una, pensaban igual, hacían lo mismo, pero la Guerra de Troya no sólo dividió a Aquiles y a Héctor, sino que también generó la ruptura entre Leli y Eva al provocar la consolidación de un criterio particular.

Después de que la voz narrativa anuncia la muerte de Héctor, las niñas toman una postura diferente al respecto: Leli se compadece de él, en cambio Eva apoya a Aquiles. A partir de este momento el narrador cambia a singular. Es decir, la voz de Leli ya no habla desde la unidad, sino desde su ruptura con Eva, desde su individualidad.

En este sentido, después de que a través de la metáfora se describe de variadas maneras la *muerte* de la unidad Leli-Eva (las descripciones sobre la separación percibida a nivel físico, psicológico, y del entorno), lo sobrenatural funciona como descriptor de las percepciones a las que se enfrenta Leli en su nueva realidad: “Y con Héctor empecé a conocer el mundo a solas. El

³⁸ Aspecto que resalta su avidez de conocimiento por encima del placer mundano.

mundo a solas era sensaciones [...] El olor de la vainilla ya no era la vainilla, sino vibraciones [...] Yo no tocaba nada, estaba fuera del mundo” (1964: 86). Pareciera como si las niñas hubieran entrado a una dimensión extraña —al Reino de las Sombras—, donde todo se percibe y se comprende a través de otros sentidos: los olores ya no son partículas analizadas por el olfato, sino movimientos percibidos por todo el cuerpo, cosa anormal, imposible de entender con una lógica racional. Y pareciera también que nadie más se percatara de lo que le ocurre a Leli: “Candelaria, ¿tú me quieres mucho? / ¡Quién va a querer a una “güera” mala!” (1964: 86). Respuesta en la que ejemplifica cómo Candelaria no tiene idea de lo que sucede al interior de Leli, quien atraviesa por una separación de algo que consideraba parte de sí misma y que incluso está afectando la manera en que ella se relaciona con su casa, con su entorno.

De esta forma, no resulta arriesgado proponer que los personajes infantiles originan lo sobrenatural, un fantástico de percepción, si podría llamarse así, en el que las sensaciones del personaje, configuran un evento imposible insertado en la realidad ficcional. En este caso, la imaginación y la influencia de los textos literarios contribuyen a acentuar la atmósfera imposible en el relato, es decir, la ficción altera la realidad intratextual:

Héctor y Aquiles no nos guardaron compañía. Sólo nos dejaron solas rondando, rondándonos, sin tocarnos, ni tocar nada nunca más. También ellos giraban solos en el Reino de las Sombras, sin poder acostumbrarse a su condición de almas en pena. Por las noches yo oía a Héctor arrastrando sus armas. Eva escuchaba los pasos de Aquiles y el rumor metálico de su escudo (1964: 87).

Cabe destacar en este fragmento la utilización de verbos sensitivos, como tocar, oír y escuchar que dan la clave para interpretar que lo que les ocurre es algo verosímil y fiel a los sentidos, al cuerpo. La ficción de los héroes homéricos interviene en la realidad de los personajes infantiles al alterar su estado psicológico. Lo sombrío de la historia de Aquiles y Héctor permea el mundo de

separación de las hermanas, lo que produce una manera nueva de entenderse y comprender el entorno en soledad para acostumbrarse a la individualidad recién descubierta.

Lo sobrenatural radica en la manera en que se están percibiendo desde un estado alterado de conciencia, pues incluso dejan de caracterizar con solidez su entorno. Lo emocional —que muchas veces es despreciado por la ciencia— influye en la percepción de sus sentidos —supuestamente objetiva— y modifica una experiencia de mundo que, siendo humanas, deberían vivir igual que los demás, pero resulta que ellas no:

Los muros se esfuman, ni su voz ni su interacción con el entorno tienen solidez ni materialidad, dicho de otra manera, no logran un entendimiento total de su estado dividido. El final del cuento es desolador en el sentido de que no hay un regreso al equilibrio en los personajes infantiles, simplemente se quedan en un limbo, que tal vez no se aclare nunca, que posiblemente sea destino en la esfera adulta.

B. Era fácil vivir deslizándose sin ruido hacia el morir

En el capítulo anterior analicé que el relato se aborda a nivel metafórico a partir del eje en el que lo fijo, lo inmóvil representan lo trágico de la muerte violenta, la tristeza y el desencuentro; en cambio, el flujo, el movimiento representan la muerte como tránsito, esperanza y encuentro. En este cuento, más que en otros, la voz del narrador se confunde con el imaginario y la perspectiva de ambas hermanas, al inicio, y después, de Leli solamente, ya que focaliza de manera consonante en ella. No se observa un alejamiento ni una mera descripción de lo que sucede, al contrario, el narrador apoya la visión infantil, lo que ayuda a normalizar estos sucesos extraños.

Las niñas reviven el fusilamiento del general Rueda Quijano en el periódico por medio de las imágenes fijas. A partir de tal suceso conciben la muerte como un fin irremediable, una pérdida irrecuperable. La imaginación de Leli y Eva interviene cuando buscan posibles soluciones a ese terrible final mediante fantasías que impactan su entorno, lo que puede interpretarse como sobrenatural para el lector. Para encontrar remedio a la muerte sin más allá, las hermanas generan hipótesis de lo que significa el *goodbye* del general:

—Es una clave —contestó Eva.

—¿Mágica?

—Sí, para que vengan los ángeles de las espadas a recibirlo.

Por la tarde quieta cruzaron las legiones naranjas de los ángeles armados. Los árboles sacudieron sus ramas y la casa sobrecogida por el estruendo se achicó ante la grandeza de su vuelo hasta volverse una piedrecita perdida en un gran llano (1964: 148)

Este fragmento muestra cómo su imaginación permite a las niñas ser generadoras de elementos extraordinarios que, incluso si quedan un tanto normalizados por la repetición y por venir directamente del narrador, producen ambigüedad en el relato y acercan al imaginario y la percepción infantil. Otra posible solución al vacío de la muerte es la reencarnación:

La rueda de las reencarnaciones, igual a la rueda de los caballitos, empezó a girar alegre y triste, como la música de México, febrero 23 en el corredor de la casa. En un caballito naranja adornado de plumas blancas, pasó el general Rueda Quijano con la mano en alto; Good bye, les dijo y desapareció. Después, en el mismo caballito naranja, volvió a aparecer. ‘Ya volví’, les dijo con su voz risueña y desapareció por segunda vez. Había vuelto a nacer” (1964: 149).

Cita en la que enlazan su conocimiento cotidiano (carrusel) con una creencia hinduista en la que el alma puede adoptar un cuerpo material nuevamente después de morir, para comprender (y creer en) el paso del general Rueda de una vida a otra. Sin embargo, sus esperanzas no sirven para aniquilar el fatalismo de esa muerte. Eva insiste en que el cuerpo nunca vuelve a ser el mismo. Frente a ese nunca, esa fijeza e inmovilidad, ante la focalización en la pérdida y en la

tristeza, Leli y su imaginación cambian el paradigma generado hasta el momento después de conversar con su tío.

Boni, hombre atormentado y paralizado por la muerte de su hijo, Hebe, invita a cenar a Leli en su casa. La niña es la única persona con la que habla y de la que acepta visitas. Antes de servir la cena, los diálogos entre los personajes se mantienen en la misma postura sobre la tristeza y lo trágico de la muerte. Se da un adelanto de las coplas de Manrique cuando el narrador, mimetizado en la perspectiva de Leli, dice “Lo más importante de esta vida era que moríamos. Morían todas las personas que iban al mercado, y todas las que vivían dentro de las casas. También morían las señoras que les daban de comer a los cisnes, en Sidney” (1964: 150), palabras que son eco de “así que no ay cosa fuerte, / que a papas y emperadores / y perlados, / así los trata la muerte / como a los pobres pastores / de ganados” (Jorge Manrique XIV: 163-168)³⁹.

Lo sobrenatural hace su aparición cuando la voz del tío Boni surge “como una evocación mágica desde un rincón del corredor: Nuestras vidas son los ríos / que van a dar a la mar / que es el morir...” (1964: 153). Versos que transtornan toda la concepción sobre la muerte postulada hasta el momento e incluso dentro del mismo poema de Manrique, en el que la fatalidad lo permea todo:

Las palabras de Manrique, dichas en voz alta, disolvieron la quietud que inmovilizaba la casa, e hicieron que de pronto la noche empezara a navegar por un cauce amplio y caudaloso. La voz melancólica que las decía entró también en un río que daba vueltas y revueltas por un paisaje triste, y poco a poco todo empezó a navegar con suavidad: Ceferino, sentado sobre el pretil del corredor, flotaba en la corriente amarilla de su río, avanzando despacio hacia un mar luminoso. La silla en que la que Leli se sentaba entró en una corriente fría, y también ella se fue navegando con las manos extendidas, dándoles cigarrillos a los venados, que flotaban parejos, en dos riachuelos vecinos que a su vez corrían hacia el mar. Era fácil vivir deslizándose sin ruido hacia el morir. Un viento suave les acariciaba los cabellos, y los paisajes pasaban dulces junto a los ojos, inalcanzables en su hermosura intocada. La voz de Boni dibujaba salones y fiestas lejanas, la

³⁹ Aunque la mentalidad infantil en este cuento entiende la muerte como la que se lleva a todos los que están en casa y los que salen, centrándose en un ámbito doméstico y uno exterior, no tanto en una cuestión de clases, pues las niñas todavía no alcanzan a comprender la vida social de esa manera.

humedad de la sierra y árboles móviles de pájaros. Más tarde, cuando ya Boni había callado, el *tiempo seguía fluyendo de un manantial secreto* y los cielos y los patios de las casas seguían deslizándose como las lunas en las nubes... *la noche entera avanzaba dentro de un río que llevaba estrellas, bocas, ramas, vientos y generales mexicanos fusilados* (1964: 153).

Esta hermosa descripción muestra el poder mágico de la verbalización. La palabra desde una visión mágica tiene la fuerza de modificar las consecuencias de todo lo regido por las leyes naturales, es decir, altera el curso normal de los acontecimientos. En este caso, los versos dichos por Boni no garantizan a los personajes la anulación de su muerte, sino que proporcionan una nueva perspectiva de la misma. Es una voz creadora, pues dibuja, activa el flujo, el movimiento, la facilidad de la vida y la esperanza del encuentro. Además, la manera en que lo hace es también por medio de metáforas: ver la vida como si fuera un río. Y al mismo tiempo, se integra a lo sobrenatural generado por Leli, otra de las maneras en que el lenguaje metafórico interactúa con lo imposible.

Puede notarse cómo después de que la narración era cortada y pesada por el uso constante de puntos, de frases fragmentadas, de palabras como ‘inmóvil, fijo, fotografía, quieto, irrespirable, girar, círculo’ (si se compara con el inicio del cuento); ahora las oraciones se expanden, se unen en copulaciones, se impregnan de continuidad con gerundios, se vuelven descripciones más agradables con palabras como ‘amplio, caudaloso, amarilla, luminoso, suave, móviles, hermosura, deslizarse, avanzar’, lo que proporciona una lectura más fluida también por el aspecto semántico. Nuestra imaginación vuela junto con la de Leli al ver las imágenes de los personajes con sus ríos, todos navegando con luz, colores y humedad.

Ante lo reseco del periódico y de la tarde, de la muerte del general plasmada en las fotografías, el suceso anormal —que en realidad permanece ambiguo porque no se sabe sobre la reacción de Ceferino ni de Boni— constituye un contrapeso y una nueva configuración de la vida

y la muerte dentro del cuento. Lo sobrenatural generado por la imaginación de Leli abre la puerta a una visión esperanzadora del encuentro con los seres que se han ido del mundo de los vivos, dejando atrás tristeza y recuerdos, porque al final todos llegan al mismo mar.

Cuando en un primer momento Leli reflexionaba que “sus dedos eran de color de rosa y tan chicos como las plantas de los claveles antes de abrir, y un día no serían rosa y nadie nunca más los vería, ni siquiera ella misma. Se quedarían tirados como los pies del general fusilado, en el silencio irrevocable del periódico” (1964: 151), ahora “sentada en la cabecera de la mesa almidonada, avanzaba hacia un mar azul bañado de soles amarillos” (1964: 153). En la primera cita ella se compara con las fotografías, con el hecho específico sucedido al general y con la pérdida; mientras que en la segunda, se proyecta con ayuda de su imaginación a un mundo posible lleno de luz, tranquilidad y movimiento, pues Boni le asegura “todos los ríos, el tuyo, el mío, el de Ceferino y el del general Rueda Quijano, van a dar al mismo mar” (1964: 154). Sus palabras son mágicas otra vez, ponen en movimiento el cuento, trastocan la tragedia de morir y avivan la visión esperanzadora:

El desconsuelo del periódico se disolvió en sus palabras, y Leli supo que allí en el mar todos éramos el mismo, y que nunca más el general Rueda Quijano iría solo, andando desdeñoso al paredón [...] El lugar al que lo habían llevado las balas de los máuseres era el mismo al que se dirigía su río de rápidos violentos: un mar azul de soles amarillos. Desde ese resplandor, el general la miraba acercarse (1964: 154).

La tristeza provocada por la reactualización del fusilamiento del general y toda esa visión inmóvil y seca de la vida en espera de un final fatal, se transforma en una perspectiva de la vida y la muerte basada en el flujo tranquilo del tiempo de cada persona representado en un río, cada uno distinto al de los demás, a veces amarillos, fríos, o con rápidos, pero con una afinidad entre sí: todos llegarán a la unidad y nadie estará solo nunca más.

La poesía le revela al personaje infantil una concepción diferente de la gran dicotomía existencial, una no focalizada en la tragedia ni en la pérdida. La ambigüedad en la que quedan las imágenes de los ríos de cada personaje, puesto que sólo se presenta el punto de vista de Leli, permite confirmar que es un tipo de sobrenatural que ella genera y que al mismo tiempo consiste en un trabajo cognoscitivo de ideas con las que está aprendiendo a lidiar y, sobre todo, a formar su propio sistema de creencias.

CONCLUSIONES

El análisis de los personajes infantiles de *La semana de colores*, Leli y Eva, me permitió considerar otros aspectos de la narración para la interpretación final de los cuentos, especialmente la voz narrativa, el espacio, el punto de vista y las descripciones. Al realizar mi lectura de estos textos me di cuenta de que la metáfora, lo sobrenatural y la imaginación se interrelacionan para configurar tanto a Leli como a Eva y su visión de mundo.

Elena Garro logra hablar desde la experiencia infantil porque recurre a sus propios recuerdos —que de alguna manera pueden rastrearse en sus entrevistas o cartas— pero sobre todo, por darle validez a la voz de la infancia para hablar, cuestionar y reflexionar sobre ámbitos comunes de la vida, como la percepción del tiempo, la muerte o la violencia inherente al hombre. El papel de los narradores resulta fundamental para este propósito, pues constantemente se advierte el respaldo y, muchas veces, la integración del narrador con la voz del personaje infantil a través de una focalización interna —en los verbos en plural, en la congruencia entre lo sucedido y cómo lo describe—, lo que ocasiona que el lector considere confiables las situaciones que perciben las hermanas. Es decir, entre el narrador y los personajes infantiles no se presenta incoherencia a nivel de la historia, incluso si ocurre con los personajes adultos.

Como ya mencioné en los capítulos anteriores, Leli y Eva son personajes activos en búsqueda de conocimiento, nuevas experiencias, de entrar en contacto con el saber popular que constantemente las rodea, a través de Rutilio, Candelaria, Lorenza, etcétera. Aunque ellas no esperan enfrentar las situaciones a las que se exponen —que muchas veces son dolorosas o peligrosas a nivel interno como en “Antes de la Guerra de Troya”, o externo como en “La semana de colores” o “El día que fuimos perros”— al final de cada cuento obtienen un aprendizaje o una

concientización de su propia posición como ser social; o si su estupefacción es demasiada como para llegar a la comprensión total de lo vivido, queda en el lector obtener sus conclusiones a partir del comportamiento de los personajes.

El análisis de los elementos metafóricos y sobrenaturales permiten concluir que los personajes de Leli y Eva siguen un patrón de comportamiento en la configuración de su propia visión de mundo durante la narración. En un primer momento, ellas se encuentran en su mundo de juegos en el jardín, cuando se presenta un factor que altera su cotidianidad. A partir de esta intromisión, se despierta en las niñas la curiosidad de acercarse a lo desconocido, por esta razón, buscan alianzas con los indígenas o se rebelan ante las reglas del hogar para lograr su objetivo (escapan del jardín, de la casa, o tienen contacto con algo que les muestra nuevas situaciones del mundo, como la literatura). Ese patrón de comportamiento presenta las siguientes posibilidades: se quedan atónitas y buscan huir, sin comprender lo sucedido (“La semana de colores”); concientizan su identidad (“Antes de la Guerra de Troya”, “El día que fuimos perros”); deciden ignorar lo que han descubierto (“El Duende”); permanecen fieles a las alianzas, incluso en su adultez (“El robo de Tiztla”); o reinterpretan sus propios conceptos (“Nuestras vidas son los ríos”). Este proceso parece mostrar una especie de iniciación al mundo de los adultos.

En los textos se realiza constantemente una oposición entre el mundo de los adultos y el mundo infantil. Por un lado, el espacio de los adultos es la parte de la casa en la que rige la cultura oficial, los buenos modales y el respeto a las reglas. La calle y la casa de don Flor también forman parte de ese espacio, incluso el periódico en el que Leli y Eva leen lo que sucede más allá del pueblo. El orden del tiempo que predomina es el cronológico. La esfera adulta no está exenta de las dicotomías pues si bien muestra el orden, los valores, la educación, o la representación del mundo en la literatura, también involucra el peligro, el crimen, los vicios, la esclavitud, la

brujería y el desequilibrio. Por otro lado, en el mundo infantil el jardín, el cuarto de las niñas y los árboles constituyen el espacio de libertad de Eva y Leli. Su tiempo es subjetivo e interno, acorde con su percepción de la vida, con su manera de conceptualizar el mundo por medio de la metáfora y sin límites para crear relaciones inéditas. El ámbito de las niñas representa una especie de paraíso y se caracteriza por estar en armonía, en equilibrio, en un estado unido, contenido y protegido por los adultos que las cuidan. No obstante, el personaje infantil vive en constante rebeldía y curiosidad por acercarse a lo prohibido. “Ser niño o loco para Elena Garro es regresar al origen, recuperar la libertad perdida por las exigencias del mundo práctico” (León Vega 2006: 37). Además de estos mundos en oposición, también interviene el mundo indígena; esta esfera es especial porque se relaciona con el mundo adulto, que representa la cultura oficial, y con el mundo infantil, con el que regularmente hace alianzas. Las niñas nutren su concepción de vida a partir de la magia que proviene de la cosmovisión indígena. Los pactos y la intromisión de este mundo en la realidad —regida por la racionalidad— logran una exposición de cómo en la vida cohabitan diferentes perspectivas y cosmovisiones que se contradicen, pero que pueden complementarse y enriquecer su realidad.

De igual forma se presenta el juego entre lo sobrenatural y el mundo de los personajes adultos en los demás cuentos de *La semana de colores*, aunque hay diferencias respecto de la caracterización de las niñas. En primer lugar, considero que los personajes adultos tienen una marca que los hace susceptibles a los acontecimientos extraños y que no se relaciona con su capacidad de imaginar y de jugar con elementos de la realidad: son mujeres, indígenas o están enamorados, distinguidos por pertenecer a cierto tipo de marginalidad que mencioné en la introducción —las primeras por ‘perder la razón con facilidad’, por estar sometidas al marido, por ser juzgadas con mayor facilidad si no cumplen su rol de género; los segundos por no

pertenecer a la clase social hegemónica y estar en contacto con una visión mágica del mundo; y, por último, el factor amoroso se considera también como una pérdida de racionalidad. En este sentido, los sucesos extraños que irrumpen el contexto del personaje no provocan sorpresa en él porque de alguna manera su locura, enamoramiento o estrato social les permite conceptualizar su mundo de diversas maneras que no siempre son lógicas, e incluso ellos mismos conforman el elemento sobrenatural, como en “¿Qué hora es...?”. En cambio, para los personajes que los rodean generalmente ocasionan desconcierto porque sus actitudes salen del prototipo de cómo deberían actuar.

Después de analizar la metáfora con relación a los personajes infantiles pude notar que, además de su valor poético, esta figura literaria en el relato funciona como herramienta para representar a nivel ideológico a Leli y Eva por medio de las descripciones de los cuerpos, del espacio y de algunos conceptos fundamentales en su visión mundo, como el tiempo, la muerte y la individualidad. Pero también pude descubrir que la metáfora es un recurso de la autora con el que demuestra cuán consciente está del personaje infantil al que está representando, en dos sentidos: el primero, por el hecho de que pertenece a la esfera de la infancia y que, por lo tanto, en su proceso de aprendizaje y descubrimiento, la metáfora actúa como una herramienta de concepciones propias del entorno y de conformación de nuevos significados; el segundo, porque implementa la metáfora como un instrumento de estructuración narrativa con el que conforma relaciones de oposición entre los personajes o ideas. Este último no esperaba concientizarlo, posiblemente porque di por sentado el papel de Elena Garro como autora en los textos y me centré en los personajes y el lenguaje metafórico vinculado con ellos partiendo de la temática del cuento. Considero que para la interpretación resulta fundamental hacer notar la función del autor

en la construcción del discurso narrativo pues me permitió valorar los mecanismos que utiliza al ver el ‘esqueleto’ del texto.

En general, el lenguaje metafórico se utiliza en tres situaciones sobresalientes. La primera consiste en mostrar la oposición entre dos aspectos, por ejemplo, en “La semana de colores”, el mundo adulto envuelto en el vicio y la muerte se enfrenta con el mundo infantil, que representa la inocencia y la vida, a través de las descripciones de los ojos de don Flor y los de las niñas; otra oposición, vista desde el nivel cognoscitivo, involucra el rompimiento de la unidad Leli-Eva en “Antes de la Guerra de Troya”, en el que la fusión implica que lo cercano puede conocerse y comprenderse, mientras que la separación impide el entendimiento y la inclusión del individuo en su entorno.

La segunda situación se relaciona con la conceptualización de ideas que son sumamente abstractas para la mente infantil —pero que al final permiten reflexionar sobre los significados literales adquiridos al crecer y que ya no se cuestionan—. Por ejemplo, la muerte que separa y deja en la soledad, según la visualiza Leli, como una caída en un pozo por los siglos de los siglos, en “El Duende”; o aquella que es violenta y paraliza, la pérdida irrecuperable para los vivos en “Nuestras vidas son los ríos”; o en el caso del tiempo, comprendido con características físicas en “La semana de colores”, o entendido como un tiempo doble interior en “El día que fuimos perros”.

En tercer lugar, en “El día que fuimos perros”, cuando se vacía de violencia el asesinato de un hombre atestiguado por Leli y Eva siendo perros, el lenguaje metafórico desvincula al personaje a nivel emocional de lo que observa y que puede ponerlo en peligro.

Lo sobrenatural, por su lado, complementa el papel de las expresiones metafóricas para conformar atmósferas, conceptos, experiencias o contribuir a la división entre el mundo de las niñas y la esfera adulta.

Este elemento parece responder a la idea que Elena Garro tiene de la infancia, etapa en la que el juego y la imaginación permiten la percepción ilimitada de la realidad. En este sentido, considero evidente que lo sobrenatural es para la autora una herramienta que explora emociones y concepciones de la vida; lo ocupa como una representación de las sutilezas que los personajes sienten desde su perspectiva. Es al mismo tiempo un recurso de construcción narrativa y un aspecto que define las vivencias de Leli y Eva. Menciono lo primero porque las estrategias para mostrar lo sobrenatural en los cuentos van desde la confrontación entre el narrador, que apoya el punto de vista infantil, y la lógica del lector que generalmente resulta coincidir con la lógica del padre, representación del orden y la razón; hasta la revelación de elementos narrativos usados en lo fantástico, el realismo mágico y lo maravilloso, con los que Elena Garro crea una referencia de verosimilitud o reafirmar la existencia del mundo mágico indígena.

Me parece muy relevante tomar en cuenta que la autora negaba escribir realismo mágico porque me hace suponer que su manera de problematizar ciertos aspectos de la realidad no tiene límites. Sus cuentos se encuentran en una zona de indeterminación genérica que ha sido muy difícil de encasillar para los estudiosos de su obra. Considero que los cuentos que analicé no pertenecen completamente a lo fantástico, al realismo mágico o a lo maravilloso, sino que recupera elementos de cada género para construir sensaciones, atmósferas, y nuevas maneras de comprender conceptos como la muerte, el tiempo o la identidad, que siendo focalizadas en personajes infantiles pueden restárseles credibilidad debido a la idea generalizada de que la infancia no es confiable para generar verdades desde la imaginación. Sin embargo, para Elena

Garro esta capacidad brinda al hombre la oportunidad de salir del mundo de las sombras porque la imaginación no tiene límites en la concepción de mundos y relaciones entre ellos.

Me parece que se podría explorar la pertinencia de la metodología utilizada en esta tesis para un estudio futuro sobre la obra teatral y novelística de la autora aplicando el análisis de la metáfora y de lo sobrenatural relacionados con la infancia y la imaginación —incluso en personajes adultos caracterizados por la marginalidad—, pues parece ser uno de los temas recurrentes en la obra de Elena Garro. Pueden encontrarse descripciones parecidas a las de los cuentos de *La semana de colores* en “Un hogar sólido” o en “Andarse por las ramas” (1958), por ejemplo. La primera pieza muestra a la infancia como un recuerdo vivo en la muerte, que representa para los personajes un paraíso y una etapa en la que la búsqueda de un hogar sólido se perdió, sobre todo para Lidia. En la segunda, se ve el juego imaginativo característico de la infancia como el *modus operandi* de un personaje adulto, Titina, quien guía de manera casi frenética la narración de la historia. En el caso de la novela, también podrían encontrarse estos temas en *Los recuerdos del porvenir*, aunque tal vez sobrepasados por la memoria, el pasado y los juegos temporales y de narradores. Considero que un estudio que rastree los mecanismos de recuperación de la infancia en la obra de la autora puede arrojar más luz sobre la importancia del personaje del niño en la literatura.

Analizar la metáfora y lo sobrenatural en los cuentos de infancia de *La semana de colores* me permitió descubrir que el personaje infantil es uno de los más complicados y fascinantes de la obra de Elena Garro. Además de identificar que hay elementos autobiográficos, me parece que la focalización en el punto de vista de la voz infantil y la consiguiente validez del discurso de Leli y Eva es algo innovador para el momento en que fueron escritos —incluso ahora siguen asombrándome—. Si la imaginación implica la desaparición del límite, la presencia de la

metáfora y lo sobrenatural son entonces sus vehículos de representación, pues ambos rompen las relaciones lógicas, ya sea a nivel semántico o narrativo. Ambos impulsan la expansión del significado y permiten que sea el niño el que proponga nuevas perspectivas de conceptos que se dan por sentado, específicamente en temas como el tiempo, la muerte, la identidad y la violencia. El camino que siguen Leli y Eva en los seis cuentos analizados le permite al lector acercarse a un mundo ficcional prismático, en el que las voces narrativas, las descripciones, las oposiciones de esferas y lo imposible se conjugan para mostrarle la complejidad del mundo adulto y lo mucho que aún se puede problematizar sobre él.

BIBLIOGRAFÍA

ALAZRAKI, JAIME (2001) [1990], “¿Qué es lo neofantástico?”, en *Teorías de lo fantástico*, David Roas (comp.), Madrid: Arco/Libros, pp. 265-282.

ARISTÓTELES (1974), *Poética*, Valentín García Yebra (trad.), Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, Textos, 8).

_____ (1999) [1990], *Retórica*, Quintín Racionero (trad.), Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 142).

ARMSTRONG, PAUL B. (1992), “Los poderes cognitivos de la metáfora”, en *Lecturas en conflicto: Validez y variedad en la interpretación*, Marcela Pineda Camacho (trad.), México: UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales, (Colección Pensamiento Social).

BAJTÍN, MIJAIL (1989). “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*, Helena Kriúkova y Vicente Carranza (trad.), Madrid: Taurus.

BAL, MIEKE (1990). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Javier Franco (trad.), Madrid: Ediciones Cátedra.

BARRENECHEA, ANA MARÍA (julio-septiembre, 1972), “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”, *Revista Iberoamericana*, XVIII (80), pp. 391-403. Consultado en:
<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2727/2911>

BLACK, MAX (1962) “Metaphor”, en *Models and metaphors. Studies in language and philosophy*, London: Cornell University Press.

BOGARD, SERGIO (2011), “La metáfora como recurso de nominación y de construcción de gramática en la lengua”, en *De la lengua por sólo la extrañeza. Estudios de lexicología, norma lingüística, historia y literatura en homenaje a Luis Fernando Lara*, María Eugenia Vázquez Laslop, Klaus Zimmermann y Francisco Segovia (eds.), México: El Colegio de México-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.

BOTTON BURLÁ, FLORA (1983), *Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras.

BOWERS, MAGGIE ANN (2004), *Magic(al) realism*, Nueva York: Routledge.

CALDERÓN BIRD, RAÚL (julio-diciembre, 2000), “Lo fantástico en dos libros de Elena Garro”, *Signos Literarios y Lingüísticos*, II (2), pp. 111-122.

_____ (2002), *La narrativa y el teatro fantásticos de Elena Garro* (Tesis doctoral), México: Universidad Nacional Autónoma de México.

CAMPRA, ROSALBA (2001) [2000], “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en *Teorías de lo fantástico*, David Roas (comp.), Madrid: Arco/Libros, pp. 153-191.

CARBALLO, EMANUEL (2005) [1965], *Protagonistas de la literatura mexicana*, México: Santillana.

CESERANI, REMO (1999) [1996], *Lo fantástico*, Juan Díaz de Atauri (trad.), Madrid: Visor (La balsa de la Medusa, 104).

“Elena Garro” en Enciclopedia de la Literatura en México, México: Fundación para las Letras Mexicanas / Secretaría de Cultura. Consultado en: <http://www.elem.mx/obra/datos/849> (10 de noviembre 2016).

ERDAL JORDAN, MARY (1998), “Lo fantástico como fenómeno del lenguaje: Una particularidad de la narrativa contemporánea”, en *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Frankfurt am Main / Vervuert / Madrid: Ediciones Iberoamericana, pp. 109-134.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, DEMETRIO (1996), *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza Editorial.

GARRO, ELENA (1958), *Un Hogar Sólido y otras piezas en un acto*, Xalapa: Universidad Veracruzana.

_____ (1993) [1963], *Los recuerdos del provenir*, México: Joaquín Mortiz.

_____ (1964), *La semana de colores*, Xalapa: Universidad Veracruzana.

_____ (2016), *Cuentos completos. Elena Garro*, Geney Beltrán Félix (prol.), México: Penguin Random House / Alfaguara.

GÓMEZ DEL MANZANO, MERCEDES (1987), *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX. Incidencias en el desarrollo de la personalidad del niño lector*, Madrid: Narcea.

GUTIÉRREZ DE VELASCO, LUZELENA *et al.* (1992), *Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

KITTAY, EVA FEDER (1987), *Metaphor. Its cognitive force and linguistic structure*, Oxford: Clarendon Press.

LAKOFF, GEORGE y MARK JOHNSON (1986) [1980], *Metáforas de la vida cotidiana*, 2ª ed., Madrid: Cátedra.

LANDA, JOSU (2002), *Poética*, México: Fondo de Cultura Económica.

LAUSBERG, HEINRICH (1966), *Manual de Retórica Literaria*, José Pérez Riesco (trad.), Madrid: Gredos.

LEÓN VEGA, MARGARITA (2006), “La realidad está en otra parte: el surrealismo en la obra de Elena Garro”, en *Elena Garro: Recuerdo y provenir de una escritura*, Luzelena Gutiérrez de Velasco, y Gloria Prado G. (eds.), Toluca: Tecnológico de Monterrey; México: Universidad Iberoamericana; Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

LLARENA GONZÁLEZ, ALICIA (1994), “Claves para ‘El realismo mágico’ y ‘Lo real maravilloso’: espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas”, *Vector plus: miscelánea científico-cultural*, (2), Fundación Universitaria de las Palmas, 15-27.

MARCHESE, ANGELO, *et al.* (1991) *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria*, 3ª ed., Barcelona: Editorial Ariel.

MORALES, ANA MARÍA (2007) [2000], “Las fronteras de lo fantástico”, en *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, José Miguel Sardiñas (ed.), La Habana: Casa de las Américas, pp. 241-254.

PASTOUREAU, MICHEL (2013) [2007], *Diccionario de los colores*, Nuria Petit Fontseré (trad.), Barcelona: Paidós.

PEDROZA CASTILLO, LILIANA (2007), *Andamos huyendo, Elena*, México: Tierra Adentro.

_____ (2014), *Mujeres que cuentan. Geografía del cuento mexicano del siglo XX e inicios del XXI* (Tesis doctoral), Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

PIMENTEL, LUZ AURORA (1987), “Descripción y configuraciones descriptivas”, *Acta Poética*, 8 (1-2), pp. 41-68, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Poética.

_____ (1998), *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, México: Siglo XXI / UNAM-Facultad de Filosofía y Letras.

_____ (2012), *Constelaciones I: Ensayos de Teoría Narrativa y Literatura comparada*, México: Bonilla Artigas Editores / UNAM-Facultad de Filosofía y Letras / Iberoamericana.

REISZ, SUSANA (2001) [1989], “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, en *Teorías de lo fantástico*, David Roas (comp.), Madrid: Arco/Libros, pp. 193-221.

RICŒUR, PAUL (1995) [1976], “La metáfora y el símbolo”, en *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Graciela Monges Nicolau (trad.), México: Siglo XXI-Universidad Iberoamericana.

_____ (2001) [1980], *La metáfora viva*, Madrid: Editorial Trotta / Ediciones Cristiandad.

ROAS, DAVID (2011), *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid: Páginas de espuma (Colección voces / Ensayo, 161).

RODRÍGUEZ TORRES, AZUCENA (2005), “Cuatro momentos en la escritura de “El árbol” de Elena Garro”, *La Palabra y el Hombre*, (136), octubre-diciembre, Universidad Veracruzana, pp. 7-25.

ROSAS LOPÁTEGUI, PATRICIA y RHINA TORUÑO (1991), “Elena Garro. Entrevista”, *Hispanamérica*, 20 (60), pp. 55-71.

SEARLE, JOHN R. (1979), *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge: Cambridge University Press.

SLOANE, THOMAS O. (2001), *Encyclopedia of Rhetoric*, Nueva York: Oxford University Press.

TODOROV, TZVETAN (1970) [1981], *Introducción a la literatura fantástica*, México: Premia editora de libros.