

La representación histórico-social de la mujer mexicana en tres textos de Elena Garro leídos en clave fantástica: Un hogar sólido, “La culpa es de los tlaxcaltecas” y “¿Qué hora es...?”

The Historical-Social Representation of the Mexican Woman in Three Texts by Elena Garro Read in a Fantastic Key: Un hogar sólido, “La culpa es de los tlaxcaltecas” y “¿Qué hora es...?”

ACCESO  ABIERTO

Patricia Sánchez Aramburu¹ 

Universidad Nacional Autónoma de México

Para citaciones: Sánchez Aramburu, P. (2023). La representación histórico-social de la mujer mexicana en tres textos de Elena Garro leídos en clave fantástica: Un hogar sólido, “La culpa es de los tlaxcaltecas” y “¿Qué hora es...?”. *Visitas al Patio*, 17(2), 244-256.
<https://doi.org/10.32997/RVP-vol.17-num.2-2023-4440>

Recibido: 20 de abril de 2023

Aprobado: 30 de julio de 2023

Editora: Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.

Copyright: © 2023. Sánchez Aramburu, P. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando el original, el autor y la fuente sean acreditados.



RESUMEN

El presente artículo explora la representación histórico-social de la mujer mexicana en tres textos de Elena Garro, *Un hogar sólido*, “La culpa es de los tlaxcaltecas” y “¿Qué hora es...?”, a través de una aproximación a la literatura fantástica hispanoamericana heredera de las visiones, conceptos y prácticas de lectura creadas por Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en la *Antología de la literatura fantástica* (1940). El artículo se divide en cuatro partes: en la primera, se explica la influencia regional de la *Antología de la literatura fantástica* y su relación con la obra de Elena Garro; en la segunda, la tercera y la cuarta, se analiza la representación de la mujer en *Un hogar sólido* (1957), “En la culpa es de los tlaxcaltecas” (1964) y en “¿Qué hora es...?” (1964) desde una lectura en clave fantástica con el objetivo de identificar el uso del género que hizo la autora para reflexionar sobre la situación de la mujer en la sociedad mexicana.

Palabras clave: lo fantástico; literatura fantástica hispanoamericana, literatura fantástica mexicana; Elena Garro; literaturas de irrealidad.

ABSTRACT

This article explores the historical and social representation of Mexican women found in three texts by writer Elena Garro: *Un hogar sólido*, “La culpa es de los tlaxcaltecas” and “¿Qué hora es...?”. It approaches the Hispano-American fantastic literature tradition as heir to the visions, concepts and reading practices created by Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Casares in the *Antología de la literatura fantástica* (1940). The article is divided into four parts: it first takes on the regional influence of the *Antología* and its relationship to the work of Garro in the first part, and then in the second, third and fourth part it analyses female representations found in *Un hogar sólido* (1957), “La culpa es de los tlaxcaltecas” (1964) and in “¿Qué hora es...?” (1964). Through a reading in a fantastic literature key, the objective of the analysis is to identify the use of said genre by Garro to reflect about women in Mexican society.

Keywords: Fantasy; Latin American Literature; Elena Garro; Mexican Literature; Mexican narratives.

¹ Maestra en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México. Doctoranda en Estudios Latinoamericanos. psanchezaramburu@comunidad.unam.mx

Introducción

La relevancia de ciertas obras de Elena Garro en el canon de la literatura fantástica hispanoamericana puede ejemplificarse con la inclusión de *Un hogar sólido* en la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica* publicada en 1965. La autora poblana perteneció al grupo de autores hispanoamericanos, conformado por Julio Cortázar, José Bianco, Rodolfo Wilcock y H. A. Murena, seleccionado para formar parte de la segunda edición de esta obra que desde 1940 transformó el panorama de las literaturas no miméticas en la región.

La influencia de la antología creada por Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares cruzó las fronteras nacionales de Argentina y se expandió por toda Hispanoamérica desde su primera edición en la década de los cuarenta. Al prólogo, firmado por Bioy Casares, se le reconoce por presentar las primeras reflexiones que pasaron del ámbito temático al teórico sobre el género, al identificar leyes y establecer la irrupción de un hecho increíble en un mundo creíble como rasgo fundamental, además de que ubicó al género históricamente en la tradición anglosajona del siglo XIX.

En el artículo "Definiendo un género. La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges" (2001), Annick Louis explica que la antología presenta dos visiones sobre lo fantástico; la primera, expresada por Bioy Casares en el prólogo; y la segunda, la de Jorge Luis Borges como antologador de una heterodoxa selección de textos literarios que no pertenecían al canon fantástico y que exigían una lectura en clave fantástica por el simple hecho de aparecer publicados sin ningún tipo de orden cronológico o alfabético:

Lo fantástico no se identifica tampoco con un periodo histórico o una literatura nacional, ni siquiera con un género preciso. Al mismo tiempo, la naturaleza de los textos reunidos -cuentos, pero también fragmentos de novelas, de textos mitológicos y de obras de teatro-, propone la idea de que lo fantástico no es necesariamente un relato autónomo. Así, la antología desempeña una doble función: la yuxtaposición de textos bajo el título de *Antología de la literatura fantástica* les da una orientación genérica, al tiempo que el conjunto de los textos forja una concepción de la literatura fantástica. (415)

Es la visión de Borges la que prevalece en la elección de los textos literarios que se proponen para ser leídos en clave fantástica y la que, probablemente, facilitó la posterior incorporación de *Un hogar sólido* de Elena Garro, texto dramático en un solo acto, en la segunda edición.²

La dramaturgia de Elena Garro está compuesta por 16 piezas teatrales, 12 de teatro breve y 4 de teatro de largo aliento. Su debut como autora fue en 1956 en el cuarto programa de Poesía en Voz Alta. Para Guillermo Schmidhuber de la Mora (2016) los rasgos principales son la poetización del lenguaje popular, los titubeos de los personajes al tomar decisiones y la desaceleración de la acción dramática que preludia lo trágicamente impostergable (32). *Un hogar sólido*, la tercera obra en estrenarse de Garro, se presentó por primera vez en 1957 en México, y, como ya se comentó, la difusión a nivel internacional del texto dramático se dio a partir de su publicación en la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica* en el año 1965.

El artículo explora la representación histórico-social de la mujer mexicana en tres textos, leídos en clave fantástica, para identificar algunas estrategias escriturales, como la ambigüedad espacial y temporal, las

² De los textos que conforman el corpus de estudio fue *Un hogar sólido* el texto dramático incluido en la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica* (1965), luego de aparecer publicado en 1958 por la Universidad Veracruzana. "La culpa es de los tlaxcaltecas" y "¿Qué hora es...?" son relatos fantásticos que forman parte de *La semana de colores* publicado en 1964 también por la Universidad Veracruzana, institución que brindó innegable impulso editorial a la producción fantástica mexicana de esos años.

atmósferas oníricas y el predominio del lenguaje poético, que desarrolló Garro para dotar a sus textos literarios de un componente social. Resulta necesario advertir sobre el corpus de estudio que, aunque solamente *Un hogar sólido* fue incluido en la *Antología de la literatura fantástica*, los otros dos relatos, "La culpa es de los tlaxcaltecas" y "¿Qué hora es...?", fueron publicados en *La semana de colores* de 1964, por lo que pudieron no ser conocidos por los antologadores al momento de la selección de textos hispanoamericanos para la segunda edición de 1965. Sin embargo, en función del *Dossier* que se presenta al lector, se recalca que además de la repercusión del texto de Garro publicado en la *Antología*, los otros dos relatos que conforman el corpus dan cuenta de la trayectoria fantástica de Garro y de sus aportaciones a la tradición regional.

Entre los principales ejes temáticos que se encuentran en los textos de Garro están: la búsqueda femenina del amor, la vulnerabilidad femenina que se genera de su posición de dependencia con respecto al varón en una sociedad patriarcal, las consecuencias de la pobreza material y la violencia de los blancos y mestizos contra los indígenas. En el universo femenino garriano, todas las mujeres -blancas, mestizas, indígenas, pobres, ricas, ancianas, jóvenes, niñas- sufren las consecuencias de vivir en una sociedad patriarcal que las condena a una situación de dependencia y precariedad material, vulnerabilidad y violencia. En este universo, las mujeres blancas, aunque parecen ricas, en realidad, son pobres, dueñas de nada, viven en estado permanente de huida ("La culpa es de los tlaxcaltecas", "El zapaterito de Guanajuato", "¿Qué horas es...?"), a las niñas y a las indígenas se les niega cualquier capacidad de comprender la realidad o de actuar sobre ella, son invisibilizadas o acusadas de locas, ("La semana de colores", "Antes de la Guerra de Troya", "El robo de Tiztla", "El duende"), las formas más extremas de la violencia machista son descritas por Garro en el cuento "La semana de colores" sin ningún tipo de filtro que enmascare las atrocidades que sufren las mujeres indígenas en el contexto de la prostitución. Las principales estrategias escriturales que la autora desarrolla en los textos que se pueden leer en clave fantástica son la elección de voces narrativas femeninas y la presentación de un conflicto entre dos mundos; el de la realidad objetiva (el orden normal) construida por los personajes inmersos en el sistema patriarcal y el del orden anormal que ven, perciben y comprenden las evanescentes protagonistas y en los que se dan las transgresiones a las leyes racionales y sociales (*Un hogar sólido*, "La culpa es de los tlaxcaltecas", "El zapaterito de Guanajuato", "¿Qué hora es...?", "La semana de colores", "El día que fuimos perros", "El robo de Tiztla", "El duende" y "El anillo").³

La representación histórico-social de la mujer a partir del personaje de Lidia en *Un hogar sólido*

La obra presenta una reunión de ocho personajes de diferentes generaciones que forman parte de una misma familia. Al inicio se ubica la acción en un espacio cerrado, pequeño, en el que no hay ventanas ni puertas. La época a la que pertenece cada personaje se puede distinguir a través del análisis de la indumentaria, como lo hizo Josie Bortz, en "La indumentaria del tiempo y el espacio en *Un hogar sólido* de Elena Garro", y en los que identificó que algunos personajes se pueden situar desde el siglo XIX (Vicente Mejía, Catita) hasta las primeras décadas del siglo XX (Doña Jesusita, Clemente, Eva, Gertrudis, Muni y Lidia):

Garro da un espacio y un tiempo a los personajes conforme su aparición y su apariencia. El enfoque del tiempo y el espacio marcan épocas relevantes en la indumentaria que en vida sirve para distinguir modas y épocas. El vestuario aguarda eventos históricos muy significativos de gran resonancia en la historia de México. La autora nos permite saber por medio de la indumentaria de sus personajes, como portadores de distintas épocas y que cada uno de ellos se lleva hasta la muerte. (2007: 709)

³ En el artículo "Fantástico femenino vs fantástico feminista. Género y transgresión de lo real", David Roas considera tres aspectos del uso del género fantástico que han hecho algunas escritoras mujeres para transgredir los límites del patriarcado y que considero útiles para revisar la obra de Garro: "1) una cosmología de temas específicamente vinculados a la experiencia femenina; 2) las voces narradoras femeninas; y 3) la presencia de mujeres como agentes de acción" (2020: 24).

Conforme la acción avanza y los personajes dialogan, el lector descubre que están muertos y que el lugar donde se reúnen es una tumba familiar, lo cual explica la convivencia en un mismo espacio de personajes que vivieron en diferentes épocas históricas. Como bien señala Marcela del Río Reyes, en "La catarsis autoral VS la búsqueda estilística en Elena Garro", existen coincidencias o influencias literarias entre la obra de Garro con otros textos de la tradición hispanoamericana en los que los personajes están muertos, como son *La amortajada* de María Luis Bombal (1938) y *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo. Con Bombal, Garro comparte -además de ciertos rasgos estilísticos como la ambigüedad espacial y temporal, las atmósferas oníricas y el predominio de un lenguaje poético- el vínculo directo con el grupo de la revista *Sur* y con la *Antología de la literatura fantástica*. "Las islas nuevas" de la autora chilena apareció en la primera edición de 1940.⁴

El texto dramático *Un hogar sólido* publicado en la *Antología de la literatura fantástica* se presenta con los nombres y las edades de los personajes "CLEMENTE (60 años); DOÑA GERTRUDIS (40 años); MAMÁ JESUSITA (80 años); CATALINA (5 años); VICENTE MEJÍA (23 años); MUNI (28 años); EVA, extranjera (20 años); LIDIA (32 años)" (189).

Como han señalado algunos críticos, entre los que están Olga Martha Peña Doria y Antonio Magaña Esquivel, es posible encontrar en algunos textos dramáticos de Garro una imagen histórico-social de la mujer mexicana y de su imposibilidad de emancipación. En *Un hogar sólido* esta imposibilidad se representa en personajes que encarnan las diferentes prisiones en las que pueden hallarse las mujeres, en cuanto madres, esposas e hijas, en la patriarcal sociedad mexicana. Se expresa en Mamá Jesusita y su incapacidad para enfrentar su pudor al haber sido enterrada en camisón o en su enojo por las interrupciones que le hace Clemente:

Mamá Jesusita.- ¡Ya ves, hija, la vida es un soplo! Cada vez que llegaba al palco...

Clemente (interrumpiendo).- ¡Por piedad, ahora no encuentro mi fémur!

Mamá Jesusita.- ¡Qué falta de consideración! ¡Interrumpir a una señora! (Catita, mientras tanto, ha estado ayudando a Mamá Jesusita a arreglarse la cofia). (91)

También se manifiesta en el relato de la relación con su primo Vicente, de los celos que tal cercanía provocaba en el marido, en la recreación del tópico de la mujer como posesión del hombre inclusive en la tumba:

Vicente.- ¡Tú no cambiaste para bien, Jesusita! A todo le pones pero. Antes tan risueña que eras; lo único que te gustaba era bailar polcas. (Tararea "*Jesusita en Chihuahua*" y hace unos pasos.) ¿Te acuerdas cómo bailamos en aquel Carnaval? (Sigue bailando.) Tu traje rosa giraba, giraba, y tu cuello estaba muy cerca de mi boca...

Mamá Jesusita.- ¡Por Dios, primo Vicente! No me recuerdes esas tonterías.

Vicente (riéndose).- ¿Qué dirá ahora Ramón? Él, tan celoso... y tú y yo aquí juntos, mientras él se pudre solo, allá en el Panteón de Dolores.

Gertrudis.- ¡Tío Vicente! Cállese, va a provocar un disgusto (193)

De hecho, para ilustrar mejor el eje temático conductor es preciso subrayar que la obra inicia con un diálogo entre Clemente y Gertrudis, en el que el personaje masculino hace una afirmación categórica sobre el género femenino:

⁴ En la trama de *La amortajada*, Ana María, el personaje principal, está en su féretro mientras sus seres queridos se acercan a verla. A lo largo del relato, Ana María reflexiona sobre su vida, amores y relaciones familiares. La originalidad de la trama, la distancia entre el personaje principal (muerto), y sus seres queridos (vivos), su lenguaje poético y su perspectiva femenina son algunas de las afinidades entre los textos de María Luisa Bombal y Elena Garro.

Voz de Doña Gertrudis.- ¡Clemente, Clemente! ¡Oigo pasos!

Voz de Clemente.- ¡Tú siempre estás oyendo pasos! ¿Por qué serán tan impacientes las mujeres?
Siempre anticipándose a lo que va a suceder, vaticinando calamidades.

Voz de Doña Gertrudis.- Pues los oigo.

Voz de Clemente.- No, mujer, siempre te equivocas; te dejas llevar por tu nostalgia de catástrofes.

Voz de Doña Gertrudis.- Es cierto... pero esta vez no me equivoco. (189)

La actitud del personaje de Clemente ilustra el histórico estereotipo de género que reproduce la idea masculina de la mujer como portadora de “calamidades”, “catástrofes”. El personaje de Doña Gertrudis asume el estereotipo sin cuestionarlo, al responder “es cierto”, pero no se retracta en su afirmación inicial “pero esta vez no me equivoco”. De la galería de personajes femeninos, el personaje de Lidia es el que adquiere mayor relevancia por el momento de su irrupción y por las palabras que se escuchan al momento de su llegada:

Voz del discurso.- La generosa tierra de nuestro México abre sus brazos para darte amoroso cobijo.
Virtuosa dama, madre ejemplarísima, esposa modelo, dejas un hueco irreparable...

Mamá Jesusita.- ¿Quién te habla con tanta confianza?

Lidia.- Es don Gregorio de la Huerta y Ramírez Puente, presidente de la Asociación de Ciegos.

Vicente.- ¡Qué locura! ¿Y qué hacen tantos ciegos juntos?

Mamá Jesusita.- Pero ¿por qué te tutea?

Gertrudis.- Es la moda, mamá, hablarle de tú a los muertos.

Voz del discurso.- Pérdida crudelísima, cuya ausencia lamentaremos más tristemente con el paso del tiempo, nos privas de tu avasalladora simpatía y dejas también a un hogar cristiano y sólido en la orfandad más atroz. Tiemblen los hogares ante la inexorable Parca... (196)

La espectacularidad de la entrada de Lidia a escena y su presentación son una estrategia de la autora para abordar el tema del hogar sólido. Lidia es introducida por la voz del discurso en cuanto a sus roles sociales, dama, madre y esposa, y los valores que debe cumplir para formar parte del sistema llamado “nuestro México”. Es Lidia un elemento insustituible en la conformación de lo que la voz del discurso denomina “un hogar cristiano y sólido”. Un análisis paratextual permite identificar, desde este momento de la acción, una serie de significados asociados al título de la obra, *Un hogar sólido*, en cuanto espacio inamovible, lugar en el que rige el ideario cristiano y en el que los personajes femeninos son determinados por los roles que les son asignados en este marco normativo.⁵ También para este momento de la obra resulta pertinente señalar que la condición de muertos de los personajes ya se ha revelado y es posible sumar a las múltiples interpretaciones de *Un hogar sólido* las de una metáfora de tumba o como un lugar, el añorado por Lidia y nunca encontrado en vida, donde reina el amor:

Lidia.- ¡Un hogar sólido, Muni! Eso mismo quería yo... Y ya sabes, me llevaron a una casa extraña y en ella no hallé sino relojes y unos ojos sin párpados, que miraron durante años. Yo pulía pisos, para no ver las miles de palabras muertas que las criadas barrían por las mañanas. Lustraban los espejos, para ahuyentar nuestras miradas hostiles. Esperaba que surgiera de su azogue la imagen amorosa. Abría libros, para abrir avenidas en aquel infierno circular. Bordaba servilletas, con iniciales enlazadas, para hallar el hilo mágico, irrompible, que hace de dos nombres uno...

Muni.- Lo sé, Lili.

Lidia.- Pero todo fue inútil. Los ojos furiosos no dejaron de mirarme nunca. Si pudiera encontrar la araña que vivió en mi casa -me decía a mí misma- con su hilo invisible que une la flor a la luz, la manzana al

⁵ En su *Diccionario de retórica y poética*, Helena Beristáin explica que el paratexto es “un *campo de relaciones*, un lugar privilegiado de la dimensión pragmática de la obra por su relación con el lector, ya que aporta señales accesorias que procuran un entorno al otro texto. Tales son, respecto de un libro, sus epígrafes, títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, advertencias, prólogos, esquemas previos, proyectos, borradores, notas, epílogos, solapas, etc” (2018: 271).

perfume, la mujer al hombre, cosería amorosos párpados a estos ojos que me miran, y esta casa entraría en el orden solar. Cada balcón sería una patria diferente; sus muebles florecerían; de sus copas brotarían surtidores; de las sábanas, alfombras mágicas para viajar al sueño; de las manos de mis niños, castillos, banderas y batallas... pero no encontré el hilo, Muni... (198).

A lo largo del diálogo entre los personajes de Lidia y Muni, la autora trata la búsqueda de Lidia por encontrar afecto y utiliza algunas figuras retóricas, en especial la metonimia, para describir el ambiente hostil y prescriptivo en el que se desarrolló en vida, "ojos sin párpados, que miraron durante años", "miradas hostiles", "ojos furiosos". A través de un lenguaje poético, Garro construyó una atmósfera onírica que explica, en buena medida, la elección de la obra para formar parte de la *Antología de la literatura fantástica* a pesar de no tener los elementos constitutivos del género fantástico. Más cercana al realismo mágico por la naturalización de los acontecimientos sobrenaturales que al género fantástico, *Un hogar sólido* es una obra en la que Garro trató las complejas condiciones históricas y sociales en las que vivían las mujeres mexicanas de distintas generaciones por lo que cualquier aproximación crítica requiere una reflexión sobre las intenciones autorales y el uso de los géneros no miméticos para evidenciar la complejidad de las situaciones sociales en contextos históricos específicos. A diferencia de la falta de elementos relacionados con el género fantástico (indicios, modalizaciones, umbrales, narradores no confiables, irrupción de lo imposible) de *Un hogar sólido*, el texto literario que analizaré en el siguiente apartado, "La culpa es de los tlaxcaltecas", contiene una serie de estrategias escriturales que ayudan a situar a Garro de forma directa con el relato fantástico que comenzó a escribirse en Hispanoamérica a partir de la década de los cuarenta y que en México adquirió rasgos específicos relacionados con la revisión del pasado prehispánico.⁶

La representación histórico-social de la mujer a partir del personaje de Laura Aldama en "La culpa es de los tlaxcaltecas"

La semana de colores se publicó en 1964 como un libro integrado por 13 relatos, escritos en 1956, según informa Violeta Cárdenas (44). El cuentario ha sido relacionado, por buena parte de la crítica, a la corriente hispanoamericana del realismo mágico. En esta breve reflexión analizaré "La culpa es de los tlaxcaltecas" desde la literatura fantástica, porque considero que el género fantástico es el más pertinente para estudiar algunas de las estrategias textuales de la autora y porque además permite explicar cómo la reinterpretación del mito de La Malinche se ha hecho desde diversos géneros literarios.⁷ A partir de la década de los cincuenta se difundieron a nivel regional un corpus de relatos fantásticos con elementos prehispánicos entre los que se puede ubicar el relato de Garro. Algunos de los textos más conocidos de este corpus son "Chac mool", "Tlactocatzine, del jardín de Flandes" y "Por boca de los dioses" de Carlos Fuentes (1954), "La noche boca arriba" de Julio Cortázar (1955) y "La fiesta brava" de José Emilio Pacheco (1972).

A lo largo de los siguientes párrafos, trataré de explicar en qué medida Garro con "La culpa es de los tlaxcaltecas" se insertó en dos tradiciones a la vez: la primera, la ya señalada tradición de relatos fantásticos con elementos prehispánicos; la segunda, la tradición de escritoras que comenzaron a resignificar, reinterpretar y cuestionar la

⁶ Según Todorov una modalización "consiste en la utilización de ciertas locuciones introductorias que, sin cambiar el sentido de la frase, modifican la relación entre el sujeto de la enunciación y el enunciado". Son procedimientos de escritura que sirven para construir la incertidumbre que requiere el discurso fantástico al igual que el uso del imperfecto (2016: 45).

⁷ Sobre la figura y el mito de La Malinche, Violeta Cárdenas explica que "es la indígena nahua que aprendió el castellano y se volvió intérprete y amante de Hernán Cortés; su primer hijo encarna, igualmente, la figura del primer mestizo. Por esta razón, Malintzin, Malinche o Doña Marina encarna a la mujer que traiciona a los indígenas, es decir, a su propia sangre. Después se convertirá en el símbolo de la traición, se relacionará con la leyenda de La Llorona y se acudirá a su símbolo con regularidad para explicar la identidad fragmentada del mexicano; así, solemos llamarnos *malinchistas* cuando le damos preferencia a los extranjeros sobre nosotros mismos (2016: 53).

visión hegemónica, exclusivamente masculina, del mito de La Malinche. Sobre la relevancia del ejercicio, retomo la propuesta que hace Mary Louise Pratt en "No me interrumpas: las mujeres y el ensayo latinoamericano" en cuanto a comenzar a leer la escritura contrahegemónica en relación con los textos hegemónicos (83). Dentro del corpus de textos que tratan el mito de La Malinche que se pueden considerar como hegemónicos está -por su importancia histórica, estética y por el nivel de debate que ha llegado a producir- *El laberinto de la soledad*, publicado por Octavio Paz en 1950. En el ensayo Paz desarrolla una serie de reflexiones que tienen por objetivo analizar qué es el sujeto mexicano y su psicología, tanto individual como colectiva. En el capítulo IV, titulado "Los hijos de La Chingada", Paz utiliza el mito de La Malinche para explicar que en México La Chingada es una representación de la Madre violada y la menciona como una marca fatal en nuestra psicología y una de las razones por las que los mexicanos son desconfiados, solitarios, extraños y miedosos ante la traición:

Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es doña Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al Conquistador, pero éste, apenas deja de serle útil, la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche. Ella encarna lo abierto, lo chingado, frente a nuestros indios, estoicos, impasibles y cerrados. Cuauhtémoc y doña Marina son así dos símbolos antagónicos y complementarios. (35)

Resulta significativa la relación entre Octavio Paz y Elena Garro, quienes estuvieron casados entre 1937 y 1959, años en los que se publicó *El laberinto de la soledad*. Sin embargo, considero más productiva para este trabajo que la relación personal, tema explorado por los biógrafos de ambos autores, la relación entre los dos textos que cada uno le dedicó al tema de La Malinche. Paz, desde el ensayo, con una visión androcentrista y eurocentrista en la que Doña Malinche "se da voluntariamente" al Conquistador europeo (india fascinada, violada o seducida) y Garro, desde la literatura fantástica, con una visión trágica de La Malinche, una mujer blanqueada por la fuerza que con el paso de la historia decide oponerse al orden patriarcal representado por el marido blanco, racista y violento para fugarse con el amante indígena.

La historia inicia cuando, al regresar a su casa, Laura le cuenta a Nacha, su sirvienta, sobre su viaje a Guanajuato. Durante el camino, Laura y sus acompañantes se quedaron sin gasolina y ella desapareció por un tiempo. El marido y la suegra de Laura, cuando ésta regresa, asumen que Laura fue violada, lleva un vestido blanco ensangrentado y sucio. Conforme la historia avanza, se revela la infelicidad matrimonial de Laura, quien ve en su marido a un hombre aburrido, machista y violento. Josefina, la otra sirvienta de la casa de los Aldama, le cuenta a sus patronas que vio a un indígena espiar la casa. Tanto Pablo como su madre creen que el hombre puede ser el indígena que secuestró a Laura en Cuitzeo. Laura vuelve a desaparecer sin que su esposo ni su suegra sepan su paradero, cuando regresa, deciden encerrarla y que reciba la visita de un psiquiatra. Laura pasa estos días leyendo la *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo. Nadie se explica la obsesión de Laura por la caída de Tenochtitlán. En un paseo por Chapultepec con su suegra, Laura decide escapar. En el final del relato, cuando Laura está de regreso en su casa, se entera que su esposo, Pablo, desesperado ante su desaparición, se fue a Acapulco. Nacha le avisa que el hombre indígena que la espía ha regresado por ella, Laura se fuga con él.

A nivel del discurso, se despliegan dos historias, la normal, con un paradigma de realidad construido en el México de los años de la presidencia de Adolfo López Mateos, y la anormal, una historia que corre de forma simultánea,

y que transcurre durante la caída de México Tenochtitlán en el siglo XVI. Las dos historias confluyen porque Laura viaja en el tiempo, del siglo XX al siglo XVI, para encontrarse con su marido del pasado y huir, finalmente, con él.⁸ La relación del relato con el mito de la Malinche se puede establecer en distintos niveles: 1) A nivel paratextual, el título "La culpa es de los tlaxcaltecas" alude a la creencia popular de que el pueblo tlaxcalteca traicionó a los otros pueblos indígenas al apoyar a Hernán Cortés para derrocar al imperio mexica, ya que una interpretación nacionalista de la historia ha señalado a los tlaxcaltecas como traidores por ser indígenas que ayudaron a los europeos en su misión colonialista. El mismo señalamiento injusto y anacrónico se ha hecho con respecto a la figura de la Malinche. 2) A nivel textual, el personaje de Laura dice las siguientes frases "¿Sabes, Nacha? La culpa es de los tlaxcaltecas". (4), "-Yo soy como ellos: traidora...-dijo Laura con melancolía" (4), 3) A nivel temático, si analizamos al personaje de Laura como una mujer que es infiel a su marido blanco con un indígena es posible advertir la doble traición que para la machista sociedad de esos años implicaba que una mujer traicionara su condición de esposa dentro del núcleo familiar y traicionara a su grupo étnico y a su clase social por fugarse con un indígena, alguien calificado como inferior. 4) A nivel intertextual, las descripciones de la ciudad mexicana en llamas se relacionan con la crónica de los últimos días de Tenochtitlán hecha en *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* por Bernal Díaz del Castillo:

-¿Qué haces?-me preguntó con su voz profunda.

-Te estaba esperando.

Se quedó quieto como las panteras. Le vi el pelo negro y la herida roja en el hombro.

-¿No tenías miedo de estar aquí solita?

Las piedras y los gritos volvieron a zumbear alrededor nuestro y yo sentí que algo ardía a mis espaldas.

-No mires-me dijo.

Puso una rodilla en la tierra y con los dedos apagó mi vestido que empezaba a arder. Le vi los ojos muy afligidos.

-¡Sácame de aquí-le grité con todas mis fuerzas, porque me acordé de que estaba frente a la casa de mi papá, que la casa estaba ardiendo y que atrás de mí estaban mis padres y mis hermanos muertos. Todo lo veía retratado con sus ojos, mientras él estaba con la rodilla hincada en tierra apagando mi vestido.

Me dejó caer sobre él, que me recibió en sus brazos. Con su mano caliente me tapó los ojos. (18)

Elementos tradicionales del género fantástico que están presentes en el texto de Garro son, como objeto mediador, el vestido manchado de Laura y, como umbral, la brecha temporal establecida entre la historia del siglo XVI y la del siglo XX. La presencia de una voz narrativa, de tipo homodiegético testigo, como la de Nacha, valida la ocurrencia de los acontecimientos anormales y los sitúa fuera de la mente figural de Laura (el vestido manchado de sangre, tierra y quemado, la presencia nocturna del marido indígena, el aullido de los coyotes):

Después, cuando ya Laura se había ido para siempre con él, Nachita limpió la sangre de la ventana y espantó a los coyotes, que entraron en su siglo que acaba de gastarse en un instante. Nacha miró con sus ojos viejísimos, para ver si todo estaba en orden: lavó la taza de café, tiró al bote de la basura las colillas manchadas de rojo de labios, guardó la cafetera en la alacena y apagó la luz.

-Yo digo que la señora Laurita no era de este tiempo, ni era para el señor -dijo en la mañana cuando le llevó el desayuno a la señora Margarita. (29)

Otro hecho anormal que resulta simbólico en relación con el mito de La Malinche es el proceso de blanqueamiento que sufre el personaje de Laura entre un período histórico y otro, este proceso no es deseado

⁸ Para analizar este relato, usaré el concepto de fantástico de Ana María Barrenechea, al cual define como "un texto literario donde se problematiza (*in absentia* o *in praesentia*) la existencia implícita o explícita de hechos a-normales y normales" (2007: 60).

por el personaje de Laura sino forzado y le produce vergüenza, en claro contraste con la visión de Paz de la india seducida por lo europeo:

En el puente yo tenía vergüenza. La sangre le seguía corriendo por el pecho. Saqué un pañuelito de mi bolso y sin una palabra, empecé a limpiársela. También yo siempre lo quise, Nachita, porque él es lo contrario de mí: no tiene miedo y no es traidor. Me cogió de la mano y me la miró.

-Está muy desteñida, parece una mano de ellos- me dijo.

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

A manera de conclusión, quisiera afirmar que con "La culpa es de los tlaxcaltecas", Garro recreó el mito de La Malinche desde una forma contrahegemónica con lo que se sumó al grupo de escritoras que -a partir de la década de los cincuenta- se dedicaron a resignificar, desde una perspectiva femenina inédita, la textualización del mito y separarlo del estereotipo de género que asumía al personaje histórico como mujer pasiva, traidora, fascinada por lo europeo, este grupo al que Margo Glantz llamó "hijas de la Malinche" (1992). Si Rosario Castellanos se encargó, a través de su poema, de recordar que Malinche antes que traidora fue traicionada por su madre al haber sido entregada como esclava, Laura Esquivel de destacar su importancia a nivel diplomático o Lucía Guerra de explorar su belleza poética, como nos explica Marcia Hoppe Navarro, el valor de estas narrativas es que proponen:

un rescate más profundo de la trágica experiencia de la Conquista. Sobrepasan el estereotipo, dedicándose a la cuestión de la identidad violada del *Nuevo Mundo*. Este rescate es fundamental pues la culpabilidad, rechazo, pasividad y la traición son elementos negativos asociados a los orígenes de lo latinoamericano, son revistos y subvertidos. (2011: 8)

En ese sentido, el relato de Garro es un ejemplo de la utilización de las literaturas no miméticas para cuestionar y subvertir los mitos de la historia patriarcal. Y si se atiende el contexto de producción del relato, el vínculo matrimonial entre Garro y Paz, lo que se observa es la independencia intelectual de Garro y su tesón para producir un discurso propio, crítico y de denuncia de las condiciones adversas que han sufrido históricamente las mujeres mexicanas.

Antes de finalizar este artículo, analizaré el relato fantástico "¿Qué hora es...?" y expondré en las conclusiones algunos de los rasgos más distintivos de la literatura de Garro leída en clave fantástica y del uso que hizo del género para abordar la condición de la mujer.

La representación histórico-social de la mujer a partir del personaje de Lucía Mitre en "¿Qué hora es...?"

La trama inicia al momento de la muerte de Lucía y con el recuerdo que sobre ella tiene el conserje del hotel, el señor Brunier. Él comienza a recordar desde el día que conoció a Lucía Mitre, cuando llegó al hotel en París y solicitó dos habitaciones, una para ella y otra para su amante, Gabriel Cortina, quien -según ella explicó- arribaría desde Londres a las 9:47. Transcurre el tiempo, más de un año, sin que llegue el amante y Lucía tiene que cambiarse varias veces de habitación porque se va quedando sin dinero ni joyas para pagar su hospedaje. Finalmente, ella muere a las 9:47, misma hora en la que Gabriel Cortina se presenta en el hotel ante el conserje y solicita la habitación que le reservó Lucía. Cuando llega la policía para notificarle a Gabriel la muerte de Lucía,

no hay rastro de él ni de su existencia más que la raqueta que portaba al llegar al hotel y que es encontrada en los pies del cuerpo muerto de Lucía. La perspectiva del relato es extradiegética con un narrador en tercera persona. El orden de lo anormal irrumpe casi desde el inicio del relato cuando el lector conoce que la hora de la muerte de Lucía es la misma que la hora en que debería haber llegado su amante para encontrarse con ella. Conforme la narración avanza, la descripción de Lucía como un ser fantasmal va construyéndose:

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

La incandescencia con la que es descrito el personaje de Lucía coincide a nivel metafórico con su condición de esposa adúltera, un fuego interno va consumiendo al personaje a lo largo del relato sin que el señor Gilbert o el señor Brunier puedan hacer otra cosa más que atestiguarlo. La hora de las 9:47 se convierte en el umbral que separa la vida de la muerte de Lucía y la hora del encuentro final de los amantes. La raqueta de Gabriel es el objeto mediador.

Garro utilizó el género fantástico para construir una historia de amor que tematiza la infelicidad de Lucía Mitre, personaje que al igual que el de Laura Aldama de "La culpa es de los tlaxcaltecas", es prisionera de un matrimonio sin amor y que es arrojada, ante la imposibilidad de realizarse de manera libre y autónoma, a una existencia enajenada, melancólica y autodestructiva. Ambos personajes femeninos son víctimas de las imposiciones sociales. Aunque la historia de "¿Qué hora es...?" se ubica espacialmente en París, los personajes de Lucía y su esposo son descritos como mexicanos de la clase alta:

¿Usted conoce México? Pues Gabriel es como México, lleno de montañas y de valles inmensos... Siempre hay sol y los árboles no cambian de hojas sino de verdes...
La señora Mitre se quedó buscando aquellos soles brillando sobre las copas de los árboles de su país.
(69)

Otro rasgo coincidente en varios personajes femeninos de Garro, sobre todo en los personajes blancos pertenecientes a la clase alta es que, tras las apariencias de opulencia, son personajes que no poseen una casa propia o recursos para emanciparse, son personajes que están condenados a una existencia precaria, de dependencia económica o de huida permanente, así como Lucía Mitre tiene que pagar con sus joyas el hospedaje del hotel de París e ir mudándose a habitaciones menos costosas, la inolvidable señora Blanquita de "El zapaterito de Guanajuato" le ofrece hospedaje y comida al zapatero y su nieto aunque ella misma no tiene dinero ni para la cena:

Y así es. Por la tarde me quedé en la cocina platicando con ellas. Les conté de Guanajuato y de las tristezas que pasábamos: quería pagarles la cortesía del hospedaje y la risa. Al oscurecer entró a la cocina la señora Blanquita. Estaba bien triste. Ocupó una sillita y se fumó dos cigarros, sin decir una palabra.
-Vete a ver al Chino, para ver si nos fía algo para la cena -dijo de repente.
Nunca pensé que una casa tan bien puesta y una señora tan bien vestida, no tuviera ni un centavo para cenar. ¡Parecía tan rica!
-El dinero se va como agua. Es maldito, ¿verdad?

- Muy verdad que era maldito. Y así se lo contesté a la señora Blanquita.
- ¿Hay mucha hambre en su tierra?
- Sí, niña, mucha. (37)

Considero que es posible suponer que las carencias y penurias económicas de las protagonistas femeninas de Garro cumplieron la función de denunciar la dependencia a la que eran sometidas las mujeres de la época por una sociedad patriarcal en la que el varón era el propietario, el proveedor y el administrador de los recursos materiales mientras que la mujer era la encargada, no asalariada, del trabajo y los cuidados domésticos.⁹

En el caso de "¿Qué hora es...?", Garro utiliza los elementos fantásticos más tradicionales (indicios, modalizaciones, acontecimiento fantástico, umbral y objeto mediador) para contar la historia de un encuentro amoroso que sólo es posible después de la muerte. Por último, no quisiera finalizar este apartado sin subrayar que en los finales de los dos relatos fantásticos analizados en este artículo, tanto en "La culpa es de los tlaxcaltecas" como en "¿Qué hora es...?", los amores imposibles de las protagonistas se realizan pero en una dimensión que pertenece al otro mundo, al mundo otro que posibilita la literatura fantástica. Los dos finales no pueden ser calificados como trágicos porque las protagonistas, Laura Aldama con su fuga y Lucía Mitre con la reunión con su amante, consiguen realizar sus propósitos.

Conclusiones

Desde hace años se reflexiona sobre la injusticia de priorizar los acercamientos biográficos a Elena Garro por sobre los estudios críticos de su obra literaria. Recientemente, se popularizó la oportuna denuncia que hizo Camila Paz de la faja en que una editorial definía a la autora poblana como "Mujer de Octavio Paz, amante de Bioy Casares, inspiradora de García Márquez y admirada por Borges". La costumbre de definir a una mujer a partir de sus relaciones con las del otro sexo está lejos de erradicarse. Garro no es la única mujer que ha sido definida en estos términos pero sí ha sido un caso paradigmático en la literatura hispanoamericana de esta lamentable situación. No considero que de forma obligada se deba omitir el contexto de producción de sus obras literarias, y en él están inmersos algunos aspectos biográficos; sin embargo, para el artículo he preferido estudiar los vínculos intertextuales, las influencias literarias y las diferencias que se pueden desprender de las diversas visiones sobre la literatura fantástica que sus obras exponen.

Es difícil probar si existe algún elemento biográfico de Adolfo Bioy Casares en el personaje sudamericano de Gabriel Cortina en "¿Qué hora es...?". Quizá hasta infructuoso resulte en comparación con los aspectos literarios que se pueden examinar entre la obra fantástica de Garro y sus nexos con toda la tradición heredera de la *Antología de la literatura fantástica*.

El objetivo del artículo ha sido explicar, a través del análisis de la representación femenina, el uso que hizo Garro del género fantástico para denunciar las adversas condiciones a las que se han enfrentado las mujeres en México, sin importar el color de su piel, su clase social o su edad. Como se ha demostrado, la obra de Garro testimonió, a través de sus personajes femeninos, la violencia, la precariedad, la dependencia y la invisibilización provocadas por la desigual estructural patriarcal que imperaba en las décadas de los cincuenta y sesenta. También es

⁹ Además de publicarse en *La semana de colores*, "El zapaterito de Guanajuato" apareció en la revista *Sur* en mayo-junio de 1968. El relato cuenta la historia de un zapatero, Loreto Rosales, quien viaja con su nieto a la Ciudad de México para vender unos zapatos. Al llegar, el indígena sufre un robo y deambula sin dinero hasta que conoce a la Señora Blanquita, quien lo lleva a su casa y le ofrece hospedaje en su casa. Con el transcurrir de los días, Loreto descubre que, aunque la Señora Blanquita le ofrece dinero para que vuelva a Guanajuato con su nieto, ella tampoco tiene qué comer y está desprotegida ante una relación, oscura y violenta, con un hombre.

importante señalar que la obra garriana, además de denunciar, resulta transgresora por cruzar ciertos límites al crear otros mundos en los que sus protagonistas son reivindicadas ante las acusaciones de locas o inmorales y que pueden, al menos en la ficción, disfrutar la plenitud que la conservadora sociedad mexicana ha negado a las mujeres que no han acatado sus mandatos a lo largo del tiempo.

Más allá de la identificación de los principales ejes temáticos de la obra fantástica de Garro, la búsqueda del amor, la dependencia y vulnerabilidad femeninas, la pobreza material que acompaña a las mujeres que deciden emanciparse y las diferentes manifestaciones de la violencia en el sistema patriarcal colonialista mexicano, las estrategias escriturales más recurrentes de la autora, la elección de voces narrativas femeninas y la inclusión de un conflicto entre dos órdenes irreconciliables (normal-masculino/anormal-femenino) permiten reconocer un uso del género fantástico contrahegemónico, transgresor y reivindicativo.

Bibliografía

- Barrenechea, A. M. (2007). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana). En J.M. Sardiñas, *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica* (pp. 71-80). La Habana: Casa de las Américas.
- Beristáin, H. (2018). *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa.
- Bortz, J. (2007). La indumentaria del tiempo y el espacio en "Un hogar sólido" de Elena Garro. *Actas XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. México.
- Cárdenas, V. (2016). Coloquio Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español. *Las mujeres al margen: una revisión de la narrativa de Elena Garro* (pp. 43-56). Cracovia: AEPE.
- Del Río Reyes, M. (2007). La catarsis autoral VS la búsqueda estilística de Elena Garro. En P. Rosas Lopátegui, *Los colores de la memoria. Percepciones sobre Elena Garro* (pp. 99-105). Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Garro, E. (1987). Un hogar sólido. En J. L. Borges, A. Bioy Casares et al. *Antología de la literatura fantástica* (pp. 189-2001). México: Sudamericana.
- Garro, E. (2015). El zapaterito de Guanajuato. En E. Garro. *La semana de colores* (pp. 33-55). México: Porrúa.
- Garro, E. (2015). ¿Qué hora es...? En E. Garro. *La semana de colores* (pp.53-73). México: Porrúa.
- Garro, H. (2006). La culpa la tienen los tlaxcaltecas. En E. Garro. *La semana de colores* (pp. 3-29). México: Porrúa.
- Glantz, M. (1992). Las hijas de la Malinche. *Debate Feminista*, 6(1), 161-179.
- Louis, A. (2001). Definiendo un género. La Antología de la literatura fantástica de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 49(2), 410-437.
- Navarro, M. H. (2011). El mito de la Malinche en la obra reciente de escritoras hispanoamericanas. *Mitologías hoy*, 4, 5-14.
- Paz, O. (2006). *El laberinto de la soledad*. México: Catedra.
- Pratt, M. L. (2000). "No me interrumpas": las mujeres y el ensayo latinoamericano. *Debate Feminista*, 21, 70-88.

Roas, D. (2020). Fantástico femenino vs. fantástico feminista: género y transgresión de lo real. En D. R. Massoni. *Las creadoras ante lo fantástico: visiones desde la narrativa, el cine y el cómic* (pp.15-29). Barcelona: Biblioteca Filológica Hispana.

Schmidhuber, E. G. (2016). *Teatro completo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Todorov, T. (2016). *Introducción a la literatura fantástica* (traducción Silvia Delpy). México, Ediciones Coyoacán.